

# EL ARTE EN LOS TIEMPOS DEL CONFLICTO: EL RECLAMO DE LA VÍCTIMA

Artículo de reflexión

<http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.3.a02>

AUTOR  
INVITADO



## Víctor Viviescas

Universidad Nacional de Colombia / [vrviviescasm@unal.edu.co](mailto:vrviviescasm@unal.edu.co)

Dramaturgo, director e investigador teatral. Es profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, adscrito al Departamento de Literatura. Desde el 2015 es coordinador académico de la Maestría en Escrituras Creativas, entre 2009 y 2013, de la Maestría Interdisciplinaria de Teatro y Artes Vivas. Integra el Grupo de Investigación Historia y Literatura. Es director de Teatro Vreve – Proyecto Teatral en Bogotá. Ha dirigido más de diez acciones y espectáculos teatrales de su autoría, dentro de los que se destacan: *Dormida/Mujer/Muerta* (2016), *Estados de vulnerabilidad* (2015), *La técnica del hombre blanco* (2014), *Somos los que no están muertos I a V – Paisaje con figuras* (2013) y *Yellow Taxi o La Esquina o Cómo murieron los futbolistas que mataron a Karim* (2011). Sus obras han sido traducidas al francés y al portugués y publicadas en diferentes países de América y Europa. Es doctor en Estudios Teatrales de la Universidad Paris 3 y magíster en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Como investigador en literatura ha sido coautor de: *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada* (2011), *Representaciones, identidades y ficciones. Lectura crítica de las historias de la literatura latinoamericana* (2010) y *Topo/grafías. Literatura y región: el caso de Bogotá* (2016).









▲ "Estados de vulnerabilidad". Fotografía: Carlos Mario Lema. Teatro Vreve. 2016

...habría que levantar barrotes frente a la entrada del sótano, poner una placa de bronce que dijera: 'Aquí murieron...', y debajo una lista de los muertos y las fechas de sus muertes y ya está (John Maxwell Coetzee. *Elizabeth Costello*. p. 177).

...lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites (Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera*, p. 473).

El arte es la respuesta humana a la certeza de su propia finitud. Somos mortales y el arte nos ofrece la experiencia de la trascendencia: no en la idea, no en la creencia, no en el concepto, sino en la experimentación infinita de lo sensible. El arte es presencia y placer del acontecimiento, del suceder de la experiencia, en un aquí y ahora que son siempre singulares y efímeros. En todos sus medios materiales de objeto y en la concreción de su acontecimiento es profundamente material y circunscrito. La astucia del arte, en cambio, es su sabiduría de, en medio de tanta concreción y a través suyo, hacernos intuir, entrever, sentir la experiencia de la infinitud. Somos finitos, pero el arte nos abre la puerta de lo imperecedero. En esta infinitud no

hay engaño porque esta apertura adviene desde nuestra propia libertad en la experiencia estética –ya seamos artistas, ya seamos espectadores del arte–. Lo imperecedero más que un atributo objetivo de la obra/experiencia del arte, es el resultado de la apuesta que hacemos nosotros mismos al sumergirnos en el artificio de lo artesanal y lo frágil material que constituyen los entramados que soportan y desde donde se produce el gesto artístico, el acontecimiento estético. Nuestra trascendencia se peralta en el gesto que aprehende y potencia lo matérico. Es todo esto finito lo que provoca la experiencia de la infinitud.

Pero no solo porque se inscribe en el espacio-tiempo del acontecimiento, porque opera con sustancias matéricas, porque procede por la incorporación de modos de hacer que son procedimientos de intervención de los materiales, no solo por eso es la obra/la experiencia artística fabril y finita. También por el tipo de operación que el arte hace sobre lo real. El arte retorna a lo real y se abisma en él, en eso que lo atrapa: la operación artística es un trasegar que repasa los lugares, los tiempos, los sonidos, los cuerpos, los afectos del entramado que constituye eso finito que es la vida. Eso finito de la vida es lo heterogéneo que habita y sobre lo que





▲ "Estados de vulnerabilidad". Fotografía: Carlos Mario Lema. Teatro Vreve. 2016

se construye la obra/el gesto artísticos. El arte potencia eso finito que parece mediante el artificio de lo sensible que es su acaecer, su devenir en objeto o experiencia. Y para ello toma todo. Todo lo que nos acontece es materia de/para el arte. En esa medida, nada de lo humano escapa a su esfera: la alegría como la tristeza, la afirmación como la pregunta, la duda como la certeza, lo pasado como lo porvenir y lo presente, lo de aquí y lo de allá, la sensación de estar en el lugar propio y la extrañeza del lugar ajeno, el sueño de la eternidad y la conciencia de la muerte. También el placer del habitar y el ser y sus contrarios: el desasosiego, lo abyecto, lo intimidante, lo violento, lo incierto, lo innombrable propio de la desgracia y el goce.

Todo es material y ocasión del arte y para el arte. Todo y también el conflicto. Y, sin embargo, no podríamos restringir la esfera del arte a una sobredeterminación para que se ocupe del conflicto y de él tan solo. No podemos sobredeterminar al arte, no de manera general, menos de manera circunscrita al conflicto político y de enfrentamiento militar que se da en Colombia en este tiempo presente que enmarca sobre todo el último medio siglo. En tanto restringe su autonomía, la obra de arte no podría ser determinada por un contenido circunstancial o un estado objetivo del mundo. En tanto todo lo humano es ocasión del hacer del arte, el conflicto no podría ser lo único, ni el obligado material de su actividad. Pero si bien es cierto que no podríamos restringir el arte a la situación y condición del

conflicto, también es cierto que el conflicto afecta de una manera tan radical, tan contundente la vida social y humana –incluidos el arte y su sentido y sus modos de proceder– que parece un desafío no considerar el conflicto como determinante del arte. O al menos no considerar el arte en su relación con el conflicto. Parece imposible no considerar el arte en los tiempos del conflicto.

En este caso, incluso si el arte en su autonomía tiene como fuente todo lo que pertenece al humano acaecer, es preciso fundar un nuevo imperativo que fundamente esta solicitud al arte para que inscriba su actuar en la esfera del conflicto. Este fundamento es para mí el llamado que la víctima del conflicto hace a la sociedad como un todo, pero de manera singular al arte y su esfera de acción y a los sujetos que son los artistas. Esta es una demanda ética de restitución y humanización del dolor y de la condición de afectación y carencia que identifica a las personas en condición de víctima. Lo que funda la relación entre arte y conflicto es el llamado de la víctima, su reclamo, su imperativa demanda. El reclamo de la víctima deviene un imperativo categórico en el tiempo presente en el arte en Colombia.

Sobre esta relación de arte y conflicto se plantean las reflexiones de ahora. Sobre el espacio de tensión que crean los dos epígrafes con que se inicia este texto: entre el reclamo de olvido y de silencio discreto sobre el horror que ha acontecido, según exige el personaje de Elizabeth Costello en la novela

homónima de Coetzee, y la celebración de la vida que continúa en su obcecación tanto en el acaecer del tiempo real como en su celebración en la novela de García Márquez: entre el "...ya está" del olvido de Coetzee y la vida que "...no tiene límites" de la reincidencia y la celebración de García Márquez. En ese intersticio se despliegan las posibilidades y las desgracias del arte en los tiempos del conflicto.

"Nada hay que sea inofensivo" (Adorno, 2004<sup>a</sup>, p. 29), dice Theodor Adorno, y agrega: "hasta el árbol que florece miente en el instante en que se percibe su florecer sin la sombra del espanto" (2004<sup>a</sup>, p. 29). Es decir, no hay vida unilateral, ni tiempo externo del arte, más allá de la vida que nos compromete. Para mí, dos declinaciones de la vida dañada que constituye la vida de nosotros: en el contexto de los conflictos humanos o en las circunstancias en que la desgracia se abate sobre las sociedades. Pero no solo de manera genérica y universal, sino también y sobre todo en lo contingente y preciso del conflicto: en el marco del conflicto nada hay que sea inofensivo. Pero también: en tiempos del conflicto, nada en el arte es sin sospecha si solamente quiere pasar por encima de su circunstancia luctuosa.

Nada, pues, exige que el conflicto actúe como una determinación del arte. Sin embargo, todo reclama que el arte se detenga y acuda al llamado del conflicto, como respuesta a la apelación de la víctima. En tiempos de crisis, la ignorancia o desprecio del arte sobre el conflicto echa una sombra de sospecha sobre el arte mismo. En presencia del conflicto todo en el arte –como en la vida– remite a esa condición de angustia y desamparo que suele ser la consecuencia del conflicto. Pues es cierto, como continúa diciendo Adorno que:

Hasta la más inocente admiración por lo bello se convierte en excusa de la ignominia de la existencia, cosa diferente, y nada hay de belleza ni de consuelo salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor (2004<sup>a</sup>, p. 30).

