

CANTO Y COSMOS
ETNOGRAFÍA Y ONTOLOGÍA DE LA MÚSICA Y POESÍA
TRADICIONAL

Daniel González Hernández
Danilo Petrovich Jorquera

Índice:

1. Los lugares de la voz: grito, canto y ritual
2. Gritos de arreo
3. Cantos de trabajo: Saloma
4. El ritual del canto a lo divino
5. Despedida de angelito
6. El hijo pródigo
7. Documentalidad
8. Documento / Monumento
9. Rareza
10. Acontecimiento
11. Dispersión
12. Práctica social
13. Walter Benjamín: 13 tesis sobre el documento
14. Circularidad
15. Sueño y ensoñación
16. Una conclusión aún más abierta y un final crepuscular
17. El canto
18. El Archivo: poética, materialidad, comunicación
19. Archivo
20. Infancia
21. La muerte de una muerte
22. Obra abierta
23. Conclusión: un micro-archivo de la metáfora y de la fiesta
24. No es por falta de memoria: por una fenomenología de la memoria y el rito
25. Una introducción etnográfica
26. Un camino filosófico: interés, anomía y aporía
27. Fenomenología de la memoria
28. Retorno al rito y la memoria feliz

Los lugares de la voz: grito, canto y ritual

*La cultura oral deja un espacio muy grande
a la creatividad, pero a una creatividad cíclica.*

Jack Goody

La voz es fuga, huida, ritmo, grito, caja abierta de resonancias donde los signos muchas veces se vuelven incongruentes, se estorban, rompen, aúllan. ¿Será que a partir de este impulso inicial exista la posibilidad de la generación de un cosmos, una manera de habitar? O quizás sea al revés: para que surja una primera palabra, ¿debemos tener ya un sistema previamente constituido?

La voz es materia, fenómeno que nos permite acceder al objeto, es más, la voz desea la presencia de algo, atrae al sujeto pero al mismo tiempo es prueba su ausencia. Es un cuerpo-nadie, sutil, erótico, está, por así decirlo, adentro y afuera.

Como vemos, el lugar de la voz encierra una paradoja, se debate entre lo que dice (éxodo) y la ausencia de materia de lo que se escapa (cuerpo), digamos que se podría pensar como un punto de encuentro entre la totalidad de los signos y lo que la mente es capaz de procesar. Es una voluntad de querer decir, de exhalar, de existir. Zumbido infinito que hace cantar (zumar) a todas las cosas que la rodean, sin tocarlas.

Pero ¿de dónde proviene esa voz? Por supuesto, del silencio. Entonces ¿cuál es su lugar?

Digamos que su sentido más bien se genera en la dirección y en el mismo proceso que crea el sentido de dicha dirección. No tiene espacio ni tiempo. Quizás el lugar se crea en la medida que existe una distancia entre el sujeto que enuncia y el objeto donde rebota esta enunciación. Existe en el mundo del rito, del trabajo, de los sueños, del animal. En el juego de las voces se inventa la naturaleza a partir del grito y el canto. Huella de una memoria atávica, ni siquiera vivida por quien la nombra, una memoria que solamente existe en la duración del sonido, en el acontecer del acto, como un movimiento que se relaciona consigo mismo, generando un plus de sentido, y de esta manera, nos acostumbramos (las comunidades altiplánicas a los rituales les llaman “costumbre”). Y la costumbre proviene de la diferencia, ya que, tal como el lenguaje, en el ritual, ninguna parte funciona sin las otras, es decir, que para generar un momento de significación, es necesario tener ya un sistema previamente constituido, que no es más que el movimiento natural que se da anterior al hombre, la voz propia de los signos. Sin embargo, la carne de la voz, nos hace pensar que sí existe un espacio y un tiempo, ecos quizás del útero materno, de un espacio previo a nuestro nacimiento, donde lo único que podemos escuchar son voces.

No hay oralidad en sí misma, sino múltiples manifestaciones de ella. Hay voces que somos capaces de reconocer y que otros también reconocen como suyas. La voz de una madre, de

un hijo, del alférez, del cantor viejo y también la voz que recordamos de los muertos. La oralidad se hace visible en el espacio. En aquel dialogo que se incrusta en la naturaleza, con los animales, primeros seres que nos devuelven un gruñido capaz de contener la expansión continua de los signos, su espectralidad. Así nos ubicamos, así nos fijamos, así domesticamos.

Lo efímero de lo oral transcurre en un espacio continuo. En este espacio los “símbolos se significan a sí mismos”, rebotan, juegan a hacer círculos, hacen piruetas, conversan, se transforman. En este espacio se constituye un sentido del tiempo, un desborde de momentos, de vitalidad, el sujeto se encuentra con la historia, con su historia, ese acontecimiento único, el pastor arrea su rebaño de cabras, un cantor reza cantando a la imagen de un angelito, y de esta manera, progresivamente, modifica las reglas de su propio lenguaje. Así nacen los mitos y las historias. Los campos de significación tienen consecuencias eficaces que mantienen la continuidad del rito y del trabajo, inventan la vida y la cultura.

Gritos de arreo

El arreo cordillerano es un trabajo campesino que reúne la experiencia de la naturaleza y el paisaje en una dimensión inmensa, en donde lo animal se puede considerar como eje principal: vacunos, caballares y perros son los protagonistas de una ecología sonora que entra en una suerte de diálogo sordo con los arrieros. El grito de trabajo, esfuerzo vocal con el cual se ordenan los conjuntos de animales nos invita a pensar en este sistema de signos orales como una gramática primaria que antecede la aparición de la palabra y posteriormente de la escritura, una especie de pre-lenguaje.

Cada grito está cultivado, es trabajado estilísticamente por sus ejecutores para que lo identifiquen, es decir para diferenciarse y también para dar la orden necesaria, muchas veces se parecen, pero hay inflexiones, acentos, derivas propias que se escuchan y se aprenden. De lejos los gritos se escuchan como un rumor. De pronto, brilla alguno y sabemos quién viene, en un eco, se escuchan otros y sabemos quién los acompaña, con qué animales han venido, qué faena toca, el día, la hora, el mes y la estación. Estos gritos cultivados, trabajados, nos hacen pensar en el canto, lo vocal y lo oral. Lo gutural del grito, la simpleza de su irrupción es de un origen extraño, la alteridad que esto significa, base lingüística ensombrecida quizás por la claridad de otros cantos más excelsos, pronunciados por los mismos arrieros-cantores. De día, la voz se entrena con los animales, trabajando. De noche, el rito es juego vocal, sistema lúdico-sonoro. Es interesante y singular pensar que aquellos arrieros que gritan en la inmensidad de los pasajes cordilleranos, son los mismos cantores campesinos que, en el caso del canto a lo divino, expresan una de las poesías cantadas más finas del arte popular en Chile. Grito de día, canto de noche. Es ese intervalo el que nos interesa.

<https://soundcloud.com/mucam/bestiasdelsobrante>

La voz, podríamos decir que es un comando que actúa ordenando una sustancia, no revelando directamente un sentido, no creando símbolos. No reducimos entonces la oralidad a la voz, ni a la mera articulación del material fónico. La voz es fuga, la oralidad, ciclos: placer recursivo, retribución y diálogo. La oralidad no solo la podemos reconocer en la articulación de una voz, de un sonido, sino también en la de un oído. Transferencia de saberes entre sujetos, conversación, competencia y malentendido. La narración y la cultura surgen de este diálogo, en la capacidad de reconocerse en este saber y conformar así quizás una tradición. Reconocerse junto a los otros dentro de una historia. Así, la oralidad, no se puede pensar como un folklore entendido como tradición estancada en un tiempo arcaico. La transferencia anhela creatividad, renovación, técnica. Se trata de una exploración de la contingencia con la memoria de los antiguos, a diferencia de la escritura que cava en las tumbas de los antepasados.

Entonces ¿cómo es posible una creatividad cíclica? Tendremos que habitar en esta contradicción: la innovación y el ciclo. La poesía oral, el grito, el canto, arremeten contra los signos, les asignan un nuevo orden. La creación, dentro de un arte tradicional, tiene lugar en la interpretación, fruto de la enunciación y de la recepción que se asegura.

La voz, crujido natural, biológico, queda atrapada por el ritmo de la poesía oral. Ritmo que es la eficacia simbólica del espacio ritualizado, el reconocimiento de los hombres.

Cantos de trabajo: Saloma

Los cantos de trabajo son una manifestación que surge a partir de la relación ancestral de domesticación entre los hombres y la naturaleza y que marca algunos actos cotidianos de la vida comunitaria de los pueblos alrededor del mundo. Las canciones de trabajo suelen ser canciones rítmicas, muchas veces ejecutadas a *capella* por grupos de personas que deben realizar un trabajo de manera colectiva, aunque también se da el caso de que estas puedan ejecutarse de manera individual. Una de las funciones más comunes que se les ha atribuido es la de sincronizar los movimientos del grupo de faena y así otorgar un ritmo colectivo para mejorar el rendimiento de la labor. Frecuentemente, las letras de estas canciones suelen ser improvisadas y se entremezclan con otras formas de expresión oral, bucal o gutural, como gritos, quejidos, silbidos, entre otras. Se han asociado frecuentemente los cantos de trabajo a grupos humanos en situaciones de privación de libertad como presos, esclavos, marineros, y en este sentido, también se le han atribuido a estos cantos la función de generar unión o hermandad frente a estas situaciones: disciplinamiento de los cuerpos.

Muchas de las formas de canto de trabajo que podemos encontrar en Latinoamérica proceden de la vida colectiva que trajeron los esclavos del África Occidental, cantos que aún encontramos a lo largo de Brasil, sobre todo en la zona del Nordeste, el Sertao, así como también en otros países americanos con fuerte influencia cultural africana. También pueblos indígenas han practicado este tipo de cantos durante las horas de trabajo como una forma de amenizar el esfuerzo físico y dar ritmo y cadencia a la labor. En los ingenios,

minas y haciendas a lo largo del continente, en la época colonial, los cantos de trabajo eran una forma que los esclavos establecían para comunicarse y mantener la alegría durante las exhaustivas jornadas de trabajo en cautiverio a las que estaban sometidos. Muchas veces el trabajo realizado por los esclavos rendía más en la medida que estos cantaran, por lo que los patrones de las haciendas o ingenios permitían y aceptaban estas manifestaciones durante el periodo laboral.

De a poco, nos vamos alejando del grito, o más bien, lo integramos y comenzamos a comprender el canto, su vocalidad melódica en medio de los trabajos.

Las salomas en Chile son pequeños cantos, pequeñas palabras poéticas que acompañan a los yunteros de toros o de bueyes. Tradición chilota que aún se vive en la zona de San Juan, en la comuna de Dalcahue. Allí la yunta la conforman mayoritariamente toros, que trabajan en la mingas de madera u otros trabajos en donde se necesita su fuerza de arrastre, su torque. El yuntero, campesino chilote, de vez en cuando canta su saloma para darle fuerza al animal, vitalizarlo y que este tire la carga. Al toro o buey se le ha enseñado a tirar con fuerza y a reaccionar a los cantos, es una conversación productiva entre el hombre y el animal a través del canto. Los textos de las salomas son coplas de amor, que dado el contexto de fuerza, dan un contrapunto extraño, entre lo bruto y lo amoroso. El cuidado de los animales es permanente, se les enseña, se les valora, hay una memoria familiar asociada a la yunta, un respeto único que quizás nos ayuda a entender ese canto de pasión. Los nombres de los bueyes nunca se olvidan: Pensamiento, Sueño, Principio, Espejo...

Las referencias históricas de las salomas (del latín celeusma) son de larga duración, venidas desde Europa, fueron traídas por marineros. Hace siglos entonces también pertenecieron a pescadores artesanales, campesinos del mediterráneo. En la zona de San Juan, Calén, Puchabrán, como en todo Chiloé, el trabajo campesino es complementario a la navegación, al trabajo en el mar, así las salomas pasaron del mar a la tierra, de un canto de saludo y reconocimiento de una embarcación a otra, a un canto de amor hacia los animales.

Marinero soy señora
Ehhh, ohhh, ji
Anoche me soñé un sueño
Ehhh, ohhh, ji
Que en tus brazos me quedaba
Ehhh, ohhh, ji
Que en tu cuerpo me dormía
Ehhh, ohhh, ji

Dicen que los bueyes van
Dicen que los bueyes van
No quieren comer la hiedra
Llévalos a beber agua
Llévalos a beber agua

Y a la fuente de la peña
Vamos llegando al alto
Vamos llegando al alto

https://www.youtube.com/watch?v=8odL_CFQdHc&ab_channel=MarcoBastidasC%C3%A1rcamo

El ritual del canto a lo divino

Por lo general, se nos ha acostumbrado a definir los ritos como un conjunto de acciones normadas jerárquicamente por la tradición producto de la costumbre. En otras palabras, hechos conductuales altamente codificados por normas sociales basadas en la experiencia. En nuestro parecer, esta es una manera muy funcional de entender los ritos y también la cultura. Preferimos ver en el rito, la construcción de un sentido o varios, que tiene que ver, no tanto con las acciones en tanto conductas normadas, sino con ese juego, ese orden, desorden y reordenamiento, que se establece entre los objetos, los gestos, las palabras, las voces, los cuerpos vivos y muertos, la naturaleza, el hogar y la familia: ver el rito como un entramado de relaciones heterogéneas, de sentidos diferentes, que se reúnen en un momento culmine y en un espacio y tiempo dado.

A continuación, dos maneras de aproximarnos al ritual del canto a lo divino. La primera, en donde la voz toma el lugar de un muerto para reordenar un espacio transgredido, una voz que transforma y nos permite conjurar el espacio de la vida en frente del espacio de la muerte. La segunda, se trata de una voz que toma el lugar del sujeto en la historia y de alguna manera sirve para representar una experiencia común de los campesinos vivida durante siglos que aún persiste en modalidades distintas. Dos fundamentos del canto, dos modos distintos de acceder a una realidad común.

Despedida de angelito

Se puede interpretar el velorio del angelito como un rito mortuario que se ha desarrollado en el mundo popular, tanto en contextos urbanos como campesinos, y que fue frecuentemente celebrado durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, a lo largo de nuestro país. Rito y muerte; forma de sellar uno de los procesos más significativos de la vida. En este sentido, el velorio del angelito se manifiesta como una irrupción dentro de una familia y de la comunidad que la rodea, y a su vez se enmarca forzosamente dentro del calendario festivo de esta comunidad, calendario de origen católico y vinculado a los ciclos agrarios del trabajador. Calendario construido desde la tradición, con fechas regulares para cada año, pero que en el caso de este rito en particular está sellado por lo fortuito del triste acontecimiento, marcando de esta manera la fiesta con el signo de la muerte. En este sentido, el velorio de angelito, como rito ocasional, nos lleva a pensar en la idea de que su eficacia está dada en la medida en que sirve para ordenar un desorden que se espera, pero que debe ser conjurado. No es un hecho cíclico en su irrupción, es quizás, el desorden de un calendario y de una vida: la incontrolable e injusta muerte de un inocente parece acechar

desde el exterior, como apuntando de manera certera, tanto al individuo, como a los sujetos y objetos que lo rodean. A pesar de esto, las cosas deben volver a su estado anterior, y es en este sentido donde la eficacia simbólica del velorio y de los versos por el angelito parecen tener su mayor fuerza y expresividad, como un intento de restablecer un orden y de paso construir una memoria, frente a este asalto, en una de sus formas más crueles, la muerte de un niño o niña. Si la fiesta religiosa patronal campesina es una regeneración del ciclo anual, el *velorio del angelito* es un rito de transformación, de la vida en muerte y de la muerte en vida.

El canto parece comenzar, con la salutación al angelito, formula y preámbulo descriptivo de la situación que se está viviendo. El verso inicia la sesión detallando minuciosamente a través de la voz el espacio donde toma lugar el rito, como si lo primero se tratara de llamar la atención de la compañía, en medio del dolor de la pérdida, del espacio, de la situación, de los parientes, de los concurrentes, del contexto católico, de la propia presencia del cantor que llegó a cantar y sobre todo al angelito, puesto allí casi como una imagen. Pero no todo el canto se puede interpretar como una figura meramente descriptiva de la situación, como una forma de representación del momento y sus elementos, pues el canto también es poesía, y es sobre todo metáfora, el canto de saludo, que también saluda a los astros y a la jerarquía de los santos, es una forma de ordenar el cosmos y sus elementos perturbados por la muerte, el canto y la descripción primera se transforman en metáfora de la vida y su orden esperado que daría conformidad al luto vivido. Luego del canto de saludo, vienen los demás fundamentos, que son los mismos que se cantan en las fiestas patronales a las distintas imágenes (Virgen, Cruz, Cristo, Santos), pero cuyo pie o estrofa final, la décima de despedida, está dedicado al angelito. Este conjunto de cantos que se suceden durante toda la noche del velorio hasta llegar el alba, no debe interpretarse como un simple acompañamiento o como una forma de hacer pasar las horas hasta el momento de la despedida del angelito. Desde el punto de vista del rito y la poesía, es cuando la palabra cantada, la voz, los versos, se transforman definitivamente en metáforas, metáforas de metáforas. De hecho, por lo general no se permite cantar todo tipo de verso, sino sólo algunos fundados precisos, en general no se canta sobre el Antiguo Testamento, que son versos más históricos, sino que se interpretan versos que refieren al Nacimiento o la Formación, al Padecimiento y la Muerte, al Juicio Final, a la Gloria, versos por la Madre, por Genoveva, etc. Esta actitud de prohibición permite una mayor eficacia de la palabra convertida en metáfora de la vida y muerte de un niño. Por ello también se cantan versos por Literatura, que son versos que recurren permanentemente a la metáfora para significar historias bíblicas o ideas relativas a la naturaleza, a los ciclos y procesos, y por cierto, a la vida y a la muerte. Los versos por las Flores son versos por el fundamento de Literatura, en donde se metaforiza la vida de una flor que no pudo nacer y que nadie vio, la vida de un angelito, que está ahí, frente al cantor, rodeado de flores.

Así, el conjunto de versos que no son por saludo, ni despedida al angelito, deberían ser considerados como una forma metafórica y eficaz simbólicamente de considerar este tránsito del niño muerto en angelito, un tránsito construido con un sin número de imágenes, brillos y reflejos que se suceden en el canto, imágenes de los astros, piedras,

joyas, una gran ciudad, del resplandor, de Cristo, de Judas, de María, de la Madre y el Padre, de los hermanos, de la muerte, de la gloria, del nacimiento, del padecimiento, de los santos, del desierto, del bosque, del sol, de las golondrinas, de los pájaros, del propio poeta, su escritura y poesía.

Toda esta gran práctica poética, concluye con el despedimiento del angelito, donde el cantor ya no se refiere descriptivamente al angelito, puesto ahí en un altar, como una imagen, sino que toma su voz y canta como si fuera él mismo, encarnando al angelito, ayudándolo a partir, cantando y despidiéndose de los presentes y por supuesto de sus familiares y sobre todo de su madre. Transmutación poética del cantor en angelito y del angelito en cantor, transmutación de la descripción exterior de los elementos y personajes del velorio a una voz interna del ángel-cantor que alejándose del lugar mira desde la altura los sucesos de su despedida. Lo importante ya no es el orden, pues este ya quedó fijado en el saludo y durante los distintos cantos, sino la partida y la despedida consciente del angelito de sus seres queridos, el cuerpo vivo del ángel cantando, ya no son metáforas de imágenes externas, sino la metáfora encarnada en el cuerpo del angelito y de su voz. De alguna forma la vida nuevamente, el nuevo viaje y la espera en la gloria, una nueva vida del ángel muerto que conformará a los vivos.

Adiós madre ya me voy
adiós cuna 'onde dormía
adiós claridad del día
a mí me lleva el Señor.
Adiós mundo engañador
que engañai los inocentes
adiós todita la gente
les agradezco infinito
adiós a mis hermanitos
que aquí los llevo presentes.

El hijo pródigo

Uno de los fundamentos cantados más recurrentes en veladas de canto a lo divino es la conocida "*Parábola del hijo pródigo*", recogida del Nuevo Testamento, específicamente del Evangelio según San Lucas. Existen diversas interpretaciones acerca de esta historia. El mensaje teológico centra su interpretación otorgándole un valor central a la misericordia de Dios frente a un pecador arrepentido, concibiendo el perdón y el verdadero arrepentimiento como motor principal para la salvación.

Pero también podemos desprender de este texto, otros sentidos, viendo la reinterpretación local que se ha hecho de él, que creemos, de alguna manera, representan la historia vivida por muchas familias campesinas durante siglos, quienes vieron transformadas sus estrategias de subsistencia de manera abrupta, en donde los modos de producción, basados en la complementariedad familiar, cambiaron rotundamente con las modificaciones en las

relaciones familiares, principalmente por la emigración de algunos de sus integrantes y la consiguiente reestructuración del orden interno, tanto laboral, como afectivo y simbólico, además de muchos otros factores.

En términos históricos esto tiene mucho sentido, sobre todo en el contexto de descampesinización iniciado en el siglo XVIII y cuyas consecuencias se comenzaron a ver en los campos y zonas mineras desde el siglo XIX, cuando una consistente masa peonal se dio al camino, abandonando los proyectos campesinos de sus padres que los condenaban al trabajo semiesclavizado de las haciendas y estancias. Es en esta rebeldía productiva que surge el peón gañán del siglo XIX que se echa a andar en busca de un mejor futuro, el cual muchas veces se empalmó a las faenas mineras del norte chico. Así describe este proceso el historiador Gabriel Salazar,

“Masas de peones desempleados, sin calificación, sin tierras, sin fe en las empresas productivas o comerciales de sus padres labriegos, sin respeto ni por los patrones ni por las autoridades ni por la propiedad ni aun por la muerte, comenzarían a salir, repletos de ira contenida, en busca de empleos, de tierra, de posibilidades, de un desarrollo económico general que les abriera, cuando menos, una esperanza... no hallarían sino un tipo distinto de frustración. Y fue así que, del colapso de la economía y la sociedad campesinas, surgirá el célebre ‘roto chileno’, cuya independencia y desacatos constituirán la primera amenaza estratégica para la dominación del patriciado chileno”.¹

Es quizás esta historia, vivida en todos y cada uno de los valles de nuestra región, lo que hace sentido histórico y productivo a los cantores. Posteriormente, la posibilidad de la ciudad, de la escuela, en definitiva, del “progreso”, desarticuló una forma de ver y relacionarse con el mundo basada en la experiencia cotidiana, donde lo “otro” es un “otro común”, cercano, conocido, aceptado y completamente incorporado. En este sentido, cuando el hijo menor deja su hogar y se retira hacia lo nuevo e incierto, vemos en él, más que nada, una voluntad personal en donde prevalece lo individual frente a lo colectivo, pensamiento que rompe con la cotidianidad anterior de su mundo, mundo instituido y marcado profundamente por un sistema de relaciones sociales bastante acotado, calendarizado y en donde ciertos mecanismos de complementariedad, solidaridad y apoyo mutuo son característicos y condicionan las estrategias de reproducción social. Es así como el regreso a casa, el intento fallido en la búsqueda en lo desconocido y el cariñoso recibimiento en el seno familiar, demuestran la prevalencia de la experiencia acumulada, de la tradición por años cultivada, así como de los valores familiares por sobre la incursión individual, en donde lo incierto y lo novedoso como signo de lo “moderno”, no son capaces de superar el seno familiar como refugio histórico, popular.

¹ Gabriel Salazar (2000) *Labradores, Peones y Proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. LOM, Santiago, pp. 146. Para aproximarse a este fenómeno de la descampesinización colonial ver este libro en páginas 98–146.

Para finalizar, podemos señalar que cuando los cantores pronuncian este verso en ruedas colectivas —en donde el relato mantiene una identidad a pesar de expresarse en tiempos distendidos y discontinuos, con voces distintas y con variantes de contenido dentro de un mismo fundamento—, reafirman el sentido del texto y también logran generar un tipo de expresión capaz de identificar a los oyentes con éste, demostrando la armonía de lo colectivo y la fortaleza de las tradiciones basadas en una historia social y cultural común.

A continuación, dejamos la transcripción de una rueda de versos por el hijo pródigo registrada en el año 2014 para la ocasión de una alojada de la Virgen del Palo Colorado en El Sandial, Guangualí. Por motivos técnicos, tuvimos que editar el registro sonoro completo de la rueda, quitando a los cantores Francisco Marchant (5) y Carlos Valenzuela (6), los cuales, sin embargo, quedaron en la transcripción para dar cuenta de la totalidad de la rueda.

<https://on.soundcloud.com/ZXjdd>

1

Juan Carlos Cataldo

De mi casa me ausenté
causa de mi mal talento
y estuve lo más hambriento
sin haber ni para qué.
Por tres veces me enfermé
la comida estaba escasa
y de ver tanta desgracia
dije soy muy infeliz
toda la herencia perdí
cuando salí de mi casa.

2

Domingo Torreblanca

Cuando yo a rodar salí
a sufrir mi sufrimiento
y pensaba al mismo tiempo
cuando ya triste me vi.
Mayormente arrepentido
me he hallado por aquí
recorriendo mis sentidos
sin saber cómo salí
quién se acordara de mí
ahora en estos momentos.

3

Domingo Fierro Fierro

Ya salió el hijo porfiado
de su casa se ausentó
el triste anciano lloró
la ausencia de su hijo amado.
El corazón destrozado
con el dolor más profundo
sin olvidar ni un segundo
dijo perderé la vida
el hijo ingrato decía
errante soy por el mundo.

4

Domingo Fierro Huerta

Ya salió el desobediente
aquel hijo inhumano
dejando a su padre anciano
llorando penosamente.
El padre le hizo presente
no te vayas hijo mío
yo soy tu padre y te guio
de mí no te apartarás
que si solo sufrirás
hambre, cansancios y fríos.

5

Francisco Marchant

Cuando salí de mi casa
dos cosas no más sentía
los consejos de mi padre
y mi madre que perdía.
Por lo tanto que sufría
y me tuve que machar
sabía que iba a encontrar
sobre mí unos tormentos
y entonces 'onde llegaba
el hijo prodigo hambriento.

6

Carlos Valenzuela

De mi casa yo me fui
por un mal entendimiento
a mi padre en el momento
le dije adiós y me fui.
Fue mucho lo que sufrí
en aquel lugar inhumano
de vergüenza me confundo
tan solo de recordar
señores como verán
huacho soy en este mundo.

7

José Elías Olivares

Padre de mi corazón
aquí estoy arrepentido
de mucho lo que he sufrido
concédeme tu perdón.
Conocí la humillación
angustia, dolor y frío
tengo el corazón herido
y en verdad que siento pena
para pagar mis condenas
aquí estoy regalo mío.

8

José Torreblanca

Aquella hermosa mañana
más bien dicho en aquel día
lo divisó que venía
de adentro de la ventana.
Con ansia y con tantas ganas
a su hijo estaba esperando
y Dios sabe para cuando
llegará el que anda perdido
y sin echarle al olvido
estaba el padre mirando.

9

Lenis Tapia

Dispuso el estafalario
salir de casa a rodar
sin atender el pesar
que le dio a su padre amado.
De su casa voluntario
partió feliz y contento
sin olvidar un momento
de ver que andrajos vestía
miraba al cielo y decía
yo soy el prodigo hambriento.

1

Juan Carlos Cataldo

Solito me arrepentí
y al verme tan harapiento
y después de tanto tiempo
otra vez me encuentro aquí.
Me decía para mí
con paciencia y humildad
mi padre me abrazará
con alegría y contento
para acabar mis tormentos
me vine de allá pa'ca

2

Domingo Torreblanca

Mi fin es seguir la huella
antes que se cumpla el día
pasando mi mala vida
apesarado y con pena.
La necesidad me llega
todos me miran en menos
porque tengo tan buen genio
todo lleno de paciencia
el que pierde su amistad
es cosa de gran dolencia.

3

Domingo Fierro Fierro

Mucho fue lo que sufrí
en las partes donde estuve
en los lugares que anduve
solo miseria encontré.
De mi padre me acordé
y dije de esta manera
si en mi casa yo estuviera
sería un hijo feliz
ahora me encuentro aquí
arrastrando mis cadenas.

4

Domingo Fierro Huerta

Aquel que haya disfrutado
de su casa el regalón
y con desesperación
en gran miseria se hallaba.
El dinero que llevaba
lo termino en mal empresa
aquí solo la tristeza
dijo el pródigo apenado
fuera de casa he encontrado
humillación y tristeza.

