

Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo*

Following Macondo's traces: archive, memory, and history in José Alejandro Restrepo's *Musa paradisiaca*

Por: María del Rosario Acosta López

Departamento de Filosofía
DePaul University, Chicago
Chicago, Estados Unidos
E-mail: macostal@depaul.edu

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2018

Fecha de aprobación: 21 de mayo de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a03

Resumen. El artículo está dedicado a hacer una lectura detenida de la obra de José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, en clave filosófica. Me interesa sobre todo prestar atención al modo como cada uno de los pisos de la instalación, en su más reciente versión en la Galería FLORA ars+natura (2016), parece buscar desestabilizar las nociones de archivo, memoria e historia respectivamente, e inaugurar con ello una serie de gramáticas sensibles que permiten inscribir como inolvidable el tipo de violencia que la obra busca denunciar. La obra se presenta así, en mi lectura, como la búsqueda por un modo de representar que pueda dar cuenta a la vez de la borradura de los hechos y de su resistencia, no obstante, a ser olvidados. El artículo indaga entonces en qué sentidos la instalación de esta obra es también acción política, es decir, cómo, desde su terca repetición (desde su primera exposición en 1996 hasta su más reciente réplica en 2016), *Musa* se copia, se archiva, y se recuerda a sí misma, desplazando cada vez su sentido original y recogiendo con ello la insistencia en lo irresuelto de aquello que denuncia, y en la urgencia y la dificultad de hacerlo sensible.

* El artículo hace parte de la investigación *Grammars of Listening* financiada por el University Research Council de DePaul University, 2016 y 2018. El presente artículo es la elaboración detallada del texto que acompañó el catálogo de la más reciente instalación de *Musa paradisiaca* en la Galería FLORA ars+natura, en Bogotá, en Agosto de 2016. Algunas de las ideas que desarrollo en este texto hacen parte también del artículo “*One Hundred Years of Forgottenness: Aesth–Ethics of Memory in Latin America*”, que saldrá el próximo año en inglés en la revista *Philosophical Readings* en un número especial sobre Filosofía en Colombia (Volumen XI, 2019), y de mi contribución a la compilación *Sujeto, descolonización, transmodernidad. Debates filosóficos latinoamericanos*, editado por Mabel Moraña (Acosta López, 2018b) titulada “Gramática de la escucha: decolonizar la historia y la memoria”. La utilización de todas las imágenes de la obra ha sido autorizada por José Alejandro Restrepo y por la galería bajo la dirección de José Roca. Agradezco a ambos su apoyo y colaboración.

Cómo citar este artículo:

MLA: Acosta López, María del Rosario. “Tras los rastros de Macondo: Archivo, Memoria e Historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 41–64.

APA: Acosta López, M. R. (2018). Tras los rastros de Macondo: Archivo, Memoria e Historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo. *Estudios de Filosofía*, 58, 41–64.

Chicago: Acosta López, María del Rosario. “Tras los rastros de Macondo: Archivo, Memoria e Historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 41–64.

Palabras clave: José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, inarchivable, inolvidable, mito, historia

Abstract. *This paper proposes a philosophical approach to José Alejandro Restrepo's art installation, Musa paradisiaca. My reading intends to emphasize how each of the three stages of the most recent installation of the work in FLORA (2016) represents a destabilization of our conceptions of archive, memory, and history, respectively. By doing so, I argue, Musa gives birth to a series of grammars that allow to inscribe as unforgettable the kind of violence the work attempts to denounce. Thus, the work inaugurates a form of remembrance that is able to preserve both the kind of forgetfulness that pervades the history of violence in Colombia, together with the way in which this erasure constitutes, paradoxically, a stubborn form of survival. I am interested in exploring the political significance of this form of remembrance, and to inquire how Musa, in its multiple repetitions, from 1996 to the present, somehow performs the kind of displacements that it, in turn, is each time seeking to denounce. How, therefore, in its own inaugural forms of representation, the work is capable of insisting both on the irresolvable character of what it denounces, as well as on the difficulties that surround the very act of rendering this denunciation audible.*

Keywords: José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, unforgettable, myth, history

A cualquier espectador que entre a la galería y se tope en la oscuridad con los racimos de banano meciéndose del techo, invadiendo el aire de la sala con la fragancia de su descomposición, *Musa paradisiaca* no podrá sino recordarle aquel evento “mítico” en la historia de Colombia y conocido solo a través del nombre que perpetúa a sus perpetradores: “la matanza de las bananeras” (ver Imagen 1, p. 59; segundo piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura). La matanza es una de las mayores masacres indocumentadas en la historia de Colombia: el asesinato masivo de los trabajadores de la *United Fruit Company* y de sus familias bajo la orden del General Cortés Vargas la noche de diciembre 5 de 1928 en la estación de tren de Ciénaga, en el Magdalena colombiano. Este evento está marcado decididamente por la historia de su olvido, por la ausencia en los archivos oficiales de documentos probatorios que puedan dar testimonio de su ocurrencia. Ha sobrevivido tercamente, sin embargo, de generación en generación, y de manera más contundente a partir de la inscripción ambigua pero categórica que García Márquez decide darle en *Cien años de soledad*.¹

1 Si bien existen estudios históricos sobre la masacre, e investigaciones sobre lo que pudo haber ocurrido allí y el modo como pudieron haberse llevado a cabo los hechos, todos los documentos señalan la ausencia de un archivo oficial y de pruebas que permitan comprobar lo que sobrevive en la memoria colectiva y los pocos testimonios recogidos, esto es, un asesinato masivo de los trabajadores de la compañía y sus familias (ver White [1978] y LeGrand [1983], entre otros). Es diciente que en su trabajo *Sobrevivientes de las bananeras* publicado en 1981 y en el que recoge los testimonios de los pocos para entonces aún vivos sobrevivientes de la masacre, el periodista Carlos Arango Z. destaque a *Cien años de soledad* como lo más cercano a un homenaje a los miles de testigos de los hechos ocurridos en Ciénaga (p. 27).