En presencia del conflicto, en la circunstancia existencial de compartir la situación del conflicto y sus consecuencias en diferentes miembros de la sociedad, el arte resulta afectado, de acuerdo con Adorno, en por lo menos dos aspectos: la sospecha de mentira que significa la indiferencia y la necesidad de enfrentar el horror en la acción artística y mediante ella, pues nada, tampoco en el arte, puede substraerse a la "sombra del espanto".

He hablado de la víctima como figura por excelencia del sujeto en el contexto del conflicto colombiano bajo la figura del "hombre roto", en varias ocasiones (Viviescas, 2007, 2008 y 2009). Esta metáfora

sigue en la base de mi reflexión. Apoyado en los planteamientos de Guillermo Hoyos, reflexioné también sobre esta demanda de la víctima a la sociedad y al arte, como imperativo de orden moral que trasciende, como señala Hoyos, la reparación material y jurídica, y se inserta en la instancia moral del imperativo ético (Viviescas, 2015). Vuelvo en este ensayo sobre la reciprocidad de la demanda ética de la reparación moral y simbólica que entrevé Hoyos, pues mediante ella "se busca tanto la reparación de las víctimas como de la sociedad misma" (2007, p. 18); así también como sobre la noción de "justicia anamnética" que propone, leyendo a Walter Benjamin, Reyes Mate (2003). Pero estoy también a la escucha del concepto de imperativo de la memoria y el recordar del arte que postula Theodor Adorno en su ya citado *Minima moralia* y aun en la *Teoría estética* (Adorno, 2004b), tanto como del desarrollo de sus planteamientos por Marta Tafalla (2003 y 2011) en el concepto de "arte anamnético". También han sido fundamentales para construir esta reflexión los planteamientos sobre la imposibilidad del testimonio en Giorgio Agamben (2005) y el concepto de escritura con la voz del otro de Ricardo Piglia (2001), que establece un contraste con el anterior. Es de aquí que surge esta escritura rapsódica que pretende ser eco de muchas voces simultáneas.

## ¿Es el conflicto el fin del arte o su origen?

El conflicto es una circunstancia que especifica a la sociedad colombiana desde su constitución como nación; en términos de sociedad moderna, desde el momento de la obtención de la independencia respecto del dominio colonial de España. También antes, y de manera, si se quiere, más aguda, cuando los habitantes aborígenes fueron asaltados por el conquistador. Pero de manera más precisa, el conflicto político y social que cobra expresión de conflicto armado, especifica a la sociedad colombiana a partir de la década de los años 50 del siglo XX. Desde entonces, hace 60 años, y hasta nuestros días el conflicto armado dispone, especifica y afecta la vida social y en colectivo en Colombia de una manera intensa. Y si bien el conflicto es connatural a toda sociedad humana en los procesos de convivencia social tanto como en los procesos de civilización y de dominio, fuerza es reconocer que el conflicto social y político en Colombia, en su condición de conflicto armado, ha tenido tan amplia y luctuosa incidencia, ha afectado en su permanencia tantas generaciones de colombianos que nos obliga a considerarlo como un factor singular que especifica nuestra sociedad.

En la circunstancia de ser una sociedad determinada por la persistencia del conflicto armado, que es la que caracteriza a Colombia, es preciso y conveniente interrogarnos sobre las posibilidades del arte



y su relación con el conflicto. No solo porque, ante la intensidad y la atrocidad del mismo, la noción de origen del conflicto como fuente de la representación, sobre todo en el arte dramático, ya ha sido ampliamente rebasada (Viviescas, 2009, p. 130), sino porque en una gran medida el conflicto ha desbordado los límites del espacio de la razón conflictiva y se ha instalado en ocasiones allende estos límites civilizatorios racionales, aun si estos son al mismo tiempo límites de dominio.

Casi podemos decir que la noción de representación no es ya factible como principio del arte, al menos no una simple representación positivista y reificadora, porque tiende a encubrir el horror de lo que ha sucedido. Y esto en al menos dos sentidos: por el riesgo de naturalizar los procesos de agresión por exigencia lógica del sistema de representación, que termina por hacerlos parecer necesarios; bien por el riesgo de normalizar las situaciones de violencia mediante la normalización figurativa. El aporte de Guillermo Hoyos en el pensamiento de la dimensión moral y, agrego yo, de la ética de la acción colectiva, va en la dirección de la construcción de un nuevo paradigma que deviene en un nuevo imperativo categórico que tiene dos momentos: en primer lugar, la colectividad está en mora de responder al reclamo de las víctimas por lo que han sufrido como agresión y despojo; en segundo lugar, la situación de agresión no reparada se revierte sobre la colectividad como déficit ético que permitió la agresión y persiste en el desequilibrio de la falta de reparación. La colectividad social y los artistas dentro de ella no son externos al conflicto: la sociedad es también víctima de carencia ética en presencia de la agresión. En el espacio que crea esta doble condición, el arte está en mora de encontrar formas de responder al reclamo ético de la víctima y de la sociedad, para garantizar procesos de reparación y restitución que garanticen el restablecimiento de los lazos de convivencia.

¿Qué relaciones múltiples es posible establecer entre el arte y el conflicto?, ¿cuáles son las modalidades del arte en este marco?, ¿cuáles sus funciones?, ¿cuál la autonomía que conserva aún y cuáles las determinaciones que lo afectan?, ¿cuáles, en suma, las políticas del arte en tiempo de conflicto? En esta reflexión quiero hacer un homenaje a la memoria de mi lectura de *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. En mi primera lectura de esta novela, los tiempos del cólera marcaban una finitud y una situación de desamparo: un tiempo luctuoso que se volvía finito en la estrechez del encierro. En la misma medida, el tiempo del encierro era múltiple y heterogéneo, porque contenía tanto el tiempo del amor como el tiempo de la enfermedad. El modo en el que se constituye ese tiempo heterogéneo de la novela actúa como alegría de los tiempos del conflicto

y de las posibilidades del arte en nuestro tiempo presente, por su coexistencia y la doble implicación de redención del primero por el segundo. Al menos así quiero interpretarlo como acicate para esta reflexión: el tiempo del conflicto es catastrófico y demoledor, pero es posible fijarle un fin al conflicto, el arte puede actuar como recuerdo de la finitud del conflicto, gracias a la infinitud del placer que el arte nos permite habitar.

## Políticas de la representación

Dice Adorno:

Mediante su definición como aparición, el arte lleva insertada teleológicamente su propia negación; lo que se muestra de repente en el fenómeno desmiente a la apariencia estética. Pero la aparición y su explosión en la obra de arte son esencialmente históricas (2004b, p. 119).

Me interesa leer este texto en clave de actualidad de la obra de arte, para ello, destaco tres momentos. El sentido de aparición, que define al arte, que está en resonancia con la condición material y eventual con que comprendo el arte, tal como señalé al principio. El aspecto de la negación, que en cambio, hace referencia a la condición heterogénea de la obra de arte, la que no puede eliminar la presencia de lo no-arte en sí misma, más que a riesgo de revelarse como mentira. Finalmente, la condición histórica como determinación de su dialéctica, que inserta al arte en un contexto histórico que determina sus decisiones formales. La actualidad de la obra de arte señala al tiempo la condición material de su emerger –su condición de aparición, de suceso–; la tensión que establece con la condición objetiva del mundo en que surge, la determinación de este contexto que se revela como decisiones formales; y la historicidad de contenidos, procedimientos formales y relaciones que establece la obra con el espectador.

Así pues, la obra de arte vuelve siempre sobre lo real que no puede extirpar sino bajo el riesgo de su propia anulación. Pero lo hace sin suscribir un compromiso con la representación positivista de lo que hay. La obra de arte aparece y sucede, pero no está forzada a afirmar lo que hay. Diría más bien, pero esto es también un modo de pensar de Adorno, que la obra de arte despliega sus potencialidades negativas para mejor poner en evidencia la indigencia de lo que existe. Cuando lo que existe hace referencia al conflicto colombiano, el énfasis se intensifica de suyo. Todos estos son problemas de la representación y sus políticas. Porque el arte no es el objeto, ni su conformación, ni el mundo del que habla, ni el espectador al que se dirige... sino todo esto al tiempo: estos factores actúan como una constelación, es preciso leerlos como tal para su comprensión.