5

Francisco Marchant

Cuando cumplí los diez años
salí a buscar horizonte
anduve en muchos caminos
anduve el sur y el norte.
No encontré ni un horizonte
y me tuve que volver
solo Dios con su poder
me devolvió mi talento
y entonces 'onde llegaba
el hijo prodigo hambriento.

6

Carlos Valenzuela

No te vayas hijo mío
mi padre dijo otra vez
yo mucho te extrañaré
si es que me dejas solito.
Explícame tú el motivo
de esta desgracia tan grande
explícame tú el motivo
porqué me quieres dejar
le dije sin titubear
no tengo padre ni madre.

7

José Elías Olivares

Yo soy el prodigo hambriento
que al mundo experimenté
y últimamente llegué
con grande arrepentimiento.
Estuve lo más hambriento
de ver mis patrones crueles
nadien de mí se consuele
no tengo ningún amigo
para qué me das castigo
prepara bien tus cordeles.

8

José Torreblanca

Le dio consuelo y placer
sintió dicha y alegría
cuando lo vio que venia
no lo pudo conocer.
Parece mi hijo aquél
tan afligido y lloroso
y a mi lado lo recojo
y lo cubro de honradez
miraba su desnudez
desde el balcón con su antejojo.

9

Lenis Tapia

Se dispuso a pastorear
una manada de cerdos
y le venía el recuerdo
de su padre sin cesar.
En casa suele sobrar
el pan para los criados
por ver seria haber pensado
porque fui desobediente
y le diré simplemente
que vengo desengañado.

1

Juan Carlos Cataldo

Cierto día me senté
y al pie de una serranía
y solito me decía
y a mi padre le falté.
Voy a écharme a sus pies
muy triste y enternecido
padre mío tan querido
no me voy a ir jamás
tódavia estuviera allá
si no me hubiera venido.

2

Domingo Torreblanca

Mucho fue lo que sufrí
en todo lo que he andado
hasta un peso me han negado
de lo que había pedido.
Me encontré con un amigo
y unos consejos me dio
eso fue lo que pensó
por ser desobedecido
el padre muy afligido
cuando ya menos le echo.

3

Domingo Fierro Fierro

Y con que te mantenías
el padre le preguntó
el hijo le contestó
con bellotas que caían.
Mucho fue lo que sufría
en tristezas como aquella
lloré como Magdalena
al verme desamparado
ahora estoy a tu lado
para desechar mis penas.

4

Domingo Fierro Huerta

Viviendo en un sucio rancho
todos los días lloraba
en el campo pastoreaba
una manada de chanchos.
A mi casa yo me marchó
dijo al verse en la pobreza
aquí solo la tristeza
dijo el prodigo apenado
fuera de casa he encontrado
humillación y tristeza.

5

Francisco Marchant

Después de andar por el mundo
quiero volver a mi casa
anduve de mala suerte
me persigue la desgracia.
Mi madre me espera en casa
espera a su hijo querido
andaré muy mal herido
pasando malos momentos
y entonces 'onde llegaba
el niño prodigo hambriento.

6

Carlos Valenzuela

Padre de mi corazón
dije cuando regresé
por favor recíbeme
concedéme este favor.
Mira el estado en que estoy
tan pobre y tan iracundo
yo salir a rodar por el mundo
sin hallar ningún consuelo
y a causa de este desvelo
sufro un dolor muy profundo.

7

José Elías Olivares

Vengo a pedirle perdón
porque sé que eres mi padre
ya lloré gotas de sangre
de ver mi mal corazón.
Ponemé la bendición
a tus plantas he llegado
y arrepentido me humillo
a la mayor brevedad
si me quieres castigar
yo la carne tú el cuchillo.

8

José Torreblanca

El padre abrazó a su hijo
desde aquí al primer instante
lo vistió muy elegante
con un amor muy prodigio.
Ven a mis brazos le dijo
y lo siguió festejando
el padre triste llorando
y el lujo lo aposento
las lágrimas de contento
se le estaban derramando.

9

Lenis Tapia

Dijo el anciano un día
con inmenso regocijo
parece que veo a mi hijo
que viene en la lejanía.
Desde el balcón lo veía
cual caminante cansado
dijo el pródigo humillado
padre mío ten piedad
otra vez estoy acá
buscando necesitado.

1

Juan Carlos Cataldo

En aquel país extraño
cuidando cerdos me vi
y mucho me enflaquecí
causa de un patrón huraño.
Cuando vi mi desengaño
y mi gran calamidad
dije doy un paso atrás
pa' que me den el sustento
y si no fuera por esto
todavía estuviera allá.

2

Domingo Torreblanca

Tenga usted de mi piedad
le suplico con tristeza
no temas de mi pobreza
y de mi necesidad.
Es obra de caridad
que le pido yo con pena
la necesidad me llega
todo lleno de paciencia
el que pierde su amistad
es cosa de gran dolencia.

3

Domingo Fierro Fierro

Millones de vuelta he dado
al mundo hasta estos momentos
pa' cumplir mi mandamiento
que mi Dios me ha ordenado.
Ya estoy bastante cansado
de andar pa' arriba y pa' bajo
me ha costado gran trabajo
mi rebeldía pagar
porque he tenido que andar
pisando en altos y bajos.

4

Domingo Fierro Huerta

Y su padre alegremente
abrazo a su pobre hijo
y con amor y prodigio
le dice muy dulcemente.
Hijo quiero que me cuentes
si has gozado o has sufrido
el prodigo enternecido
a su padre le contaba
mi cuerpo lo traspasaba
viento, soles y rocío.

5

Francisco Marchant

Al cumplir los cincuenta años
yo sufrí un gran desaire
encontré mi casa sola
ya no existían mis padres.
Yo me sentí un cobarde
triste me puse a llorar
ahora voy a pagar
con pena y con sentimiento
esto le pudo pasar
al hijo prodigo hambriento.

6

Carlos Valenzuela

Hijo mío vuelve a casa
dijo mi padre llorando
aquí te estoy esperando
con la mayor eficacia.
Cuentamé lo que te pasa
y no me des un desaire
estuvé como en el aire
sin hallar ningún consuelo
es mucho lo que he sufrido
sin el amparo de nadie.

7

José Elías Olivares

Conocí todo placer
y gaste todo el dinero
y tan miserable vengo
que hasta doy pena de ver.
La plata me la gaste
en el trago y las mujeres
padre mío aquí me tienes
a tus plantas humillado
trátame como un criado
corta por donde tú quieras.

8

José Torreblanca

Padre de mi corazón
vengo muy enternecido
a tus pies estoy rendido
concedéme tu perdón.
Echamé la bendición
olvida ya tus enojos
como pisando este abrojo
yo he caminado hasta aquí
hacele correr por mi
las lágrimas de sus ojos.

9

Lenis Tapia

Al llegar pidió perdón
calmando sus cortos pasos
su padre lo echo a los brazos
con la más tierna emoción.
Tenía una confusión
en ese mismo momento
de pena y sentimiento
juntos lloraron los dos
y pedía en baja voz
unas migas de alimento.

1

Juan Carlos Cataldo

Hasta que por fin llegué
descalzo y a pies pelados
en tan miserable estado
que daba pena de ver.
Mi padre me dio a entender
que estaba lo más ufano
el que se mostró tirano
soberbio y con altivez
y le cuento de que fue
y el infeliz de mi hermano.

2

Domingo Torreblanca

Virgen Santa del Carmelo
de frente a su compañía
me recuerdo de esos tiempos
son recuerdos de la vida.
Me recuerdo de esos tiempos
cuando anduve mendigando
que será de andar andando
se me vino al mismo tiempo
hoy me encuentro sin consuelo
el plazo se va llegando.

3

Domingo Fierro Fierro

Virgen Gloriosa y Bendita
varillita de sarmiento
mucho fue lo que sufrió
el hijo prodigo hambriento.
Porque tuvo atrevimiento
con un dolor muy profundo
errante soy por el mundo
arrastrando mis cadenas
ahora estoy a tu lado
para desechar mis penas.

4

Domingo Fierro Huerta

Virgen Gloriosa y Bendita
bella perla del oriente
los consejos los reciben
los hijos desobedientes.
Los padres permanentes
dándole consejo a su hijo
preguntan con desprestigio
y con qué te mantenías
el hijo le contestó
con bellotas que caían.

6

Carlos Valenzuela

Santísima Carmelita
blanca pluma voladora
el verso que te cante
lo saque de mi memoria.
Y pa' resumir la historia
Yo me despido yo al punto
huacho soy en este mundo
no tengo padre ni madre
siento un dolor muy profundo
sin el amparo de nadie.

7

José Elías Olivares

Pa' terminar esta escena
y el padre abrazó a su hijo
lloraban los dos de fijo
lo mismo que Magdalena.
Pronto se cambió la pena
y fue grande la alegría
hijo de mi corazón
quédate en mi compañía
tu serás mi regalón
en esta y en la otra vida.

José Torreblanca

Entra pues hijo querido
otra vez a tu mansión
te doy todo mi perdón
porque estas arrepentido.
Muchas veces yo he pedido
al cielo la salvación
es tan grande la ilusión
de abrazarte en este día
la pena que ayer tenía
hoy es dicha y emoción.

Lenis Tapia

Por fin con ánimo fijo
le dijo al recién llegado
siéntate pues a mi lado
y su padre lo bendijo.
Volverás a ser mi hijo
con grande benevolencia
te perdono la sentencia
jamás me echaste al olvido
de Dios soy agradecido
porque estas en mi presencia.

Documentalidad

El nacimiento de las ciencias humanas, occidentales y modernas, nuestras disciplinas sociales, ocurren, según la tesis de Foucault, en el momento que se produce un interés por conocer al individuo y el detalle. Forjar al individuo, crearlo a través de un conjunto de técnicas disciplinarias, producirlo desde el saber en conjunto con el ejercicio del poder, la ciencia y la institución, algunas más centralizadas que otras, han generado una nueva y productiva documentalidad que ha permitido el nacimiento de un nuevo campo del saber sobre lo humano. En este nacimiento la noción de examen es central:

El examen hace entrar también la individualidad en un campo documental. Deja tras él un archivo entero, tenue y minucioso, que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia los sitúa igualmente en una red de escritura; los introduce en todo un espesor de documentos que los captan y los inmovilizan. Los procedimientos de examen han ido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental. Se conforma un 'poder de escritura' como pieza esencial en los engranajes de la disciplina. Sobre no pocos puntos, se modela de acuerdo con los métodos tradicionales de la documentación administrativa. Pero con técnicas particulares e innovaciones importantes. Unas conciernen a los métodos de identificación, de señalización o de descripción (2008, 220).

En contra de esto recién leído se necesita una definición no-disciplinaria de documento, pues las definiciones disciplinarias amoldan, homogenizan y restringen a objetivos y metodologías específicas las múltiples aristas y capas de los documentos, no son papeles salvaguardados por las instituciones, como la clásica imagen que tenemos de ellos como parte de un archivo, museo, biblioteca o colección. Los documentos, al contrario, y forzando una nueva definición, son elementos públicos contruidos colectivamente, y no son, por tanto, artefactos estáticos, que permanecen incólumes al paso del tiempo, a la lectura de algunos, a la evocación de otros, leer un documento es transformarlo, pues él mismo está en transformación. Debemos, pues, seguir su devenir.

Podemos entender, así, al otro-documento, como un ejercicio de construcción y no como un dato objetivo sobre la realidad y la conducta de los individuos (el legado jurídico-policia de la noción de documento que la historia y las ciencias sociales han asumido), sino como un objeto estético que se ve, que asombra, que se escucha, un objeto que narra y es narrado. No es algo dado al cual tenemos que extraer su secreto, su verdad y su falsedad, al cual lo encontramos como un obstáculo de nuestras interpretaciones, o de nuestro intento por analizar o comprender los fenómenos en ellos contenidos e impregnados. Su objetualidad no es su objetividad. Nos importa más el documento por lo que dice de sí mismo que por la información que expresa de una realidad objetiva o referencial que, supone, contiene o traduce. Pero no es un solipsismo del documento el que quiero defender, sino un llamado a su potencial de pluralidad, por cómo se conecta con otros documentos, su autonomía y aparente clausura, es una invitación a entender su gramática conectada de elementos distintos y heterogéneos que van construyendo un sentido en la

medida que entendemos la red de sus efectos, su sentido no está en su origen, sino en todo lo que posibilita su devenir.

Documento / Monumento

La distinción clásica es que el monumento es parte de la documentalidad de la cultura, una distinción tipológica, pues es una de las fuentes identificadas para la historia. Un mero objeto que nos dice algo de una cultura. La monumentalidad fue de las primeras fuentes aceptadas como históricas, los monumentos algo nos decía de los imperios, las naciones y las culturas, se podían leer como fuentes documentales para la historia, tenía un carácter subordinado dentro de los documentos, que es, este último, una categoría más amplia. La crítica a la que adscribo quiere nivelar ambos objetos, el documento es siempre un monumento, el monumento deja de ser una forma ejemplar y subordinada de documento, y su forma/materia es el que da sentido a lo que podemos llamar una nueva concepción del documento. Lo mismo ocurre con la noción de archivo, lo veremos más adelante, el archivo ya no como un espacio instrumental de una disciplina social, sino que su crítica nos permite decir que da forma/contenido a las disciplinas, ya no es una institución subsidiaria o instrumental de la historia, ni de la nación, sino es un principio organizativo general de nuestra cultura y de la manera en que entendemos la historia o podríamos entender la historia de una manera nueva y crítica. Para Foucault, por ejemplo, el archivo es una nueva manera de pensar, de organizar el discurso. Incluso desde una perspectiva más avanzada, el anachivismo, es una forma de organizar la vida en general. Por lo tanto, desde una mera mirada funcional y subsidiaria del archivo pasamos a verlo como un nuevo régimen de historicidad y de organizador de la vida cultural de los pueblos. ¿Podemos hacer lo mismo con la noción de documento? No es un mero objeto, por lo general muy guardado, casi escondido y polvoriento, depositario de datos, sino es una forma de organizar la vida, que la propia vida se da. Dejamos y producimos documentos como una experiencia de la documentalidad, así ya no es un objeto-informacional-referencial, sino una estética de nuestra existencia, un vivir, por eso se comenzó a pensar el documento como una forma estética, un monumento.

Ni el carácter material ni aún la dimensión escrita, si fuese el caso, del documento, pueden sostener enfoques dicotómicos, meros códigos, que pretendan dar un sentido a estos objetos.

La historia ha cambiado de posición con respecto del documento: se atribuye como tarea primordial, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál sea su valor expresivo, sino trabajarlo desde el interior y elaborarlo. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones...En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en

monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relación, constituir en conjuntos.

El documento es un monumento, no por ser el emblema de una nación, el ícono o el ídolo, o por poseer un carácter de monumentalidad en su estructura, sino por tener un cuerpo público, una dimensión, una textura. Un cuerpo construido, apreciado por quienes se quieren acercar y definido en sus evocaciones, por quienes lo elaboraron y por quienes lo admiran, observan y utilizan. Los nuevos documentos -monumentos construidos- están también, distribuidos, lanzados al dominio público, intervenidos y desplazados. Detrás del monumento nada hay, nada se oculta tras él, su significado y sentido reside en el mismo enlace con nuestra propia mirada que lo rodea, lo inspecciona y lo pone en relación con otros monumentos o con otros espacios. No basta con lo que el documento nos dice, sino todo lo visible que hay en él, mirar es tocar, un tacto. Es lo material que lo define, pero también lo visible de su entorno, su dimensión espacial, de exterioridad, lo que está afuera del documento y vemos. Para Foucault, el monumento/documento no es un texto abierto a nuevos comentarios, como en una hermenéutica clásica, no es tampoco la descripción de una ley formal-protocolar de enunciados, la ley del lenguaje universal, es la descripción de sus condiciones de existencia propia, sus condiciones de producción material e ideológicas, es por ello un discurso no sobre la identidad o el espíritu de un tiempo, tampoco de un sujeto fundante, sino es una práctica discursiva que se despliega y dispersa en el espacio social.

No es el monumento de un artista, producto del genio de alguien, de su conciencia clara, no hay autor, sino que productores, comunidades, individualidades colectivas que lo van definiendo, leyendo. Así es todo un sistema el que trabaja las implicaciones de una nueva historia “monumental, estratificada, contradictoria”, que critica las ideas de linealidad, totalidad e identidad proponiendo siempre “historias *diferentes* en su tipo, su ritmo, su modo de inscripción, historias desfasadas, diferenciadas.” Derrida siguiendo a Soller proponen una nueva teoría de la historia, llamada “monumental”, que incluso re-define la noción misma de teoría, pues es una crítica a la escritura y literalidad que toda teoría implica. La teoría monumental de la historia es una lectura acerca del espacio, la escansión y la puntuación del texto y las palabras, es decir, una mirada hacia un texto interrumpido, frenado, desplazado, desobrado e incluso destruido. Los monumentos son des/monumentalizados y los documentos desaparecidos, las experiencias destruidas o silenciadas, de esto también habla la historia, la vida es el documento de su propia sobrevivencia. Entonces, trabaja el documento contra sí mismo, contra su propio olvido, como el resto de algo que, desde su extrañeza y marginalidad, nos habla de una herencia.

Aparece así el documento con una doble faz, un anverso y un reverso, documento/monumento, el primero nos da cuenta de su capacidad informacional, acaso pasiva y convencional, jurídica y administrativa, son los datos que podemos hacer de su lectura positivista, la idea de documento, su cultura y su ideal de cultura, ordena las disciplinas, es su momento dogmático, de examen minucioso. El otro lado nos da cuenta de

su calidad de definirse en una práctica, en una acción crítica, en el sentido que da cuenta de su propia fisura, de su propia materialidad, algo que se erige sobre su huella, ya no su cultura como ideal, sino su sentir, su diferencia permanente, su alteridad-otredad, su barbarie, ya volveremos sobre esto. Es su momento crítico o genealógico. El documento como un ritual concertado y contradictorio de emociones, pensamientos, acciones. El documento/monumento como obra humana:

Hacer hablar las obras en el interior de sí mismas, a través de sus fisuras, sus blancos, sus márgenes, sus contradicciones, sin tratar de aniquilarlas. De aquí proviene la idea de que la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel, es decir no recibirlas literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su “momento dogmático”.

Por otro lado, y en cercanía, es también el monumento arqueológico, enterrado o dispuesto en superficie; las ruinas y los caminos antiguos, los emplazamientos, las piedras y los huesos, su verdad es lo que podemos establecer de relaciones entre sus restos, entre sus series, sus repeticiones, sus patrones y variaciones. El monumento arqueológico no revela inmediatamente su sentido, o su posición dentro del sistema de prácticas pasadas y presentes, ya que solo vemos su trazo, su superficie, su huella. Las huellas de otros hombres y mujeres pertenecientes a sociedades antiguas son traídas al presente por medio de puentes imaginarios contruidos por el análisis material, que lidia con artefactos que no deben ser pensados solo en términos de artefactos, con objetos que como monumentos son parte de distintos tiempos y espacios. En ellos, residen capas de diversas memorias que pueden ser excavadas no desde una visión aséptica, tampoco desde un afán constructivista, sino que, desde una posición particular y estética, tanto de apertura evocativa, como de reflexión analítica, tanto de búsqueda de sentido, como de conexión con el caos de la multiplicidad de significados que residen en su materialidad y su inmaterialidad.

Así, el documento es una obra colectiva y singular, pues lo vamos conformando con nuestra propia práctica. Es nuestra propia práctica, como seres humanos, la que amplía lo que definimos como documento. Jacques Le Goff citando a Febvre nos dice:

La historia se hace con documentos escritos, por cierto. Cuando existen. Pero se la puede hacer, se la debe hacer sin documentos escritos, si no existen. Incluso con las palabras. Signos. Paisajes y tejas. Con las formas del campo y de las hierbas. Con los eclipses de luna y las arremetidas de los caballos de tiro. Con las pericias sobre piedra hechas por los geólogos y con los análisis de metales hechos por los químicos. En suma, con todo eso que, perteneciendo al hombre, depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, demuestra la presencia, la actividad, los gustos y los modos de ser del hombre.

Los nuevos documentos no son solo aquello que está resguardado por instituciones como el archivo, la universidad o los laboratorios, sino que son definidos constantemente por lo que la práctica humana provoca en sus diversas dimensiones. No son estáticos, fijos. La historia se mueve con el historiador, el historiador observa y la observación es dinámica. Los documentos no se disponen como folios dentro de un casillero, o no solo eso, pues ellos amplían los límites de su propia materialidad, los monumentos como documentos

asemejan libros no escritos, son la materialidad no escrita de los documentos, pues también definen el espacio donde son emplazados y, a su vez, definen su temporalidad.

No trata el discurso como *documentos*, como signos de otra cosa, como elemento que debería ser transparente, pero cuya opacidad inoportuna hay que atravesar con frecuencia para llegar, en fin, allí donde se mantiene en reserva, a la profundidad de lo esencial; se dirige al discurso en su volumen propio, a título de *monumento*. No es una disciplina interpretativa: no busca “otro discurso” más escondido. Se niega a ser “alegórico”.

Moviéndose por momentos en distintos paisajes y telones de fondo, que a su vez les van impregnando de diferentes inscripciones, recuerdos, memorias y saberes. Los elementos que permiten su lectura se encuentran depositados en ellos, pero a la vez no se agotan en ellos, se establecen en una interrelación con otros documentos, con otros lectores. Ojalá en algún momento los lectores de documentos nos sean solo expertos, historiadores, archiveros, humanistas, cientistas, sino que se construya alrededor de ellos una lectura popular, comunitaria, abierta y extraña a otros.

Podría decirse que se trata de introducir en nuestra experiencia cultural un <<coeficiente de extrañeza>> respecto de nuestro pasado histórico, análogo al que el etnólogo tiene que asumir cuando se enfrenta con una cultura de las nombradas <<primitivas>>, si quiere entender alguna cosa de lo que allí realmente ocurre. Se trata de encarar los *documentos* (del archivo) como *monumentos*; monumentos que permanecen silenciosos ante nuestros sentidos de las cosas, en tanto que portadores de otros sentidos tal vez, pero que solo es accesible, puede que apenas adivinable, mediante la descripción positiva de sus modos de funcionamiento.

Rareza

Foucault va hablar de un principio de rareza de los documentos. “Volver a encontrar ese exterior en que se reparten, en su relativa rareza, en su vecindad llena de lagunas, en su espacio desplegado. Lo raro es contra una razón soberana, pues es en sí raro, anormal, ínfimo e infame, llena de errores, datos falsos, sin continuidad, pero sí encontramos una subjetividad parlante y visual, que mira y habla. Aunque esa habla es un “se dice”, esa mirada un “se ve”, un rumor que atraviesa las propias subjetividades desde afuera.

La intuición inicial de Foucault no es la estructura, ni el corte, ni el discurso: es la rareza... los hechos humanos son raros, no están instalados en la plenitud de la razón, hay un vacío a su alrededor debido a otros hechos que nuestra sabiduría no incluye; porque lo que es podría ser distinto; los hechos humanos son arbitrarios... No son evidentes, aunque así lo parezcan a los contemporáneos e incluso a sus historiadores hasta el punto que ni unos ni otros los perciben siquiera.

La ley del lenguaje, su sistematicidad, es la posibilidad permanente de crear frases, signos, de repetir el significado, la rareza es la no renovación de elementos del campo de las

formulaciones posibles, tal como lo presenta y abre el lenguaje como sistema, en la rareza casi que no hay repetición, sino una singularidad radical, una descomposición de los significados y un vacío, un principio de escansión y principio de vacuidad. (AS, 156). Lo importante no es su capacidad de representación, información o incluso de signo, si no el procedimiento de su producción, de su formación ¿Cuál es la forma de la expresión de un documento?

Jamás se ha dicho todo, los documentos no dicen todo, y en muchos casos dicen casi nada, por ello la ciencia y la historia se vuelven experimental, hay *cierta pobreza* de los documentos, de los datos, de los enunciados que define un sistema limitado de presencias precarias, fulminantes, fugaces, no son presencias que vengan germinando de una historia continua, razonada, soberana sino una repartición de discursos, de vacíos, de ausencias alrededor, de límites y de recortes. Hay una *compacta riqueza* de los documentos. Qué asientos singulares ocupan, cómo los localizamos y como se aíslan en su dispersión. Mas que conservarlos quizás es mejor una política de la circulación, quizás ahí sí sus sentidos proliferen por medio del comentario y la exégesis oral y pública, quizás una exégesis lectora.

Acontecimiento

El problema no es la traducción del documento, dada su pobreza semántica, posiblemente nos baste su descripción, su localización y materialidad, si aceptamos su modestia empírica como el lugar de su acontecimiento, de sus regularidades, de sus *entradas en relación*, de modificaciones determinadas, de trasformaciones sistemáticas. El documento como un dominio práctico que es autónomo y que se puede describir en su propio nivel. Y con ello volver a captar su irrupción misma, en el lugar y momento en que se ha producido. Volver a encontrar su incidencia de acontecimiento.

El acontecimiento que sucede es un momento, un fragmento de realidad percibida que no tiene más unidad que el nombre que se le asigna. Su llegada en el tiempo es inmediatamente compartida por quienes lo reciben, lo ven, escuchan hablar de él, lo anuncian y luego lo guardan en su memoria. Fabricante y fabricado, el acontecimiento es de partida un trozo de tiempo y de acción despedazado tanto porque se comparte como porque se discute: es a través de jirones de su existencia que trabaja el historiador cuando desea dar cuenta de él. Frente al acontecimiento encontrado, o relatado, el historiador se encuentra ante una ausencia de orden. En efecto, su estructura, percibida a través de los textos, los testimonios o las imágenes, ya es en sí una apuesta en relación. No es un dato ni un cliché fotográfico; su manera de sobrevivir, de ser transmitida, ofrecida, luego hablada y proyectada en el porvenir es parte de su existencia y disemina en torno a ella una infinidad de sentidos, no siempre fáciles de localizar.

El hecho es siempre la posibilidad lógica del mundo, según la tesis clásica de Wittgenstein, rearticula la ley del lenguaje y su isomorfismo claro con la realidad, el acontecimiento, en cambio, es más performativo, un acto, puede ser discursivo o no-discursivo, en esto es heterogéneo, es la irrupción de momentos, acciones, singularidades en su dispersión

misma, un fragmento de vida, una pulsión que también puede ser de muerte y destrucción, nos asalta, reconsidera las condiciones de existencia de los discursos y las prácticas, nos permite pensar su formación materialista propia. El acontecimiento es la reconfiguración de un sentido, reorganiza una generalidad, un sistema, ahí es donde no sólo es determinante su singularidad, sino también el movimiento general en que se circunscribe. El acontecimiento, como proceso crítico de singularización, permite deconstruir lo evidente, lo establecido, desde abajo hace horadar las constantes históricas, las identidades antropológicas, desde su propia acontecimentalidad, esto consiste, además, en encontrar las conexiones, los encuentros, los apoyos, los bloques, las relaciones de fuerzas, las estrategias, etc., que en un determinado momento han formado lo que luego funcionará como evidencia, universalidad, necesidad.

Comprender el acontecimiento, explicarlo es dar cuenta de los múltiples procesos de su formación, no nos fijamos en el “hecho institucional” o “hecho ideológico”, en tanto generalidad monolítica o monocausal, sino en el proceso tanto discontinuo como regular de sus formaciones. No hay una jerarquía de los acontecimientos sino una configuración de múltiples caras, un “poliedro de inteligibilidad” nunca cerrado, siempre es posible encontrar una nueva serie que nos abra otra dimensión del cuadro. El análisis es minucioso, múltiple y creciente. Va desde los elementos singulares a las relaciones múltiples, hasta la configuración de sistemas generales. Fijarse en el acontecimiento es tomar en cuenta el azar, la discontinuidad y la materialidad.