De acuerdo con el relato de la novela, tras despertar en un tren rodeado de cadáveres “arrumados en el orden y en el sentido en que se transportaban los racimos de banano”, José Arcadio Segundo Buendía regresa a Macondo:

«—Debían ser como tres mil — murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos— aclaró José Arcadio —debían ser todos los que estaban en la estación.»

La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos —dijo—. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo» (García Márquez, 1978, p. 256).

“La versión oficial”, continúa la novela,

mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habrían vuelto a sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia (García Márquez, 1978, p. 258).

La lluvia, por lo demás, no cesa por “cuatro años, once meses y dos días” (García Márquez 1978, p. 261), garantizando que toda huella de lo que habría sucedido aquella noche en Macondo fuese completamente arrastrada por el agua.

Así inscribe *Cien años de soledad* la marca del olvido que ha sido en tantos casos, y que continúa siendo, la historia de la violencia en Colombia. Y así como la historia de la borradura de este evento queda perpetuada por la novela, así también ha sobrevivido en la memoria colectiva: como un evento tan irrastrable como indecible. Quedan trazados en el relato literario el imaginario de una masacre descomunal,² junto con el esfuerzo oficial por negar los hechos. Queda trazada también, como marca indeleble de su escritura, la resistencia que la novela ejerce

2 El mismo García Márquez reconoce en una entrevista para la radio británica algunos años más tarde (1991) que la imagen de los 200 vagones de tren repletos de muertos que aparece en la novela responde justamente a la necesidad de la imaginación literaria de producir una imagen descomunal, indeleble, fiel a la memoria colectiva pero improbable desde el punto de vista histórico (ver García Márquez citado por Palacios y Safford, 2002, p. 520). Agradezco a Miguel Gualdrón Ramírez la referencia a esta entrevista. Sobre la “alusión tácita” (e inevitable) que sugiere esta imagen con el “paradigma clásico” del genocidio, esto es, el holocausto judío, ver en la tercera sección de este texto la referencia a los análisis de los testimonios provenientes de los campos de concentración en los trabajos de Hannah Arendt.

frente a esta borradura oficial. Entre el “no hubo muertos” y “debían ser como tres mil”, la masacre queda consignada en la novela en el intersticio inaccesible que habita entre ambos. El relato de García Márquez conserva así la diferencia entre el mito y la historia oficial, lo inscribe como abismo y lo retrata en toda su ambigüedad desde los oídos atónitos de José Arcadio Segundo. Más aun, José Arcadio, como único sobreviviente de la masacre, es presentado en la novela como signo de esta ambigüedad, su testimonio, inaudito, permanece consignado al olvido y su cuerpo, invisible ante la mirada de los soldados que vienen a buscarlo, desaparece en los anaqueles de la historia como uno más de esos pergaminos de Melquíades que anuncian al final de la novela el fin de Macondo y la desaparición de su memoria (ver García Márquez, 1978, pp. 346–7).³

Es también desde este abismo entre el mito y la historia, desde el lugar que ocupa el archivo irrecuperable que subyace entre ambos, que José Alejandro Restrepo nos interpela en *Musa paradisiaca*. La obra pareciese continuar el relato de una memoria impugnada que la novela de García Márquez inicia con el trazo de su escritura. O al menos, habría que decir que la instalación no es comprensible sin el señalamiento del olvido de la masacre que la novela denuncia. Es imposible no preguntarse así si *Musa* no comienza justamente allí donde la novela termina, y si aquellos pergaminos incinerados, de cuya existencia no nos queda sino el relato literario, no son justamente un punto crucial en la historia de la borradura de la masacre que *Musa* ahora entra a interpelar con el murmullo de su insistente presencia.

3 Como lo analiza cuidadosamente Ángela Uribe los dos principales documentos “oficiales” producidos inmediatamente después de la masacre no hacen sino confirmar esta ambigüedad. Está por un lado el informe oficial y el relato posterior del General Cortés Vargas, que reconoce 13 como el número oficial de muertos (ver Cortés Vargas, 1979, p. 91). Está por el otro lado el discurso de Jorge Eliécer Gaitán ante el Congreso de la República, denunciando la masacre y la impunidad a la que habrían quedado condenados los hechos, en el que llega a mencionar, siguiendo los testimonios recogidos en su viaje a Ciénaga, más de mil muertos (ver Gaitán Ayala, 1977, p. 24). Dicha ambigüedad, como lo destaca Uribe, queda recogida de manera acertada en el relato ficticio de los hechos que Gabriel García Márquez recrea en su novela (ver Uribe, 2010, p. 48). Por lo mismo, señala Uribe, García Márquez perpetúa, en lugar de resistir, la equivalencia de ambas versiones, contribuyendo con ello a inscribir la imposibilidad de recordar la masacre y la tendencia a sustituir los hechos por una ficción (ver Uribe, 2010, pp. 65–66). No puedo aquí atender a esta tensión entre la crítica de Uribe a las consecuencias del relato de García Márquez y el lugar que este relato literario ocupa no obstante como lugar decisivo de resistencia al olvido institucional. Para un análisis detallado de esta confrontación y mi posición al respecto, ver Acosta López, 2018a. Es en este debate y en esta tensión, no obstante, que se ubica *Musa paradisiaca*. Y es exclusivamente a esto último a lo que me interesa atender a continuación.

Musa, no obstante, no pareciese tratar únicamente del relato de una historia que no ha sido aún contada —y que la obra reclama a gritos, como veremos, desde los múltiples registros en los que se mueve su instalación. Se trata también de la búsqueda incansable por una respuesta que esté a la altura del reto planteado por tantos años de olvido de la masacre y de sus múltiples repeticiones hasta el presente.⁴ La obra es, pues, la búsqueda por un modo de representar que pueda dar cuenta a la vez de la borradura de los hechos y de su resistencia, no obstante, a ser olvidados. Un modo de representar que, en la contundencia con la que inaugura nuevas gramáticas sensibles, introduce otros lenguajes, otras estéticas, otras espacialidades y temporalidades, que abren nuevos marcos conceptuales para hacer *audible* —sensible e inteligible a la vez, inteligible en su presentación sensible— este paradójico encuentro entre olvido y resistencia.