"Estados de vulnerabilidad". Fotografía: Carlos Mario Lema. Teatro Vreve. 2016



El eje, como ya está dicho, en torno al que gira esta dialéctica de negatividad de la obra de arte en la situación de conflicto es la víctima. Pues la víctima actúa como sujeto que sintetiza –porque en ella confluye– el proceso todo de violencia en el conflicto. Víctima, de acuerdo con el diccionario, es la persona que sufre daño o perjuicio por una determinada acción o suceso, o que muere por esa misma razón. Es esta condición la que se desprende del conflicto en Colombia. Enrique Dussel, que nos aporta tanto para la comprensión crítica de la ética de la víctima, tematiza una víctima que es un concepto más abarcador, en el que caben todos los desposeídos del capitalismo del sistema-mundo:

La libertad del Otro –siguiendo en este aspecto a Merleau-Ponty– no puede ser una «absoluta» incondicionalidad, sino siempre una cuasi-incondicionalidad referida o «relativa» a un contexto, a un mundo, a la facticidad, a la factibilidad. En esta *Ética* el Otro no será denominado metafórica y económicamente bajo el nombre de «pobre». Ahora, inspirándonos en W. Benjamin, lo denominaré «la víctima» - noción más amplia y exacta (Dussel, 1998, p. 17).

Retendremos del concepto de víctima propuesto por Dussel la condicionalidad de su libertad impuesta por un gesto de destitución y negación violento y exterior: que actúa sobre/en el cuerpo, en la acción, en el pensar. Guardamos la noción de víctima, pero circunscrita a la primera noción propuesta, en la medida en la que el contexto, el mundo, la facticidad del conflicto permiten la singularización de los problemas y los sujetos que los padecen.

Sin embargo, no podemos simplemente ahorrarnos la representación. Cuando postulamos la noción de políticas de la representación, queremos responder al problema del arte en la situación del conflicto, promoviendo la comprensión de respuestas plurales que este y los artistas ofrecen. Lo que importa del arte es su capacidad de conformar/transformar los hechos que crean la vida y la convivencia, transformarlos en la aparición que define su forma de realizarse como acontecimiento, como evento. De allí se desprende la importancia –todavía– de la –una cierta– representación. No como lugar de llegada, sino como punto de partida de la interrogación sobre el arte. Podríamos decir, de manera precisa, como punto de interrogación de las políticas de la representación. Por políticas de la representación quiero señalar el complejo mundo de las relaciones entre la creación artística y el mundo en que esta se produce. Quiero señalar también las relaciones entre estética –entendida como la operación de la creación y el encuentro con la obra de arte, como experiencia del hacer y del disfrutar el arte– y ética –entendida como esfera de la acción y de la intervención ciudadana en la esfera pública y en la

organización social–. La obra de arte en el contexto del conflicto es tal que establece vínculos de conexión entre lo estético y lo ético a través de lo *poiético*. Esta triple vinculación y las respuestas que a ella damos generan las políticas de la representación.

Si hubiese que nombrar un origen de esta reflexión sobre políticas de la representación, tendría que remitirme al pensamiento del arte como aprehensión de lo real para su disposición como escritura que está en el origen del pensamiento de la representación ya en Aristóteles, pero sobre todo en Hegel. Al mismo tiempo, tendría que nombrar el asedio que el arte de la presencia en los desarrollos recientes de los últimos veinte años ha hecho al concepto y a la práctica de la representación.

Este pensamiento del arte, en tanto aprehensión de lo real, hace referencia sobre todo a la *poiesis* plástica de los materiales y los procedimientos; y, dentro de ellos, del cuerpo en el ámbito espacio-temporal de su devenir, y en la relación entre real y *poiesis* y el lugar de la representación como mediación. Si la primera parte de esta proposición –el arte como aprehensión de lo real– enfatiza el aspecto de los materiales y una primera operación de conformación de los mismos–, la segunda –para su disposición como escritura– hace referencia de manera más enfática al trabajo de la escritura, con la palabra, en primer término, pero no solo con la palabra: de la escritura como forma de composición. Pues la escritura en nuestra actualidad no se circunscribe al ejercicio de la palabra escrita, sino que se proyecta como sinónimo de representación, a veces como composición, a veces como superación del mismo. Sobre todo, después de la reflexión de Jacques Derrida sobre la gramatología, gracias a la cual la escritura no solo “desborda la extensión del lenguaje” (2008, p. 11), sino que conquista nuevos dominios de sus procedimientos y sus materiales: hacia atrás, en el campo de las escrituras no *grafomáticas*, de la adscripción del signo plástico y matérico, de la apropiación de la escritura de la huella, del resto, de la traza; hacia delante, en la situación de volverse archimodelo de los procesos de conformación, creación, estructuración y composición para las distintas disciplinas del arte.

La comprensión del arte como aprehensión de lo real para su disposición como escritura atraviesa de manera transversal estas prácticas de trabajo de y sobre la palabra, de y sobre el cuerpo en la materialidad de su existir en el espacio-tiempo acotado, de y sobre los materiales plásticos y sonoros, sobre los materiales que constituyen la imaginación poética y la escritura de creación, la acción teatral. Esta misma comprensión del arte abre la vía para las problemáticas de la aprehensión del mundo a través de los materiales que lo constituyen y de conformación de estos materiales. Aprehensión/conformación

que sintetizan las operaciones del arte, su dimensión *poiética*. Operaciones que nos ponen también en frente de la interrogación de la *aesthesis* de esta conformación. Y en la producción de sentido. El arte como aprehensión de lo real para su disposición como escritura nos conduce a la interrogación sobre el momento del encuentro de la obra con el espectador y la producción de sentido.

La asignación de sentido es una operación política. Está determinada esta asignación de sentido por la elucidación del mundo y su disposición para una intervención práctica en la esfera ética por parte del individuo, como creemos acontece en la estética de Hegel; ya lo sea por la redistribución de lo sensible y la creación de nuevos espacios de intervención y experiencia que permite la obra de arte en el régimen estético, tal como lo plantea Jacques Rancière; ya lo sea en la disolución de lo estético en la acción política y en la intervención social que apela a procedimientos y mecanismos del arte y de la acción artística, como aparece en diversas estrategias de artistas y ciudadanos, desde, para poner un nombre, el accionismo hasta la performatividad social del tiempo presente.

Es decir, ya sea desde el control de la asignación de sentido que preserva el artista elucidado del arte crítico, que desde mi perspectiva es el modelo del poeta creador en Hegel, que se proyecta hasta entrado el siglo XX en el artista crítico que propone y encarna el mismo Bertolt Brecht y una fuerte tendencia del teatro contemporáneo en Colombia. Ya sea en el arte crítico y de activismo político que se proyecta aún hoy en día en los artistas del arte crítico actual, en los avatares de los artistas de la vanguardia que pretenden vincular el arte con la vida. O ya sea en la liberación del sentido que propone el artista actual del régimen estético de Jacques Rancière que se equipara, como él lo hace, con el *maestro ignorante* que provoca la creación del conocimiento –en nuestro caso, la producción del sentido y la asunción de nuevos espacios y nuevas prácticas en el lector/espectador– al renunciar a favor del alumno –en nuestro caso el lector/espectador– a la autoridad y a la posición de poder que plantean el poder del saber, para mejor dar lugar al que llama *espectador emancipado*. Son la posibilidad y las modalidades de la producción de sentido lo que cierra el circuito del arte y lo que le otorga la dimensión política a esta interpretación del arte como aprehensión de lo real para su disposición como escritura.

Es el juego mismo de los cuatro factores que antes nombrábamos, esa constelación, lo que determina las posibilidades y las tareas del arte en el tiempo presente del conflicto.

## De los trabajos del arte, la preservación de la memoria

En su obra sobre la memoria, que en su programa académico completa los tres tomos del relato y el de la metáfora viva, Paul Ricoeur, al indagar la fenomenología de la memoria establece dos aspectos que deben destacarse: 1. La memoria es objetiva, es siempre memoria de algo y de un tiempo. 2. La memoria debe disputarse con la imaginación el campo de sus propios recuerdos. Antes de este planteamiento, Ricoeur previamente ha establecido ya la condición narrativa de la memoria: sea como imagen o como relato, la memoria se resuelve siempre como ejercicio de narración.

Es en la primera parte de la obra, que está consagrada a la memoria, a los fenómenos mnémicos, que Ricoeur indaga desde la fenomenología. La memoria así tiene varias etapas. La fenomenología de la memoria:

se abre deliberadamente a un análisis dirigido hacia el objeto de memoria, el recuerdo que se tiene ante la mente; atraviesa después la fase de búsqueda del recuerdo, de la anamnesis, de la rememoración; se pasa, finalmente, de la memoria dada y ejercida a la memoria reflexiva, a la memoria de sí mismo [14].