Dispersión

Hay una *rara dispersión general* de los documentos. Es *rara*, porque siempre podemos encontrar o crear elementos que subvierten la propia categoría en que se definen, estos documentos van moviendo la frontera de su propio resguardo, se delinean sus límites como bosquejos que contienen, pero que a su vez dejan intersticios abiertos que entregan diversas posibilidades de significados, categorizaciones y re-interpretaciones. Y la *dispersión*, tal como lo indica el concepto, no es la reunión de los documentos en un espacio restrictivo y estanco, sino su distribución en un amplio territorio, su liberación. Hay una exterioridad del documento, una lectura desde afuera, algo neutral, que nos ayuda a restituir su pura dispersión y discontinuidad. Si es dispersa, ocurre que nos tenemos que encontrar con el documento/monumento. Más que interpretar, nuestro trabajo es ir a buscarlo y encontrarlo en su espacio. La *dispersión general* marca un afuera, un lugar exterior, un espacio-otro, una heterotopía, una utopía espacial, topológica, más que temporal, espacios que reúnen toda la documentalidad de la cultura, pero no bajo un principio trascendental, sino de manera dispersa y anómala.

Para Deleuze, en su bello y sugerente homenaje póstumo al pensamiento de su amigo Foucault, el documento se define por su multiplicidad, diagrama y singularidad (o individuación). Es múltiple porque no agota la capacidad de reproducir o encontrar más documentos, la vida misma genera documentos o huellas, pero también porque cada documento podría reunir el conjunto de sus lecturas. Es múltiple, también, pues refiere a lo

heterogéneo, es decir, el documento no es homogéneo, llano, liso, tiene pliegues, está conformado por distintos principios que se superponen, pero responden a ordenes diferenciados. Foucault, dice Deleuze, privilegia dos niveles, el ver y el decir, el ojo y el habla, los documentos son definidos audiovisualmente. Y es sobretodo el habla y la voz las que otorgan aún una mayor dispersión a la materia documental. Las voces de los documentos son múltiples, heterogéneas, tenemos que saber leerlos para encontrar eso heterogéneo en una materia a veces tan gris y silente. Por eso un diagrama, un espacio figurado, es la mejor manera de entenderlo, el documento más que revelar un tiempo, revela su espacio, el lugar singular de su existencia. El diagrama (Deleuze, 62, 63) es la figuración de un espacio, una suerte de mapa delineado, cortado, atravesado por series y puntos. Es un mapa de relaciones de fuerzas que vienen de todas partes, es decir, cada punto y línea es un punto de fuga para otros niveles. Es un mapa de intensidades subjetivas, de cuerpos parlantes. Un mapa del habla, del canto, del poema, un mapa de prácticas. Un mapa en movimiento. Y cada parcela diagramada sobre ese mapa es una singularidad contingente, una fotografía del momento, un instante de habla y vista.

El documento no remite a un pensar, a un pensamiento sistemático, por ello, para Foucault, no es un problema hermenéutico, remite a un ver y a un hablar, y por ello nos dirige a su materialidad misma, a su realización efectiva y singular (no hay un pensamiento general detrás de cada monumento/documento).

...todos los fenómenos son singulares, todo hecho histórico o sociológico es una singularidad... Dicha singularidad surge una y otra vez de los azares del devenir, de la compleja concatenación de casualidades coincidentes, pues la historia de la humanidad no está subentendida por lo real, lo racional, lo funcional ni por algún tipo de dialéctica. Es preciso localizar <<la singularidad de los acontecimientos fuera de toda monótona finalidad>>, de todo funcionalismo. La sugerencia tácita que Foucault les hace a los sociólogos y a los historiadores...es llevar lo más lejos posible el análisis de las formaciones históricas o sociales, hasta dejar al desnudo su singular extrañeza.

Práctica social

El historiador y el etnógrafo, son los testigos frágiles de la práctica social, sus críticos atentos, ya no miran la historia desde un sitio privilegiado y omnisciente, sino con la mirada curiosa y sorprendida de un niño (de Certeau, 64-65). Y si la ciencia vuelve a una infancia, es porque vuelve a lo ínfimo, a lo infame, a lo sin voz, al juego y al rito (Benjamin, Agamben). Salir del discurso académico autoconsagrado para verse ellos mismo en una praxis comunicante. La práctica del documento, su materialidad, autonomía relacional, su voz heterogénea, es constitutiva y constituyente.

Que la interpretación histórica y documental sea un acto, quiere decir que está definida por una práctica, que a la vez redefine todo texto cultural, crea su propio contexto desde un estado de emergencia, la interpretación no es pasiva, el documento no es inocuo, no está ahí simplemente puesto, pero tampoco una mera ficción sin base real. De hecho, lo real

siempre asalta al texto, desde afuera, como acontecimiento, como extrañeza, como lo anómalo, y da el índice de que algo ha quedado aún sin interpretar y que hay que volver sobre la marcha.

Que el texto cultural o el documento sea una práctica en sí misma, quiere decir, que es en “última instancia” una producción, producto de un trabajo y de una transformación de los valores, se define por su contradicción, elementos que no solo se relacionan en un espacio simbólico y ordenado, sino en un espacio abierto por lo real, por lo heterogéneo y contradictorio de la vida material.

La historia no es algo distinto del acto mismo de interpretar, pues se implica en la cadena textual misma que quiere interpretar y la transforma. Interpretar es un acto en sí mismo histórico y transformador. El texto no puede escapar a su propia historia, “todo texto es histórico”, pero esa totalidad es paradójica, no está completa, pues está resquebrajada desde adentro por sus propias contradicciones y redefiniciones en tanto acto transformador. Es totalmente dialógico en su estructura, sus elementos se definen heterogéneamente en antagonismos y a la vez en relación. Entonces la idea de la historia, o texto cultural o documento como práctica, o acto simbólico en sí mismo, nos resulta atractiva y crítica, porque nos hace comprender que toda cultura, aunque ésta se nos presente como completa, autodeterminada, sistémica, incluso a-histórica, no es más que el reflejo activo, o enmascaramiento, de una contradicción o si se quiere de una reapropiación, de un diálogo entre sujetos antagonistas, heterogéneos y que van definiendo su propio devenir ante la emergencia de sus propios diálogos con la historia. Están inmersos en un sistema, sí, pero también están abiertos al acontecimiento. En esto seguimos a la obra de F. Jameson, traducida como “Documento de cultura, documento de barbarie”, pero que su título original es “el inconsciente político”, obra difícil, pero sugerente, nos permite pensar las prácticas culturales y sus documentos como textos definidos por el inconsciente, la política y el materialismo histórico, es decir, un texto social es algo complejo, pesado, material, practicado y transformados por los sujetos, en el encontramos tanto el pensamiento, como los deseos, el acontecimiento, como el sistema de sus contradicciones.

La historia es un acto narrativo, dice Jameson, en el sentido que el acceso a la realidad está siempre mediada por el discurso, el lenguaje. Pero también porque es una instancia de formación histórica abierta, no excluye lo material de la sociedad, sus luchas, sus acontecimientos más complejos, sino que los entiende siempre en una lectura abierta, mediada por distintas capas sociales, distintos encubrimientos ideológicos, la propuesta de Jameson es una *hermenéutica marxista*, en ella la lectura sobre lo social y los textos culturales, la propia lectura, el propio acto de mirar y leer, está a la vez implicado en lo histórico que ella misma lee. Lo narrativo no es una ficción idealizante, sino de entender que las metáforas y alegorías que surgen de nuestras lecturas y escrituras históricas están ellas mismas definidas por el conjunto heterogéneo que conforma lo social y los dominios en su devenir histórico. El acceso a la realidad histórica está mediada por el relato, pero en esa mediación hay un salto, una falla. Esa hiansa es producto del mismo devenir histórico, de la misma

formación del acontecimiento y sus formaciones históricas, hay necesidades, causalidades, materialidades y formas en la historia, pero cruzadas inexorablemente por acontecimientos singulares que la irrumpen, que hace ver esa historia universal más como represión de otros devenires y subjetividades, por ello Jameson habla de inconsciente político, un inconsciente público, como nuestros monumentos, y no meramente psicologizante, sino historizados. Levi-Strauss dice del inconsciente, y con ello abre el inconsciente a un problema cultural, que deja de ser el lugar inefable de la psiquis individual y comienza a ser una función simbólica, es decir, una máquina organizadora o desorganizadora social de símbolos (Lv183-185; Markos Z., 79-83). Pero esa historización, con sus necesidades y universalidades no es la clásica positivista, sino la historización del acto, la universalidad surgida de una acción, de un particular. Lejos estamos del aristotelismo de la ciencia (solo hay ciencia de los universales), y del historicismo clásico, pues la universalidad puede quedar desmarcada por una particularidad y además el acceso a la realidad está mediado por un vacío, algo aún no simbolizado, lo real, no es directa la relación del discurso con los hechos, no hay isomorfismos, por eso la urgencia de un relato, de una narración que se vuelve más eficaz simbólicamente, pues la narración sabe que está separada de la realidad, y sabe que tiene artilugios o técnicas para rodearla, para resolver sus contradicciones. Jameson cita a Levi-Strauss, el pensamiento salvaje con su eficacia simbólica da la pauta acerca de que es un inconsciente político y que es la eficacia simbólica del acto frente las contradicciones sociales.

La obra de Levi-Strauss nos sugiere que la proposición por la cual los artefactos culturales deben leerse como soluciones simbólicas de contradicciones políticas y sociales reales merece una exploración seria y una verificación experimental sistemática...la obra de Levi-Strauss sugiere también una defensa de la proposición de un inconsciente político más general que la que hemos podido presentar hasta ahora, en la medida en que ofrece el espectáculo de unos pueblos llamados primitivos lo bastante perplejos por la dinámica y las contradicciones relativamente simples de la organización tribal para proyectar soluciones decorativas o míticas de cuestiones que son incapaces de articular conceptualmente. Pero si tal es el caso para las sociedades precapitalistas o incluso prepolíticas, entonces cuánto más verdad será para el ciudadano de la sociedad moderna.

Estas sociedades pre-capitalista, estudiadas por el antropólogo francés, son los caduveos unos artistas mayores del tatuaje, y sobre todo del tatuaje facial en las mujeres, en ellas, según Levi-Strauss, la sociedad está expresando aquellas contradicciones sociales, incluso de esta sociedad materialmente sencillas, que no se expresan de otra manera, el tatuaje como documento, ¿de qué?, de la organización social de las culturas amazónicas que tiene que resolver una problemática interna producto de su propia práctica social, de su propio devenir, y esto es conciliar la reciprocidad con las jerarquías sociales o familiares. Los vecinos de los caduveos, los guaná y bororos, lo lograron a través de instituciones sociológicas como el parentesco, según la investigación propuesta por el etnógrafo, no así los caduveos, que faltando el remedio social a tal contradicción la soñaron en su arte.

...y como no podían tomar conciencia de él y vivirlo, se pusieron a soñarlo. No de una manera tan directa como para que chocara con sus prejuicios, sino en una forma traspuesta y en apariencia inofensiva: en su arte. Pues si este análisis es exacto, en definitiva habrá que interpretar el arte gráfico de las mujeres caduveas, explicar su misteriosa seducción y su complicación a primera vista gratuita, como el espectro de una sociedad que busca con pasión insatisfecha el medio de expresar simbólicamente las instituciones que podría tener si sus intereses y supersticiones no se lo impidieran. Adorable civilización cuyo ensueño contornean sus reinas con su adorno: jeroglíficos que describen una inaccesible edad de oro a la cual, a falta de código, celebran en su aderezo, y cuyos ministerios descubren juntos con su desnudez.

La desnudez como documento, el arte gráfico como escritura no alfabética, lo simbólico, el sueño y los ensueños, los espectros de la sociedad, la misteriosa seducción, las pasiones insatisfechas, ¿Cómo todo esto va dejando huella, registro?

Para De Certeau la historia viene en reemplazo del mito premoderno, pero no como un desarrollo lineal y evolutivo en términos de progreso, tal reemplazo parece no ser una sustitución, sino una misma acción con un nuevo nombre, pues tanto el mito como la historia trabajan la diferencia, dialogan con la muerte, y con los muertos, y es un *hacer decir*, un habla. Para De Certeau, tan etnógrafo como historiador, la historia es un acto, una operación. Una idea de acto que viene del psicoanálisis, acto fallido, operación fallida, es decir actos que más que ser simples suceder físicos, son momentos precisos de la vida psíquicas de las personas, momentos en que emerge a luz el inconsciente, sus represiones, olvidos, desplazamientos, pero ese acto es a la vez la lectura que hacemos a posteriori de ese acto, es una reconstrucción de algo que nos pasó, la mirada no es ajena al acto mismo, está implicada en su definición. De Certeau, siguiendo a Freud, nos está diciendo que la historia es traer a luz los olvidos, las violencias, las costuras, los márgenes. La historia nos enseña lo que no sabemos que hemos olvidado y que se repite en el curso de nuestras vidas, individuales y sociales. Nos enseña lo que no sabemos, lo que ha sido desplazado del relato oficial o del disciplinamiento social. Como es un saber del no-saber, la historia como operación técnica, artilugio de la escritura, se distingue de la memoria, pues la memoria es lo que recordamos como un saber. Y a la vez la historia la hace hablar, a la memoria, de aquello que no sabía había olvidado.

El relato de esta relación de exclusión y de fascinación, de dominación o de comunicación con el otro...permite a nuestra sociedad narrarse a sí misma gracias a la historia. Funciona como lo hacían, o lo hacen todavía en civilizaciones remotas, los relatos de luchas cosmogónicas que enfrentan un presente con su origen.

Pero este enfrentamiento, en el mito cosmogónico, entre origen, pasado y presente es un reordenamiento permanente, una combinatoria compleja de elementos donde el análisis revela su heterogeneidad, pero que están reunidos en un conjunto que llamamos mito o canto. Esto nos queda como enseñanza para la historia: cómo el relato combinatorio de

elementos singulares y heterogéneo mezcla distintas temporalidades, o capas sociales, en un solo suceder.

Florencia Tola, en una conferencia llamada “La potencia del cuerpo desmembrado”, refiere a Levi-Strauss:

un sistema mítico no es accesible si no es en su mismo devenir, esto se debe a que el mito, lejos de ser inerte y estable, se haya en perpetua transformación. En dicho sistema, nos dice, encontramos simultáneamente diversos tipos de mitos, están aquellos más antiguos que fueron registrados cuando se narraron y otros que derivan de estos, si los primeros podrían ser los que se mantendrían en cierto modo intactos en algunos puntos, los otros serían apenas perceptibles de modo fragmentario, a medida que la evolución avanza los elementos que se liberan por la descomposición de los más antiguos se verían incorporados en nuevas combinaciones. Cito: “los mitos explicitan de modo espontaneo, escribe Levi-Strauss, el sistema de sus relaciones recíprocas.”

Para nosotros los documentos *hacen* lo mismo, dan cuenta de la combinatoria de sus relaciones recíprocas, son un hacer, y son a la vez el hacer de un historiador, el documento también se define por un gesto del historiador que los separa y analiza, los descompone, los aísla de su orden tranquilo en el archivo y los combina con otros documentos que no parecían relacionados. El documento como un gesto:

En historia, todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo. En realidad consiste en producir los documentos por el hecho de copiar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición. El gesto consiste en aislar un cuerpo, como se hace en física, y en desnaturalizar las cosas para convertirlas en piezas que llenan. Forman la colección, convierte las cosas en un sistema marginal...las destierra de la práctica para convertirlas en objetos abstractos de un saber. Lejos de aceptar los datos, él mismo los forma. El material es creado por acciones concertadas que lo distinguen en el universo del uso, que lo buscan también fuera de las fronteras del uso y que lo destinan a un nuevo empleo coherente. Es la huella de actos que modifican un *orden* recibido y una visión social. Esta ruptura, introductora de signos abiertos a tratamientos específicos, no es solamente ni en primer lugar el efecto de una mirada; se necesita además una operación técnica.

Esta operación técnica es la práctica de coleccionar. Así la colección redistribuye las cosas, redefine las unidades del saber, introduce las condiciones de un segundo comienzo al construir una maquina gigantesca que hará posible una historia diferente.

Boris Groys define la lógica de la colección, como una práctica, que incluso todo programa archivístico o museográfico debería considerar, es más, toda política cultural lo debería considerar, por ejemplo, las políticas de patrimonio deberían considerar la “lógica de la colección” como una forma de hacer política en cultura y arte. ¿Cuál es esta lógica?, se

define como una práctica colectiva, donde hay varios sujetos involucrados, no es la acción de un genio solitario, en esto se parece a lo que veremos en Benjamin, donde el documento es una manera de entender la cultura como algo no definido por genios individuales o snob. Hacer una colección no es la labor de un historiador solo, sino de un conjunto de voluntades que la hacen posible y perdurable en el tiempo. También es entrópica, hay un desorden del tiempo en su realización, lo nuevo se mezcla con lo viejo, se juntan documentos poco probables, se reúne lo heterogéneo, lo pasado con lo presente, su estructura es momentánea, disipadora. La colección revela su finitud, su límite, la muerte que lo rodea, muchas veces las colecciones nacen de la muerte de los antiguos régimen, de lo que la guerra deja, nace por lo menos, de las contradicciones de la vida, y siempre están en peligro de mantenimiento. Groys dice que la colección es ahistórica, en el sentido que no da cuenta de una historia acumulativa, lineal, los documentos siempre son contemporáneos al historiador y entre ellos, lo nuevo y lo antiguo se juntan, uno al lado del otro, y se vuelven a separar para luego reconfigurar otras posiciones, podríamos decir que son contrahistóricas.

Y el coleccionar tiene sus propias leyes. Lo más importante de estas leyes es que cada colección quiere expandirse, incluir constantemente al otro, al extranjero, en su interior. Coleccionar es casi por definición coleccionar lo otro que aún no pertenece a la colección: en cambio, lo tautológico, lo redundante lo conocido desde siempre no interesa para la colección... Los ordenadores personales, el video y audio y los servicios en línea dan al individuo la posibilidad de construir no sólo un museo imaginario, como aquel del que habló Malraux, sino un museo real e individual que utiliza nuevos soportes de datos para almacenar y preservar las imágenes, los textos y las piezas musicales recopiladas. Estas nuevas posibilidades de coleccionar de los nuevos medios están en constante expansión.

La colección crea serie no jerárquicas, puede haber una economía de los valores de la colección, pues hay una transmutación permanente de sus jerarquías, lo que es importante en un momento, para otro momento o para otra mirada ya no lo es, da cuenta de una práctica de la democracia de las diferencias y de las posiciones móviles, más que de las representaciones y jerarquías. Las colecciones son, también para el autor, intrínsecamente heterogéneas, pueden por ejemplo ayudar a definir la identidad de una cultura, como sus anomalías, sus desvíos y olvidos, pueden configurar lo que esa cultura tiene de diferente. Los museos y los archivos, que son los que guardan colecciones son espacios muchas veces homogéneos, pero que tienen objetos, documentos y colecciones heterogéneas en desorden, a veces olvidadas y frágiles. Todas estas características, esta lógica, permiten pensar en una autonomía, sabemos que finalmente relativa, de la colección, pero su complejidad resulta singular y productiva. La colección resulta ser un modo de producción de saberes, su lógica no debe ser ocultada, pues resulta crítica y determinante de lo que podemos definir acerca de ellas, de las operaciones históricas que surgen de ahí y de lo que es el documento. La colección

...da muestra de la transitoriedad no sólo de la historia, sino también de cualquier orden histórico. La propia historia deviene históricas. Por lo demás, la exigencia de inscribir una

identidad cultural en un sistema fijo de representación, que se plantea todavía repetidamente el nombre de una minoría cultural, nacional o de otro tipo, pierde así todo su sentido, y lo pierde, por cierto, porque ese mismo sistema de representación comienza a fluir, se hace efímero, pierde su fuerza vinculante general y resulta ser dependiente de las respectivas decisiones subjetivas de un curador o de un artista. Ya no existe un sistema de representación universal vinculante, por lo que no vale la pena luchar por un lugar en ese sistema...Hoy estamos confrontados a un museo fluido, a un archivo cultural fluido que hace insegura todas las identidades y la subvierte. En este fluido, todas las identidades culturales deben ser constantemente renovadas.

Hay una instancia determinada/determinante del documento, un poder fáctico siempre actual. Una autorrealización del documento en monumento, una “mítica rigidez”, esto nos lleva a Benjamin, el alemán también habla del gesto del coleccionista, un oficio olvidado, mal mirado, pero que para él resulta central para comenzar una nueva filosofía de la historia, y para contar la historia de los derrotados, de los que no están en la historia. Para Benjamin el materialismo histórico, y dialéctico, destruye la narración historicista, lineal, progresiva y con ellos destruye la historia cultural entendida como la historia de una identidad esencial, del espíritu de un pueblo. Esta destrucción permite la fragmentación de los relatos, entender que hay otras formas de narraciones, otros tiempos históricos en juego, y también permite relevar la figura del coleccionista como historiador cultural. El coleccionista es quien vuelve a recoger la historia desperdigada por la crítica dialéctica materialista. Recoger la historia, es un gesto laborioso, servil, una historia hecha desde las servidumbres de la historia misma. ¿Por qué este documento llegó hasta aquí?, ¿Cuál fue su deriva?, ¿Quiénes trabajaron para que fuese posible?, ¿Cuál es su singularidad con respecto a otros?, ¿Cuáles son sus conexiones? El documento sigue singular y extraño, neutro, pero dispuestos a nuestro análisis, a nuestros sueños. Para Benjamin, en esto seguimos algunas observaciones de Agamben, el documento, es una instancia radical, cultura y barbarie a la vez, con el documento no hay un desarrollo lineal, ni evolutivo: no progresa de la barbarie a la cultura, sino es un golpe de luz y sombras en el instante. Con ello se rompe, no solo con el tiempo lineal histórico, que es el quiebre del paso del periplo estructural de la naturaleza a la cultura (quiebre ontológico del pensamiento occidental), hay también un cuestionamiento a la causalidad materialista de lo superestructural con respecto a lo infraestructural, y una imposibilidad de una síntesis totalizante. Hay, entonces, una praxis radical que reúne los términos que aparecen distantes y separados en el análisis racional. Creemos, como humanidad occidentalizada, estar separado de lo animal, de lo natural, del sentir, pero la praxis los reúne de manera radical y mágica, en el sentido de conjugar en el acto mágico lo cósmico, lo psíquico y lo comunitario (lo material, lo singular y sus relaciones múltiples). Magia de la historia, magia del documento. La historia necesita así una nueva definición de tiempo histórico, acaso un tiempo ritual. El acontecer ritual, definiría así, en su praxis, nuestro pensar histórico, y este mismo pensar es una praxis implicada en sus documentos y en el ver y escuchar de los ritos.

Walter Benjamín: 13 tesis sobre el documento.

“Documento es: captar la actualidad como el reverso de lo eterno en la historia y sacar un molde de ese lado oculto de la medalla.” (Carta, Berlín 8 de febrero 196, dirección única., 196.)

Walter Benjamin escribe una suerte de decálogo, basado en un número cabalístico (¿mágico?), o quizás en un número que viene de Proust: “trece...sentí un cruel placer al detenerme en este número”, listado que parece responder a la pregunta ¿qué es un documento?, lo escribe para responder y limitar las astucias de los genios individuales del arte contemporáneo y cierto snobismo, evitar definir el arte por su moda e individualismo, el gesto de Groys, visto anteriormente, es el mismo. A esta lista de 13 puntos le corresponde una paralela a cada punto, que da cuenta de la noción de genio e individualidad en el arte, lista que nosotros excluimos, casi en su totalidad, para concentrar mejor la atención acerca en el concepto mismo de documento.

1. El primitivo se expresa en documentos.
2. Un documento no es, en tanto tal, una obra de arte.
3. El documento lo es de un aprendiz (La obra de arte es de un maestro).
4. Se educa a un público ante los documentos.
5. Todos los documentos se comunican en lo material.
6. En los documentos domina la materia.
7. Materia es lo soñado.
8. Cuanto más hondamente vas perdiéndote dentro de un documento, es más denso: materia. (...en la obra de arte la materia es un lastre para la contemplación)
9. En el documento, las formas están desperdigadas.
10. La fecundidad del documento quiere análisis.
11. Un documento tan sólo nos domina mediante la sorpresa.
12. Al documento, su inocencia le sirve de defensa.
13. El hombre primitivo se parapeta detrás de los materiales.

Intentemos alguna interpretación de esto. Hay cierta circularidad en el conjunto de los aforismos: parte y termina con el hombre primitivo, primero crea documentos, se expresa a través de ellos, los documentos como huellas, de un pasado primitivo (pre-histórico, pre-literario, pre-moderno, bárbaro), luego se define tras de ellos, son sus huellas-escudos, su defensa, son acaso también sus monumentos. El pasado primitivo construye una materialidad soñada que es su defensa, al igual que los niños que se esconden permanentemente, en son de un juego, detrás del mobiliario de sus casas. Habría que hacer una defensa del hombre primitivo y su pasado (pasado primitivo), tal como lo entiende Benjamin. También del sueño. En aquello, sobre el pasado primitivo, nos basamos en la aguda propuesta de Florencia Abadi: El pasado primitivo es aquel pasado que no termina por cerrarse, no es algo remoto, sino presente, la extraña y sugerente teleología benjaminiana, nos trae un pasado remoto-presente, que irrumpe en lo presente, como un rayo, por supuesto. La utopía arcaica es la utopía futura, entremedio, nuestro tiempo en crisis. La barbarie es parte de la cultura, y los barbaros no son los otros, si no nosotros mismo avanzando a golpes civilizatorios. Aquí resulta una nueva complejidad de su famosa frase:

“todo documento de cultura es un documento de barbarie”, donde la barbarie tiene una doble cara, la barbarie civilizatoria, la barbarie técnica y capitalista, destructiva. Y la barbarie como utopía arcaica, que es primitiva y futura. Se conecta esto con la idea de “salvaje” en Levi-Strauss y su libro *El Pensamiento Salvaje* “Si existe tal barbarie, sin duda, es preciso tomarla en el sentido de un pensamiento salvaje tal como lo rehabilita Claude Levi-Strauss”

Benjamin con Levi Strauss se encuentran en la lectura de Jameson en donde todo artefacto cultural es en sí mismo una expresión de las contradicciones sociales insolubles, que ese mismo artefacto-texto-cultural enuncia, esto no solo ocurre en los textos culturales de alta cultura y de cultura de masas, sino también en las prácticas culturales tradicionales, como son los mitos, tatuajes, artesanías e incluso la lectura de sueños. Así, todo documento de cultura es un documento de utopía, de sueño, de materia, de juego. Ahora, el primitivo no escribe, el bárbaro no escribe, por lo menos no de manera alfabética, ni en libros, lee el mundo y sus acontecimientos a través de la mimesis, de la magia, de los ritos y de los mitos, ¿cómo acercarnos a esta “lectura”, a esta historia de los otros, de cómo los otros leen sin escritura? La historia es como relámpago, un signo natural reintegrado a la cultura como acontecimiento que irrumpe con la fuerza de la naturaleza, leído por los iletrados, por lo no-modernos, como fuerzas naturales, propiciatorias, pero también como fuerzas sociales, el relámpago es un dios, es una persona no-humana, tiene voluntad. “En los ámbitos que nos conciernen el conocimiento sólo se da de un modo relampagueante. El texto es el trueno que después continúa resonando largamente” Es interesante destacar la imagen del relumbrar, del relámpago en Benjamin como imagen dialéctica frente al ángel de la historia, a la historia más mesiánica, bastante resaltada en la obra del alemán, frente a ello está esta divinidad más pagana, más mimética, del relámpago. Pues, entonces, todo documento de cultura es un documento no escrito, una imagen que relampaguea, que nos deslumbra, enceguece, pero podemos descifrar, reconocer en ella un signo, el relámpago se lee sin que esté escrito. La historia, a contrapelo, lee lo que no está escrito, o por lo menos lo que aún no se escribe, pues la historia científica desde el siglo XIX es la historia de lo que está escrito, en documentos y también la historia monumental, de las instituciones, de los notables, de los que escribieron, de los vencedores. Deleuze aporta la visión del mundo prehistórico que hace Nietzsche, quien, sabemos, hace una crítica rotunda al mundo moderno occidental. Para el filósofo del eterno retorno, el hombre primitivo cultiva una memoria de las palabras, y no de los documentos, no es una memoria del pasado, dormida, sino una memoria del futuro que activa la vida. Es cierto que en las culturas ágrafas la obsesión por las palabras pronunciadas es determinante, quien posee el deber de la palabra es una persona importante, un humano, demasiado humano. Importante no es quien posee la memoria de los acontecimientos, sino la memoria y pronunciación de las palabras. Pierre Clastres da cuenta de esto de manera magistral en su libro sobre los cantos guaraníes, en donde, acompaña las palabras cantadas con una traducción filosófica, pero en los mismos términos en que piensan los guaraníes, maestros del eterno retorno, según el autor, las palabras valen no como historias de acontecimientos, sino como la construcción narrada y cantada de un mundo vivo, el mundo de los humanos que quiere acceder al mundo de los dioses, a la tierra sin mal.