En otros lugares he insistido en resaltar los modos como el arte contemporáneo en Colombia lleva a cabo esta tarea de manera magistral. En cada caso, desde la singularidad de su llamado, a través de una inscripción que obliga, cada vez de manera única, a redistribuir los espacios pre-asignados de lo político, de la historia, y la memoria.⁵ Quisiera continuar esta indagación esta vez de la mano de *Musa*. No a modo de ejemplo, sino más bien a manera de desafío para la interpretación. Me pregunto cómo *Musa* da materialidad a la pregunta por el encuentro imposible entre mito, memoria e historia, en un contexto donde es el olvido y no el recuerdo lo que ata los posibles vínculos entre todos estos registros. Me pregunto también entonces, siguiendo la sugerencia de este número especial de *Estudios de Filosofía*, cómo y en

- 4 Es importante señalar, así, que la repetición de *Musa* en sus múltiples instalaciones es también la inscripción performática de una repetición histórica que Restrepo quiere señalar con su obra: la repetición de la masacre de los trabajadores de la *United Fruit Company* en la violencia relacionada con las bananeras en el Urabá (el caso de Chiquita es ahora más conocido y ha sido llevado ya ante la Corte Interamericana, hecho que no había ocurrido aún cuando la obra fue instalada por primera vez en 1996). Los documentos del archivo del artista no solo sugieren esta continuidad, sino que registran claramente la in/visibilidad de estas violencias, su presencia y el modo como son “presentadas” en la prensa y en archivos televisivos, presencia que denota no obstante la ausencia de estos hechos en el discurso oficial y la impunidad que aún rodea los más de 30 años de historia de masacres en el Urabá.
- 5 Ver mi introducción y contribución a la compilación *Resistencias al olvido* y los textos que componen dicho volumen (Acosta López & Grupo Ley y Violencia, 2016), cada uno dedicado a una obra de arte contemporáneo en Colombia, cada uno por tanto orientado a escuchar las gramáticas que dicha obra inaugura y las desarticulaciones que el arte lleva a cabo desde su “fragilidad” constitutiva. Dicha fragilidad no se opone a la fuerza decisiva con la que el arte nos habla. Se refiere más bien al modo como la obra se rehúsa a resolver, a cerrar y dar un significado definitivo a aquello que aparece cuidadosamente evocado en la materialidad, algunas veces efímera, otras veces decisivamente masiva, de la obra. Para un análisis de la potencia política de esta fragilidad, ver también mi contribución al volumen editado por Javier Domínguez et al (Acosta López, 2014).

qué sentidos la instalación de esta obra es también acción política, es decir, cómo, desde su terca repetición (desde su primera exposición en 1996 hasta su más reciente réplica en 2016), *Musa* se copia, se archiva, y se recuerda a sí misma, desplazando cada vez su sentido original y recogiendo con ello la insistencia en lo irresuelto de aquello que denuncia, y en la urgencia y la dificultad de hacerlo sensible.

1. Del archivo a lo inarchivable

Todo en la instalación nos habla de los modos como Restrepo ha buscado aquí producir esas gramáticas que, desde el corazón mismo del olvido, y como anacronías traumáticas, inscriben los hechos en su obstinada reticencia a ser excluidos de la historia. Nos da la bienvenida así a la instalación, en el primer piso de lo galería, lo que Restrepo, en el catálogo de la exposición, presenta como el “archivo documental (1994–2016)” (ver imagen 2, p. 60; primer piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura). Artículos de periódico recogidos desde 1994, que leídos unos tras otros, se presentan en primera instancia como un intento, quizás, por reconstruir una historia que busca constantemente borrarse y reescribirse a sí misma, distorsionarse para ocultar sus últimas causas. Recortes y recortes de periódico que se rehúsan a amarillarse con el tiempo, como una muestra fortuita de la naturaleza latente de aquello que recuentan: la historia de las masacres de las bananeras (en plural), desde Ciénaga (indocumentada) hasta el Urabá. Y con esta última, la historia de la compleja relación entre la presencia de multinacionales en las zonas bananeras en Colombia y la violencia del conflicto que las rodea, atribuida en algunas ocasiones al narcotráfico, en otras directamente al paramilitarismo, en otras a la guerra con las guerrillas que se disputan la zona.

“En Colombia,” leemos en uno de los recortes, “el banano es paz” (4 de diciembre, 1994).⁶ Tal es, se nos dice, la posición del gobierno colombiano en 1994 frente a las sanciones que los Estados Unidos amenazan con imponer debido a las violaciones de los términos del comercio de banano en los acuerdos recientes entre Colombia y la Unión Europea. Esto, por lo demás, en un contexto en el que, como lo vemos repetidamente a lo largo de más de 20 años del archivo periodístico

6 Aquí y en el párrafo siguiente estoy citando los recortes de periódico que componen el archivo instalado en la galería y recopilados en el catálogo de la exposición (ver Imagen 2, p. 60). Ver la colección de recortes que Restrepo (2016) adjunta en el catálogo de la exposición en FLORA ars+natura (pp. 37–109), a la que se añaden pasajes del discurso de Gaitán ante el Congreso de la República en 1928. Algunos vienen incompletos, otros no. He conservado esto en mis referencias pues hace parte de la obra y de la manera como el artista ha coleccionado esos recortes. Cuando el recorte trae toda la información la he incluido.