Por su parte, la investigación fenomenológica de la memoria que se plantea el autor se estructura en torno a dos preguntas: ¿de qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria?, que es lo que da el enfoque objetual en su análisis, dado que la memoria como la conciencia es siempre memoria de algo. Aparecen entonces, de manera inmediata, dos dimensiones distintas de la memoria, a partir de las dos palabras que usaban los griegos para designarla: recuerdo, por un lado, y memoria o rememoración, por el otro, según las palabras griegas *mnêmê* y *anamnêsis*. Recuerdo y rememoración son dos alternativas de comprensión de la memoria, de su trabajo: la primera se vive más como afección –el recuerdo que nos arriba– y la segunda más como acción –la rememoración como un acto, un proceso que se lleva a cabo, diría yo, como trabajo–.

De otro lado, la pregunta por el quién de la memoria, del acto de memoria, tiene que ver con la oportunidad que se abre o no a un sujeto colectivo, más allá del sujeto de la primera persona del plural, que fuera el sujeto de una memoria colectiva. En la fenomenología de la memoria como recuerdo, Ricoeur nos propone dejar en suspenso la asignación de sujeto y centrarnos en la pregunta por el qué objetual, porque el recuerdo es en la filología griega “algo que aparece”, “algo pasivo”, que llega incluso a caracterizarse como *pathos*, como afección, como algo que se abate sobre nosotros,



podríamos decir. En cambio, la anamnesis, como rememoración, es ya un acto: acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda. Es esta, la que abre la rememoración, una dimensión ya pragmática que abre posibilidades y plantea problemas. Los problemas tienen que ver con la pretensión de fidelidad de la memoria, sobre todo cuando se contrasta con la historia, que también tiene esa vocación, donde se puede dar y de hecho se da una interferencia por la pragmática de la memoria.

En la búsqueda de la genealogía de la memoria en la tradición griega clásica, Paul Ricoeur cita dos modos de comprensión de la misma que más que plantearnos una disyuntiva pueden ser pensados por nosotros como estados de la memoria. Para Platón, la memoria aparece como “la representación presente de una cosa ausente”, con lo que la memoria se pone en el centro de una disputa entre recuperación de una imagen del pasado o su modificación por la imaginación –*eikos* o *phantasma* se podría decir–. Es decir, la memoria entra en la zona de disputa de su condición veritativa. Acá es importante también la discusión sobre si la memoria puede ser fiel al recuerdo o si se deja afectar por el estado del recordante o el paso del tiempo. También es importante la discusión sobre representación o presentación, sobre si la memoria retrotrae los hechos del pasado, para simplemente dar razón de ellos, o si los representa, es decir, si los reconstruye para volver a presentarlos. Siendo, para mí, las dos posibilidades susceptibles de ser experimentadas en el tiempo presente en nuestra situación y contexto. Mencionemos solo de paso que para Platón la memoria, a través de la sensación, es también una suerte de escritura que deja su huella, su *graphos* en el alma, por lo que después la podemos reconocer, solamente para hacer referencia a esta condición doble de escritura de la memoria, como impresión –*typos*– y como escritura –*graphos*–.

Pero el problema de la representación nos da tránsito a la segunda posición que analiza Ricoeur. Para Aristóteles, “la memoria es del pasado”. El tratado en que se ocupa de ello tiene en latín un doble nombre “*De memoria et reminiscientia*” (33), en el que la memoria aparece como la presencia simple del recuerdo en la mente –que Ricoeur llamará “evocación simple” (33)– y se diferencia de la rememoración, más activa. Es aquí que aparece lo que ya consignamos que es vital para Ricoeur, que la memoria es del pasado, de algo que está en el pasado. La memoria, como memoria del pasado, se caracteriza así como contraste del presente de la sensación o percepción y el futuro de la conjetura y de la espera. Pero más importante aún es comprobar que entonces la memoria tiene una marca del tiempo. Con Aristóteles, extrapolado en esta síntesis, arribará la memoria a dotarse de “la cosa”, dice Ricoeur, que se recuerda, el algo que es el objeto de la memoria, también la

dimensión del tiempo y, lo que no podemos probar ahora, la espacialidad del recuerdo. Más adelante en su demostración, Ricoeur reconstruye también esta dimensión del espacio en el acto de la memoria. Esta marca temporal, que funda lo que Ricoeur llama “memoria declarativa” se subraya con insistencia. Dice el autor, en la reflexión de Aristóteles: “...los humanos comparten con algunos animales la simple memoria, pero no todos disponen de la “sensación (percepción) [*aisthêsis*] del tiempo” (29). Esta sensación (percepción) consiste en que la marca de la anterioridad implica la distinción entre el antes y el después. Pero “el antes y el después existen en el tiempo [en *khronô*]”.

La segunda cuestión planteada es la de la imaginación en su relación con la memoria, que antes anunciábamos. Para Aristóteles, en la lectura de Ricoeur, el vínculo de memoria e imaginación “está garantizado por la pertenencia a la misma parte del alma, el alma sensible, según un modo de partición ya practicado por Platón” (34). Pero el problema está en otra parte, en la nueva dimensión de la aporía de “ser presencia de lo ausente” y Ricoeur cita al autor: “Se podría preguntar uno cómo, cuando la afección está presente y la cosa ausente, uno se acuerda de lo que no está presente” (35). Porque ya habíamos visto que, en una tematización heredada de Platón, la memoria es posible porque en el alma se imprime, como un *typos*, una marca, la afección que el hecho pasado nos ha dejado, gracias a cuya impronta podemos recordar el motivo o la causa de la afección. La solución de la aporía –memoria que es presencia de una ausencia–, en la que no nos podemos detener, introduce un elemento más que es importante, que es el de la impronta. Para resolver la aporía, señala Ricoeur, su solución está en “la introducción de la categoría de alteridad, heredada de la dialéctica platónica” y se logra mediante la agregación de la noción de impronta. Para Aristóteles, la afección producida gracias a la sensación en el alma debe ser considerada como una especie de pintura (zografema), “de la que afirmamos que es la memoria”; y por la categoría de la alteridad, esta afección es al mismo tiempo un dibujo y la afección como tal, aunque estas son distintas. Ricoeur concluye la reflexión de Aristóteles de manera paradójica para enfatizar la solución de la aporía: ¡La ausencia, como lo otro de la presencia! Lo que podría significar, que la memoria –como acontecimiento que nos afectó– es lo otro –pero a lo que este remite– de la impronta, de la *graphé* que queda en el alma, y que nos permite recuperar la memoria, de la que es distinta.

Cierro esta parte con una cita extensa de Ricoeur, en la que aparecen los que yo denomino posibles estados o trabajos de la memoria, solo recordando que, en Aristóteles, la memoria, como lo que llega, es pasiva y la rememoración, como ejercicio de memoria es activa (36):

Se engendra así una pluralidad de tradiciones de interpretación. En primer lugar, la del *ars memoriae*, que consiste (...) en una forma de ejercicio de la memoria en el que la operación de memorización prevalece sobre la rememoración de acontecimientos del pasado. Viene en segundo lugar el asociacionismo de los modernos, el cual (...) encuentra en el texto de Aristóteles sólidos apoyos. Pero el texto deja sitio para una tercera concepción, en la que se recalca el dinamismo, la invención de los encadenamientos, como hace Bergson en su análisis del 'esfuerzo de memoria' (38).

Un rápido recuento de los problemas que suscita o que pone en evidencia el análisis que realiza Ricoeur sobre la memoria señala la pertinencia de su enfoque y sirve como base para identificar los trabajos de la memoria como trabajos del arte. La memoria aparece inicialmente bifurcada en una memoria pasiva y en una memoria activa, la primera como esfera del recuerdo y la segunda como espacio de la acción. Este recordar es una acción, algún tipo de acto que implica decisión e implementación o puesta en marcha. En nuestro caso en Colombia, esta circunstancia compleja que rodea el acto de la rememoración es fundamental. Por un lado, por la condición activa del acto de memoria, lo que digo que es su condición performativa, es decir, el ejercicio de memoria activa que promueve la rememoración. Y, por otro lado, la condición militante de la misma, su condición de choque con las otras memorias y con la historia misma, pero sobre todo con cierta historia oficial que, eventualmente, querría cambiar, valga la aporía, la historia. Este litigio y el volverse garante de la preservación de la voz y la memoria de las víctimas es lo que también identifico como tareas del arte. Más que reemplazar a la víctima, el arte hace el relevo de su voz, le da continuidad, y actúa como archivo y como lugar de difusión. Un aspecto fundamental del conflicto tiene que ver con el conocimiento de la verdad. Quizás la identificación de la verdad pueda no ser la función principal del arte –el tribunal jurídico y la historia, quizás como tribunal también, tienen un compromiso mayor con la elucidación y preservación de una verdad procesal o de una verdad objetiva–. En contraprestación, el arte aparece como el recinto o lugar privilegiado para el ejercicio de la memoria, del relato y de la fabulación. Son estas las posibilidades que se abren.