Las bellas palabras, así llaman los indios guaraníes a los términos que le sirven para dirigirse a sus dioses. Bello lenguaje, palabra luminosa, agradable al oído de los dioses que la estiman digna de ellos. Rigor de su belleza en la boca de los chamanes inspirados que la pronuncian; embriaguez de su grandeza en el corazón de los hombres y mujeres que lo escuchan... Esas bellas palabras resuenan todavía en lo más cercano de la selva que, desde siempre, abriga aquellos que, llamándose asimismo Ava, los Hombres, se afirman en este depositario absoluto de lo humano... la verdadera vida de los indios guaraníes no se despliega el borde del mundo de los blancos, sino mucho más lejos, allí donde continúan reinando los antiguos dioses, donde ninguna mirada profana del extranjero puede alterar la majestad de los ritos.

Ya volveremos con Clastres...

Ginzburg también entran en esta discusión, del hombre no-moderno, a través de Vico. Permítanme este desarrollo, casi a la deriva, pero con una consecuencia metodológica-experimental central. En las sociedades tradicionales, dice Vico (y más tarde reconsiderado por Marx y el materialismo histórico), de gentiles, ágrafas, prehistóricos, el deslumbramiento ante el rayo, es el asombro ante la creación y lo creado, y marca el paso de una sociedad tradicional a la civilización, su punsante materialidad que solo es posible captarla y recrearla de manera ficticia, a través de las palabras y las cosas (la técnica), una bidimensionalidad humana que refiere a como ordenamos el mundo en el tiempo y en el espacio. Vico en la lectura de Marx:

Los primeros hombres de las naciones gentiles (...) fueron llamados poetas. Palabra que en griego significa creadores (...) Tácito expresó notablemente la propiedad eterna de la naturaleza de estas cosas humanas, diciendo que los hombres temerosos de ellas fingunt simul creduntque. Tal debió ser, pues, la naturaleza de los autores de la civilización gentil cuando el rayo irrumpió por primera vez después del Diluvio, con el estruendo espantoso. Ginzburg comenta este párrafo:

“Fingiendo las creaban”: el verbo latín fingiere, que anticipa las extraordinarias palabras de Tácito, significa a la vez “modelar” y “fingir” y, por lo tanto, subraya el artificio. En aquellos primitivos seres humanos, llamados “poetas” ya que (etimológicamente) “hacían”, el acto de hacer se entrelazaba con el autoengaño.

Es la capacidad poética del ser humano que crea su historia. El rayo es la iluminación tormentosa de un momento decisivo. El hacer, la poética, el fingir, en el sentido antiguo de la palabra creación, es el plasmar, construir una técnica, un artificio, una artesanía que permite el avance de lo social, de la civilización.

Ginzburg condensando a Marx:

“la técnica revela el comportamiento activo del hombre frente a la naturaleza y también el proceso inmediato de producción de sus relaciones sociales vitales y de las ideas del intelecto que brotan de ellas”

El ser humano, creador, frente a la naturaleza, también creadora, y el historiador o etnólogo que no le queda asumir una posición, también, poética o experimental ante el conocimiento de su sociedad.

Tanto el proceso histórico como el conocimiento histórico, sostenía Labriola (un materialista histórico italiano conocedor de Vico), implican el descubrimiento a través de la experimentación. En ambas dimensiones...el hombre se desenvuelve en un medio artificial, que el mismo ha producido y en el que tiene lugar la experimentación.

¿Cuál es el punto de vista experimental que puede tomar el historiador? Según Ginzburg, el de las palabras y las cosas, el del filólogo y anticuario, hoy en día son el lingüista y el etnólogo. Para Momigliano la anticuaria es la antesala de la etnografía y para Benjamin la anticuaria es la antesala del coleccionista.

Ginzburg dice que el método experimental del historiador es optar a una doble mirada, una doble perspectiva, pues el historiador tiene ante sí su propio lenguaje, pero también el lenguaje de los documentos, el documento tiene palabras de otros tiempos y de otras culturas, dos lenguajes que la crítica debería asumir. Partimos haciendo preguntas en un lenguaje, para encontrar respuestas en otro, para el positivismo preguntas y respuestas reflejan la misma simetría, tienen el mismo lenguaje, para el jurista-inquisidor también y para el examen disciplinario también. La astucia del microhistoriador, es aceptar que hay dos lenguajes y además poder pasar, con método experimental, de uno a otro, el documento es el Otro para el microhistoriador, su alteridad, “la tensión entre nuestras preguntas y las respuestas que nos llegan de las fuentes no debe eliminarse. Aunque las fuentes puedan sin duda modificar nuestras preguntas iniciales.” Esta doctrina fue anunciada de manera clara y formal por un lingüista norteamericano, K. Pike, en su celebre distinción etic/emic, central en el desarrollo de la etnografía, en donde el lingüista “contrapuso dos niveles de análisis, el del observador y el del actor o actores, denominado, respectivamente, etic y emic”. Ginzburg cita a Pike:

“la presentación preliminar y la presentación final son muy diferentes. Los datos etic proporcionar acceso al sistema, el punto de partida del análisis. Proporcionan resultados y unidades provisionales. Pero el análisis (o la presentación) final se formula en unidades emic. En el análisis global, la descripción, etic inicial se refina gradualmente y, por último - en principio, aunque probablemente nunca en la práctica-, se sustituye por una descripción totalmente emic.

Luego, Levi-Strauss, también la desarrolla, con variaciones, desde el punto de vista estructural, en su pequeño tratado deconstructivo acerca del totemismo, anuncia dos cuestiones metodológicas que nos parece centrales, y experimentales según la terminología de Ginzburg, una al comienzo de su libro y otra al final, casi como cerrando el círculo de su reflexión. No olvidemos que la experiencia totémica, el pensamiento totémico es de los pueblos prehistórico, comunidades sin estado, de los “primitivos detrás de sus documentos,

detrás de sus totem” y además ¿no es acaso el totemismo una gran ficción del pensamiento salvaje, una gran poética?

La primera observación metodológica de Levi Strauss es que el diagnóstico se transforma en su propio síntoma, esto quiere decir algo sobre la posición del mismo investigador, está inmerso en el mismo problema que está tratando de resolver,

Pasa con el totemismo lo mismo que con histeria. Cuando se ha empezado a dudar de que fuera posible aislar arbitrariamente algunos fenómenos, y agruparlos entre sí para hacer de ellos los signos diagnósticos de una enfermedad o de una institución objetiva, los síntomas mismos han desaparecido o han demostrado ser rebeldes a las interpretaciones unificadoras. (p9)

Hay rebeldía porque hay una anomalía en los datos. Si nos ponemos en una situación externa a nuestro problema a investigar el diagnóstico siempre va arrojar un contraejemplo, dada la variabilidad de la cultura humana, su capacidad infinita de crear diferencias, y este contraejemplo será un documento más en una lista interminable de documentos que puede volverse, por su variabilidad, muy extraña y compleja. Esta lista será infinita si no nos adentramos en ella desde otra perspectiva, por ello será nuestro síntoma, la lista misma es el problema, y no su construcción objetiva, esta última siempre es posible, siempre es posible sumar un nuevo elemento, las complicaciones surgen cuando queramos categorizar el conjunto, surgirán la anomalía y la risa.

La segunda observación ocurre al final del texto, dice que la metodología propuesta por él es la de pasar de una analogía externa a una homología interna (p. 115). Es decir, de la descripción objetiva de los hechos, documentos o palabras, esto es lo analógico: una descripción particular, entre elementos particulares de un sistema o de elementos ubicados en varios sistemas distintos, pero siempre desde un punto de vista objetivo y singular, evidenciando los hechos concretos o sus signos. Para luego pasar a la relación de los sistemas mismo, a una comparación entre sistemas, esto es la homología y es según Ginzburg, la posibilidad de una historia comparada, y según Levi Strauss de una etnología comparada, que es la que funda el punto de vista general de la cultura y la historia, la composición de un mundo. “El método comparativo consiste precisamente en integrar un fenómeno particular en un conjunto que el progreso de la comparación hace cada vez más general.”(totemismo, p-125). Pero este punto de vista comparativo y sistémico no es objetivo, es subjetivo, este es el vuelco experimental etnohistórico, etnolingüístico o etnofilológico, es decir, se tiene que describir desde el punto de vista de los mismos sujetos involucrados, desde sus palabras, creaciones, deslumbramientos propios. Lo general es subjetivo, un mundo, el mundo de los sujetos y además sintomático, pues nunca debe olvidar ese particular, extraño, anómalo e indical que lo define en el quiebre objetivo de su diagnóstico. (Hasta aquí Ginzburg con Vico).

Por otro lado, volvamos a Benjamin, la antigua narración es también sobre lo que no está escrito y modela la experiencia y la tradición. En “El Narrador” de Walter Benjamin nos

ayuda a entender el texto cultural como la narración de una experiencia² no-moderna, pero no por ello menos contemporánea. La narración, según la caracterización del autor, refiere a aquellas estrategias sociales y de comprensión que está en los lindes de la modernidad. En este sentido narrar es una alternativa de la literatura burguesa de novelas realistas, nacidas en el mismo siglo que la historia científica moderna. Narrar es anterior a la literatura tal como la conocemos hoy en día, es una práctica oral basada en transmisión de saberes a través de relatos. Narrar es siempre volver a narrar, es recomenzar siempre de nuevo.

Circularidad

Al transmitir se comparte las condiciones de la transmisión, no se relata solo un contenido sino la forma de expresarlo, el momento, se transmite la experiencia y la necesidad del encuentro entre pares para poder transmitir, es el esfuerzo y el trabajo entre los sujetos que se juntan a escuchar unos, a narrar o poetizar otros, así la poesía oral, por ejemplo, va transmitiendo la tradición, en su propia redundancia cíclica y abierta. Narrar experiencias es experimentar narraciones y sus condiciones sociales y materiales, siempre contradictorias. Para Benjamin transmisión y tradición son lo mismo. Se transmite lo que alguna vez se vio, se escuchó, se transmite lo transmitido, como algo aprendido y memorizado, pero se abre también a la novedad, volver a narrar es actualizar el relato, modificarlo para mantenerlo. De alguna manera la tradición es un arcaísmo transmitido, modificado, ritualizado y contemporáneo.

El documento así visto, y la historia que lo traduce y reescribe, es una forma de remembranza, de reconocimiento, la historia no solo extrae su carga informacional, sino su capacidad de ser una imagen de la cultura, imagen que relumbra en un instante y que el texto histórico la deshilvana en su relato. Esa imagen fue construida por generaciones anteriores, es una herencia, material e inmaterial. Se prefiere la idea de “imagen”, pues permite pensar la cultura de los otros, como una cultura más de la narración y la transmisión que una cultura escrita, “imagen es aquello en donde lo que ha sido se une fulgurantemente con el ahora en una constelación...la imagen es el ahora de su cognoscibilidad, lleva en el más alto grado el sello de este momento crítico y peligroso que está en la base de toda lectura, La imagen, y con ella el documento, es una amalgama figural de elementos, construido por la cultura, su legibilidad es siempre contemporánea, leemos, hoy, lo que podemos leer en esa imagen-documento, lo que se nos da para entenderla.

El documento no es una obra de arte (punto 2 y 3, de la lista de Benjamin), en el sentido que no lo produce un maestro, un genio solo y superdotado, es producto de las fuerzas productivas de toda la sociedad, es un documento de servidumbre, de trabajo. Hay un

2 En una nota el traductor del texto de Benjamin, Pablo Oyarzún, anota sobre la definición de experiencia: es la condición de apropiación de contenidos, cualquiera que ellos fuesen, con la sola condición de que sean, de un modo u otro, efectivamente comunicables. Es precisamente en este sentido que Benjamin vincula la pérdida de la facultad de intercambiar experiencias –facultad que el arte de narrar cultiva y desarrolla– con la crisis de la experiencia misma. Pablo Oyarzún, «Introducción» en Walter Benjamin, *El Narrador* (Santiago: Metales Pesados, 2010), 12.

público (punto 4), hay una recepción pública de los documentos (al genio snob del arte no le interesa el público, si entienden o no su obra). La estética e historia de su recepción es parte del documento que debemos internalizar, inscribir en sus significaciones posibles. Podemos situarnos *ante* el documento, físicamente, inspeccionarlo, y en ello hay un valor público y pedagógico, no es un documento encerrado y cerrado en el mutismo o un soliloquio autoexpresivo.

La relación forma-contenido no parece dada, están separadas (puntos 9 y 10). No hay un ideal que organice la materia, como en el arte. Todo arte de vanguardia ya tiene constituida su forma. La ley formal es central en la obra de arte. Forma y contenido son lo mismo en la obra de arte. En el documento no, esto resalta su carácter de acontecimiento, como un elemento empírico no determinado por la forma, ni siquiera por la forma de un tiempo histórico.

La lengua nos indica [...] que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra. Los 'contenidos' no son sino esas capas que tan sólo tras una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que nos vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su [...] contexto, son joyas en los sobrios aposentos del conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista. (imágenes q piensan, excavar.)

Un documento es lo que nos sorprende y nos protege (punto 11 al 13), es también lo hondo y lo inocente. Finalmente se puede decir: la rareza de los documentos, su extrañeza, y ahora Benjamin habla de lo soñado, de la inocencia (infancia), del primitivo como pasado utópico, pero también nos habla de la barbarie civilizatoria, del fin de la narración, del gesto del coleccionista, de la modernidad de los pasajes, en fin, todo ello nos lleva a pensar lo desplazado como un gesto cercano, lo que el progreso supone superado aún sobreviviente. Es lo extraño familiar, que surge del sueño y de lo estético. ¿Qué es lo extraño y familiar?, este oximorón, se encuentra en el idioma alemán, no expresado en dos palabras, sino una sola palabra que los reúne de manera ambivalente: *unheimliche*. Freud resultó ser uno de sus mejores exégetas y que luego la crítica y la estética lo ha relevado. Lo ominoso, también traducido como lo siniestro, es una forma distinta de entender lo estético, aquí nos adentramos en el famoso texto de Freud, en él, ya no se trata la estética como la forma de lo bello y lo sublime, sino como el análisis de objetos, y de sus cualidades sensibles, como transitando desde lo familiar a lo extraño, desde la claridad superficial hasta lo oscuro u oculto que emerge, o que se hace emerger. Es como ir recordando un sueño desde sus primeras impresiones más claras, a su detalles más ocultos y siniestros. Freud se enreda en su artículo en la necesidad de aclarar por qué una palabra contiene en sí misma su contrario, avanza en una deriva filológica y lingüística, ardua y densa, que incluso lo lleva a otros idiomas, con ello nos deja claro el ramillete de significaciones posibles de un solo concepto,

pero que define finalmente una experiencia estética, pero también psíquica y subjetiva. Y, por sobretodo, el *unheimlich* termina siendo un objeto liminar que soporta todas las tensiones contradictorias de nuestra mirada. Lo oculto, lo extraño, lo fantasmal, siempre estuvo ahí en la piel de lo familiar, lo profundo está en la superficie, ha cambiado nuestra posición subjetiva, nuestra mirada sobre lo que vemos y que hace emerger eso que no habíamos visto, y ahora su presencia es irrenunciable, incluso amenazante. Para Ankersmit (438-450), lo ominoso define muy bien la estrategia narrativa de la historiografía posmoderna, e incluso la de una historia de las mentalidades y de la historia según Braudel, estas ambas son el tránsito a la historiografía actual, el tránsito justamente es la experiencia de lo ominoso: los nuevos objetos de la historia, no son tan nuevo, es solo la remirada, la reconsideración de los viejos objetos desde otra mirada, es como si los viejos objetos se volvieran extraños, la muerte, el amor, la religiosidad, la sexualidad, la locura, la mujer, aquello que creímos no es importante historizar, pues allí no hay nada relevante o que indique cambios o transformaciones, los hay y muy importantes. Octavio Paz lo resume bien, apelando a lo crepuscular:

Así se crearon zonas crepusculares, habitadas por semirrealidades: la poesía, la mujer, el homosexual, los proletarios, los pueblos coloniales, las razas de color. Todos esos purgatorios e infiernos vivieron en ebullición clandestina. Un día, en el siglo XX, el mundo subterráneo estalló. Esa explosión aún no termina y su resplandor ilumina la agonía de la edad moderna. (nueva analogía, 49)

Incluso en Braudel, siguiendo a Ankersmit, el mediterráneo se vuelve familiar-extraño, las metáforas ocupadas son “Saharas acuosos”, “planos líquidos”, “islas que el mar no rodea”, “el Polo Sur en la parte superior dominado por un África enorme e inminente”, el mismo Braudel define su magna obra científica como “un reloj de arena, eternamente reversible”. Extraña manera de acometer contra su propio legado científico, llevarlo hasta el límite de lo metafórico, a través del oximorón y lo ominoso. El cuerpo teórico de la historiografía queda así desmembrado en partes que ahora figuran extrañas entre sí, si antes formaban una unidad orgánica e identitaria, ahora son fragmento de un sueño extraño.

Paul Ricoeur, y luego lo sigue Hartog, ambos llevan a la “inquietante extrañeza” a un nivel historiográfico. Para el primero es la memoria lo ominoso de la historia, su elemento familiar y extraño. Luego el olvido es la inquietud extraña de la memoria, la justicia la extrañeza del olvido y la felicidad lo familiar y ajeno de la justicia. La inquietante extrañeza parece definir los distintos niveles de los horizontes hermenéuticos que define el relato histórico. Para Hartog, considerando la propuesta de Momigliano, la historia antigua, que es casi una etnografía, es la inquietante extrañeza de la historia científica moderna: Hacer historia cuesta, en todos los sentidos de la palabra: viajar, investigar, visitar los campos de batallas, correr riesgos e incurrir en gastos importantes. Hay que esforzarse. Para Polibio, el verdadero historiador no es aquel que pasa su vida en las bibliotecas, sino ese que, como Ulises, va a ver. El historiador no es un hombre de letras sino de terreno.

En el siglo XX, la etnografía es lo ominoso de la historia y la historia, por mucho tiempo, le fue extraña a la etnografía. Por ello hoy asumimos esta ambivalencia disciplinaria en nuestra reflexión, de manera crítica y productiva.

Sueño y ensoñación

Aun en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que de ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se dejan desenredar, pero que tampoco han hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido. Los pensamientos oníricos con que nos topamos a raíz de la interpretación tienen que permanecer sin clausura alguna y desbordar en todas las direcciones dentro de la enmarañada red de nuestro mundo de pensamientos. Y desde un lugar más espeso de ese tejido se eleva luego el deseo del sueño como el hongo de su micelio. (Freud Vol.5, 519)

El sueño y la materia no se contraponen (punto 7), se definen como en distintos niveles de un mismo documento. El sueño es el reverso de la materia, su lado oscuro, ausente de la conciencia, siempre en extraño movimiento. El sueño es la fuerza de las cosas desaparecidas del mundo. En el sueño lo que importa no son las palabras, también es lo no-escrito, no hay información veraz, sino un permanente desplazamiento, en metáforas y metonimias. Lo que sucede en el sueño nunca es idéntico así mismo.

Otra vez Freud:

En las épocas que nos es lícito llamar precientíficas, los hombres explicaban el sueño sin sentirse perplejos. Cuando tras el despertar lo recordaban, lo tenían por un anuncio propicio o nefasto de unos poderes superiores, demoníacos y divinos... y hoy, entre las personas cultas, es sólo una ínfima minoría la que pone en duda que el sueño es la genuina operación psíquica del soñante.

Desde la desestimación de la hipótesis mitológica, empero, el sueño se ha vuelto menesteroso de explicación. Las condiciones de su génesis, su relación con la vida anímica de la vigilia, su dependencia de estímulos que pugnan por llegar a la percepción durante el estado del dormir, las muchas peculiaridades de su contenido chocantes para el pensamiento despierto, la incongruencia entre sus imágenes-representación y los afectos anudados a ellas, y, por último, el carácter fugitivo del sueño, la manera en que el pensamiento de vigilia lo arroja a un lado como a algo ajeno, lo mutila o lo borra en el recuerdo: todos estos problemas, y otros más todavía, piden desde hace muchos siglos soluciones que hasta hoy no pudieron darse satisfactoriamente. (Amorrortu, Vol 5, 617)

En el sueño las cosas nos miran, Benjamin cita a Valéry: «Cuando digo: veo eso ahí, no se establece ya con ello la simple ecuación mía con la cosa... En el sueño en cambio sí que se produce una ecuación. Ahí las cosas que veo me ven a mí tanto como yo las veo a ellas».

El sueño es el dios de los salvajes, según los cronistas coloniales, y en el sueño se conectan los mundos, “los sueños singulares, en sus diferentes formas, son tal vez una de las fuentes que alimentan el mito colectivo” (Auge, 75). En muchas culturas el sueño, a pesar de su aspecto sacro y codificado, se integra al orden del día, organiza el trabajo, son “los sueños seculares de la joven humanidad”.

Sumergido en el sueño, el colectivo no conoce historia. Para él, el curso del acontecer fluye como lo-mismo-siempre-nuevo. Porque la sensación de lo más nuevo, de lo que es más moderno, se revela sin duda como forma del sueño del acontecer y eterno retorno de lo mismo.

Y para el nuevo historiador, el coleccionador, el narrador, le queda rodearse de la materia soñada como una defensa frente a la historia del progreso, lineal y totalitaria. Esta materia soñada nos asalta de improviso, nos extraña y nos conmueve.

En el fondo, se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica. Pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo —incluso lo que en apariencia es más neutral— nos asalta de improviso, nos afecta. Para entender a fondo los pasajes, los sumergimos en el nivel onírico más profundo, y hablamos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso.

Bachelard nos da un contrapunto notable acerca de los sueños, en su análisis fenomenológico y materialista “La materia es el esquema de sueños indefinidos”. Nos propone pensar en el momento de la ensoñación como un esquema central de la imaginación. La ensoñación es ese momento de tranquilidad y vigilia previo al sueño, donde las imágenes mentales suceden con rapidez y a la vez hay cierta calma, sobre todo corporal. Bachelard indica que ese momento es un esquema privilegiado de los sueños y de lo poético. Es más, aquí esboza una interesante crítica a la interpretación de los sueños, para él, el mundo de los sueños es un mundo cerrado, los sueños se cierran sobre sí mismos, y su interpretación es como implosión hacia dentro del sueño. Para Benjamin, el sueño son tan cerrados como los pasajes y la casa, y quizás también la infancia. Para salir de un sueño hay que dejar de soñar, un poco que destruirlo, esa acción negativa y cerrada de los sueños es lo que trata de rebatir y superar Bachelard creando una poética de la ensoñación, es decir, una poética de los sueños abierta, en diálogo con la vigilia, el lenguaje y un cógito.

En efecto, soy un soñador de palabras, un soñador de palabras escritas. Creo leer. Una palabra me detiene. Dejo la página. Las sílabas de la palabra empiezan a agitarse. Los acentos tónicos se invierten. La palabra abandona su sentido como una sobrecarga demasiado pesada que impide soñar las palabras toman entonces otros significados como si tuviesen el derecho de ser jóvenes. Y las palabras van, entre las espesuras del vocabulario, buscando nuevas, malas compañías.

Bello sería poder decir lo mismo de los documentos, decir, por ejemplo, que tienen derecho a ser jóvenes, siempre, a volar desde sus significados a algún lugar de buenas compañías, y

donde el historiador sea como un soñador de documentos. ¿Puede ser que nuestros documentos de cultura sean concebidos como ensueños? Es decir, el documento como aquella materia social, reelaborado en la imaginación casi onírica de sus elementos, para Bachelard aquello es la emergencia fenoménica de lo poético. Un documento que sea, en fin, el esquema de lo poético, la realización de lo poético, sin ser aún un poema, o una obra poética, sino que se defina como una acción poética en sí misma, que trae distintas imágenes a nuestra percepción.

Una Poética de la ensoñación toma conciencia de sus tareas: provocar consolidaciones de los mundos imaginados, desarrollar la audacia de las ensoñaciones constructoras, afirmarse en una buena conciencia del soñador, coordinar las libertades, encontrar lo verdadero en todas las disciplinas del lenguaje, abrir todas las cárceles del ser para que lo humano tenga todos los devenires posibles.

Consolidar, desarrollar audacias, tener buena conciencia y autoconciencia, que es el imperativo del espíritu científico. Coordinar y provocar libertades, que es sumar la moral a la ciencia. Buscar la verdad, encontrar y describir su lenguaje, emancipar al ser humano de sus cárceles. Todo esto define una poética, pues esta no tiene que ver con el poema, sino con el conocimiento acerca de qué son las palabras, y de la conciencia que tienen las palabras sobre sí mismas. Y la capacidad que tenemos de transformarlas.

Ginzburg, siguiendo a Bloch, reflexiona sobre la situación y uso de las palabras: “¿Cuál es, desde el punto de vista histórico, la relación entre las palabras -las palabras de la documentación- y la realidad?”

La relación siempre es aproximativa, inadecuada, ambigua, múltiple, Ginzburg pareciera decir que las palabras son entonces una experiencia de lo poético. ¿Cómo devolver entonces, en tanto investigadores, la palabra justa a los sujetos que la expresaron? Toda palabra vive en el mundo de las fuerzas sociales, está definida por la asimetría social, por lo tanto, es la mirada sobre esta composición de fuerzas y comparación de esos mundos en que el historiador tiene que moverse con consciencia, y con un lenguaje finalmente ajeno, el lenguaje de los otros. Con esto, Ginzburg, siguiendo a Bloch, no defiende un escepticismo, sino la posibilidad crítica de un método comparativo entre mundos históricos, pero pasados por el cedazo de la mirada microhistórica, es decir, la singularización más precisa de cada palabra, de cada discurso y luego el juego de sus comparaciones en otros contextos, y de ahí la composición de mundos o series históricas generales.

Bachelard: La poética de la ensoñación tiene unos principios de análisis fenomenológico, que nos ayudan a entender el momento singular y también cosmológico de sus existencias. Nos da una forma de descripción de las palabras y que podríamos trasladar a una forma de descripción de los documentos. El primer principio, ya lo habíamos adelantado: es la conciencia de las propias palabras, comprender cada palabra no solo en su significado, sino en su poder de aparición, en su emergencia al momento de presentarse ante nosotros.

Y las palabras marchan por delante, siempre por delante, atrayendo, arrastrando, animando, clamando a la vez por esperanza y por orgullo. La ensoñación hablada de las sustancias llama la materia al nacimiento, a la vida y a la espiritualidad.

Luego está que, la poética revela un cogito, un pensamiento que busca la verdad, que se conecta con el mundo material. En tercer lugar, está el problema del género, cada palabra, busca su lado femenino. Luego, también cada ensueño de palabras e imágenes busca su infancia. Y al final, cada palabra, cada imagen ensoñada crea un cosmos, da cuenta de un mundo.

La infancia para Bachelard reúne la facultad de la imaginación, de la memoria y de lo poético, por ello nos interesa recuperar esta reflexión, pues significa la posibilidad de un registro heterogéneo, dinámico, lleno de intuiciones y de paisajes. Una imagen de la infancia es un recuerdo inútil, que siempre vuelve, y que nos ayuda a sobrevivir al margen de la vida útil, al margen del rendimiento. “La infancia se constituye por fragmentos en el tiempo de un pasado indefinido, mal armada gavilla de comienzos vagos”. Acaso la historia no sería, entonces, la recuperación de la infancia, en el sentido de la recuperación de esos fragmentos de vida ínfima.

La memoria parece formarse sobre el recuerdo infantil, nuestra primera memoria es una memoria de lo familiar, de los allegados al hogar. ¿La historia no tendrá que respetar ese inicio, esa intuición de lo recordado, el lugar de esos recuerdos en el espacio infantil? ¿cuántos documentos hay sobre nuestros recuerdos? ¿Sobre nuestros primeros recuerdos, imágenes confusas, casi soñada? Cuando recordamos al niño que vive, ¿cómo lo recordamos?, quizás como un niño que trata de entender el mundo, lo grande, y en eso, que no comprende del todo, está herido, un poco solo, pero también está en una suerte de juego, en donde la infancia mueve los signos al antojo de sus cariños y ausencias, ¿hay documentos de infancias? ¿documentos de aquel que aún no habla, o no habla bien, o no escribe?