reunido por el artista, son las multinacionales las que controlan más del 80% de la producción, explotación y comercialización del banano en el país. Así, a la versión ‘oficial’, y a las negativas de los Estados Unidos por apoyar el tratado de libre comercio entre Colombia y Europa —que busca permitirles a los productores locales participar directamente en el mercado sin mediación de las multinacionales—, se suman los múltiples artículos que recorren paralelamente la historia de las masacres en el Urabá antioqueño, y que rastrean las conexiones, hoy en día comprobadas, pero ausentes en el discurso oficial en la época de las primeras instalaciones de *Musa*, entre la presencia de la *United Fruit Company* en Colombia (ahora *Chiquita Brand*) y la violencia paramilitar en la región:⁷ “Urabá ahogada en sangre: el acto de barbarie fue atribuido al Frente V de las Farc” (*El tiempo*, 30 de Agosto de 1995), “Maniobras de Estados Unidos en el Darién” (9 de Mayo de 1996), “Banana para-republic: aun en las mismas plantaciones, los paramilitares implantaron la sanguinaria pacificación por la que pagaron los empresarios” (*Semana*, Marzo 19, 2007). “Tres cuartos de siglo después de la masacre de las bananeras, la empresa que la instigó, ahora convertida en la bananera Chiquita Brand, es investigada por traficar armas para los paramilitares y por financiar el paramilitarismo en Urabá” (13 de junio de 2004).

Las contradicciones entre las múltiples versiones de la violencia en el presente, y el esfuerzo de opacidad en el relato oficial, que se hace evidente gracias al paciente trabajo archivístico de Restrepo, subrayan y evocan, a la vez, las múltiples versiones de la masacre “original”, que aparece repetida y referenciada a lo largo y ancho de este ‘mnemosyne’. ¿Cómo no pensar en Aby Warburg frente a este anaquel de historias inconclusas? Pues aquí también, como en el caso de Warburg, lo que está puesto en juego no es solo una versión de la historia, sino la *historia de estas múltiples versiones* en las que lo que sobrevive es el *gesto repetido* de su ambigua y contradictoria rememoración: “Fueron nueve los puntos que manejaron los incipientes líderes sindicales como reivindicaciones, y *nueve* muertos de entre los manifestantes que se congregaron a reclamar sus derechos el 6 de octubre de 1928” (20 de septiembre, 1994). “Setenta años después de la masacre de las bananeras, en la que murieron unos 1.500 obreros de la *United Fruit Company*, las operaciones de la multinacional en Colombia vuelven a estar sometidas a escrutinio”

7 En este sentido, el archivo que da la bienvenida a la exposición es a su vez el archivo de las instalaciones de *Musa*, esto es, de las denuncias que la exposición ha querido hacer valer en sus múltiples repeticiones desde 1996. La instalación de 2016 hace así visible también la paulatina coincidencia entre la denuncia que daba lugar inicialmente a la obra y la visibilización 20 años después de las causas entonces ‘ocultas’ de dichas violencias.

(*El espectador*, 24 de agosto de 1998). “En diciembre de 1928 el ejército disparó contra 3.000 obreros de la *United Fruit Company* que llevaban casi un mes en huelga en el Magdalena” (*El Tiempo*, 18 de marzo de 2007).

El archivo, pues, que nos da la bienvenida, hace eco con el gesto mismo de su presencia de aquella doble operación a la que refiere la etimología del término: *Arché*, nos recuerda Derrida en *Fiebre de archivo*, es la palabra en griego para ‘principio’, entendido a su vez como *comienzo* y como *ley*. La idea del archivo refiere así tanto a la inscripción —la marca, la impresión— de un comienzo, como al lugar, en esta inscripción, en el que nos es dada la ley —la norma, el orden— que hace posible la operación del archivo como recuerdo.⁸ Esta vez, sin embargo, y como primera indicación de una serie de desplazamientos que se llevarán a cabo a lo largo de la instalación, la ‘ley’ que gobierna y que da orden a la obra es aquí, simultáneamente, aquella que desplaza y hace imposible señalar el ‘comienzo’ de una *historia de violencia* a la que *Musa* busca confrontarse, justamente, en tanto violencia: *la violencia de una historia* como historia de sus múltiples borraduras hasta el presente.

Este ‘comienzo’, no obstante, no está sin más ausente. Habita por el contrario en los intersticios de un modo de supervivencia dado justamente por la marca de su olvido. La masacre de las bananeras ‘sobrevive’, como veíamos, en el abismo marcado por la imposibilidad de su recuerdo.⁹ Y la instalación de Restrepo comienza con la inscripción de esta marca como el gozne sobre el que toda la obra pareciera girar: no es al archivo, pues, sino a *la voz de lo inarchivable*, a lo que *Musa* nos invita a atender, desde el lugar siempre inacabado de su articulación. A ese lugar que, en su resistencia a ser producido como pasado —a ser cerrado, clausurado, como recuerdo resuelto y elaborado—, nos convoca desde lo *inaudito* de sus silencios. Inaudito entendido aquí bajo la doble resonancia que la palabra conserva en español: como

8 La “ley del archivo”, es de este modo, la “ley del comienzo”, entendida en los dos sentidos del genitivo: como la ley que el comienzo instaura, a la que da paso y origen, y como la noción misma de un orden cuyo significado y legitimidad dependen del movimiento implicado en la idea o el acto mismo de comenzar, del comienzo como *fundación* de la ley. En este sentido, señala Derrida, el archivo no solo recoge, sino que a la vez debe *producir* el pasado que aloja, reconociendo con ello la contradicción a la base de su conceptualización (ver Derrida, 1995, p. 17, ver también pp. 90–95). Más allá de Derrida, en el caso concreto que nos ocupa, me interesa pensar la naturaleza de aquello que se resiste justamente a ser archivado, esto es, a ser producido de una vez y para siempre como pasado, pero que, justamente por ello, reclama su supervivencia como lo “inarchivable”.