En el análisis de Ricoeur, la memoria también aparece vinculada con la imaginación, aunque no reducida a ella, mejor, con ella en disputa. Más bien, el análisis muestra que hay una memoria que incluye la dimensión del tiempo, el reconocimiento de una cierta trama por el ordenamiento de una sucesión de acontecimientos. Pero el vínculo con la imaginación es fundamental por la puesta en imagen que



▲ "Estados de vulnerabilidad". Fotografía: Carlos Mario Lema. Teatro Vreve. 2016

representa el acto de memoria. Por lo que fue también importante el análisis aristotélico que separa la huella de la afección o que señala que la afección deja una huella en el alma, porque al establecer la diferencia, la alteridad entre huella y afección, al mismo tiempo dota de una doble dimensión el acto de memoria: la huella, actúa como *grapho* y el ejercicio de la memoria es un ejercicio complejo, aquí interpreto a partir del análisis, de lectura –del *typos*, del *grapho*, que deja impresa la experiencia del pasado en el alma-, de interpretación de la imagen a la que remite la huella, la impresión, el recuerdo, de nueva escritura, mediante la presentificación o la representación del recuerdo en el tiempo actual de la rememoración.

De esta manera quizás podríamos decir que una nueva tarea del arte es la de provocar el ingreso a un “estado de memoria”, que nos permita sumergirnos en la percepción y el arribo de sensaciones y recuerdos del pasado y de los espacios de entonces, como una suerte de evocación que arriba y que nos pone en el centro del acontecimiento.

Pero también, lo que quizás está más cerca de mi vocación como artista, proceder a un ejercicio de la memoria, unos “trabajos de memoria”, que supone su recuperación del pasado, su re-presentación, pero ahora en un doble sentido: 1. volver a presentar o presentar de nuevo, con lo que el ejercicio del arte se dilata y difiere en el tiempo, articula este tiempo presente de la acción con el tiempo pasado de la afección; 2. presentar mediante otros medios, es decir, que la obra de arte desplaza en nuevos territorios materiales de soporte, que presenta a otros sujetos y que encarna en otros sujetos los acontecimientos del pasado. En ambos casos destaco los aspectos materiales de los procedimientos y de los emplazamientos de las nuevas acciones de memoria. Es muy importante en esta reflexión, que el análisis de la memoria en Ricoeur nos provea la base fenomenológica del despliegue de tiempos, sujetos, materialidades de la memoria –como trabajo individual del afectado- y del trabajo de memoria que puede acometer el arte –como trabajo de fabricación/construcción, pero también de puesta en espacio y en situación, que realizan el artista y el espectador–.

## Estados de memoria

En la condición de vulnerabilidad que la situación de conflicto ha puesto al sujeto –a los individuos, hombres y mujeres en Colombia-, hay una suerte de imperativo categórico de volver a la memoria, de recuperar la memoria y construir el futuro con y desde esa memoria-material. Este imperativo no es más que la puesta en obra de aquel de la víctima que apela al arte para que contribuya a su reparación. Si en la memoria del conflicto podemos

verificar al sujeto en “estado de vulnerabilidad”, la carencia, la ausencia de memoria son circunstancias que se vuelven condición y que profundizan este estado de vulnerabilidad. Una alternativa posible es lograr el cambio de un “estado de vulnerabilidad” que caracteriza a la víctima, sujeta en el tiempo y en el espacio del recuerdo al momento o situación de despojo, a un “estado de memoria”, que se convierta en un trabajo de/con la memoria, que permita la transformación de la situación. En este punto estoy tentado a comprender este trabajo de memoria como un ejercicio de catarsis, sobre todo por la dimensión dinámica que Aristóteles le otorgaba como superación del terror y la piedad, si no fuera por el compromiso de elucidación filológica y estética que reclamaría esta asimilación, el que tal vez no tenemos espacio de acometer aquí.

Pero aun antes de arribar al momento de catarsis del trabajo de memoria, como alegoría de la movilización del estigma del dolor en el recuerdo, tomemos en cuenta que el estado de memoria supone una suerte de compromiso militante con el compartir la situación de la víctima, que sería el sujeto de la memoria. Aquí, en el compartir, entreveo tanto un momento del arte como don, es decir, de crear las condiciones de reencuentro de la víctima con el recuerdo, o bien de que la víctima rinda testimonio y done su relato al oyente/espectador, que al recibir comparte y libera a quien dona; como un momento de juego que permita incluso el juego de la representación, en el sentido de la figuración espacio-temporal de otros protagonistas que ponen en juego los materiales de la memoria. Pero aún podemos vislumbrar también un posible tránsito del “estado de memoria” al del “trabajo de memoria” y yo diría “trabajo con la memoria”. Trabajo de y con la memoria que nombra algunas modalidades del arte en los tiempos presentes del conflicto.

Los problemas que subsisten, de manera muy rápida, tienen que ver con cómo compartir la memoria con la víctima sin destituirla de su posición protagónica. Aquí, como primera expresión del problema, el centro lo constituye el testimonio y su in-transferibilidad. En el tratamiento que le da Giorgio Agamben, el testimonio es, extrapolo yo, el acto de la memoria que retrotrae una situación de violencia, cuyo sujeto es la víctima. Podríamos ver de manera inmediata aquí la estructura de la memoria como la acabamos de analizar. Es solo que en la reflexión de Agamben la estructura es más compleja. La construcción de la víctima, por el acto de agresión que la constituye, es un acto de borrado de su condición de sujeto, Agamben lo llama de manera directa un acto de desubjetivación. Mediante la agresión que se le inflige, se destituye a la víctima de su condición de sujeto. Por esta causa, el testimonio no puede ser ya rendido por ese no-sujeto (o sujeto de-subjetivado) en que ha devenido la víctima.



Por su lado, en frente de la agresión y el proceso de victimización, el testigo -y el testigo privilegiado para nosotros que es el artista-, no puede tampoco dar cuenta del testimonio porque, al no haber sufrido la agresión él mismo, no posee la memoria: porque este posible testigo es exterior al acto. De esta doble imposibilidad surge la aporía del testimonio. De allí concluye Agamben que el testimonio es imposible. Lo que no significa en modo alguno que no se pueda hacer. Más bien, significa que el testimonio es un acto que se instala en una cadena de aporías y de procesos de desubjetivación/subjetivación. El artista, quizás, sería el testigo que solo puede testimoniar que no puede dar testimonio. El artista sería el sujeto que en el acto de creación se desubjetiva para vivir/provocar la experiencia de la desubjetivación a la que alude, a la que remite, del acto imposible de ser recuperado por la memoria, de la agresión primera. Pero este testimonio no puede ser directo, ni se resuelve de una vez y para siempre. Al contrario, actúa como alegoría y en un sistema de indeterminación permanente.

Podemos referir esta imposibilidad del testimonio apelando a nuestra comprensión de un valor negativo de la representación, en la vía que abre Theodor Adorno. Y esto en dos direcciones: en primer lugar, la vía negativa de una representación que no es necesariamente afirmativa de lo que existe. En segundo lugar, por la vía de un despliegue de las negatividades de la obra, que se expresan sobre todo en el plano de la *poiesis* de la escritura. En un lado tendríamos un arte anamnético restaurativo. En el segundo un arte también anamnético, pero que potencia, como ya está dicho, los despliegues de la negatividad en la dimensión formal. Un arte anamnético, no celebratorio sino negativo. Es decir, un arte en el que el sinsentido de la agresión originaria no es citado por la obra de arte como contenido de memoria, sino que la obra de arte introyecta y despliega en la afección del dispositivo formal el sinsentido que dio origen a la agresión. Gracias al concepto de la negatividad, estaríamos haciendo el tránsito de un arte de restitución y celebración de la memoria, a un arte que restablece la pérdida denunciando y denostando el sinsentido que permite la situación de agresión que provoca la desubjetivación o pérdida de su condición de sujeto de la víctima.