“Soñamos mientras recordamos, recordamos mientras soñamos”. Un resplandor de eternidad desciende sobre la belleza del mundo, la ensoñación va en expansión, siempre crece hacia el mundo y el cosmos. Lo pequeño se vuelve grande, los ríos suben, la cordillera se acerca, el pacífico está en ascenso. La infancia está situada, con su pequeñez, en el origen de los mayores paisajes, inmensidad primitiva cuando la cultura era parte de la naturaleza y no su destructora definitiva. Y cuando adulto, ¿puede el mundo ser tan bello de nuevo? Le exigimos a la infancia ser bella, y cuando muchas veces no lo es, no se revela ahí, acaso, lo peor de nuestra barbarie civilizatoria. Tenemos que volver abrir al mundo, intuir el mundo, como un niño. Y también construir esas imágenes, dar apertura a la imaginación. La imagen hablada en el recuerdo es el eco de un pasado desaparecido. El recuerdo puro carece de fecha, pero tiene estaciones. “La estación es la marca fundamental de los recuerdos...entonces los recuerdos se convierten en grandes imágenes, agrandadas, agrandadoras”

Al recuperar la infancia en los recuerdos, la memoria no es histórica, hay pocas fechas claras, sino que es un cosmos, un ambiente, es condensación de imágenes, densas, a veces bullentes, muchas veces frágiles, sinuosas, silentes. Hay un aroma de las imágenes recordadas, una suerte de rocío o sereno, un aire que envuelve la memoria de nuestra infancia como un detalle inmenso. La adultez, la razón, la civilidad se ha encargado de arrebatlarla.

La infancia recuperada exige una narración, a los niños se les cuenta los acontecimientos, ahí están los humanos, con los animales, los elementos y la astronomía, todos un poco mezclados, en acción dialogando. Esa narración es la primera que escuchamos, y que ya hemos perdido. Se exige reencontrarla, a través del cosmos y de las nuevas historias relatadas.

El cosmos es el mundo aún no conocido, ni explicado, pero significado y sentido. Es el ser humano sintiente ante la inmensidad incognoscible, pero articulable y co-existente. El cosmos, así, se presenta en imágenes y sensibilidades en relación continua y compleja. La idea del cosmos, en Bachelard, da cuenta de una necesidad de reintegración de la imagen, la imaginación, la memoria, lo poético y las palabras a una situación real, un enraizamiento, cosmos y raíz van juntos. Por eso la necesidad de una poética o imaginación de lo material. La imaginación enraizada en lo material, para nosotros en lo documental. Para Bachelard el cosmos se presenta en una imagen, es una figuración poética de lo visible, a la vez, como imagen, ésta se presenta ante una mirada, y quizás la imagen misma es una mirada, nos mira, el reflejo vivo de nuestra humanidad, hay un intercambio entre la imagen y la mirada. Las palabras también refieren al cosmos, invocan y traducen su inmensidad y todas las relaciones de lo visible y de lo posible, incluso esto lo hacen las palabras por sí mismas, la palabra como poesía, más aún que la frase o que el enunciado. Entrar a un cosmos es buscar las palabras de ese cosmos que traducen las materialidades del mundo, las imágenes y las miradas.

El fondo documental de una imaginación, la base poética de toda investigación, los tropos y huellas de todo paradigma, debiese ser una fenomenología de la imaginación y de la memoria, esto es, una amalgama de significaciones enriquecidas por el pensar, una vasija abierta de imágenes, materias, palabras que están ahí para que nosotros, investigadores parapetados en lo documental, más en lo informacional, fechado y cuantificado, podamos re-imaginar el documento, y volverlo dinámico en el discurso de su propia historicidad. ¿Buscaríamos documentos en quienes no imaginan, en quienes se prohíben imaginar, en quienes “reducen” las imágenes abundantes a una idea estable, en quienes – negadores más sutiles de la imaginación- “interpretan” las imágenes, arruinando a la vez toda posibilidad de una ontología de las imágenes y de una fenomenología de la imaginación?316

En nuestro caso, como veremos más adelante, nuestra reflexión se enfrenta más a una fenomenología de la imaginación y de la memoria que a una ontología de la imagen.

Una conclusión aún más abierta y un final crepuscular.

*La vida es un ámbito que tiene una riqueza de ser abierto
que quizás el mundo del hombre no conoce para nada.*

M. Heidegger (citado en G. Agamben, Lo abierto.).

Debemos pensar en el documento dentro de la nueva variante de alta teoría, como una expresión del multinaturalismo, de la multiespecie, el colapso ecológico del planeta nos lleva a ello, a situar el problema del documentos y sus palabras, como una nueva ontología que ya no reivindica la división cultural/naturaleza, animal/humano, moderno/no-moderno. ¿puede la noción de documento llegar tan lejos?, me atrevo afirmar entonces: *los documentos son animales*. El asunto no es nuevo y original, el antropólogo Michael Taussig lo afirmó en una conferencia que hizo en Chile, *las palabras son animales*, la frase me resultó sorprendente y provocativa, también confusa. Pero nos acerca, de manera experimental, a una nueva ontología. Levi Strauss nos advertía, hace años, al analizar qué dice el mito de los animales, o cómo aparecen los animales ante el pensamiento salvaje, no aparece solo como un animal cazado, como un mero objeto de subsistencia:

El animal aparece como un útil conceptual de múltiples posibilidades, para destotalizar y retotalizar cualquier dominio, situado en la sincronía o en la diacronía, lo concreto o lo abstracto, la naturaleza o la cultura... Se ve que la especie admite, en primer lugar, realizaciones empíricas: especie Foca, especie Oso, especie Águila; cada una comprende a una serie de individuos: focas, osos, águilas. Cada animal se puede analizar en partes: cabeza, cuello, patas, etc. Reagrupables, en primer lugar, en el seno de cada especie (cabezas de las focas, cuello de las focas, patas de las focas) luego, a su vez, por clases de partes: todas las cabezas, todos los cuellos tres. Un último reagrupamiento restituya el modelo del individuo en su integridad recuperada.

El animal, ya conceptualizado, es como un demiurgo, una maquina viva que procesa signos, huellas:

El conjunto constituye, pues, una suerte de aparato conceptual, que filtra la unidad a través de la multiplicidad, la multiplicidad a través de la unidad, la diversidad a través de la identidad y la identidad a través de la diversidad.

¿Lograrán nuestro documentos ser la posibilidad viva de estas transformaciones?

Resumo lo que Taussig afirmó en ocasión a su conferencia en Chile y en contrapunto a un documento inédito que él entrego para esa ocasión, sobre la construcción de un dominio de la cultura sobre la naturaleza, que finalmente no sea un dominio, no tenga la carga colonial y civilizatoria de nuestra modernidad, el dominio del no-dominio. Aquí juega especial atención los sentidos, la mimesis de la naturaleza, la hora crepuscular, ¿podemos

hacer la historia de los crepúsculos de nuestras culturas? Los mitos relatan esas horas, los ritos también ocurren y actúan a esa hora, se mimetizan con esos colores y sonidos crepusculares. También encontramos la existencia de los animales, la relación de nuestro cuerpos capilares con su entorno, la co-existencia, las palabras no-humana de los seres espirituales, tan importante, por ejemplo, para contar la historia, en sus propios términos, del mundo andino o amazónico. Taussig hace una advertencia en la primera página de su escrito experimental:

Durante mucho tiempo hemos destacado por imitar a la naturaleza para explotarla, del mismo modo que nos explotamos entre nosotros y a nosotros mismos. Pero ahora que el colapso global exacerba los impulsos miméticos y animistas, ¿qué haría falta para imitar de un modo que permita una mutualidad orientada al dominio del no-dominio? Empecemos por el lenguaje, es decir, la experimentación con el cuerpo y la escritura, como en este libro situado entre la ciencia ficción, el tiempo y la alta teoría.

Tal es el dominio del no-dominio; lo que Roland Barthes en sus conferencias sobre Lo Neutro llamaba una ética, una guía de la vida vivida a través de destellos de tacto en un discurso anecdótico reclutado para embaucar el dominio.

Las palabras eran tal vez otra cosa, pues estaban en contacto permanente con una naturaleza en movimiento, había un tacto con la naturaleza, una ubicación móvil, desordenada, envuelta. Tenían un acercamiento experiencial al cosmos, distinta a la cultura de occidente. Las palabras pronunciadas son animales, llenas de vida, que cohabitan, marcan el espacio de su existencia, son una guía de la vida vivida a través de destellos del tacto...un discurso anecdótico reclutado para embaucar el dominio de la civilización que convierte toda naturaleza en un páramo, Taussig cita a Adorno & Horkheimer:

Durante milenios los hombres soñaron con adquirir un dominio absoluto sobre la naturaleza, con convertir el cosmos en un inmenso paraje de caza. Esa fue la idea la idea de una humanidad que orientó la dominación masculina de la sociedad.

¿Cómo entra el animal en la escritura, en la historia? Como un despertar ruidoso, un rumor de la selva a la hora crepuscular. Hora en donde todos los sentidos se encienden, dado la amalgama de sensaciones que acontecen en pocos minutos, destellos del cielo y grito de los seres que anuncian la noche del mundo, el fin del día es una plétora de signos, colores y vocalidades animales, los animales diurnos aún no se duermen ni refugian, y los animales nocturnos ya despiertos se preparan a alimentarse, todo el reino parece despierto en esos pocos minutos. A los murciélagos y las luciérnagas hay que añadir los siguientes seres crepusculares: ocelotes, jaguares, ratas, mofetas, alces, wallabies, wombats, halcones nocturnos, búhos y moscas, junto con una multitud de escarabajos. Y, por supuesto, el búho de Minerva de Hegel. Algunas de estas criaturas limitan su despertar al crepúsculo propiamente dicho, mientras que otras se extienden hasta la noche, especialmente si hay luna, y a todas les afecta poderosamente el cambio climático.

Tal visión zoológica del lenguaje, y del pensamiento, podría llevarse más lejos al pensar en los componentes somáticos de la hora mágica como un asunto multiespecie, una disolución tanto como un acecho, una presa y quizás, por qué no, un gran ballet y procesión de formas espectaculares que imitan la luz mágica, la luz fantasma (Taussig lo llama la luz vudú).

Por eso hay un marcado componente somático, corporal, en la Hora Mágica (en el crepúsculo), un mimetismo de fluctuación, como manifiestan los pájaros, animales e insectos que despiertan a esta hora, como los murciélagos que de repente llenan el aire, veloces como relámpagos, planeando en todos los ángulos, para consumir a los mosquitos que también adoran esta luz vudú, mientras las luciérnagas hacen su entrada lenta, errática, y con mucha gracia, al comenzar el Teatro de la Naturaleza de la Hora Mágica. Philippe Descola, otro habitante transitorio de la selva, es quien aporta a la imagen de ese teatro del mundo soñado que es la selva:

El sol se abisma detrás de la selva con la súbita ineluctabilidad de esta latitud, abandonando tras de sí un degradé de azul cobalto y bermellón sobre el que se recortan finamente en sombras chinescas las hojas delgadas y enlazadas de las palmeras chontas...La absoluta inmovilidad del aire hace aún más estáticas las masas vegetales confundidas en un primer plano único que se destaca sobre la tela celeste como un decorado sin profundidad. Sumergida en verdes monótonos, la naturaleza es aquí poco propicia para desencadenar la emulación pictórica... Una agitación excepcional de los anfitriones de la selva acompaña esta breve lujuria de cromatismos; los animales diurnos se preparan ruidosamente para dormir mientras las especies de las tinieblas se despiertan para cazar con apetitos carnívoros. Los olores también son más nítidos, pues el calor del fin de la tarde les ha dado un cuerpo que el sol no ha tenido la capacidad de disipar. Entumecidos durante la jornada por la uniformidad de los estimulantes naturales, los órganos sensibles son de pronto asaltados al crepúsculo por una multiplicidad de percepciones simultáneas que hacen muy difícil toda discriminación entre la vista, el oído y el olfato. Con esta brutal excitación de los sentidos, la transición entre el día y la noche adquiere en la selva una dimensión particular, como si la separación entre el cuerpo y su entorno se aboliera por un corto momento ante el gran vacío del sueño.

Los sentidos abrumados, el cuerpo en abolición frente a su contexto, el sueño como una cantera de lo que viene. El etnógrafo grita ¡eureka! al descubrir que los documentos de cultura, los datos etnográficos son, para las comunidades indígenas, momentos evanescentes, dobles fantasmáticos de su propia cultura y civilidad y el investigador al formalizar tales representaciones, traducirlos a la cultura científica occidental, elimina su sentido comunitario, doméstico y familiar. Distancia y riesgo que el etnógrafo corre al querer explicar aquello que encuentra distribuido, según él, con otro sentido, en las casas, debajo de un sencillo taburete, en la naturaleza, bajo el río o en las acciones de caza y pesca, siempre soñadas en la noche anterior.

Hay que escribir la historia, y la etnografía, como una sublime metamorfosis, esto es pensar las palabras como animales, a través de sus transformaciones, muchas transformaciones, una

magia, pero superior a la magia primitiva, en el sentido que se enfrenta a nuestra contemporaneidad moderna, una magia industrial, una magia de Estado, tan moderna como campesina, muy cruel y bella, dice Taussig, pues no nos podemos olvidar del poder y la violencia. Hay que entender la historia como un rumor, chisme, dialogo. ¿Cómo escribir sobre esto? es preguntarse cómo la escritura entra en la escritura, en lo que la escritura está escribiendo. El documento en el documento, cómo el documento lee sus dobles, sus evanescencias, sus fantasmas y su propio final. Es la base de una idea confusa, tal vez es una idea necia, desafiante. También Giovanni Levi y Carlo Ginzburg refieren al núcleo confuso que define el paradigma microhistórico:

Cómo parte del trabajo histórico, también se debería tener en cuenta plantear y partir de qué la historia sólo se encuentra parcialmente los documentos de manera incompleta y engañosa.

Ginzburg afirma la escéptica postura sobre el sentido del que parte la microhistoria y él mismo como perteneciente al grupo de investigación:

Tanto los confines del grupo que formaba parte como los confines de mi mismo me parecieron, de manera retrospectiva, móviles e inciertos. Con sorpresa descubrí cuanta relevancia había tenido libros que nunca había leído, acontecimientos y personas cuya existencia ignoraba. Si este es un autorretrato entonces su modelo son los cuadros de Boccioni, donde la calle irrumpe en el interior de la casa, el paisaje en el rostro, lo externo invade lo interno, el yo es poroso.

En la selva, la noche oscura y tenebrosa ha caído sobre algunas culturas y sus documentos. Quiero decir cuál es el verdadero terror: ya no serán capaces de producir sus documentos. Al finalizar esta reflexión quisiera traer a escena también el fin del documento, el documento final de una cultura, que nos deja perplejo ante el propio registro y nuestra situación de testigo ético de este ocaso. El crepúsculo y su eminente noche es también un final.

Era de noche... la tempestad hablaba. Reinaban por todas partes los rugidos del trueno, la lluvia que azotaba las cabañas de palmas, el viento inclinado a las altas ramas de los viejos gigantes de la selva. A breves intervalos, cuando chono dejaba un momento de silencio, se oía el ruido seco de la madera es quebrada por las fuerzas de la tormenta. La violenta luz blanca de los relámpagos sacaba de las tinieblas el silencioso campamento, a punto por momentos de eclipsar la luz de las hogueras cuyas llamas retorció el viento.

El etnógrafo Pierre Clastres recuerda con sentimiento tierno el difícil momento de una tormenta, que es, para los *aché*, la lucha entre seres humanos y personas muertas transformadas en fuerzas de la naturaleza no-humanas. La tormenta traducía la lucha entre una mujer vieja, recién fallecida, y su yerno, Kajawachugi:

Aquello duraba mucho y correspondía a Kajawachugi calmar a su suegra. Tras cada trueno, gritaba con voz aguda irguiendo la cabeza hacia el cielo: ¡Tu que haces todos esos pichua,

cuida de que no llueva maaás!. Siguió lloviendo durante dos horas, hasta que la vieja se apaciguó. Finalmente consistió en atender la súplica del hombre. El viento se calmó. Dejó de llover, chono se alejó hacia el norte. Los aché no se desvelaron, Kajawachugi había protegido su sueño. Más allá de la alegre crepitar del fuego no se oía más que la caída de las gotas de agua sobre las hojas. Hasta bastante más tarde de qué el cielo aclarado apuntara las estrellas, la lluvia siguió cayendo mansamente de las copas de los árboles. El etnógrafo prefiere este registro, este recuerdo, al final de su experiencia con los aché, una suerte de momento vivo, que reúne la vida, la muerte, la naturaleza y la comunidad en su sencillez. Luego, tales experiencias serán arrebatada por la franca razón de no pertenecer a nuestra civilización.

Aunque posteriormente he estado varias veces en Paraguay, nunca he vuelto a ver a los indios guayaquis. No me atrevía. ¿Qué hubiera contado? A mi llegada a Arroyo Moroti contaban un centenar de personas. Les dejé un año más tarde y no quedaba más que 75. El resto habían muerto enfermos, roídos por la tuberculosis, por falta de asistencia, por falta de todo. ¿Y los supervivientes? Restos de un naufragio desesperado por haber tenido que dejar su prehistoria, fueron arrojados a una historia que no les concernía más que para abolirlos. Ciertamente es poca cosa: sólo una página más en el monótono censo -con fechas, lugares y cifras cada vez más precisos- de la desaparición de las últimas tribus indias. ¿Qué ha sido de los valientes cazadores aché? Según las últimas noticias, obtenidas en 1968 no sobrevivían más de una treintena. Poco importa su número, por lo demás, si tanto ellos como nosotros están de todos modos condenados.

En estas postrimerías de la cultura, el etnógrafo, su testigo y documentador, le pide a un cantor aché que entone los cantos de la caza, para grabarlos, Jyvukugi, su interlocutor, lúcido del eclipse de su cultura, no lo hace, prefirió otro tema: una despedida de su mundo. Cada copla, salmodiada con un tono triste y de profunda desazón, moría con un lamento, prolongado por la delicada melancolía de la flauta. Aquel día cantó el fin de los aché y su desesperación al ver que todo había terminado.

El canto

Los aché, cuando eran aché verdaderos, cuando los aché eran verdaderos aché, atravesaban con sus flechas a los animales y entonces era buena la grasa del coatí. Ahora los aché ya no son aché. ¡Oooh!...

Los aché en la selva reunían sus flechas para matar a los grandes cerdos salvajes. Y cuando se habían comido la carne deliciosa los aché estaban muy contentos. Ya no atacan a los animales en la selva. ¡Oooh! Cuando oían en el sendero el estrépito de los grandes jabalíes, el ruido de las mandíbulas que entrechocaban, entonces los aché mataban a los animales y con sus presas comían buenas carnes de las patas, les chupaba como niños, todo eran felices. Los aché ya no matan animales. ¡Oooh!...

El etnógrafo agrega finalmente:

Jyvukugi cantó durante largo rato pasando revista a la mayoría de los animales que casan los aché. Evocó también el grito de los pájaros que anuncia la época de ir a visita al *cheygi* para la fiesta de la miel; y en cada ocasión era para reconocer que aquello había terminado, que todo aquello había desaparecido para siempre. Indudablemente exageraba al proclamar que los aché habían renunciado a la vida de la selva para revolcarse en la ceniza de sus hogueras, pues continuaban cazando. Pero ya no era lo mismo, Jyvukugi no se equivocaba, leía claramente el destino de la tribu, veía bien que ya se adivinaba el hedor de la muerte.

El Archivo: poética, materialidad, comunicación.

Por muchos años nuestra acciones y reflexión acerca de diversas prácticas culturales ha sido desde el paradigma archivístico. El archivo ha sido, en nuestro proceder, justamente eso, un método, una indagación, no solamente la producción de documentos y su almacenamiento, sino el archivo como una condición de posibilidad de nuestra propia reflexión. Archivo y etnografía se han complementado en la manera en que hemos enfrentado la realidad. A la reflexión sobre nuestra práctica queremos sumar la importante reflexión que H. White nos entrega sobre una serie de herramientas retóricas para analizar el discurso historiográfico:

“Quizas haya que considerar los archivos sonoros -y tal vez también otros tipos de archivos- en los términos en los cuales Hayden White se refirió a la historiografía y aventurar que si hay algo que él llamó “poética de la historia”, también es posible hablar de una “poética de los archivos” para resaltar la operación discursiva y estética que yace en la contingencia de su constitución”³.

White da cuenta que todo relato histórico, de alguna manera, construye una “filosofía de la historia”, por muy particular que sea. ¿Qué tipo de “filosofía de la historia” construye el archivo? o incluso siguiendo a Hartog y Sahlins podemos decir: ¿Qué tipo de antropología de la experiencia histórica es el archivo? Filosofía y poética de alguna manera se encuentran construidas por las mismas significaciones que la historia, por los mismos códigos, pues todas tratan de realizar un ordenamiento figural del mundo “el problema aquí es determinar la base de esa coherencia y consistencia. En mi opinión, esa base es de naturaleza poética, y específica lingüística.”⁴ Por ello su apuesta es hacia una narrativa histórica que se pregunta cuáles son los sentidos y direcciones de esos acontecimientos, a la vez que su carga emocional: “(...)la narrativa histórica no *reproduce* los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga de nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales.”⁵

³ García, Miguel. 2012. Etnografías del Encuentro, Ediciones del Sol, Buenos Aires, p. 70.

⁴ White, Hayden. 2019 (1973). Metahistoria, Fondo de Cultura económica, Ciudad de México, p. 39.

⁵ White, Hayden. 2019 (1978). El texto histórico como artefacto literario y otros escritos, Paidós, Ciudad de México, p.125.

Para nosotros el archivo es una poética de la aparición y desaparición, de la singularidad y el fragmento. Es la poética del paso de una cultura oral a una escrita.

Con estas premisas podemos comenzar nuestra reflexión sobre el archivo, pues el archivo funciona como una prefiguración poética de los relatos históricos.

“Antes de poder aplicar a los datos del campo histórico el aparato conceptual que utilizará para representarlo y explicarlo, el historiador tiene que prefigurar el campo, es decir, constituirlo como objeto de percepción mental. Este acto poético es indistinguible del acto lingüístico en que se prepara el campo para la interpretación como dominio de un tipo particular, es decir, para que un dominio determinado pueda ser interpretado, primero tiene que ser construido cómo terreno habitado por figuras discernibles (...) En otras palabras, el historiador se enfrenta al campo histórico más o menos como un gramático podría enfrentarse a una nueva lengua.”⁶

En este texto revisaremos no solo la definición de archivo, sino también la propuesta de Pihlainen que prosiguen la propuesta narratológica de White, recién expuesta. Con el autor finés se revisa la necesidad de una noción de comunicación y materialidad del relato histórico.

A la vez que vamos revisando las definiciones, en tanto reflexión historiográfica, vamos repasando ciertos textos del mundo popular, unos expuestos en poesía campesina y que es parte de nuestro archivo, del Museo Campesino en Movimiento. Así el mundo campesino, en su infancia amenazada, muerta, festiva y en su adultez explotada, resulta ser una fuente de experiencias de sobrevivencias, cuya documentación perturba nuestros propios conceptos de archivo, memoria e historia, nuestra propia mirada y experiencia.

Archivo.

“...me vuelvo a encontrar con esas vidas ínfimas convertidas en brasas muertas...Mi sueño hubiera sido restituirlas en su intensidad analizándolas.”⁷

Muchas de las citas y de algunas frases aquí escritas son posibles gracias a la lectura de este ensayo del pensador francés. Si se me permite, una extraña y disimulada forma de homenaje a ese bello texto y su lectura.

“En la obra de Foucault hay quizás un solo texto en el que la oscuridad del sujeto emerge por un instante en todo su esplendor. Se trata de la vida de los hombre infames, concebida en su origen como prefacio a una antología de documentos de archivo...en el que el encuentro con el poder, en el momento mismo en que los marca con el signo de la infamia, arranca a la noche y al silencio existencias humanas que de otro modo no hubieran dejado ningún huella de ellas. Lo que por un momento brilla en estos lacónicos enunciados no son

⁶ White, Hayden. 2019 (1973). *Metahistoria*, Fondo de Cultura económica, Ciudad de México, p. 39-40

⁷ Foucault, Michel (1996), *La vida de los hombres infames*. (La Plata: Altamira), 122.

—como quisiera la afectación patética de una cierta historia oral- los acontecimientos biográficos de una historia personal, sino la estela luminosa de otra historia; no la memoria de una existencia oprimida, sino el mudo ardor de un ethos inmemorial; no el rostro de un sujeto, sino la desconexión entre el viviente y el hablante que señala su puesto vacío. Puesto que aquí hay una vida que subsiste sólo en la infamia en que se ha desenvuelto y un nombre que vive únicamente en el oprobio que le ha descubierto, algo que en este oprobio da testimonio de ellos más allá de cualquier biografía.”⁸

¿Qué nos enseña el archivo? ¿qué se nos aparece ahí? ¿qué historia podemos conocer? Hay una mirada acomodada sobre el archivo, institución que en muchos casos es el emblema y memoria de una nación, su resguardo. El patrimonio y la autoridad de los Estados pasa por sus archivos. Remite al origen y al logos, al nomos y a la ley:

“El poder, el secreto y la ley están en el origen del Archivo; en su formación más concreta, era la estructura en que se alojaban quienes administraban la ley, sus lectores, sus magistrados; era el edificio que cerraba el poder de mandar. En filosofía, arche es la materia primordial en el comienzo, el primer principio...El poder encierra- se reserva- el conocimiento de origen, los principios, encerrados en un edificio o recinto que salvaguarda la ley, el comienzo de la escritura...No es por casualidad que la palabra archivo, según Corominas, haya entrado al español en 1490, durante el reinado de los Reyes Católicos, dos años antes del descubrimiento de América; en ese periodo se iniciaron las prácticas modernas de archivado, organizadas por el nuevo Estado creado por Fernando e Isabel. El misterio del archivo, su prestigio se convierte en parte funcional de la fundación del Estado moderno y en figura clave de las narrativas que se generaron en su interior.”⁹

Pero podemos pensar otro-archivo, como hemos pensado el otro-documento, un archivo que no es la historia oficial, no mantiene la tradición, no salvaguarda la cultura, no es la resurrección de las palabras, ni la identidad de los discursos, no es la biblioteca con sus autores y novelas, ni la enciclopedia con sus nombres, hechos y palabras ponderadas por una academia, no es ni la autoridad, ni el origen. Si al archivo, tradicionalmente, lo hemos definido por la distancia que estamos de sus documentos, por la rareza que el tiempo hace de aquellos documentos ahí guardados, Foucault hace la pregunta sobre la importancia de su contemporaneidad: “¿no le es preciso iluminar, aunque no sea más que oblicuamente, ese campo enunciativo del cual forma parte ella misma?”¹⁰. ¿Que está dentro del archivo, pero, que a la vez, está fuera de él? Para contestar hemos recurrido a la etnografía, pues con ella podemos salir y entrar del archivo, no totalizarlo, ver en esos documentos lo heterogéneo que los define. Encontramos así las fiestas, el testimonio, los territorios, los trabajos, los ciclos de la vida, la estética del mundo. En *Microfísica del Poder*, Foucault precisa que en la investigación histórica no se trata de construir una monografía documental, sino un archivo que de cuenta de su propio proceso de formación, un archivo que se enfrente a su propia institucionalización, pero también a las distintas estrategias de

⁸ Agamben, Giorgio. 2000. *Lo Que Queda de Auschwitz*, Pre-texto, Madrid, p. 149.

⁹ Gonzalez Echevarría, Roberto. 2015. *El Mito y el archivo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, p. 67-68.

¹⁰ Foucault, Michel. 2008 (1969). *La Arqueología del Saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, p. 172.

su singularidad, de su devenir como acontecimiento, esto es hacer el entrecruzamiento entre discurso e historia¹¹.