9 Para un análisis más detallado de a qué me refiero con esto, específicamente relacionado con el tipo de supervivencia a la que la representación literaria de García Márquez ‘da voz’ en la novela, ver Acosta López 2018a.

aquello que nos confronta con su carácter indigerible, *imprecedente*, desde un lugar que, porque aún no hemos encontrado sentidos que lo hagan inteligible, permanece aún a la espera de ser *escuchado*. ¿Qué tipo de gramáticas son aquellas capaces de afinar el oído a esta ausencia (a la espera) de voz? ¿Qué tipo de temporalidades aquellas capaces de dar lugar a un modo de recuerdo que, en tanto el archivo no puede producir, no puede tampoco borrar? Tales son algunas de las preguntas con las que Restrepo nos interpela desde el comienzo mismo de la instalación, y para las que la obra, más que respuestas, ofrece lugares específicos de enunciación.

2. Memoria como duelo

Aún recuerdo la primera vez que vi instalada *Musa* en el Museo del Banco de la República en Bogotá. Recuerdo antes que nada la claridad con la que la instalación, en su peculiar modo de presentarse, buscaba romper con toda continuidad entre el adentro y el afuera de la obra. El cuarto oscuro, el aire denso, los racimos de banano colgando del techo de la galería: todo en la instalación parecía buscar penetrar y apoderarse de todos los sentidos —el tiempo detenido entre cada uno de estos racimos que, en proceso de descomposición, demarcan el espacio en el que es posible moverse solo si permitimos que su imponente presencia sea aquello que oriente el recorrido por la sala. Una sensación de inicial desorientación obliga a tomarse el tiempo que la vista se tarda en adaptarse a la luz tenue y titilante proveniente de las imágenes proyectadas por las cámaras de video instaladas al final de algunos de los racimos, que se repite y replica sobre los espejos colocados estratégicamente en el piso como señal de que nada en este espacio nos es accesible de manera directa, de que para entrar en la obra nos es necesario entrar también en un tiempo y un espacio diferidos, dislocados, atrapados en una repetición incesante que apenas si se deja percibir en el parpadeante murmullo, apenas audible, proveniente de los videos.

Casi cien años de olvido condensados en estos racimos de banano que cuelgan pacientes, meciéndose al ritmo de nuestros pasos, esta vez, en el caso de la instalación en FLORA ars+natura, en el segundo piso de la galería (ver Imagen 3. p. 61; segundo piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura). Cuerpos en proceso de descomposición que acompañamos como haciendo duelo a aquellos muertos, incontados —cómo no pensar en ello al atravesar los racimos que, cada vez más putrefactos, colgarán del techo de la galería—, desde Ciénaga hasta el Urabá, desde el mito de una historia no contada, hasta la borradura de una violencia que excede los modos convencionales de representación. Cuerpos robados a la historia que la obra de Restrepo reúne en un gesto tan oblicuo como

literal. ¿Cómo recordar aquello que en estricto sentido aún no ha sido producido como pasado? ¿Cómo traer a la memoria un evento cuya única traza es aquella dejada tras de sí por la borradura de su recuerdo?

El segundo piso de la instalación parece así invitar a complicar la pregunta por la memoria en una dirección similar a aquella marcada ya, en el primer piso de la galería, por la experiencia inabarcable del archivo. Si la noción misma de archivo solo adquiere sentido, como lo señala Derrida, precisamente en el contexto de la posibilidad de la eliminación radical de la historia (“No hay ‘deseo de archivo’”, escribe Derrida, “sin la posibilidad de un tipo de olvido que no está relacionado únicamente con una memoria reprimida [...]; no hay ‘fiebre de archivo’ sin la amenaza de un impulso de muerte como impulso de destrucción radical” [Derrida, 1995, p. 19]), esto da lugar, a su vez, y en un registro paralelo a la apertura de lo “inarchivable”, a la pregunta por la posibilidad de una memoria de *lo inolvidable*. Solo en el contexto de la posibilidad de un evento que puede llegar a eliminarse sin dejar marca alguna, sin dejar rastro alguno de su ocurrencia ni huella alguna de su desaparición —lo que Derrida equipara a su vez con el “mal radical” (Derrida, 1995, p. 20)— tiene sentido preguntarse por un impulso que, en lugar de conservar un evento como recuerdo, conserve más bien la traza misma de su desaparición, esto es, una resistencia a ser olvidado aunque lo único que sobreviva sea la latencia marcada por esta imposibilidad.

Lo *inolvidable*, escribe Walter Benjamin en “La tarea del traductor”, es aquello cuyo “carácter exige no pasar al olvido (...) aún cuando toda la humanidad lo hubiese olvidado” (Benjamin, 1999, p. 78). Se presenta así con la fuerza de una exigencia incalculable, que, si bien no encuentra respuesta definitiva en la esfera de los asuntos humanos, indica no obstante la posibilidad de “una esfera capaz de responder a dicha exigencia” (Benjamin, 1999, p. 78). Lo inolvidable, así, habita y recorre —y exige, desde su reclamo latente en el presente— el registro de una temporalidad muy distinta a la narrativa lineal que marca tanto las filosofías de la historia convencionales como los modos como el recuerdo opera en una concepción usual de la memoria.¹⁰ Reclama, pues, un *modo* de recuerdo distinto, y la posibilidad de pensar una noción de memoria capaz de recoger, sin clausurarla —capaz de denunciar y hacer audible— una conexión que de lo contrario permanece “muda”, silenciada, y con ello, tanto más operativa, entre olvido e historia. Una noción de

10 Para un análisis detallado del rol que lo inolvidable juega en las concepciones de historia y memoria en Benjamin, ver Acosta López 2017.

memoria, por consiguiente, que sea capaz de integrar y elaborar aquello que la historia misma ha enmudecido en el transcurso de su idiosincrática elaboración del pasado. Una memoria, en fin, que sea capaz de dar cuenta tanto de sus borraduras como de la supervivencia de aquello que se resiste a la operación totalizadora de la historia.