La primera opción evocada corresponde a lo que Reyes Mate postula como una justicia anamnética (Mate, 2003). Mate establece el devenir más presente de la víctima, ya no como asunto de la piedad o como objeto de comentario, sino como parte del paisaje de nuestra cotidianidad, especialmente en el campo jurídico y, para nosotros, en el campo del arte: "Se habla de víctima para plantear una satisfacción material, para exigir responsabilidades" (100). En nuestro caso, ya está dicho, víctima como sujeto que reclama su inclusión en la obra de

arte. Señalemos de paso que en la comprensión "polisémica" de quién es la víctima, Mate destaca algo que ya conocíamos -víctima como sujeto inocente al que se inflige un sufrimiento provocado-, y una condición de la víctima que afecta la posibilidad de transmisión de su experiencia luctuosa: "otra característica suya es la de poseer una mirada propia sobre la realidad, sin la que ésta no se hace visible" (100), lo que el autor llama una mirada "que no sólo ilumina con luz propia un acontecimiento o una época, sino que, además, altera la visión habitual que pudiéramos tener de la misma". Esta mirada es importante porque vincula el acontecimiento sufrido y la visión de la víctima, que constituirán material de la reconstrucción anamnética.

La justicia anamnética pertenece a la esfera del descubrimiento de que hay dos visiones de la realidad: la de los vencedores y la de los vencidos, como dice Mate leyendo a Walter Benjamin. También que "el papel de la memoria es devolvernos la mirada del oprimido. Ver el mundo con los ojos de las víctimas" (111), como dice Mate, ahora citando a Adorno. Esta mirada, única, permite una determinada visión de la realidad: "ilumina la realidad con una luz propia, imprescindible si queremos conocer la verdad de la realidad que vivimos" (112). La incorporación de la mirada de la víctima y el reclamo de una justicia universal se miden en la capacidad de que esta memoria "alcance a los muertos". Si para Mate esto se resuelve en la vía de una justicia anamnética donde la memoria tiene como primera obligación impedir la repetición de la catástrofe, para el artista, esta memoria y el punto de vista se convierten en los materiales de partida para una acción de transformación artística: recuperación, transformación, emisión y puesta en circulación actual en la esfera de lo público. Es aquí donde surge la figura del testigo y su trascendencia:

Al evocar (la figura del testigo) pienso en lo que ha significada para la comprensión o el conocimiento de Auschwitz. El testigo no es un informador cualificado de un hecho, sino que es *testigo de la verdad*, es decir, su testimonio es fundamental para establecer la verdad de los hechos y la veracidad de una teoría, por ejemplo, de la justicia (120).

También, diré yo, la autenticidad de la obra de arte.

Tenemos de otro lado, el arte anamnético que propone Marta Tafalla a partir de la lectura de Adorno. En primer lugar, el "recordar para no repetir" como nuevo imperativo categórico. No podría dar cuenta aquí de la construcción de este imperativo en todo su desarrollo. Puedo tan solo remitir a algunas premisas que son fundamentales en su determinación, nombrarlas, hacer su listado. La conciencia de la literatura europea de la posguerra del acaecer del



▲ “Estados de vulnerabilidad”. Fotografía: Carlos Mario Lema. Teatro Vrevo. 2016

mal y de la necesidad de liberarse de él. El reconocimiento de la impotencia de la voz del testigo y del escritor, como testigo privilegiado. El reconocimiento de la pérdida del sentido –“El horror experimentado al conocer lo que ‘no debía ser’ desautoriza el discurso sobre el sentido” (128)–. La apropiación de la negación como única posibilidad de volver sobre el horror (129). La necesidad, a pesar de todo, de la filosofía y el arte (130). En fin, la ética como respuesta a la limitación y al dolor; la respuesta negativa a la realidad, “en cuanto es rechazo y denuncia del sufrimiento” (135).

Pero de ese listado incompleto surge uno de los trabajos de la memoria. Marta Tafalla despliega así la labor de la memoria:

...para que el pasado no reaparezca hay que conducirlo a su lugar: la memoria, porque ella puede liberar el futuro. El recuerdo consciente y crítico del mal permite instaurar un orden más justo; el recuerdo de las víctimas, de los ausentes, nos enseña a construir una comunidad más libre (137).

Lo que Tafalla expresa, en tanto que nuevo imperativo categórico en Adorno, como solidaridad mimética:

Hemos de ejercer la memoria: recordarnos a todos entre todos, de modo que la universalidad signifique que todos somos creadores y a la vez contenido de una memoria universal y plural. Porque la diferencia entre la muerte y la nada es la memoria, nos salvamos cuando recordamos y cuando nos recuerdan (150).

Y así como la ética de la memoria apela a la convocación de todas las voces, porque ninguna voz puede ser reemplazada, el arte convoca todos los procedimientos que permitan recuperar la experiencia de la pérdida que es narrada en el relato: “El arte sería pues la instancia privilegiada capaz de conservar la memoria del mal, porque puede mostrarnos el dolor concreto sufrido por las víctimas, contarnos sus historias particulares y pronunciar sus nombres” (Tafalla, 2011, p. 144). Así, Tafalla, en su nuevo texto, nos recuerda que para Adorno: “La negatividad se expresa como un *decir no al mal*, que es corazón del imperativo categórico y de la moral adorniana” (Tafalla, 2011, p. 141); que ese nuevo imperativo no es en sí universal, porque “se formula a partir de unos hechos concretos, que han sucedido en un lugar y un tiempo particulares”, pero que sí tiene vocación de devenirlo, porque a todos nos amenaza que “lo sucedido una vez podría repetirse” (141); por último, que

el imperativo no es una fórmula eterna, intemporal, como quería serlo la kantiana, sino que nos habla de la historia, de la relación entre el pasado y el futuro. De hecho, nos amenaza con la posibilidad de que no haya futuro, y nos exige a nosotros que seamos capaces de abrirlo, de liberarlo de la repetición del mal (142).

Lo que significa que el arte vuelve sobre lo real que ha producido espanto, pero no para estetizarlo o suspender la capacidad de reflexión y de juicio moral del espectador, ni para que este “admire positivamente el mal y celebre el dolor que puede mostrarse con tanta belleza” (145): “El arte es nuestra única esperanza de salvar la memoria y así impedir la repetición del mal, pero es también quien puede neutralizar esa memoria y ponerse al servicio de la permanencia del mal” (147). La salida a esta contradicción, la postula Adorno por la vía de la negación: “¿Cómo puede la forma de una obra de arte expresar el dolor? Según Adorno, haciéndose negativa. Y negativo significa aquí no afirmativo, no armónico, no bello, no placentero, no completo, no acabado” (147). La forma de la obra de arte que preserva la potencia del trabajo de la memoria, es al mismo tiempo el lugar de la resistencia, de la crítica: “en ella está la clave para que el arte pueda cumplir con su función de conservar la memoria y la exigencia de justicia” (147).

## Escritura y representación: darle la voz al otro

Ricardo Piglia (2001) propone lo que llama tres propuestas –y cinco dificultades– para la literatura hispanoamericana en el presente milenio. Las plantea en los albores del milenio, en diálogo con las que propuso Ítalo Calvino, en su libro póstumo *Propuestas para el próximo milenio*, en tensión con las *Dificultades para decir la verdad* de Brecht, pero especificando la diferencia que introduce en la problemática el lugar desde donde se formula la propuesta misma, en su caso, que es el nuestro, el territorio que es América Latina. Las propuestas son asumir la verdad como horizonte político, el desplazamiento o distanciamiento que permite asumir la voz del otro en la narración y la claridad en el lenguaje, para oponerla a la complicación inducida en los relatos oficiales a los que se contraponen el relato del escritor.

Tres aspectos son ya destacables en la mera enumeración de las propuestas. El primero, el de la afectación del relato por el compromiso del lugar de la enunciación; el segundo, la condición precaria de la democracia de nuestras sociedades, que pone más en evidencia lo acucioso de las relaciones entre política y escritura; en tercer lugar, la consecuencia en el campo formal de la escritura de la

opción por el otro, las implicaciones formales que se expresan en la asunción de la voz del otro y en el compromiso con un lenguaje directo, preciso, para nombrar las verdades que las narraciones oficiales quieren volver abstrusas y complicadas.

El autor introduce aquí lo que llama la mirada desde el borde, que es central en su planteamiento. Ricardo Piglia hereda de Ítalo Calvino la pregunta por qué va a pasar en el futuro con la literatura. Sin embargo, territorializa, es decir, adscribe a un territorio preciso, instauro en un terreno geopolítico caracterizado, la pregunta, para obtener respuestas que consultan la condición del lugar en que esta se formula. Así, de manera inmediata se interroga: “cómo podríamos nosotros considerar ese problema (de la literatura en el futuro inmediato) desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo” (12).

Es decir, siguiendo a Piglia, nos formulamos la pregunta no como la vería alguien en un país central sino como podríamos imaginarla nosotros desde el lugar de una tradición diferente, es decir, distinta a la de un país central con una determinada tradición cultural que le otorga el poder justamente de ser central. Piglia instauro el margen en su reflexión: “Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo” (12).