De esta manera, la noción de archivo nos invita a pensar en un espacio para la emergencia y soporte de nuevos documentos, y al mismo tiempo, a plantearnos la interrogante acerca de qué es lo que puede o no puede aparecer. Michel Foucault define el archivo como un “sistema general para la formación y la transformación de los enunciados”¹² y coloca en valor su naturaleza en relación con el análisis en las prácticas de los discursos:

“Llamaré archivo, no a la totalidad de los textos que han sido conservados por una civilización, ni al conjunto de las huellas que han podido salvarse de un desastre, sino al juego de las reglas que determinan en una cultura la aparición y la desaparición de los enunciados, su remanencia y su eclipse, su existencia paradójica de acontecimientos y de cosas”¹³.

J. Guilhaumou y D. Maldidier, siguiendo a Foucault, dicen:

“Este archivo “no es el conjunto de texto dejados por una sociedad”, ni “el marco institucional que permitió conservar las huellas”, sino que “cada dispositivo de archivo establece su propia puesta en orden”. Así, por el lado del archivo, el sentido es convocado a partir de una diversidad máxima de textos, de dispositivos de archivos específicos de un tema, un acontecimiento, un itinerario”¹⁴

(...) el archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento y manipulación (...); entre la tradición y el olvido ella pone de manifiesto las reglas de una práctica que permite a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Se trata del sistema general de formación y transformación de los enunciados.”¹⁵

No podemos salir de esta discusión sin citar a Derrida:

“El sentido de “archivo”, su solo sentido, deviene del arkheion griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo guardianes. No solo acreditan la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos.

¹¹ Foucault, Michel. 1993 (1975). La Microfísica del Poder, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, p.88.

¹² Foucault, Michel. 2005 (1969), La Arqueología del Saber, Siglo XXI, Buenos Aires, p. 218-219.

¹³ Foucault, Michel, 2004 (1970), El Orden del Discurso, Tusquets Buenos Aires, p.

¹⁴ Guilhaumou, Jacques y Maldidier, Didier. 2005. Diccionario de análisis del discurso, entrada: Archivo.

¹⁵ Ibíd., entrada: Archivo.

Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia”¹⁶.

Quien posee el archivo tiene también el poder para interpretarlo¹⁷. En cuanto al archivo relacionado con la escritura y la memoria. La memoria contiene la posibilidad de registro (remedio)¹⁸. Pero también, el abuso de este registro genera en el sujeto una dependencia o enfermedad en relación con el acto mismo de registrar (veneno)¹⁹. Para Ricoeur el archivo documental se contrapone al testimonio oral, por la materialidad de su inscripción, para uno es la escritura y para otro es la voz, “el archivo rompe con el rumor de la voz”²⁰. Pero en este tránsito de la voz a la escritura siempre habrán fragmentaciones, elipsis, es un tránsito no acabado.²¹. Lo interesante del archivo es que no nos lleva a hablar, por ejemplo, del alma de los campesinos, o del ethos de la cultura chilena, de las identidades reificadas en cierto nacionalismo o arcaísmo rural, sino de las condiciones materiales y subjetivas de quienes estamos involucrados en su producción. ¿Quién habla allí? ¿quién canta allí? ¿cuál es su historia? ¿y como nos es comunicada? ¿que rol juega quien registra y edita? ¿como la palabra testimonial es demandada e inscrita?

Por quiénes y para quiénes habla el archivo, qué miradas legítima, qué cuerpos acalla, qué códigos de valor sobre los cuerpos invisibilidad, para qué secretos perdurables trabaja y sobre qué silencios descansa su reproducción meticulosa.²²

El archivo como nuevo paradigma nos da la posibilidad de colocar en un espacio y un tiempo común una serie heterogénea de elementos, permitiéndoles interactuar de distintas maneras, otorgándoles una vida común y móvil, destinada al flujo más que al estanco, propensa para la creación de nuevos sentidos, de conexiones abiertas hacia el conocimiento a partir del dialogo entre ellos, así como también con su propio conjunto.

En nuestro archivo, no está el origen, ni el original, tampoco está el pasado sin más, encontramos lo que aún no termina de morir, lo que sobrevive, lo que resta. No es un archivo de tiempo lineal, homogéneo, sino de lo contemporáneo, del pasado en el presente y de los distintos tiempos posibles, de lo poético, lo histórico, lo festivo, lo cotidiano. En este archivo de poesía popular no está la palabra primera, sino la palabra ya desplazada y practicada, las metáforas y el rito. Ha sido un poco el azar quien nos encontró con esas

¹⁶ Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, p. 10.

¹⁷ Vidal, Sebastián. 2013. *En el principio. Arte, archivo y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Ed. Metales Pesados, Santiago, p.24.

¹⁸ Derrida, Jacques. 1975. *La farmacia de Platón*. En *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, p. 102.

¹⁹ Vidal, Sebastián. 2013. *En el principio. Arte, archivo y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Ed. Metales Pesados, Santiago, p. 23.

²⁰ Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura económica, Ciudad de México 2004, p. 218.

²¹ *Ibíd.*, p. 218.

²² Gorbach, Frida y Rufer, Mario. 2016. *(In)Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo decampo y escritura, Siglo XXI*, Ciudad de México, p. 169.

familia campesinas y los cantores, y la brusquedad de la muerte quien determinó todo, solo el testimonio y la poesía nos vuelve a reencontrar con esos seres ínfimos. ¿Por qué ellos y no otros? No sabemos. Han vuelto a nosotros por meandros azarosos.

La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario.²³

O en las ensoñaciones poéticas de los niños muertos.

...ese pasado muerto tiene en nosotros un futuro, el futuro de sus imágenes vivas, el *futuro de ensueño*, que se abre delante de toda imagen recuperada.²⁴

La historia, el rito, la voz, la muerte, el archivo y el testimonio son los conceptos que se abren paso en esta interrogante sobre la infancia, nuestra infancia muerta, desaparecida, atropellada, aniquilada, pero que en los pueblos se les cantó, se les celebró, como si lo importante no fuera callar, no fuera ese mutismo que el horror conlleva, ese silencio que la fragmentación y pobreza de experiencia permite. Quizás, mirando nuestra historia, la tan proclama era del testimonio del siglo XX, desde Europa, a raíz de la devastación humanitaria de la guerra, no fuese más que antecedida por nuestra era de las fiestas y los ritos mestizos, que ayudaron a sobrellevar la carga mortuoria de la colonia y la república, pero no como un soporífero, sino como una práctica del habla, de la memoria, de la experiencia de lo popular y sus sobrevivencias. Queremos dar a comprender esa sobrevivencia frágil, casi muda, a veces poética, desplazada, con que nos hemos encontrado en nuestra propia búsqueda en relación al velorio del angelito, en nuestro propio trabajo en terreno y diálogos. Es así que la palabra hablada, cantada, nos vuelve a la historia, quizás no desde un orden secuencial, que es a lo que nos ha acostumbrado su escritura, sino al *estallido vivo de la palabra pronunciada*, incluso soñada, utópica, nos obliga a releer los desplazamientos, a estar atento a su *inquietante tenacidad con la que taladran la norma*, y por ello, también será prohibido, higienizado.

Sucede que, a veces, allí se ensaya otra manera de organizar el mundo ... no para hacer la prueba de lo que ya sabemos sobre las clases pobres o populares, sino para mostrar cómo esas mismas clases populares trazan lo otro, lo que viene de afuera, lo diferente, lo improbable.²⁵

Con la palabra poetizada, cantada, hablada proliferan los sentidos y se muestran los itinerarios singulares, se rompen las semejanzas, se captura su instancia breve, es la enunciación de la diferencia, la desfiguración del rostro liso de la historia.²⁶ Y, frente a esta palabra hablada o cantada, ¿qué es nuestra escritura y nuestro registro?

²³ Bachelard, Gastón. 2014 (1960). *La Poética de la Ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, p. 151.

²⁴ *Ibíd.*, p.170.

²⁵ Farge, Arlette. 2008. *Lugares para la Historia*, Ed. UDP, Santiago de Chile, p.77

²⁶ *Ibíd.*, p. 76.

es un medio para designar diferencias, establecer redes de conocimiento, hacer que las distancias entre los márgenes, las zonas silenciosas y otras más oscuras estén vinculadas entre ellas, nombrando los acontecimientos y las cesuras...²⁷

Infancia

Infancia, la eterna guardiana de lo que merece sobrevivir.
Giorgio Agamben

“¿por qué no ir a escuchar esas vidas allí donde están,
allí donde hablan por sí mismas?
Michel Foucault

Por siglos la sobrevivencia de los infantes ha sido dificultosa, tasas altísimas de mortandad han definido su realidad y luego, si llegasen a crecer, también han de sobrevivir a su desprotección, marginación y abandono, en pos de su realidad como peón o fuerza de trabajo sobreexplotada desde su más pequeña adultez.

“Los niños no son agentes activos en la historia adulta. O sea, en la gran historia de la Patria. Menos aún los niños de la calle, los niños indigentes, los huachos. Si queremos mirarlos con la mirada histórica calibrada y entrenada en los sucesos adultos, no los veremos. Estarán al margen de ella. Carecen de historicidad, en el sentido nacional, político, estatal, adulto de ese término.”²⁸

¿Es qué, entonces, no tienen historia?

“Poco a poco se fue haciendo más evidente que, desde esa profundidad lejana, hablaban niños pobres, que atravesaban con débiles voces toda la espesa cortina de los ‘grandes’ hechos y procesos que estudiábamos. Como desde otra dimensión de la historicidad.”²⁹

¿Y de que murió esa niñita (su hija)? Le preguntamos a don Pedro Tapia, cantor a lo divino y Ana Monardes, su señora³⁰:

Ana: De ojo.

Pedro: La ojearon.

Ana: Es que era bien negrita y tenía el pelo bien amarillito y bien crespito

¿Y quién la ojeó?

(murmullo, solo se miran entre Ana y Pedro)

¿Y qué pasa cuando ojean a una guagua?

Ana: Se revienta y se muere.

²⁷ Ibíd., p. 83-84.

²⁸ Salazar, Gabriel. 2006. Ser niño “huacho” en la historia de Chile (siglo XIX). LOM, Santiago de Chile, p.87

²⁹ Ibíd., 87.

³⁰ Entrevista a Pedro Tapia, Cantor Campesino, 2011. Archivo MUCAM.

Pedro: se revientan. Se pone como verde y no le da más el cuero y empiezan a reventarse. Sangre, cuanta cosa hay, por la boquita, por los oídos.

¿Y por qué le hicieron ojo?

Ana: Porque era negrita, y era rubia y era crespa.

Pedro: El ojo existe en lo que sea. Cuando son bonitos, cuando son chistosas, ya le hacen cariño. La persona que tiene mal ojo, bueno ahí le da. Se le pega a los más débiles. Antes existía mucho eso, ahora no tanto.

Ana: Pero la niña cuando estaba pa' morirse, se mejoro un rato. porque me pidió que le diera, me pedía ulpo de harina tostada yo le di po'... le di unulpito clarito, y se lo comió y se murió altiro.

¿A qué edad murió?

Pedro: 'Taba chiquilla, como 4 años habrá tenido

Ana: Estaba andado ya.

Pedro: 4 años murió, 5 años.

¿y le hicieron velorio?

Ambos: si,

Como angelito?

Ambos: si

Pedro: con cantore a la divino

Ana: era chiquita, no era muy grande

Pedro: Vivíamos en Chilcolco, en ese tiempo, en el valle al otro lado

¿llegaron los cantores?

Pedro: a mi me reconocían remucho, así que llegaron ahí, estuvo bien bonito ahí, el velorio.

¿quién se encargó del velorio?

Pedro: yo po. Como todo se sabe, ya ligerito empieza a llegar la gente, el cantor llega, cualquier persona cooperadora, llega a cooperar en ese momento. Allá era así en ese tiempo.

¿y eso era toda la noche?

Ambos: Si.

Pedro: Sí para todos, como de costumbre se le daba tecito, si había comida, se le daba comida, sino no po. Pero esa es la meta. Hay que darle a cualquier persona, nadie estamos libre de nada y las personas que cooperan hay que hacerle cariño no mah, a costumbre, cierto?. Estamos acostumbrado que nos vamos a acostar, comimoh antes, tomamoh tecito y si ya es de amanecía, ya bueno ya, si puede hacer un caldito, se hace un caldito para darle, ya como a las tres de la mañana, entonces y ahí un cafecito, cargaito para que la gente tenga animo y se amanezca. Así era antes y todavía debe ser así.

“Al no haber sido nadie en la historia, al no haber intervenido en los acontecimientos o no haber desempeñado ningún papel apreciable en la vida de las personas importantes, al no haber dejado ningún indicio que pueda conducir hasta ellos, únicamente tienen y tendrán existencia al abrigo precario de esas palabras”³¹

³¹ La vida de los hombres infames, p. 126

De aquellas pequeñas y múltiples muertes nace la poesía de los campesinos y su testimonio, su palabra cantada y rememorada.

Cuando uno nace a la vida
Está dispuesto a la muerte
Quien sabe si venga a verte
Muchos años o enseguida.
Nadie sabe la partida
Es un misterio infinito
Tan insensible a los gritos
Parte de noche o mañana
Frívola la muerte inhumana
Llevándose al angelito

(Despedida cantada por Alfonso Rubio³²)

“Ahora dirán ustedes: ¿y qué pasaba con mamá? Nada fuera de lo corriente, ya que los hijos se quedan siempre aferrados a la madre. Sobre todo, cuando el padre huyó, o hay naufragio conyugal. Entonces digámoslo de entrada: mamá se quedaba a disgusto con nosotros. Es que para ella éramos un cepo que la impedía moverse con la agilidad requerida para subsistir en un medio tan difícil como era el que acosaba a las chilenas pobres del siglo XIX. [Mamá no podía arrancar de nosotros. No. No podía. Y por eso, digámoslo francamente: la estorbábamos]... Porque ellas, de verdad, muchas veces nos preferían muertos. Creían, incluso, que la muerte nos libraba de este mundo. Si no, ¿cómo explicar ese hecho tan de sobra conocido, esa fiesta adulta que consistía en celebrar y alegrarse porque, cuando moríamos, nos convertíamos en verdaderos niños; es decir: en auténticos angelitos? ¡De más valía era un niño muerto y en el reino de los cielos, que vivo, hambriento y estorbando a sus madres en este valle de lágrimas!”³³

Para nosotros, muchos antes había sido el colonialismo y la intromisión barbárica del capitalismo en nuestra historia, para Europa fue la revolución y sus marginados, la posterior guerra y la realidad concentracionaria. La revolución, el espectáculo de la liberación, deja en el olvido a aquellos a quienes quiso revindicar, el poeta trata de revindicar esas figuras casi espectrales, abandonadas, una de ellas son los niños abandonados o cargado, ya muertos, por sus padres, como en un velorio eterno por no tener los gastos para su entierro.

“El poeta habla sobre la tumba del niño que hablaba con los pájaros de la sabiduría y de la noche. El poema es el futuro de aquel cuyas huellas se detuvieron al borde del agua, la vida preservada del niño que debió morir, la barrera de lo visible franqueada en el seno de lo visible...el poeta tiene un deber de fidelidad para con ese hijo que no puede sobrevivirse

³² Archivo MUCAM. Todos los cantos aquí transcritos pertenecen a nuestro archivo del Museo Campesino en Movimiento (MUCAM).

³³ Salazar, Gabriel. 2006. Ser niño “huacho” en la historia de Chile (siglo XIX). LOM, Santiago de Chile, p 30–47.

más que con la muerte...Y los poetas del futuro no cesarán de dibujar todos los rostros del niño muerto al que todas las políticas abandonan.”³⁴

Una centuria más tarde la captura total de los cuerpos y del tiempo en la realidad concentracionaria, que ni siquiera el nombre pudiera sobrevivir:

“Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que hubiera sido una de las mujeres que había interpretado con aquellas sílabas alguno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba paralítico de medio cuerpo y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; pero los ojos, perdidos en la cara triangular y hundida, asaeteaban atrozmente vivaces, llenos de preguntas, de afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo...

Hurbinek, que tenía tres años y probablemente había nacido en Auschwitz, y nunca había visto un árbol; Hurbinek, que había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado; Hurbinek, el sinnombre, cuyo minúsculo antebrazo había sido marcado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías.”³⁵

Pero la historia inhumana no es solo la de los hombres salvajes sino también lo de la transformación de la muerte en vida. Y quizás sea el tema de la transformación o metamorfosis una experiencia importante en este espacio de la muerte. ¿Por qué estas vidas han tenido que ser apagadas? ¿qué civilización a permitido y provocado eso? Puede ocurrir que la muerte sea, en este caso, de marginalidad, pobreza y adversidad, una forma de control social, de dolor social provocado para gobernar, pues esas muertes tan desarraigadas, tan poco sentidas son productos de las condiciones sociales, aún así el mundo popular responde con la fiesta, la poesía, el diálogo directo con la muerte, la transformación y la metamorfosis de los ángeles y de los cantores. El antropólogo Michael Taussig, a propósito de la sociedad colonial, logra comprender este espacio de la muerte, como un nuevo devenir en el pensamiento de los perseguidos, de los llevados a morir producto de las malas condiciones sociales:

El espacio colonizado de la muerte tiene una función colonizadora, al mantener la hegemonía o la estabilidad cultural de normas y deseos que facilitan la manera cómo los gobernantes gobiernan a los gobernados en la tierra de los vivos. Pero el espacio, como es notorio, es contradictorio y está plagado de conflictos; un dominio privilegiado de la metamorfosis, el espacio por excelencia para que la incertidumbre y el terror atonten permanentemente, pero también para que revivan y confieran poder con una nueva vida.”³⁶

Adiós madre ya me voy

³⁴ Ranciere, Jacques. 1991. Breves viajes al País del Pueblo, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, p25.

³⁵ Levi, Primo. 2006. Trilogía de Auschwitz. Oceano, Barcelona, p. 263-264.

³⁶ Taussig, Michael. 2002. Chamanismo, Colonialismo y el Hombre Salvaje, Norma Editorial, Bogotá, p. 450.

Adiós cuna donde dormía
Adiós claridad del día
A mi me lleva el señor
Adiós mundo engañador
Que engañai' a los inocentes
Adiós toita la gente
Le agradezco infinito
Adiós a mis hermanitos
Que aquí los tengo presente.

(Despedida cantada por Javier Salinas)

Angelito en una imagen
supe que te habiai' muerto
y cuando supe de cierto
al tiro yo armé mi viaje.
Sin tener ningún herraje
me vine con ligereza
saludos a la hermosa mesa
de diferente colores
saludos al arco de flores
de los pies a la cabeza.

(Despedida canta por Ermino Oyaneder)

En su despedida los angelitos cantan con su voz redoblada, con ella, se acercan a las cosas,
al mundo que les fue negado y a su familia.

Adiós, ave voladora;
adiós, infeliz destino;
adiós, queridos padrinos;
adiós, casa encantadora.
Adiós, la luz de la aurora;
adiós, ¿que será de mí?;
adiós, lo que prometí,
adiós, vientre original;
adiós, pila bautismal;
adiós, mundo en que nací.

(Manuel Loyola, Cholqui, Melipilla)

Pero a la vez, la poesía cantada, es también la distancia que tenemos con esa muerte, su
manera de dejarnos, de que olvidemos, de la memoria que borra su nombre y sus pasos.

Adiós madre de mi agrado
Desahogue su aflicción
Écheme su bendición
Por cristo crucificado.
Jesús gracias me ha perdonado
Hoy, como en la santa historia,
Yo nací para la gloria
No tengan pena por mi
Antes de partir de aquí
Bórreme de su memoria.

(Despedida cantada por Pedro Briceño)

En la fiesta el manto de metáforas cubre su ínfima vida en su última noche. De su vida solo quedan estas metáforas, nada sabemos de sus trayectorias, de su biografía, solo el poema que los llevo a la gloria, a la ciudad. A esa gloria de los sin gloria, la de un sueño ya sin sufrimiento.

“Las breves y estridentes palabras que van y vienen entre la muerte y esas existencias insustanciales constituyen para éstas lo único que les fue concedido; es ese instante lo que les ha proporcionado el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago.”³⁷

El apóstol pudo ver
una ciudad muy hermosa
muy bella y esplendorosa
la nueva Jerusalén.
Por Jesús divino rey
ella estaba embellecida
muy bonita se veía
la ciudad santa y sagrada
y afuera se divisaba
oro puro y piedra.

³⁷Foucault, Michel (1996), La vida de los hombres infames. Altamira, La Plata, p. 125

Después el Señor le dijo
a San Juan de esta manera
yo soy el alfa y omega
yo soy el fin y el principio.
Soy el manantial prolijo
que al mundo le da consuelo
allá dijo el verdadero
todo es amor y bondad
que hayas toda la verdad
allá en la mansión del cielo

(Décimas Por Gloria cantado por Pedro Tapia)

Mas que recopilaciones de versos lo que hay que encontrar son los gestos de la voz, sus quiebres, tonos, esas palabras cantadas que nos ensueñan, las metáforas que se detienen por un instante en el aire y brillan, y se reflejan con otras, se encarnan, se repiten. En esta voz poética, la vida no está representada, sino transfigurada. Es una dramaturgia envolvente del dolor, de la partida y del vuelo. Y estos cantos no son versos que hablan de la muerte, sino versos que acontecen con la muerte, incluso la transforman. Son versos-vida y versos-muerte.

Adiós mi lecho florido
Aperfumado y lujoso
Con alegría y con gozo
Esta noche me despido.
Adiós hermanos queridos
Desde el cielo los bendigo
Mire que pronto le digo
Esta es mi separación
En este mundo traidor
No hay amigo por amigo.

Adiós estrella del día
Claridad de la mañana
Con voz alegre y con ganas
Me hacían la despedida.
Adiós madre de mi vida
Me voy donde el soberano
Dale con tus propias manos
La bendición a tu hijo
Aun lleno de regocijo
No hay hermano por hermano.

(Décimas cantadas por Domingo Fierro)

Estos versos no representan la realidad, sino que lo configuran, lo ordenan, son parte del momento que poetizan. Son momentos poéticos que arrastran la realidad en donde se anuncian.

Saludo primeramente
A tu dulcísimo padre
También saludo a la madre
Que te sostuvo en el vientre
Saludo a la noble gente
Que te da tal reverencia
Pidiéndole a Dios clemencia
Que te de salvación
Y en presencia del señor
Saludo a la hermosa mesa.

Saludaré a los padrinos
En cuyo agradecimiento
Porque fueron muy atento
En hacerte un cristianismo
Agua de este bautismo
que por el rostro le corre
Por esta santa razones
Que le oíste decir
Te pusiste a morir
De diferente colores

(Versos cantados por Ermino Oyaneder)

Saludo con armonía
Al sol luna y estrella
Por ser resplandeciente y bella
Al mundo dan alegría.
Saludo al Santo Mesia
Que está en toda las iglesias
Y saludo con tristeza
El sepulcro y el cajón
Dios lo lleve a su mansión
En su infinita pureza

(Décima de Casimiro Menay)

¿Serán estos niños las leyendas de los hombres-poetas?, pues la muerte-infante ha transformado también a los hombres en poetas.

Ángel glorioso y bendito
Cogollito de retamo
Este verso que cantamos
Que tiempo que había escrito
Al padre le solicito
Que allá me tienda una mano
Tu que partiste temprano
Para llegar a su lado
Cuéntale que aquí te han cantado
Aquí unos poetas pircanos.

(Décima de Manuel Ulloa)

“El siguiente sueño de Santos Rubio, guitarronero de Pirque, es un hermoso ejemplo de la relación de los cantores como mediadores del alma de los niños muertos: Dice Santos: *De repente voy por una parte y me encuentro con un grupo de niñitos. Eran como 30 y todos me hablaban y yo también les hablaba un poco, pero de repente uno como que se dio cuenta que yo no los conocí. Me dijo: ¿usted no nos conoce a nosotros? No, le dije, yo pensaba que eran niñitos de la escuela (donde hago clases). No, me dijo, nosotros no fuimos a la escuela. ¿sabe quiénes somos nosotros? No, ¿quienes son ustedes? Nosotros somos todos esos niñitos que se murieron y usted nos fue a cantar. ¡Eran puros angelitos! ¡El gusto grande que me dio! Y desperté con esa alegría y después me preguntaba ¿ellos me irán a venir a buscar?* Bonito sueño. Santos sabe que con su canto ha ayudado al angelito a encontrar el camino, ha ayudado a su alma a llegar al cielo, y, a través de su canto, se ha despedido de su madre, de su padre, de sus padrinos y abuelos. Santos ha sido el mediador entre los vivos y los muertos muchas veces. Es tan fuerte la vivencia de cantarle a un angelito, que ésta se refleja en los sueños.”³⁸

La muerte de una muerte

Se quebraron los vientos de la muerte
en tu frente de dos años,
y era como una gran tempestad,
arrasando pinares de noche,
tu actitud agonizante.
Pablo de Rokha.

³⁸ Guitarroneros pircanos. Sueños de 25 cuerdas. Claudio Mercado. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 2004. En <https://www.aacademica.org/>

La civilización nos la ocultó, prohibió y negó, incluso estas ínfimas palabras, esta doméstica conmemoración, pareciera ser su ruina, su fracaso.

Un día la conmemoración cambió, su cariño y seducción, su brutalidad y colorido, fue reemplazado por la observación médica de la muerte, el diagnóstico neutral y la sanidad social ilustrada. La conmemoración de la muerte, el encuentro de la poesía, el cuerpo, el baile frente al cuerpo descubierto del infante, el rito, la música, los desórdenes de la fiesta y las metáforas, el movimiento de sus imágenes y luces, esa gran intensidad que percibimos, será luego reemplazado, se perderán más tarde cuando esos cuerpos infantes y esos hombres pasen a convertirse en “asuntos”, sucesos, casos, medio escandalosos para la elite, y motivos para el orden médico forense, policial y disciplinar.

La función ceremonial de la poesía se fue borrando progresivamente. La poesía se profesionalizó y con la anti-poesía permitió el abordaje de lo común, de lo cotidiano, la poesía moderna, y casi siempre de vanguardia, ha permitido medir el curso de todo, quizás restando o invisibilizando el uso ritual a la poesía popular y campesina, despojándola de su conjuro, de su aura conmemorativa frente a la muerte.

Al morir esta forma de poetizar la muerte, murió cierta forma de morir, murió la muerte.

“...tiene que haber cambiado el rostro de la muerte...a tal grado que se llegó al fin del arte de narrar.”³⁹

Es el fin del arte de cantarles a los muertos, diríamos nosotros.

Walter Benjamin, continúa:

“Desde hace una serie de siglos se puede observar cómo la conciencia colectiva del pensamiento de la muerte sufre una pérdida en omnipresencia y fuerza plástica. En sus últimas etapas, este proceso se desarrolla aceleradamente. Y en el transcurso del siglo diecinueve, la sociedad burguesa ha producido, mediante instituciones higiénicas y sociales, privadas y públicas, un efecto secundario, que ha sido quizá su verdadero fin capital subconsciente: procurarle a la gente la posibilidad de sustraerse a la visión de los moribundos. El morir, que antaño fue un proceso público en la vida del individuo y altamente ejemplar... el morir, en el curso de la época moderna, es expulsado más y más fuera del mundo perceptivo de los vivos.”⁴⁰

Todas las noches conmigo
Se acuesta a dormir un muerto
Aunque esté vivo y despierto;
Confuso es lo que les digo,

³⁹ Benjamin, Walter (2010), *El Narrador* (Santiago: Metales Pesados), 73-74.

⁴⁰ *Ibíd*, 74.

Que es una mortaja, amigo,
Que se alimenta de hinojo,
Después se lava los ojos
Pa' reposar en la tumba
Y a mi lado se derrumba
Este finado de anteojos.

(Décima de Violeta Parra, La muerte con antejo)

El lunes por la mañana
Saliendo a pasear inés,
Me encontré con la inhumana
Y dije postrado a sus pies.

Señorita, si me admite,
El corazón le daré.
Y me contestó enfadada
Hoy día no puede ser.
Mañana al anocheecer.

El martes, segundo día,
En su puerta me paré
Muy atento, muy afable,
Muy alegre y muy cortés.

Señorita, si me admite,
El corazón le daré.
Y me contestó enfadada
Hoy día no puede ser.
Mañana al anocheecer.