Para ello, sin embargo, no se requiere únicamente la posibilidad de proyectar desde el presente una nueva mirada sobre el pasado, capaz de atender a aquello que ha quedado excluido. Porque lo que ha quedado excluido no habita el pasado del mismo modo que aquello que ha sido ya elaborado, producido como recuerdo, conservado en la memoria del presente. Es necesario, por ello, insistirá Benjamin, *imaginar* y *producir* otra posibilidad de relación con el pasado, otro modo de “conocimiento histórico”¹¹ que sea capaz de dar forma a la latencia propia de la estructura de lo inolvidable; esto es, de hacer audibles los modos como el pasado se reclama aún desde el presente, en su pulsión por una memoria de aquello que no ha sido aún en estricto sentido reconocido e integrado como experiencia. Se requiere, así, una transformación creativa de los marcos conceptuales con los que se ha de producir la relación entre pasado, experiencia y temporalidad. Y una interrupción del *continuum* espacio-temporal que usualmente presuponemos, en lugar de cuestionar, a la hora de pensar la relación entre memoria y recuerdo.

Tal es la interrupción en la que, como lo mencionaba anteriormente, nos sitúa *Musa paradisiaca* en el segundo piso de la instalación. Todo allí parece impedir la posibilidad de una linealidad en la experiencia, desde los modos como la obra nos obliga a recorrer el espacio, hasta la manera como los videos, en bucle, repiten y conjuran, a la vez, imágenes que de ninguna manera sostienen una narración y temporalidad lineales. La instalación así, con sus imágenes superpuestas, en el encuentro anacrónico entre el relato mítico de la fruta prohibida (vemos a Adán y Eva con el árbol del banano; ver Imagen 4, p. 62; detalle de uno de los videos proyectados sobre el piso de la galería, segundo piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura), el grabado del siglo XVIII que da título a *Musa* desde su primera instalación (ver Imagen 5, p. 63; Dr. Charles Saffray [1869], *Musa paradisiaca, Viaje a la Nueva Granada*. Grabado original), y las imágenes televisadas de las masacres en el Urabá, cuenta una historia que *Musa* no busca

11 Para esta noción de “conocimiento histórico” en Benjamin, ver sobre todo sus apuntes en el Convoluto N del proyecto para los *Pasajes* (Benjamin, 2009, pp. 87–137).

recuperar sino declarar olvidada: la relación no relatada, aún no trazada, y por tanto aún no producida como pasado, entre el banano como “fruta prohibida”, la colonización del territorio como colonización de sus imágenes (y de las ‘historias’ que estas imágenes guardan en lo que callan), y los cuerpos sin vida de las masacres en las zonas bananeras del país.

Y a todas ellas accedemos solo oblicuamente, a partir del reflejo sobre los espejos que, ubicados en el piso, evocan la imagen literaria que García Márquez tan acertadamente utiliza para referirse a Macondo al final de *Cien años de soledad*:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que *la ciudad de los espejos (o de los espejismos)* sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (García Márquez, 1978, p. 495. Las cursivas son mías).

No es pues a la construcción y a la recuperación de la historia a lo que parece apuntar Restrepo con esta instalación. Esta posibilidad, como constatan los racimos putrefactos, nos ha sido vedada. Pero, así como la memoria desterrada de Macondo sobrevive en la escritura que acompaña la historia de su olvido, así también el reflejo de estas imágenes, que se replica y repite circularmente interrumpiendo toda posibilidad de traducción sin más al presente, nos invita a guardar compañía al proceso irreversible de su descomposición.

No es, pues, a una memoria como recuerdo, ni como archivo, que la obra da forma en este segundo piso de su instalación. Se trata más bien de una memoria capaz de *acompañar la experiencia misma de la pérdida*, de hacerla visible, de *ofrecer un duelo* y, con ello, de reclamar el espacio que estos cuerpos demandan aún en el presente. En sus gramáticas fragmentadas, la obra apuesta por una temporalidad escindida, cíclica, latente, que como los videos que se proyectan sobre el suelo de la galería, recorre en bucle la historia desde la colonia hasta el presente —hasta el presente de la colonia y la latencia de sus lenguajes enclaustrados. Con ello, *Musa paradisiaca* inaugura una gramática que, en su capacidad de escuchar las borraduras de la historia, suspende la operación de olvido que busca denunciar, la inscribe como inolvidable, y la recupera en su naturaleza latente, en ese tiempo atrapado entre un pasado no resuelto, y un presente acechado por las figuras fantasmales de todas aquellas historias aún por contar.

3. Entre mito e historia...

“El nudo de nuestra soledad”, declaraba García Márquez en su famoso discurso de aceptación del Nobel en 1982, no está dado por ese exceso de imaginación que pareciera resonar tras la idea del “realismo mágico” utilizada para describir la producción artística y literaria Latinoamericana. Por el contrario, insiste el Nobel a modo de denuncia, “hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido *la insuficiencia de los recursos convencionales* para hacer creíble nuestra vida”. Lo que la literatura latinoamericana destila a través de sus casi míticas representaciones, no es pues una fantasía desaforada, ni la capacidad de inventar mundos más allá de cualquier sentido cotidiano de la realidad, sino la búsqueda de *recursos alternativos* para “hacer creíble” aquella “realidad descomunal”, “una realidad que no es la del papel”, aclara el Nobel, sino aquella que “vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas” (García Márquez, 2018).

Lo que está en juego en el relato de la realidad Latinoamericana, en la inscripción de sus violencias en la historia del presente, no es pues la mera posibilidad de traducción de la “desmesura” en un lenguaje medido, en imágenes y palabras capaces de contener lo que, de lo contrario, queda por fuera de la posibilidad de su comunicación. No se trata únicamente de hacer dicha realidad audible, representable, sino *creíble*. De lograr que aquello que pareciera ser el resultado de un exceso de imaginación, sea escuchado, por el contrario, como el relato de una realidad que, en sus excesos, narra una historia que, por ello mismo, no se deja contar de modo convencional. ¿Cómo lograr hacer reales aquellas vidas que parecen imaginadas? ¿Cómo integrarlas en el espacio cerrado de la historia, más allá de la memoria de aquello que habita los intersticios del olvido? La pregunta, sugiere la cita de García Márquez, implica un ejercicio crítico fundamental: la búsqueda de recursos conceptuales, de marcos de sentido y mecanismos de representación, que más allá de los dispositivos ya existentes, sean capaces de abrirse al espacio y al tiempo de una realidad inaudita.