Hay en la formulación de Piglia sobre el futuro de la literatura una vinculación inmediata de literatura y realidad: “Y si nos disponemos a imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir de esa manera quizá también podemos imaginar la sociedad del porvenir” (13). Pero enfatiza luego, para dejar más firme la vinculación entre literatura y sociedad, que quizás sea posible: “imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina” (13). Esta condición heurística de la literatura respecto de la realidad, que nos permitiría postular desde ella la realidad que le correspondería, proviene de la profunda vinculación que existe para Piglia entre política y literatura, vinculación que establece o da forma y contenido a estas relaciones (15), que son un aspecto central para pensar el futuro de la literatura.

En la primera de las propuestas para el nuevo milenio que hace Piglia, el compromiso con el horizonte de la verdad, aparece la “tensión entre el mundo del letrado –el mundo del intelectual– y el mundo popular –el mundo del otro–” (19), para dar cuenta de que, a pesar de que esta tensión se haya vivido por momentos en la historia de la literatura argentina –y latinoamericana, digo yo– en este momento se plantea como una promesa de que la literatura escuche la voz del otro, la incorpore en su palabra, que el escritor acoja la voz del ciudadano.



Pero señala también otra tensión que es fundamental en este juego de construcción de la palabra que es “la tensión entre el intelectual y el Estado”, fundamental para establecer la condición de la segunda propuesta, la del desplazamiento y distanciamiento, porque explica cómo la realidad es también un relato, pero, sobre todo, que la detentación del poder pasa por el control de la producción de las narrativas que dan cuenta de lo real. En relación con la primera de las propuestas, la constatación de la tensión entre el intelectual y el Estado, define un lugar para el escritor: “establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada” (21). Porque este símil con la novela negra le aporta una metáfora de descubrimiento a la escritura, la búsqueda de “una verdad que (...) está encerrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico (...) que ha sido mancillado y sustraído” (21).

Este enfrentamiento, la tensión que decíamos antes, sería un primer signo de “las relaciones futuras entre política y literatura” (21), pensaba Piglia en el 2001. Pero ya decía yo que no se trata solo del contenido de las ficciones que el Estado y el poder construyen para escamotear la verdad, sino también de “la forma que tienen esos relatos de Estado” (22). Es en este compromiso de la forma donde cobra valor el pasar por la voz del otro, el incorporar la voz del testigo que va a dar distancia y que opera un desplazamiento en la voz de la escritura, en la escritura del escritor, que es, como ya anunciaba la segunda de las propuestas del escritor argentino: “El escritor (que) es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe”, tendrá que recurrir a la voz del testigo, porque si “los vencedores escriben la historia”, los “vencidos” serán los que la cuenten: “Ese sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo” (29). Aquí queda en evidencia entonces la relación de la literatura –en general, del arte– con el conflicto –y la víctima, su agresión y su relato– y con las posibilidades de la puesta en relación, es decir, de la dimensión narrativa de las diferentes artes. La voz de la víctima, entendida como el vencido, su punto de vista, son fundamentales para que el escritor y el artista los apropien para poder librar la batalla por la verdad, batalla que es también un enfrentamiento con la historia oficial que tiene vocación de despojar a la memoria de su valor singular de testimonio del dolor.

Porque esta segunda condición o propuesta de la escritura pasa por el reconocimiento de un límite, de una imposibilidad de expresar directamente (una) verdad entrevista. Es muy importante esta necesidad del desvío para hablar de lo real –que es sucedánea de la metáfora del desvío que propone Calvino en su texto original–, pero aquí, en Piglia, también acompañada de la intuición del borde, del límite del lenguaje para decir la verdad:

Hay un punto extremo, un lugar –digamos– al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? (31).

Porque su propuesta consiste justamente en esta idea de desplazamiento y de distancia, que tiene que ver con el distanciamiento, el extrañamiento y la *ostranenie* de los formalistas rusos, pero que no se agota en esto, porque lo que destaca Piglia es el movimiento de incorporar la voz del otro, de “poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él (el escritor) a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismos” (37). Es desde esta comprensión del desplazamiento y el extrañamiento que Piglia arriba a la formulación de la escritura que corresponde a su segunda propuesta: “La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla” (37).

La tercera propuesta es sobre el lenguaje mismo, para que la lengua de la escritura recupere el lenguaje de su monopolio por la lengua de la economía y la del poder: “la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contrarrealidad” (39). Piglia reconoce que ha habido siempre una estrecha relación entre las palabras y el control social. Desde su perspectiva, la literatura puede ofrecerse como una esperanza, un “claro en el bosque”, para desmitificar esa narrativa del poder, lo que puede hacer tanto en el momento de la escritura, como en el momento del estudio de la literatura –¿podríamos extrapolar para decir, en la dimensión de la crítica y de la teoría literaria?–. Con relación al escritor y el momento de la escritura, Piglia, quien recoge la consigna de Rodolfo Walsh de que la palabra debe “ser absolutamente diáfana”, formula la claridad como la tercera de sus propuestas: no porque las cosas sean simples, sino porque “se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad” (42). Con respecto al momento de la crítica y de la reflexión sobre la literatura, referido como momento de los estudios literarios, Piglia le reconoce un futuro: el de la práctica “discreta y casi invisible” de enseñanza de la lengua y de la lectura de textos, que pueda servir de “alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura. Un claro en el bosque” (40).

Aquí vemos entonces la condición central de la puesta en relato, de la construcción de narratividades que asuman la voz del otro, de la víctima propiamente dicha, como ha sido el caso en las propuestas de

Adorno o Agamben, pasadas por la voz de Tafalla y Mate, que se deconstruyan para mejor evitar la estetización –o la banalización, o la justificación ética y por tanto la reificación de la agresión–, pero también, aquí en los planteamientos de Piglia, que asuman el combate con los medios oficiales de silenciamiento y deformación, que asuman el combate por la verdad. En cuanto a las dificultades para decir la verdad, contraparte de las propuestas para el nuevo milenio, Piglia cita sintéticamente a Brecht: “(Referido a la verdad) Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla” (42).

## **El reclamo del testimonio: Las solicitudes de la memoria y el trabajo de la representación en el conflicto colombiano**

En su informe publicado con el título de *iBasta ya!*, el Grupo de Memoria Histórica le asigna un lugar especial a la memoria y al testimonio de los sobrevivientes del conflicto, en el capítulo V justamente llamado: *Memorias: la voz de los sobrevivientes*. En este capítulo, los investigadores dan la voz a los sobrevivientes para que rindan testimonio, para lo que hacen acopio de distintas estrategias de trabajo con la memoria o lo que ellos llaman “las iniciativas de la memoria”, como un ejercicio de sobrevivir reconstruyendo la memoria (386). Como aparece ya en la tabla de contenidos, el libro recoge en este capítulo las memorias del sufrimiento, los reclamos e interpretaciones desde las memorias y los trabajos que van más allá del testimonio –testimonio como rendición de memoria y como representación mimética del pasado– hacia una proyección y proyección de futuro mediante las que ya dijimos ellos llaman las labores de la dignidad y la resistencia y los medios de resistir la guerra.

Aquí es muy importante un elemento que destacan los autores. En el ejercicio de devolver la voz a los sobrevivientes, los autores preservan de manera denodada que esta voz del testimonio y del relato sea una voz individualizada. Plantean que en este ejercicio de devolver la voz para el testimonio de las víctimas no se trata de una supuesta “memoria colectiva”, sino que se busca la expresión de la voz particular de cada una de las personas. Es decir, solo es posible el relato singular de hechos padecidos de manera concreta en la ignominia por sujetos concretos. De allí la importancia del relato en primera voz. La voz del sujeto mismo. Esta voz es fundamentalmente un recuerdo, pero tiene la forma del testimonio. La condición de estos sobrevivientes pone en cuestión el reclamo de Agamben de la imposibilidad del testimonio, pero pone también en

cuestión la función del artista, de lo que acabamos de ver que Ricardo Piglia llama “darle la voz al otro”. Se coloca más cerca de la voz del testimonio que considera Mate, si bien en este caso porque se instala en el espacio de una justicia anamnética, que no es necesariamente una construcción plástico-estética: “El testigo habla en nombre de las víctimas porque es una de ellas y dice la palabra que ellas sólo pueden decir” (Mate, 121). Este lugar, donde la víctima y su testimonio destituyen de su poder de configuración matérica de la obra o la experiencia estética al artista, sería un polo extremo de la relación del arte con el conflicto, marcada por la destitución del artista y el entorpecimiento del artefacto que es la obra de arte.