(Tonada, Violeta Parra, La Inhumana)

Obra abierta

El filósofo de la historia, Kalle Philainen, nos permite reflexionar sobre la relación entre comunicación e historia. Esto supondría un nuevo giro en la propuesta narratológica, pues el 'pacto de comprensión' ya no pasa entre la realidad y el relato, sino entre el historiador y su lector, es decir, en la recepción del relato y en una reconsideración de la pregunta ¿Qué hacer con la historia?

“Aún después de tantas décadas de prestar atención a la naturaleza artefactual de la historia, la teoría y filosofía de la historia continúa demostrando un curioso descuido de la lectura y la recepción (...)

Desde un punto de vista de la teoría de la historia, el grueso del trabajo a realizar parecería consistir ahora en transferir estos conocimientos, en su mayor parte textualistas, al estudio de la escritura de historia como comunicación.”⁴¹

De alguna manera este autor nos invita a salir del texto histórico y de la discusión ficción/verdad, manteniendo las premisas narratológicas y constructivistas del sentido, propuesta por White. Mantiene la posibilidad de un enunciado histórico y científico, pero perturbado y materialmente definido (no solo lingüístico), donde el lector-actor social también debe ser considerado, y con ello una práctica histórica que cuestiona su propia fuerza moral.

Que sea perturbado quiere decir que afecta a la construcción del sentido de la realidad, no como el texto puramente ficcional que atenta solo a la capacidad del propio texto y del lenguaje para encerrar sus sentidos dentro la propia obra. Que sea material quiere decir que su posibilidad narratológica está fuera del texto: en el conjunto de relaciones sociales que definen al propio texto desde afuera.

“Aquí es la *materialidad* de la referencia histórica es particularmente importante: después de todo, esta materialidad es lo que causa la ruptura en la estética (el imaginario) de la narrativa histórica en ambos cabos o interfaces de la comunicación. Donde el texto producido está perturbado en sus procesos de construcción narrativa y de sentido.”⁴²

Hay un lector que vuelve a interpretar y posicionar el texto histórico en un nuevo contexto. Detengámonos un tanto en esta noción de lector que Pihlainen no define en profundidad. No es un lector monolítico, ni único. Es interesante leer un texto de Roger Chartier sobre la “comunidad de lectores”, que nos ayuda a pensar las posibilidades de este ‘pacto de comprensión’ que exige esta nueva teoría de la narrativa histórica.

“(...) tanto los unos como los otros, recordémoslo, leen los mismos textos cuyas significaciones plurales, contradictorias, se inventan al filo de sus usos opuestos. La cuestión pasa a ser, desde entonces, la de la elección: ¿Por qué algunos textos se prestan mejor que otros a estos reempleos durables y multiplicados? O, al menos, ¿por qué los que fabrican libros los consideran como capaces de ganar públicos muy diversos? La respuesta reside en las relaciones sutiles anudadas entre las estructuras mismas de las obras, desigualmente abiertas a las reapropiaciones, y las determinaciones múltiples, tanto institucionales, como

⁴¹ Pihlainen, Kalle. 2019. La Obra en Historia, Palinodia, Santiago de Chile, p. 159-160.

⁴² Ibídem., p.190.

formales, que regulan su posible “aplicación” –en el sentido de la hermenéutica- a situaciones históricas muy diferentes.”⁴³

Chartier preocupado de los primeros lectores de los libros en la época ilustrada, nos indica algo que aún parece vigente: los lectores son viajeros, herederos de los labradores, cavadores de pozos, constructores de casas. Esta capacidad móvil de los lectores, de un sujeto popular, que va de una cultura oral a la escrita, es un verdadero desafío para quienes trabajan con prácticas culturales y levantan un inventario de actos y objetos singulares difícil de someter y clasificar. Los lectores jamás se enfrentan a un documento de manera objetiva, pura, ideal, hay formas y estructuras que gobiernan la percepción y la comprensión. Hay que ver cuales son los dispositivos en que esos textos se sostienen.

Chartier cita a De Certeau:

“(...) el texto no tiene significación sino a través de sus lectores; cambia con ellos; se ordena de acuerdo con códigos de percepción que escapan a él. No cobra su valor de texto sino en relación a la exterioridad del lector, por medio de un juego de implicaciones y astucias entre dos tipos de expectativas combinadas: la que organiza un espacio *legible* (una literadidad) y la que da los pasos necesarios para la *ejecución* (una lectura).”⁴⁴

La dimensión moral de la narrativa histórica responde a una pregunta expuesta más arriba ¿Qué hacer?, pero su respuesta debe contribuir a experiencias emancipadoras y libertarias, el ¿qué hacer? es también ¿qué uso hacemos de él y que interés tiene en decir la verdad?

El arte audiovisual, sonoro y fotográfico nos ha ayudado a reconfigurar el discurso científico y la narrativa histórica en pos de construir un espacio legible para un público mayor. Los objetos de los Bailes Chinos, su voz, la imagen de los paisajes y prácticas que los definen van tejiendo un texto grande, fragmentado y abierto. Que se recorre en libertad e inmerso en un sobre estímulo o sobre representación del mundo campesino. Los métodos científicos ayudan a la recolección, registros y documentación de todo lo expuesto en un camino más allá del arte que muchas veces se muestra como una mirada cerrada del autor sobre la realidad, el arte muchas veces no establece una rigurosidad de la documentación, a la cual muchas veces apela y queda sujeta al discurso liviano y autoral de los artistas, los ejemplos, sobre todo del arte actual a veces son vergonzosos y de una liviandad clasista. A la vez que las obras históricas sobreacademizadas en su lenguaje, también reniegan de su potencial comunicador y experimental. Pihlainen nos dice, finalmente:

“El deseo de experimentar el pasado, de hacerlo presente en términos experienciales, que a menudo parece estar implícito en la investigación y la escritura histórica encuentra un canal natural en los relatos relativamente coherentes y emocionalmente atractivos. Es decir, el deseo de experimentar el pasado es patente en aquellos relatos que explican a la vez que evocan. Esto nutre lo que considero un anhelo fenomenológico, compartido por muchos historiadores y lectores, de “acceso directo” al pasado. A pesar de su naturaleza

⁴³ Chartier, Roger. 1996. El Orden de los Libros, Gedisa Editorial, Barcelona, p. 35.

⁴⁴ Ibid., p.24.

paradójica, sospecho que este anhelo -el deseo de una experiencia subjetiva del mundo, aun cuando aquel mundo sea ya pasado y, por tanto, en último término inaccesible- es lo que continúa avivando también el debate narrativo.⁴⁵

Conclusión: un micro-archivo de la metáfora y de la fiesta.

Si acaso la literatura, como lo es para Göethe, son puros fragmentos de los acontecimientos, entonces los hechos, la Historia misma hecha de recortes, ruinas y pedazos sería, modificando sutilmente la sentencia original del pensador alemán: “un fragmento de fragmentos, sólo la más ínfima proporción de lo ocurrido y de lo dicho que ha sido inscrito, y sólo la más ínfima proporción de eso que se ha hecho, es lo que ha sobrevivido”. Pero: “Lo que pasa realmente, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? ¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo?”.⁴⁶

La etnografía y la microhistoria, una suerte de contra-ciencias de las disciplinas civilizatorias, pretende dar espacio a esa voz (aunque sólo algunas veces lo logra), provocar el testimonio, tomar en serio la palabra de los otros, como ya lo ha dicho Tim Ingold: “*Tomar en serio a los demás*”. Extender esa palabra, volver a encontrarla, una y otra vez.

“Planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se había planteado, buscamos su respuesta a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, sus nuevas posibilidades de sentido. Sin sus propias preguntas no se puede comprender creativamente nada que sea otro y ajeno...En un encuentro dialógico las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad *abierta*. Pero ambas se enriquecen mutuamente.”⁴⁷

Y ¿Qué nos enseña el rito? ¿qué le enseña la fiesta a la historia? La fiesta de canto a lo divino es el esfuerzo de integrar una serie de elementos heterogéneos en la continuidad de una experiencia, desde la noche al alba, se canta, se baila, se come, se habla, se ríe, se duerme, se ensueña, están los parientes, los vecinos, la comunidad, en la poesía está la naturaleza, los símbolos, se define un tiempo y un espacio propio, hay apropiación de lo popular y de las herencias familiares, todo en un solo cause o torrente de sensaciones, pero a la vez, el rito del velorio, busca separar la muerte de la vida. Así, si el esfuerzo ritual, su eficacia, es el volver alejar la muerte de la vida, quizás podamos decir, que lo sagrado, es también volver alejar a los dioses de nosotros, y no experimentar su comunión y cercanía.

⁴⁵ Pihlainen, Kalle. 2019. La Obra en Historia, Palinodia, Santiago de Chile, p. 192.

⁴⁶ Perec, George. 2008. Lo Infraordinario, Impedimenta, Madrid, p. 14

⁴⁷ Bajtín, Mijail (2013), Estética de la creación verbal, (Buenos aires: Siglo XXI), p. 349. Ver también *Bajtín y la antropología americana*, Tatiana Bubnova, En Proceedings of the Eleventh Internacional Bakhtin Conference. Universidade Federal do Paraná Curitiba, Paraná, Brasil, July, 21-25, 2003, pp. 10-21.

El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas –las fórmulas- que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separado, distintos uno de otros.

El reino de los dioses y el reino de la muerte es temible, contienen fuerzas extra-humanas capaz de arrebatarnos todo. Mantener las buenas distancias es quizás un deber de vida y tranquilidad. Tanto las metáforas escuchadas y cantadas, como lo sagrado vivido ayudan a comprender los desplazamientos y las interrupciones.

El juego sin fin de metáforas poéticas, ayudan a esta separación, etimológicamente “metáfora” significa “llevar más allá”, permite establecer diferencias en lo indistinto, a mensurar las imágenes retóricas en sus oposiciones, desplazamientos, condensaciones, La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual –gracias a la súbita distancia que le confiere el desplazamiento- conquistan nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevado más allá de su significado, acercan el universo que se encuentran allende los sentidos.⁴⁸

También saludo a la tierra
Que en ella estamos pisando
Ella nos irá tragando
Por los campos y la selva
Y las más fragante yerba
Nos mostrarán sus fulgores
Cada cual dan sus olores
Sean rosa o clavel
De verlas resplandecer
Saludo al arco de flores

Saludamos noche y día
Al sol, la luna y estrella
Del mar a la cordillera
Las aguas están conmovidas
Por las pilas bendecidas
Adentro de las iglesias
Cada cristiano que reza
El acto de constricción
El señor tendrá perdón
De los pies a la cabeza.

⁴⁸ H. A. Murena, la metáfora y lo sagrado, 68-69.

(Verso cantando por Ermino Oyanedel)

Así también, el juego de metáforas en tanto juego, vaivén de imágenes, es justamente una manera incongruente, pero válida, de lo sagrado:

El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego...La potencia del acto sagrado -escribe Benveniste- reside en la conjunción del mito que cuenta la historia y el rito que la reproduce y la pone en escena... "si lo sagrado se puede definir a través de la unidad consustancial del mito y el rito, podemos decir que se tiene juego cuando solamente una mitad de la operación sagrada es consumada, traduciendo sólo el mito en palabras y solo el rito en acciones"

El juego entonces no es descuido, sino un uso distintivo de las palabras y las acciones en un ámbito sagrado no consumado, no completo, entre el rito y el mito. Esta separación que implica lo sagrado y su intento de releerla, oblicuamente, desde el juego de las metáforas, aumenta los intervalos de nuestra experiencia, pues opera disectándola fragmentándola, buscando siempre nuevos usos, nuevas metáforas, nuevas acciones. Y esto es una advertencia para releer nuestra propia realidad e historia:

"la historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es intervalo, discontinuidad..."⁴⁹

Tener conciencia de esos intervalos es tener conciencia de nuestra propia precariedad y pobreza, de aquello que nos separa de nuestra propia realidad, de nuestra propia muerte y de la historia en que hemos sido cultivados, enseñados. Es también una oportunidad de construir un nuevo saber.

Si reconocemos no saber en definitiva qué es aquel amor que nos conmueve, qué es esa desdicha que nos estremece, qué es ese encuentro en apariencia fortuito con alguien que estaba lejano, qué es esa riqueza o pobreza que de improviso nos alarga la fortuna, no estamos simplemente renunciando a un saber: además estamos adquiriendo otro. Conquistamos el saber de saber que cada acontecimiento de nuestras vidas significa además *otra cosa*, distinta de la que suponemos, y compone otra figura, la figura de nuestro destino.⁵⁰

⁴⁹ Agamben, Giorgio (2004), *Infancia e historia*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo), 74.

⁵⁰ *murena*, pag 79.

No es por falta de memoria: por una fenomenología de la memoria y el rito.

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?
J.L. Borges, "Aun poeta menor de la antología".

...era un lenguaje el que profería, pero en un tono
de indistinta vehemencia que anulaba los tiempos,
los lugares, el acontecimiento festivo y la memoria de los muertos.
De sus entrañas brotaba una historia no limitativa (¿ilimitada?).
Una historia, o tal vez algo más intenso.
J. Berque, "La descolonización del mundo".

Una introducción etnográfica.

Uno de los desarrollos de mi investigación, que estará en mi tesis, pero que vengo trabajando hace muchos años es lo que se podría llamar el de la irrupción de la palabra, su emergencia en un espacio compartido. ¿Cuál palabra? la del canto campesino, devocional, ceremonial o ritual.

Aún recuerdo con viva emoción los primeros cantos de los alféreces de bailes chinos, por supuesto que no recuerdo su contenido, que a penas entendí, y que no anoté ni registré en soporte alguno, recuerdo justamente su irrupción, el grito cantando afectado en mí. Su comprensión se me escapaba, en un tiempo ya olvidado. Mi tesis de grado quiso entender tal situación en varios momentos, en donde lo importante no es el significado, sino la significación móvil de la palabra pronunciada, incluso la de la risa y el rumor. Hoy en día, incluso hemos ya de pensar el grito campesino como parte de esa palabra, pues los campesinos ocupan mucho el grito en sus labores (trilla, arreos, mingas).

En este camino de reflexión hay un canto al cual vuelvo siempre, es el de Johnny Lizama frente a la imagen de un Cristo Pobre. La escena es delicada y campesina: al finalizar la procesión de bailes chinos por el pueblo de Cay Cay, uno de los bailes chinos toma un rumbo distinto, se aleja bastante, casi un kilómetro de la ruta principal, ¿A donde van? A dejar una imagen de bulto que durante el año descansa en el sector de Lo Reco, a orilla de camino. Este año le tocó al Baile Chino de El Carmelo ir en esa dirección, que recorre ese camino un tanto en solitario, en comparación a la procesión central de varios bailes que ha quedado atrás. La tarde ya cayó y hay oscuridad, es un callejón terroso, rural, largo y nocturno, los chinos, un baile de unos 7 integrantes por lado, más los tamboreros, bomberos y el alférez van danzando la oscuridad, está ahí el silencio y ellos reventando el aire con sus flautas casi metálicas. A veces danzan, a veces caminan, pues el trayecto es larguísimo. Mientras avanzan el alférez piensa en qué va a cantar. Su canto es improvisado, como la paya, pero lo lleva aprendido, un canto que se va construyendo entre la memoria, la rima y la novedad espontánea de la palabra, sin perder la métrica.

Llegan al sencillo aposento del santo. El baile ejecuta su danzar sonoro con fuerza, al callar, el alférez comienza su canto, que también es secundando por los chinos, ellos repiten las últimas dos octosílabos de cada quarteta. Así, este canto algo nos relatará, una historia bíblica, alguna imagen del perdón, algo sobre la pobreza y el sufrimiento. Algo sobre la muerte. Cuestiones llanas y profundas en un idioma métrico y popular. Podemos leer y escuchar el canto, pues fue registrado y convertido en documento. Voy a compartir aquí ciertos momentos.

Canto de despedida al Cristo Pobre de Lo Reco en la fiesta de Cay Cay por el alférez don Johnny Lizama con el baile chino del Carmelo. Noviembre del 2006⁵¹:

Aquí llegamos, Maestro
en este lindo momento
te trajeron los vasallos
te traen a tu aposento.

Te trajeron muy contento
figura del Dios Divino
te danzaron con su fe
a lo largo del camino.

Así te canto, Divino
como tú bien ya lo sabes
te trajimos a ti, Cristo
donde Rosita González.

Donde tú en casa lo sabes
figura de mi Señor
donde te quiere y te cuida
don Carlitos Celedón.

Dale tu la bendición
con tu gracia y fe plena
dale tú la bendición
a toda su familia entera.

Con la fe tan verdadera
te pido ese favorcito
mantenlos, tú, Cristo hermoso
y a todos alentaditos.

Pensaba por el camino

⁵¹ Se puede escuchar aquí: [Canto de despedida](#) (soundcloud de Bailes Chinos).

me echaba yo a pensar
qué historia, Cristo precioso
qué historia te iba a cantar.

Me lo podía imaginar
por el camino pensaba
en la vida, Cristo hermoso
cuando la tierra habitabas.

Por mi mente se pasaban
y tú bien lo sabes ahora
se cruzaban, Cristo hermoso
se cruzaban las historias.

No se cuál cantarte ahora
Cristo yo te lo diré
no es que me fallé la mente
se me turba a mi la fe.

Por ejemplo te diré
lo que en mi mente aquí pasa
cuando pasaste por el pueblo
de aquel pueblo de Samaria.

Y en el pueblo de Samaria
Jesús santo y poderoso
desde lejos te miraron
te miraron tres leproso.

De lejos te gritó un leproso
te lo puedo yo cantar
te pidió aquel hombre
si lo podías sanar.

Tu solo lo fuiste a mirar ay,
que milagro has obrado
de pronto los tres leprosos
ellos quedaron sanados.

Uno de ellos a regresado
y a tu presencia llegó
de rodillas a tus pies
el leproso se tiró.

Y usted, Maestro, le habló
le dijo estando a su lado
le dijo anda en paz
ay, que tu fe, pues, te ha sanado.

Anda de mi lado
y si lo puedes ejecutar
anda y dile a los sacerdotes
de quién te fue a sanar.

Cuanto te fui a cantar
me lo pude imaginar
y cuando tú eras un niño
y pasabas por un trigal.

Nunca me voy a olvidar
el momento que pasaba
y la gloriosa tu madre
de la mano te llevaba.

San José lo acompañaba
y el Niño fue y se acercó
y unas espigas de trigo
el santo Jesús cortó.

Luego allí las tostó
y San José te ayudó
de esas espigas tostadas
ay, Jesús se alimentó.

Con la vida que pasó
por eso te canto entonces
el salvador de este mundo
pues, tuvo una vida pobre.

Tuviendo una vida pobre
nadie se lo imaginaba
que era el redentor del mundo
que a todo el pueblo salvara

Todo lo que ocurre en el canto es una lección de dialogo y de escucha, de hermenéutica si se quiere, ejemplar, sencilla, evocativa.

¿Cómo es esta escucha ricoeuriana de los símbolos?: Por una parte me [propongo] escuchar la rica palabra de los símbolos y de los mitos que precede a mi reflexión, la instruye y la nutre, y por otra parte, continuar, por medio de la exégesis filosófica de los símbolos y de los mitos, la tradición de racionalidad de la filosofía, de nuestra filosofía occidental.⁵²

El canto cuestiona su propio andar, su propio soporte y fe, se turba, no cree, y todo se resuelve en imágenes de la memoria, del libro. La ensoñación poética del canto ocurrida antes de cantar, mientras el baile y el alférez venían en camino, es cantada. El canto emerge de una duda y se reafirma en su propio canto que es una memoria, la memoria de la biblia, de historias bíblicas, la memoria oral de una lectura y que construye imágenes.

Así, el mostrar de la hierofanía funda el decir; el decir es la experiencia personal que se hace intersubjetiva y retorna como símbolo cultural compartido tanto en el plano de la mitología, como del ritual o de las creencias. Y este decir-hacer es una respuesta humana a la revelación, la que siempre se da en un contexto histórico particular... El mundo en que viven, entonces, se les muestra de cierto modo; conocerlo y analizarlo es un desafío a la antropología de la religión, para entender la dimensión prelingüística de la manifestación, las palabras que surgen del encuentro y los efectos sociales que todo esto supone para la gente.... contribuye a enriquecer los modos en que antropológicamente escuchamos los mundos religiosos y transitamos la siempre cambiante aventura de ir de los signos a los símbolos; conociendo sus texturas y sentidos, y detectando, detrás de sus escenarios, las tramas históricas y culturales que les dan sustancia.⁵³

El canto es tiempo transcurrido entre la imaginación poética del cantor y su baile, además de la comunidad circundante que la escucha. Y nosotros que grabamos. Está implicado en los otros.

En general el canto a lo alférez se refiere mucho a la memoria, revisemos algunos ejemplos que hemos recopilado...

Santísima Cruz bendita
siento no seguir la historia
no es por falta de memoria
la mañana es muy cortita.⁵⁴

Virgen Madre del Carmelo
mi memoria se me arranca
te llevaste de este mundo
al amigo Marillanca
(...)

⁵² Wright, Pablo. 2015. " 'Yo tengo un don' ". *Hermenéutica y antropología de la religión: entre la escucha y la sospecha de los símbolos* en Renold, Juan Mauricio (ed.). *Religión: estudios antropológicos sobre sus problemáticas*, Buenos Aires, Editorial Biblos, p. 67.

⁵³ *ibíd.*, p. 84.

⁵⁴ Canto de saludo a la Santa Cruz de Mayo de Tabolango por el alférez don Alberto Fernández con el baile chino de Tabolango. 8 de mayo de 1955. En Contreras, Rafael et al. 2019. *Si Tu Nos Prestas la Vida*, Ovalle, Etnomedia, p. 332-333

El Obispo se negó
mi memoria se desliza
el cura de nuestra parroquia
no le pudo decir misa.⁵⁵

Me le viene a la memoria
yo le explico en este día cuando,
pues, llegó a la iglesia ay,
pues, la Virgen María.

(...)

Usted me ha de perdonar
porque así corte la historia
no es por falta de memoria
solo se avanza la hora.

No es por falta de memoria
que voy a cortar el punto
se me le avanza la hora
y es muy largo este asunto.

Ya estuvimos los dos juntos
Usted me perdonará
ya estoy de puertas afuera
con esto no digo más.⁵⁶

No se me olvida jamás
lo dicen así los anales
no hay agua pa' ser humano
menos pa' los animales.

Se secaron los caudales
vive en mi memoria pura
que esperanzas pues tenemos
de la agricultura.⁵⁷

La memoria al ser mencionada en el canto se transforma en la misma condición de ese canto, y que incluso lo podemos reducir a su propia percepción, por ello nos atrevemos a desarrollar algunas reflexiones sobre la fenomenología de la memoria. Para esto es central

⁵⁵ Versos en memoria de don Segundo Marillanca, cacique de la fiesta de Petorquita, por el alférez don Manuel Escudero con el baile chino San Nicolás de Tolentino de Las Hijuelas. 1961. En *Ibíd.*, p. 345.

⁵⁶ Canto de saludo a la Virgen del Carmen de Petorquita por el alférez don Álvaro Herrera con el baile chino de Cay Cay. Julio del 2008. En *Ibíd.*, p. 345.

⁵⁷ Canto de saludo y exclamación a la Cruz de Mayo de Pucalán por el alférez don Jaime Cisternas con el baile chino de Pucalán. Mayo del 2009. En *Ibíd.*, p. 371

la lectura de Paul Ricoeur y de la primera parte de su inmenso y profundo libro “La memoria, la historia y el olvido”. Un libro dividido en tres grandes secciones o mástiles, como el propio autor lo menciona en un comienzo: una filosófica, una epistemológica y una hermenéutica. Y justamente es la filosófica la que nos interesa detenernos. En tal parte justamente da la razones de una fundamentación fenomenológica de la historia y ella está en la memoria, pero debe diferenciar, en ese comienzo, la memoria del propio conocimiento cognitivo, encontrar la percepción propia de la memoria que permita el conocimiento histórico.

Un camino filosófico: interés, anomía y aporía.

El presupuesto filosófico de la hermenéutica no es la fundamentación científica del conocimiento, no es la racionalización excluyente de un método demarcatorio y exclusivo. Si no el horizonte de un conjunto siempre aglutinante de problemas. El modelo de su reflexión son los textos bíblicos y su lectura, coincidentemente es el mismo problema que los cantores campesinos tienen al enfrentarse con el texto bíblico y convertirlo en un texto ritual, declamado, poético y popular. Por ello la exploración de una reflexión hermenéutica puede ser esclarecedora.

Bien, al no querer establecer una estructura lógica del mundo o científica, la hermenéutica parte de una filosofía siempre aporomada. La misma puesta en escritura del libro de Ricoeur es un ejemplo notable de ello: escritura cansadora, con grandes momentos claros y luego dificultosos pasajes. A veces muy amables y de exégesis alentadores y luego bastante angustiantes y perplejas, el mismo autor no escatima en este ir y venir, en páginas cierra discusiones y que luego las reabre. Hay temas que van a resolverse bastante más adelante y que se problematizan con bastante anterioridad, dejando puertas abiertas. Así también, pasa de comentarios filosóficos a autores e investigaciones más epistemológicas de un momento a otro, sin mediar restricciones o jerarquizaciones de una dimensión sobre otra, o de u autor sobre otro. Va construyendo con ello una horizontalidad de conocimiento, a veces denso y a veces de una bella claridad.

En uno de sus primeros libros, *Historia y verdad*, advierte, al comienzo, que su reflexión filosófica es deudora de la noción de interés de Kant.

El problema que planteamos es ante todo un problema de metodología que permite asumir por su base las cuestiones propiamente pedagógicas de coordinación de las enseñanzas; pero por detrás de este problema pueden descubrirse y captarse filosóficamente los «intereses» más importantes que pone en juego el conocimiento histórico. Utilizo la palabra interés en el sentido de Kant; cuando llega el momento de resolver las antinomias de la razón -entre ellas, las de la causalidad necesaria y de la causalidad libre-, se detiene a pesar los intereses puestos en la balanza por cada una de las posiciones; se trata lógicamente de intereses propiamente intelectuales o, como dice Kant, del «interés de la razón en este conflicto consigo misma». ⁵⁸

⁵⁸ Ricoeur, Paul. 1990 (1955). *Historia y Verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, p.23.

Aquí se menciona que el problema del interés es un problema sin solución, una antinomia. La razón tiene un conflicto consigo misma al darse su propia autonomía. Es interesante pensar que los problemas científicos que nos podemos plantear nacen de un conflicto nunca resuelto. Y si queremos plantear a la memoria como una facultad del pensar, tendremos que entender que esto no resuelve la cuestión sino que suma un horizonte más a ese conflicto consigo misma.

Que dice Kant acerca del interés:

A toda facultad del espíritu se puede atribuir un interés, esto es, un principio que encierra la condición bajo la cual solamente es favorecido el ejercicio de la misma. La razón, como facultad de los principios, determina el interés de todos los poderes del espíritu y el suyo mismo. El interés de su uso especulativo consiste en el conocimiento del objeto hasta los principios a priori más elevados, el del uso práctico, en la determinación de la voluntad con respecto al último y más completo fin.⁵⁹

La idea de razón incluye la voluntad de ser racional, la autonomía y la responsabilidad de la propia vida. Todo acto, incluso de conocimiento, es definido por un interés y hay distintos intereses en juego. Con esto, la autocomprensión de la ciencia queda definida por una cuestión que creyó superada por su propio poder de descripción: el interés, la construcción de un poder externo a la ciencia, de una voluntad.

A la objetividad autoproclamada de la teoría:

Se les aparece objetivamente el mundo como un universo de hechos cuya conexión legal puede ser captada por descripción. Pero la verdad es que el saber del mundo, aparentemente objetivo, de los hechos está trascendentalmente basado en el mundo precientífico. Los posibles objetos del análisis científico se constituyen de antemano en las autocomprensiones de nuestro mundo vital primario. En este estadio la fenomenología no hace más que poner las realizaciones de una subjetividad fundadora de sentido.⁶⁰ Aquí es donde la problemática del interés y de la cosmología se juntan, en una reflexión anterior, Habermas, nos indica:

La palabra «teoría» se remonta a orígenes religiosos: theoros se llamaba el representante que las ciudades griegas enviaban a los festivales públicos. En la teoría, vale decir, contemplando, se enajena el mensajero ante el sacro acontecer. En el uso filosófico del lenguaje la teoría se transforma en perspectiva del cosmos. Como contemplación del cosmos, la teoría presupone haber trazado ya, de antemano, la frontera entre ser y tiempo, que, con el Poema de Parménides, funda la ontología y retorna en el Timeo de Platón: ella

⁵⁹ I. Kant, *Crítica a la razón práctica*, citado en: Longás, Fernando. 2010 “Lo que es de interés de la razón. En torno al tránsito de la filosofía moral de Kant a su filosofía política”, en *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, Nº 11, Barcelona, p.277.