Soledad y olvido son pues solo dos nombres posibles para la situación de desmemoria e incredulidad que ocupa la historia de Latinoamérica. “La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos”, insiste García Márquez, “sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios” (García Márquez, 2018). Como toda “horrible originalidad” que proviene del exceso de sentido producido por ciertos modos de violencia, aquello

que alcanza a llegar a la palabra es solo un fragmento inconexo de una historia que, por tanto, no puede ser escuchada sino como ininteligible, que no accede aún al sentido, como si viniese de otro lugar, distinto e incompatible con la realidad¹². El riesgo, por supuesto, es el de quedar por fuera de la historia, acercándonos con ello a aquella “idiotez sin pasado” que resulta de ese estado de eterna “vigilia” que *Cien años de soledad* convierte en la enfermedad que afecta por un tiempo a los habitantes de Macondo: “poco a poco desaparecen los nombres y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y la conciencia del propio ser” (García Márquez, 1978, p. 60). No hay historia ni memoria allí donde la experiencia no accede a la palabra; y no hay palabra para relatar la realidad allí donde toda condición de escucha sigue estando atravesada por condiciones “convencionales” (por “esquemas ajenos”) de inteligibilidad.

Allí donde no hay, sin embargo, la posibilidad de separar el pasado del presente, allí donde no solo los sueños se confunden con la realidad, sino que la realidad es aquello que se sueña e imagina en nombre de y en compañía de otros, allí el reclamo de los vivos tanto como el de los muertos habita el presente en un estado de “alucinada lucidez”. “No solo veían las imágenes de sus propios sueños”, continúa la novela, “sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros. Era como si la casa se hubiera llenado de visitantes” (García Márquez, 1978, p. 61). El mito se inserta así para abrir un espacio entre la historia relatada y el pasado no contado, y los muertos adquieren “voz” en un presente que, de lo contrario, depura a la realidad de las capas angustiadas de tiempos no resueltos. Es a la audibilidad de estas capas, a la materialización de los fragmentos de historia que las atraviesan, y a la inauguración de estéticas no convencionales, capaces de “dar lugar” a los tiempos y los espacios que hacen posible su supervivencia, que, como he mencionado hasta ahora, la instalación de Restrepo parece querer invitarnos.

“El mito”, escribe Restrepo en el catálogo que acompañaba la exposición de *Musa* en 1997, “es una máquina de tiempo para abolir el tiempo histórico” (Restrepo, 1997, p. 11). Quizás es por ello que el tercer piso de *Musa* nos conduce

12 La expresión “horrible originalidad” proviene del análisis que Hannah Arendt ofrece del tipo de violencia que el totalitarismo produce en la cristalización de sus lógicas en los campos de concentración. Arendt también se enfrenta al problema de la incredulidad de los testimonios provenientes de los campos, y a la ausencia de mecanismos de significación que permitan hacer inteligible, y por tanto “creíble” y “audible”, la realidad relatada por sus sobrevivientes (ver Arendt, 1967, pp. 444-446). Mi lectura de García Márquez, y por tanto también de la obra de Restrepo, está en diálogo con esta perspectiva filosófica. Para un desarrollo detallado de esta relación, ver Acosta López, 2018a.

precisamente allí, a ese lugar en el que el mito irrumpe en la historia para abrir el relato de los múltiples gestos que la obra recoge en el presente.

Si la expulsión del Paraíso es el comienzo del tiempo histórico, ¿qué tiempo queda inaugurado por la reinstalación del mito en el presente? ¿Y qué historia es esa que más que contada parece ser únicamente el relato de un sueño alucinado? El grabado de la expulsión del paraíso (anónimo del s. XIX), enmarcado en una hilera de hongos alucinógenos (ver Imagen 6, p. 64; detalle, tercer piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura), se enfrenta cara a cara con las imágenes que, ahora quietas (las hemos visto en el segundo piso “recorridas” y proyectadas, a pedazos, por el ojo de la cámara), nos interpelan desde la otra pared de la sala: imágenes de Adán y Eva bajo el árbol del banano, tomando en sus manos la “fruta prohibida”, acompañadas del grabado de Charles Saffray del s. XIX con la “mulata” sentada bajo los racimos colgantes del banano, y rodeadas a su vez de traducciones fotográficas de dicha imagen en la representación erótica, sexualizada (como lo habría de ser también la imagen original para una mirada colonizadora) de la mujer desnuda con el banano en sus manos. Estamos ahora ante la constatación, si se quiere, y por si quedaba alguna duda, del encuentro inevitable entre lo mítico, lo histórico y la cara amnésica, alucinógena y alucinada, de una memoria que la obra misma recrea en sus múltiples representaciones, en sus re-instalaciones, en la historia de estas repeticiones y en la invitación que Restrepo nos hace a seguir cíclicamente el camino que va desde el pasado colonial (que se confunde con el mito, el mito de la colonia, una historia colonizada por sus mitos) hasta la reproducción de sus estructuras en el presente. ¿Es acaso la historia en Colombia ese sueño alucinado? ¿Y es acaso dicho estado alucinado aquel lugar que, desde su propia y singular “lucidez”, desde la ruptura que el mito produce en el tiempo histórico, es capaz de hacer audible lo que de otro modo queda excluido, *expulsado*, del relato oficial?