Hay en el otro extremo, como veremos a continuación, en cambio, no el despojo de los procedimientos del arte, sino apropiación directa de parte de las víctimas que son los sujetos del relato. Son procesos de apropiación y de reelaboración estética que son apropiados por ellos.

En el mismo capítulo del informe que estamos comentando, se retoman los relatos de algunas personas en condición de víctimas en varios de los lugares y de los momentos de la violencia armada en Colombia. Esta parte del informe, que se centra en los usos de la memoria y en la construcción de los relatos, se propone documentar “aquello que las personas afectadas por la violencia del conflicto armado interno en Colombia consideran importante recordar y lo que según ellas pasó y cuáles fueron las causas” (26). Como lo plantea Marta Nubia Bello, coordinadora del informe, en la presentación del mismo, del lado de la memoria del sufrimiento también se registra la memoria de la dignidad y de la resistencia. Pero también, de manera especial, se destaca en esta presentación “el énfasis narrativo puesto en la complicidad de políticos, personajes locales y funcionarios del Estado con la victimización de la población civil y del estigma de ser colaboradores de la guerrilla que se les impuso a líderes y comunidades” (27).

Estas memorias recogen los relatos de hombres y mujeres que lograron sobrevivir y apoyar a otros, que se enfrentaron desde la indefensión a los poderosos para “defenderse, encararles y reclamarles, para arrebatárselos de las manos a sus hijos y vecinos” (27). Hay por ello en estos relatos y en los ejercicios que los acompañan –bordar, contar, escribir, teatralizar y documentar sus experiencias para rendir tributo a sus muertos y asegurar que “el olvido no hiciera efectivo el designio de destrucción que quisieron imponer los victimarios”(27)– un propósito de preservación, de resguardo de la experiencia y la memoria, al mismo tiempo que la necesidad de volver mediante el recuerdo y la representación que permiten los relatos a interrogar y dotar de sentido –incluso, de poner en evidencia el sinsentido– lo



que les ha acontecido a los individuos y a la comunidad. Por ello las comunidades y los individuos, aun en medio de las balas o de las agresiones a los que fueron sometidos preservaron y conservaron “objetos, imágenes y textos para asegurar algún mecanismo de rememoración”.

El relato, en este contexto, aparece como un ejercicio de representación mediante la reconstrucción narrativa de los acontecimientos luctuosos. El relato es una práctica de representación que tiene origen en una vocación política de preservar la memoria, pero también de reclamar el reconocimiento de los protagonistas de estos mismos sucesos, y de reclamar acciones de reparación: acciones de reparación, reconstrucción de la historia y reclamo con justicia de su protagonismo en la reconstrucción del país. Pero es también una práctica que permite aproximaciones a la interpretación y a la comprensión de lo que aconteció. La dimensión política de estas prácticas de la memoria y del relato aparece en cada una y en todas estas funciones asignadas al relato. Son fundamentales aquí los trabajos de preservación de objetos, espacios y tiempos de la memoria: los materiales del ejercicio de construcción del relato. Son fundamentales las operaciones de configuración de las narrativas: tanto la lógica del relato, la dimensión mimética de la configuración del relato, como la apelación al espectador –y desde los narradores– para reclamar la interpretación y la dación de sentido. Finalmente, en la apelación a la acción. También en estas prácticas de memoria y en estas prácticas y producciones de relato, el fin del relato es el de provocar la intervención ética en la transformación del mundo de la realidad [387].

Tenemos aquí otro polo extremo de las relaciones entre arte y conflicto, esta vez caracterizado por lo que podríamos llamar una apropiación de los ciudadanos que han sido víctimas y ahora son testigos de los procedimientos *poiéticos* de configuración del dispositivo artístico. Aquí hay arte, pero no hay artista, sino en la condición del ciudadano devenido artista en ausencia de este.

Estos dos puntos polares, que podemos extraer del testimonio directo de las víctimas, señalan puntos de gradación de la relación entre arte y conflicto, determinada por su propio extremismo. En una lógica no binaria, podríamos pensar que lo que marcan o establecen estos dos límites polares es un campo amplio, extenso y extendido de posibilidades o configuraciones del arte en su escucha de los reclamos del campo del conflicto y de la persona del testigo que, en la mayoría de casos, es al mismo tiempo o ha sido el sujeto de la destitución en que consiste la agresión que lo instaure como víctima.

## Síntesis incompleta

En ese campo disperso y amplio, verificamos en nuestro ensayo que, en el origen, la obra de arte fluye en el campo de la libertad, sin someterse a ninguna determinación, ni siquiera la del conflicto, que limite su autonomía estética. Pero inmediatamente luego establecimos que la demanda de justicia y reparación que la víctima hace a la colectividad, se especifica como demanda y reclamo a la obra de arte que solo a riesgo de desvincularse de la verdad puede desoír ese llamado. Es esto lo que decimos que constituye un nuevo imperativo que hacen las víctimas al arte, su realización y su difusión. Vimos también que, convocado por el derecho del dolor que la víctima ha padecido, con la función de garantizar la no repetición de la agresión, el arte responde con una amplia gama de posibilidades. Solo centrado en la formulación entre la realidad de la agresión, el relato recibido como testimonio y el punto de vista de la víctima, las posibilidades del arte siguen siendo amplias y plurales.

En esta diversidad de respuestas, podemos hacer inventario: de la obra testimonial, de la obra para la que el testimonio no es central, pero que en cambio trabaja en sus alrededores con una relación de implicación no representativa, los juegos de la obra de arte, la obra negativa que propone Adorno y sus declinaciones en forma de configurar la obra.

Verificamos también procesos de representación que se expresan tanto en la práctica de preservación y archivo de materiales, como en el ejercicio conformador de relatos, así también como en las prácticas de difusión y encuentro para y con un oyente –una comunidad de oyentes–. El ejercicio de representación, mediante la construcción de relatos, el despliegue de narrativas y fabulaciones que pretenden preservar el material del acontecimiento real y transmitir una verdad, para lo cual, mediante procedimientos miméticos (Ricoeur) se reconstruye e instaure el relato. Y finalmente produce también prácticas de interacción con lectores, espectadores y públicos, provocando el tercer aspecto del proceso de mimesis, todavía según Ricoeur.

No está dicho todo. Las posibilidades del arte siguen siendo infinitas. La reflexión solo alcanza a abarcar un fragmento de la realidad, pero cuando lo nombra, ya deviene inactual, desueto, porque la vida es más prolija. Tanto el artista como el ciudadano hacen que surjan nuevas posibilidades de la obra de arte en relación con el conflicto. Es esta prolijidad la que preserva la autonomía de la obra de arte que no cesa de reconstruir y reinventar las relaciones que establece con lo real. También con lo real luctuoso que produce la víctima y daña la convivencia. Pero también el tiempo de la calamidad es finito. Como los tiempos del cólera. Como nuestra vida misma.

## Referencias

- Adorno, T. (2004a). Mínima moralía. Reflexiones sobre la vida dañada. *Obra completa*, 4. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2004b). Teoría estética. *Obra completa*, 7. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Coetzee, J. M. (2003). *Elizabeth Costello*. Bogotá: Penguin Random House.
- Derrida, J. (2008) *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la liberación en la edad de la Globalización y de la Exclusión*. Valladolid: Editorial Trotta.
- García, G. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Oveja Negra.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Hoyos, G. (2007). Prólogo. *Las víctimas frente a la búsqueda de la verdad y la reparación en Colombia* (pp. 9-24.). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Mate, R. (2003). En torno a una justicia anamnética. En José Mardones y Reyes Mate (Eds.). *La ética de las víctimas* (126-154. 100-125). Barcelona: Anthropos.
- Piglia, R. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* México: Fondo de Cultura Económico.
- Tafalla, M. (2003). Recordar para no repetir: el nuevo imperativo categórico de T. W. Adorno. En José M. Mardones y Reyes Mate (Eds.). *La ética de las víctimas* (126-154). Barcelona: Anthropos.
- Tafalla, M. (2011). De Theodor W. Adorno a Rachel Whiteread. En Jacobo Muñoz (Ed.). *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno* (139-156). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Viviescas, V. (2007). Dramaturgia colombiana: el hombre roto. *Revista Conjunto*, 141, 22-32.
- Viviescas, V. (2008). Individuo roto/ cuerpo desmembrado/ espíritu en huida. *Revista Teatro CEL-CIT*, 33, 170-180.
- Viviescas, V. (2009). La obliteración del actuar: la imposibilidad del acto. Una lectura estética de la reducción del hombre roto a la condición de inacción. *Revista Desde el jardín de Freud*, 9, 121-134.
- Viviescas, V. (2015). Reinención de lo humano como tarea del arte. *Arte y cultura para la paz en Colombia* (62-71). Bogotá: Idartes.