⁶⁰ Habermas, Jürgen. 2007 (1968). *Ciencia y técnica como “ideología”*, Madrid, Tecnos, p. 164.

reserva para el logos un ente depurado de inestabilidad e incertidumbre y deja a la doxa el reino de lo perecedero.⁶¹

¿Por qué es incómodo relacionar el interés a lo cosmogónico? En general hemos llegado a un punto de los desarrollos teóricos en que decimos que: todo es historia, todo es cultura, todo es memoria, todo es subjetivo o todo es política. Sin hacernos cargo que la apostasía del todo es justamente su ineficacia final. A la vez que esta inflación de lo teórico y de la razón, sirve para pensar sus límites, y a veces sus demonios. Este largo párrafo me parece esclarecedor:

La cosmología racional se propone concebir y determinar la totalidad de los fenómenos espacio-temporales, esto es, lo que llamamos mundo. La determinación del mundo deberá satisfacer la exigencia de la razón, que reclama lo incondicionado que fundamenta las varias series de condiciones de que depende, en sus diversos aspectos, cada fenómeno. Puesto que la determinación de cada objeto fenoménico exige asignarle una extensión y duración en el tiempo, condicionada, esto es, limitada por la extensión y duración de otros objetos, la cosmología racional tendrá que establecer la extensión y duración incondicionadas de la totalidad de los objetos fenoménicos la extensión y duración del mundo. Puesto que cada objeto fenoménico es un todo complejo, descomponibles en partes, la cosmología racional tendrá que indicar los elementos últimos inanalizables de que consta. Del mismo modo, la cosmología racional tiene que encontrar la causa incondicionada a que remiten las series de causas condicionadas (causas que a la vez son efectos) que forman el acontecer fenoménico, así como la necesidad intramundana o extramundana que sustenta ese acontecer, esencialmente contingente. En el empeño por determinar el mundo resolviendo estos problemas, la cosmología racional se ve envuelta en contradicciones inextricable, que Kant expone bajo el nombre de antinomias de la razón pura. Estas son una consecuencia de la tarea imposible que la cosmología racional se ha propuesto: determinar como una totalidad cerrada, existente en sí de una vez para siempre, lo que no es sino el correlato de la síntesis progresiva de la experiencia, y como tal, es incompletamente determinado.⁶²

Bueno... que impecable es Torretti. No pude cortar antes su idea bien desarrollada acerca de la antinomia y los mismos fenómenos. La antinomia es también la de los propios fenómenos, de su propio acontecer como singularidad, no solo queda en duda la totalidad, sino también la singularidad. La causa se transforma en efecto, lo analizado en inanalizable, está entramado de forma inextricable lo intramundano y lo extramundano, como la necesidad y la contingencia, lo cerrado y lo abierto, todo queda a merced de una síntesis progresiva de la experiencia y su relato.

En el texto sobre “La memoria, la historia y el olvido”, Ricoeur, pareciera seguir este camino de síntesis progresivas entre términos que a pesar de su binomio esclarecedor se transforman en aporías. Antinomias de la memoria se podría decir: de la memoria y de la historia, aporías del tiempo, en definitiva.

⁶¹ Ibid., p. 159-160.

⁶² Torretti, Roberto. 1980 (1967). Manuel Kant, Buenos Aires, Editorial Charcas, p.530.

Para Ricoeur la aporía viene así a primer plano ante la imposibilidad de vincular la multiplicidad del tiempo fenomenológico con la unidad del tiempo cosmológico. No obstante, esta aporía no sería el fracaso de la fenomenología, sino su grandeza y lucidez trágica que le permitió ser continuada.⁶³

El mismo Ricoeur insiste en la definición aporética del tiempo, y que creemos es su modelo de reflexión aporética que acompaña todo el texto sobre la memoria.

La estructura del tiempo mortal y la estructura del tiempo histórico aparecen incompatibles [...] Tal será para mí la aporía del tiempo: eso es lo que no podemos, en el mismo pensamiento, reunir la génesis del tiempo a partir del movimiento, según Aristóteles, de la causalidad, según Kant, y la experiencia del ser para la muerte, que es como la dramatización del tiempo agustiniano y husserliano.⁶⁴

Uno de sus comentaristas continúa:

Ricoeur encuentra entonces en Heidegger la persistencia del problema del tiempo y, por supuesto, un nuevo intento de solución.... Su respuesta introduce una nueva jerarquía en la experiencia temporal: 1) La temporalidad (Zeitlichkeit) propiamente dicha y luego sus dos niveles derivados, 2) la historicidad (Geschichtlichkeit) y 3) la intratemporalidad (Innerzeitlichkeit). La dificultad de articular estos niveles –y por lo tanto, para Ricoeur, la aporía continúa– radica en que Heidegger parte, no del tiempo presente vivido (como Husserl y Agustín), sino del tiempo como movimiento vital hacia el futuro, un tiempo personal orientado hacia la muerte que se hace difícil de articular con el tiempo de la historia (segundo nivel) dividido por lo general en períodos y fechas.⁶⁵

La memoria, abierta hacia el pasado, será también el desarrollo de un tiempo y una reflexión aporética.

Qué manera de entender el desarrollo intelectual de la ciencia y de la filosofía, ya no desde una mirada clara y distinta, desde un punto intuitivo de mirada explicativa, sino desde los clarososcuros de la propia razón, desde los obstáculos (Bachelard). Deberemos escribir una suerte de “discurso aporético del método”, tomando la consideración que poros/methodo dan cuenta, en griego, de significados en sí mismos aporéticos: de obstaculizar o seguir un camino.

La palabra “aporía” proviene del griego a-póros, literalmente sin paso, y el término se aplica principalmente a aquellos lugares difíciles de cruzar, o incluso intransitables, como los mares y los océanos. En su forma más común, la aporía representa el callejón sin salida, por lo que en la filosofía moderna se identifica con una dificultad lógica insuperable. Sin

⁶³ Díez, Francisco. 2018. “El tiempo según Paul Ricoeur”, en *Escritos*, Nº 57, Medellín, p. 291.

⁶⁴ *Ibídem*.

⁶⁵ *Ibídem*.

embargo, como lo muestra Rodolphe Gasché (2002), el estatus de la aporía no se puede reducir, si pensamos en los griegos, a un simple impasse o camino bloqueado. Si para los escépticos la aporía es el único tema posible de todo esfuerzo filosófico, si para Platón designa la pausa del razonamiento filosófico que está comprometido con el camino de la verdad, y para Aristóteles es el método de investigación que parte de opiniones opuestas, nos encontramos entonces frente a un abanico de posibilidades aporéticas que se encuentran muy lejos de la simple negación del camino.⁶⁶

Desde este punto de vista aporético debemos comenzar el cuestionamiento sobre la memoria y su filosofía. Para finalizar esta parte, invitar estas palabras de Derrida, quien fuera discípulo de Ricoeur, en sus comienzos:

Cedí a la palabra aporías, en plural, sin saber demasiado bien a dónde iba, ni si pasaría algo que a mí me permitiese pasar con ella; lo que sí recordaba, no obstante, era que este término griego, viejo y gastado de tanto uso, la aporía, esta palabra fatigada de filosofía y de lógica, con frecuencia se me había impuesto desde hacía ya muchos años y de forma más insistente en los últimos tiempos. Hablo, pues, aquí en memoria de esta palabra como de alguien con quien yo hubiera vivido mucho tiempo, sin que pueda hablarse al respecto de decisión ni de contrato. Y ello se ha producido en diversos contextos, pero con una regularidad formalizable acerca de la cual me gustaría decir una palabra antes de tratar de dirigirme – más lejos, más cerca o a otra parte-. Sobre todo, no me gustaría imponerles una vuelta laboriosa o complaciente a unas trayectorias o atolladeros del pasado. Antes bien, trataré de situar desde muy lejos y desde muy arriba, de la forma más abstracta posible, con un reducido número de frases, en forma de índice o de una larga nota al pie de página, en resumen, los lugares de la aporía en los que me he encontrado, digamos, regularmente enredado e incluso paralizado. Intentaba, por entonces, moverme no ya contra o a partir del atolladero sino, de otra manera, según otro pensamiento -que tal vez tiene más aguante- de la aporía. Esta manera oscura del “según la aporía” es la que hoy trataré de determinar un poco.⁶⁷

Fenomenología de la memoria

Ricoeur establece tres condiciones, fenomenológicas, acerca de la memoria: a) es una percepción, b) es sobre el pasado y c) es colectiva. Sobre las dos primera su reflexión parece ser más decidida, a pesar de los propios obstáculos que el mismo va identificando. Pero sobre la tercera, la memoria colectiva, es sobre la que más duda le trae entenderla en tanto fenómeno. La memoria colectiva le parece más un proceso acabado, que un punto de partida fenoménico, pero aún le parece importante establecer un nosotros, una pluralidad

⁶⁶ García Hubard, Gabriela. 2009. Circunvalaciones de la muerte. Beckett-Derrida-Poe, en Acta Poética, Nº 30-2, Ciudad de México, p. 201-202. La cita de Gasché corresponde a su artículo: “L'expérience aporétique aux origines de la pensée: Platon, Heidegger, Derrida”.

⁶⁷ Derrida, Jacques. 1998. Aporías, Barcelona, Paidós, p.31

al nivel fenomenológico, que en bastante pasajes de este capítulo le cuesta argumentar, dada la propia reducción fenomenológica a la percepción de la conciencia.

¿Qué clase de percepción es la memoria? Al ser la memoria percepción de algo, Ricoeur ya resuelve en el comienzo de su reflexión el problema de la verdad. La memoria es siempre la percepción de algo que ha ocurrido, que nos ha afectado íntimamente, al poder definirla así, queda fuera de lugar las problemáticas de la ficción, pues algo nos ha afectado, al olvidar todo, recuerdo que algo he olvidado, así entonces, hay recuerdo, hay memoria.

Por lo tanto, no existe fenomenología de la memoria, fuera de la búsqueda dolorosa de la interioridad.⁶⁸

Queda la necesidad de separar esa percepción, hay recuerdo, de la percepción cognoscitiva, hay pensamiento (*res cogitans*). Aquí se encuentra un gran problema, mientras la historia de la filosofía ha sido un gran esfuerzo por esclarecer el pensar y la ciencia, la memoria ha sido dejada de lado, en tanto facultad de la razón, si se quiere pensar así los términos. Ha sido en el mejor de los casos, en el empirismo inglés por ejemplo, una facultad auxiliar del entendimiento. En todo caso hay una herencia griega que permite el comienzo de la interpretación, un Platón y un Aristóteles, que reflexionan sobre la memoria, para el primero es la huella, la ausencia/presencia y la afección de las cosas en el alma, la impronta, para el segundo, el tiempo pasado de esa memoria. A pesar de esa herencia, no hay tratado de la memoria identificable en la historia de la filosofía, tal como ha habido un sin número de tratados del conocimiento, de ahí la necesidad de describir de manera original una percepción propia de la memoria que permita su fundamentación fenomenológica. La percepción de la memoria no es una percepción totalizante de la ciencia (cosmología racional), siempre se completa con una imagen (*eikon*: la ausencia-presencia de una marca primera), que resulta ser su huella (Platón).

La fenomenología de la memoria se ve enfrentada, desde el principio, a una temible aporía avalada por el lenguaje la presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen.⁶⁹

De esa herencia griega surge una de las primera distinciones que marca toda la reflexión del libro, y que es la que conectamos con la idea de percepción fenoménica. Es la distinción entre memoria y rememoración (Aristóteles). Entre una afección pasiva, la de tener memoria, y una búsqueda activa: la de rememorar. Esta actividad de la memoria, actividad del recuerdo es la que defiende Ricoeur ante cualquier abuso, institución o patología de la memoria, antes de cualquier tipología de la memoria, se encuentra la rememoración, casi como el resultado de una *epojé*,

Debe existir en la experiencia viva de la memoria un rasgo irreductible.⁷⁰

⁶⁸ Ricoeur, Paul. 2010 (2000). *La Memoria, La Historia y El Olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p.130.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibíd.*, p.22

La percepción certera de que tenemos recuerdo, de que eso que ocurrió no es una imagen fija, sino un movimiento, una acción perceptiva. Quizás convenga entender, entonces, qué es una percepción en fenomenología, como aquello que reúne herencia y horizonte en el acto mismo de la percepción, a la cual siempre podemos recurrir para afirmar el poder-hacer de la memoria y su historia consecuente, incluso su mundo implicado. Permítanos esta digresión fenomenológica casi de manual:

Una percepción entraña otras percepciones que yo puedo tener si me muevo, con mi cuerpo perceptivo, en una dirección o en otra. Las percepciones se disponen en un cuerpo perceptivo y en un horizonte de percepciones. En una percepción singular están inherentes las demás percepciones posibles de una cosa, el horizonte de las percepciones de una cosa está inherente en el horizonte de otra y en un horizonte que contiene tanto a la primera como a la segunda. Las cosas, de esa manera, tienen un horizonte interno y un horizonte externo. El mundo se representa a nosotros en cortes y conexiones de cortes. Todo horizonte entraña otros horizontes: el horizonte que me es dado, es el horizonte de otros horizontes, de otros modos con los que el mundo se me podrá dar y podrá valer para mí. En todo horizonte está inherente una intención, una tendencia a avenirse con otros horizontes, una intensión de horizonte. Todo horizonte particular, todo corte, está inherente en un mundo total y abierto que debe ser continuamente explicado. El mundo no está sobre el plano de los horizontes constituidos sino que es una unidad de horizonte que yo debo continuamente experimentar y hacer concordar en una apertura infinita. La representación del mundo es una síntesis siempre en acto, una unificación que siempre se hace y se corrige, en la explicación de los movimientos de mi cuerpo y de los demás cuerpos, en la tentativa continua de llegar a una unidad del mundo.⁷¹

Es este movimiento perceptivo el que trata de reivindicarle Ricoeur a la rememoración, este movimiento es el remedio a toda patología de la memoria y, permite, quizás, en el punto de un horizonte total: la cuestión del reconocimiento, esto es el signo feliz de lo distante y lo distinto.

El momento de la rememoración es, pues, el del reconocimiento. Este a su vez puede recorrer todos los grados de rememoración tácita a la memoria declarativa, una vez preparada de nuevo para la narración.⁷²

Más adelante dirá:

es en el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la rememoración, cuando se declara esta exigencia de verdad.⁷³

⁷¹ Paci, Enzo. 1968. *Función de las Ciencias y Significado del Hombre*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p.72-73.

⁷² Ricoeur. 2010, *La memoria*, p.62.

⁷³ *ibíd.*, p. 79.

Luego, la siguiente condición, tenemos que la memoria es sobre el pasado, donde la historia encuentra su afán. Pero la memoria, como dijimos, unitaria, se fragmenta en recuerdos-acontecimientos, en pasados-cosas, estados de cosas, en semejanzas-familiares ofreciendo resistencia a la reflexión total.

La memoria está en singular, como capacidad y como afectuación; los recuerdos están en plural: se tienen recuerdos...evocaremos más tarde la brillante descripción que Agustín hace de los recuerdos que se “precipitan” en el umbral de la memoria; se presenta aisladamente, o en racimos, según complejas relaciones que dependen de los temas y de las circunstancias, o en secuencias más o menos favorables para su configuración en relato. A este respecto, los recuerdos pueden ser tratados como formas discretas de límites más o menos precisos, destacándose sobre lo que se podría llamar el fondo memorial, en el que uno puede deleitarse en estado de ensueño impreciso.

Pero el rasgo más importante es el siguiente: concierne al privilegio otorgado espontáneamente a los acontecimientos entre todas las “cosas” de las que uno se acuerda...El acontecimiento es lo que simplemente acontece. Tiene lugar. Pasa y sucede. Adviene y sobreviene. Es el reto de la tercera antinomia cosmológica de la dialéctica kantiana: o bien proviene de algo anterior, según la causalidad necesaria, o bien procede de la libertad, según la causalidad espontánea. En el plano fenomenológico, al que nos limitamos aquí, decimos que nos acordamos de lo que hicimos, sentimos o aprendimos, en una circunstancia particular. Pero un abanico de casos típicos se despliega entre los dos extremos de las singularidades episódicas y de las generalidades, que podemos llamar “estados de cosas”. Están también próximas al acontecimiento único las apariciones discretas (una puesta de sol en un atardecer particular de verano), los rostros singulares de nuestros allegados, las palabras oídas según su régimen de entonación siempre nueva, los encuentros más o menos memorables... Ahora bien, cosas y gentes no sólo aparecen; reaparecen como siendo las mismas; y nos acordamos de ellas según esta mismidad de reaparición.⁷⁴

La cita de Agustín a la que se refiere es la bella metáfora “vastos palacios de la memoria”, el mismo Ricoeur cita el libro X, sección VIII, en extenso:

Cuando estoy en este palacio, llamo a los recuerdos para que se presenten, todos los que deseo. Unos salen al instante; otros se hacen buscar por algún tiempo y sacarlos como de unos depósitos más cercanos; algunos irrumpen en tropel; y cuando se pide y se busca otra cosa, saltan en medio, como diciendo: “¿No seremos nosotros?”. Y la mano de mi corazón los aparta de la faz de la memoria, hasta que se destaque de la oscuridad el que deseo y salga de su escondite a mi presencia. Otros recuerdos se presentan ante mí, sin dificultad en filas bien ordenadas, según van siendo llamados; los que aparecen primero van desapareciendo ante los que siguen y, al desaparecer, se ocultan, prestos al desaparecer,

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 42.

se ocultan, prestos a reaparecer cuando yo lo desee. Esto es lo que sucede cuando recito algo de memoria.⁷⁵

El paso de esta memoria afectada, sentida, posiblemente engañosa y olvidadiza, blanco de toda crítica racionalista que solo querrá dar cuenta de una memoria como dato, el paso de esa rememoración hacia la operación historiográfica es la que intenta defender la fenomenología de la memoria. Su defensa es la fidelidad de estos recuerdos allegados, íntimos, indeterminados y móviles, tal como se presentan.

Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos. Llamemos fidelidad a esta exigencia de verdad. Hablaremos en lo sucesivo de la verdad-fidelidad del recuerdo para explicar esta exigencia, esta reivindicación, este claim, que constituye la dimensión epistémica-veritativa del orthos logos de la memoria.⁷⁶

La herencia griega ha permitido pensar la memoria como una huella y como un tiempo pasado, y sobretudo como un movimiento de rememoración, pero aún no se pregunta ¿Quién recuerda?. Luego con Agustín, se piensa la fidelidad del recuerdo a la verdad íntima, a la subjetividad o incluso a lo individual propiamente tal. Ya en el siglo XX, se comienza a pensar, de forma más sociológica que filosófica, la memoria como un problema sobre lo colectivo, la fenomenología de la memoria tendrá que afrontar este nuevo horizonte de la memoria colectiva. El paso de una memoria-imagen que nos afecta hacia una memoria colectiva, está mediada por la memoria ejercida, practicada, por el uso y abuso de la memoria en tanto imperativo de memorización, que Ricoeur enfrenta enérgicamente a su propuesta de rememoración. No nos detendremos en este paso, de largas páginas sobre la institucionalización, abuso, trabajo y patologías de la memoria. Pues nuestro objetivo es entender que el otro cabo de rememoración, que es el reconocimiento vuelve a reflexionar sobre la importancia de lo colectivo. La memoria colectiva, que para Ricoeur es casi un sinónimo de historia, debe salirse de sus marcos sociológicos y volver a pensarse desde la fenomenología. El problema, o la aporía, es que tal fenomenología está quizás aún muy cerrada en la epistemología de la conciencia individual. Esta fenomenología está muy cercana a una conciencia individual y la historia a una memoria colectiva, no hay cruce. La reflexión lo lleva, justamente a buscar aquellos puentes que logren el paso de un punto a otro, de lo individual a lo colectivo, y de la fenomenología de la memoria a la operación historiográfica. Por un lado lo encuentra en la importancia del lenguaje como herramienta para la intersubjetividad y por otro en la memoria del otro, no en tanto colectivo, sino de un otro cercano, un otro próximo, no encerrado en sí mismo, sino como allegado, una suerte de colectividad mediadora, entre lo colectivo propiamente tal y lo individual.

⁷⁵ Ibíd., p.130 n.

⁷⁶ Ibíd., p. 79.

Intentaré, en primer lugar, identificar el campo relativo al lenguaje en el que los dos discursos (de la memoria individual y de la memoria colectiva) pueden ser colocados en posición de intersección.⁷⁷

El lenguaje justamente es un mediador, posee un conjunto de posiciones de intersección entre lo individual y lo colectivo, tanto en sus enunciados adscriptivos como en el uso de pronombre, como por el hecho que es un lenguaje heredado, o como el simple hecho que tenemos un nombre otorgado por otros. El hecho que la memoria se hable, se cante, se escriba, le otorga al lenguaje un papel central en esto de las intersecciones.

Asimismo lo colectivo no se da de manera universal en la conciencia inmediata, nuestra fidelidad con lo colectivo no es tal, sino que antes es nuestra relación con los más próximos, lo que Ricoeur llama los allegados.

¿No existe, entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos? Este plano es el de la relación con los allegados, a quienes tenemos derecho a atribuirle una memoria de una clase distinta. Los allegados, esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros, están situados en una gama de variación de las distancias en la relación entre el sí y los otros. Variación de distancia, pero también variación en las modalidades activas y pasivas de los juegos de distanciación y de acercamiento que hacen de la proximidad una relación dinámica en continuo movimiento; hacerse próximo, sentirse próximo. La proximidad sería así la réplica de la amistad, de esa *philia*, celebrada por los antiguos, a mitad de camino entre el individuo solitario y el ciudadano definido por su contribución a la *politeia*, a la vida y a la acción de la polis. Igualmente, los allegados se mantienen a mitad de camino entre el sí y el se, el uno, hacia el cual derivan las relaciones de contemporaneidad descritas por Alfred Schutz. Los allegados son otros próximos, prójimos privilegiados.⁷⁸

La fenomenología de la memoria termina así proponiendo una tríada declarativa: la memoria de sí, la memoria de los allegados y la memoria colectiva. Estos son los quienes de la memoria; y la huella y el tiempo pasado el qué de la memoria.

Retorno al rito y la memoria feliz.

¿Para qué sirve la memoria? Al ser la operación epistemológica de la historia, una práctica totalizante, pues tiende a la historización de la memoria, al igual que la memoria colectiva en tanto memoria instituida, pues hay también una memorización de la historia. Frente a eso, la memoria rememorada, señalada por la fenomenología, a pesar de su fragilidad es un recurso de fidelidad, una medida humana de felicidad, es la memoria feliz y justa,

⁷⁷ *Ibíd.*, p.162.

⁷⁸ *Ibíd.*, p.171.

reconocida. Fidelidad de la memoria a la percepción del pasado, cercana a la posición del testigo, es la fidelidad de que algo ha ocurrido, a la verdad percibida y experimentada.

La percepción de la memoria necesita de una imagen que se imprime como huella presente y ausente⁷⁹ (Platón), necesita un tiempo pasado, que es el movimiento y la rememoración (Aristóteles), necesita de una mirada interior o subjetividad implicada (Agustín) y de una mirada exterior colectivizada (Halbwachs), esta última más cercana a la memoria de los allegados. Cada uno de estas definiciones, momentos u horizontes van construyendo una experiencia progresiva de la memoria. Experiencia, percepción que entraña otras percepciones, a la cual siempre podemos volver para rearmar el camino transitado y documentado por la reflexión histórica.

Puedo decir ahora que la estrella guía de toda la fenomenología de la memoria ha sido la idea de memoria feliz... La fidelidad al pasado no es un dato sino un deseo. Como todos los deseos, puede frustrarse, o incluso ser traicionado. La originalidad de este deseo es que no consiste en la acción, sino en la representación retomada en una serie de actos de lenguaje constitutivos de la dimensión declarativa de la memoria. Como todos los actos de discurso, también los de la memoria pueden triunfar o fracasar. Por esta razón, este deseo no es percibido en principio como un anhelo, sino como una pretensión, una reivindicación -un claim- gravado por una aporía inicial cuyo enunciado he repetido con agrado, la aporía constituida por la representación presente de una cosa ausente marcada por el sello de la anterioridad, de la distancia temporal.⁸⁰

Es significativo que al final del importante apartado “Esbozo fenomenológico de la memoria”, Ricoeur reflexione sobre el rito y la conmemoración, queriendo alejar lo ceremonial de una memoria fechada, ejercida y manipulada, volvemos a sus reflexiones en esas páginas y nos preguntamos junto a él: ¿hay algún rito que apele a la rememoración y no a la conmemoración de una memoria instituida o patrimonial? El rito que creemos siempre tan protocolar, tan impuesto, pues se realiza con una carga imperativa muy presente, en fechas siempre repetidas, en los lugares de siempre, con la misma duración, podemos pensar ahora en la forma de una rememoración y de reconocimiento mutuo:

...es el momento en que se subraya la gestualidad corporal y la espacialidad de los rituales que acompañan los ritmos temporales de celebración, no se puede eludir el problema de saber en qué espacio y en qué tiempo tienen lugar estas figuras festivas de la memoria. El espacio público en cuyo seno se reúnen los celebrantes, el calendario de las fiestas que acompasan los tiempos fuertes de las liturgias eclesíásticas y de las celebraciones patrióticas, ¿podrían ejercer sus funciones de reunión comunitaria (¿religio igual a religare?) sin la articulación del espacio y del tiempo fenomenológicos en el espacio y el tiempo cosmológicos? Más particularmente, ¿no están vinculados los acontecimientos y los actos fundadores al tiempo del calendario hasta el punto de que éste determina frecuentemente el punto cero del sistema oficial de datación? Pregunta más radical aún: la clase de perennización operada por la serie de reefectuaciones rituales, más allá de la

⁷⁹ Y no como ficción/verdad, descartanso, así Ricoeur, esta pesada discusión.

⁸⁰ *Ibíd.*, p.633.

muerte sucesiva de los concelebrantes, ¿no hace de nuestras conmemoraciones el acto más extremadamente desesperado para contrarrestar el olvido en su forma más solapada de destrucción de las huellas, de su causa de deterioro? Ahora bien, este olvido parece operar en el punto de unión del tiempo y del movimiento físico, en este punto en que, observa Aristóteles... el tiempo “consume” y “deshace”. Con esta observación de indecisión, interrumpo, más que concluyo, este esbozo de la fenomenología de la memoria.⁸¹

Es en la conmemoración ritual donde podemos encontrar una rememoración activa, que se rearticula cada vez, cada año, en esos rituales, que son los nuestros, ahí encontramos un ideal de reconocimiento y felicidad, el punto último, y aporéticamente interrumpido, de la fenomenología de la memoria tal como hemos visto. En un pequeño escrito, de sus últimos años, Ricoeur nos reafirma todo esto:

Mi sugerencia es que, en las formas contemporáneas y cotidianas del intercambio ceremonial de regalos nosotros tenemos un modelo de una práctica de reconocimiento, de reconocimiento no violento. Habría entonces un trabajo por hacer... una investigación sobre las formas discretas de reconocimiento en la cortesía, pero también en lo festivo. ¿Es que la diferencia entre los días laborables, como nosotros decimos, y los feriados no guarda ninguna significación fundamental, como si existiera una suerte de condena en la carrera de la producción, en el enriquecimiento y que hace que lo festivo fuera por así decir la réplica no violenta de nuestra lucha por ser reconocido? En efecto, se puede decir que en una relación de regalo, de intercambio, de favor, tenemos una experiencia viva de reconocimiento, no estamos más demandando lo insaciable, pero tenemos de alguna manera la pequeña felicidad de estar reconociendo y ser reconocidos.⁸²

No es por falta de memoria que uno escriba la historia, sino por el reconocimiento, muy a menudo ceremonial, de que la memoria es una experiencia común y progresiva de huellas distantes y distintas de sí mismas.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 66.

⁸² Ricoeur, Paul. 2007 (2002). Lucha por el reconocimiento y economía del don, en *Nombres, revista de filosofía*, Nº21, Córdoba, p. 23-24.