La dimensión en el tiempo que el mito requiere para modelarse, dice Restrepo, “abre nuevas posibilidades para la escucha” (Restrepo, 1997, p. 11). Esto es así, porque el mito, como la música, permite “establecer consonancias”: su “materia y su impulso también son tiempo” (Restrepo, 1997, p. 11). Tiempo mítico y tiempo histórico se conjugan aquí por tanto para hacer *resonar* lo que de otro modo queda silenciado como la otra cara, oculta, borrada, del relato oficial. El comienzo del tiempo y el principio que rige la historia (nuevamente: las dos caras del *arché*, del archivo que ha abierto el recorrido de la instalación) quedan aquí interpelados, modelados, repetidos y regenerados, a la vez, por la temporalidad mítica que no

solo interrumpe sino que hace historia, que la produce desde la suspensión que efectúa en el presente, para indicar el abismo, el tiempo irresuelto, el espacio no recorrido, entre aquello eliminado por la historia, y la traza latente que tercamente se resiste, desde el murmullo insistente de su denuncia, a desaparecer.

Archivo, memoria e historia: cada uno de los pisos de la instalación nos confronta con una interrupción de los modos tradicionales como entendemos estos conceptos, de las maneras en las que estos operan como cómplices de una historia de olvido que la instalación parece buscar subvertir. Así, en lugar del archivo como memoria completa, total, y cerrada, *Musa* comienza con la terquedad de lo *inarchivable*, con la latencia de aquel exceso que no se deja atrapar en el relato oficial, aunque su reclamo no sea otro que el de una verdad que solo nos habla de la imposibilidad de su recuperación y reconstrucción en el presente. En lugar de cuerpos por enterrar y nombres por recordar, la instalación duplica el gesto de su desaparición con la inscripción material de la experiencia de su pérdida, atada a la proyección repetida de un presente en bucle que se rehúsa a relatarse a sí mismo en un tiempo lineal. Finalmente, lo que se tiene no es la recuperación de la historia, sino la ejemplificación de sus amnesias, del gesto mismo de la expulsión de/a la historia (de la ambigüedad que se pone en juego con esta alternativa), y de los tiempos míticos que a la vez sostienen y revierten dicho destierro.

Así, *Musa paradisiaca* es la elaboración y puesta en escena de una serie de gramáticas sensibles (visuales, auditivas, inauguradoras de tiempos y espacios discontinuos), capaces no solo de hacer *audibles* los silencios que habitan los quiebres de sentido dejados tras de sí por el impulso unilateral del tiempo histórico, sino de *inscribir dichos silencios en la historia* del presente, haciendo visibles con ello no solo las catástrofes de sentido, sino las borraduras que de dicha catástrofe infringe la historia en su tendencia enmudecedora. *Musa* inscribe así en el relato histórico el tiempo y la voz de aquello que ha sido borrado, y con ello da cuenta, a su vez, de la insuficiencia de quedarse solo en dicha inscripción; y de la necesidad, pues, en el paso a ser más que solo inscripción, *acción* política, de la urgencia de ir más allá de lo indecible de los hechos a la denuncia decidida de su historia.

Bibliografía

1. Acosta López, M. R. & Grupo Ley y Violencia. (Eds.). (2016). *Memoria y Arte en Colombia: Resistencias al Olvido*. Bogotá: Universidad de los Andes.

2. Acosta López, M. R. (2014). Arte y memoria de lo inolvidable: fragilidad y resistencia. En J. Domínguez et al. (Eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria* (pp. 41–62). Medellín: Sílabo editores.
3. Acosta López, M. R. (2017). Hacia una gramática del silencio. Benjamin y Felman. En C. Gamboa & M. V. Uribe. (Eds.), *Los silencios de la guerra* (pp. 85–116). Bogotá: Siglo XXI editores.
4. Acosta López, M. R. (2018a [en prensa]). *One Hundred Years of Forgottenness: Aesth–Ethics of Memory in Latin America. Philosophical Readings* (número especial *Philosophy in Colombia*) 10(2).
5. Acosta López, M. R. (2018b). Gramáticas de la escucha: decolonizar la historia y la memoria. En M. Moraña. (Ed.), *Sujeto, descolonización, transmodernidad*. (pp. 159-180) *Debates filosóficos latinoamericanos*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
6. Arango Z., C. (1981). *Sobrevivientes de las bananeras*. Bogotá: Editorial Colombia Nueva.
7. Arendt, H. (1967). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.
8. Benjamin, W. (1999). *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
9. Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM.
10. Cortés Vargas, C. (1979). *Los sucesos de las bananeras*. Bogotá: Editorial Desarrollo.
11. Derrida, J. (1995). *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press.
12. Gaitán Ayala, J. E. (1997). *1928 La masacre de las Bananeras*. Bogotá: Editorial Cometa De Papel.
13. García Márquez, G. (1984). *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
14. García Márquez, G. (2018). La soledad de America Latina. Estocolmo: Nobel Media AB 2014. Recuperado de http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html

15. LeGrand, C. (1983). Campesinos y asalariados en la zona bananera de Santa Marta (1900–1935). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 11, 235–250.
16. Palacios, M. & Safford, F. (2002) *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Norma.
17. Restrepo, J. A. (1997). *Musa paradisiaca*. Bogotá: Banco de la República.
18. Restrepo, J. A. et al. (2016). *Musa paradisiaca*. Bogotá: Fundación FLORA ars+natura.
19. Uribe, A. (2010). ¿Pueden los hechos históricos resistirse a la mendacidad? Sobre la matanza de las bananeras. *Revista Co–herencia* , 7(13), 43–67.
20. White, J. (1978). *Historia de una ignominia: la United Fruit Co. en Colombia*. Bogotá: Editorial Presencia.



Imagen 1

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Segundo piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

(Racimos con proyectores, videos en bucle)

Imagen cortesía de la galería



Imagen 2

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Primer piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

“Archivo documental”

Imagen cortesía de la galería



Imagen 3

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Segundo piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

(Racimos con proyectores, videos en bucle)

Imagen cortesía de la galería



Imagen 4

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Detalle video

Imagen cortesía del artista



Imagen 5

Dr. Charles Saffray (1869), *Musa paradisiaca, Viaje a la Nueva Granada.*

Imagen cortesía de José Alejandro Restrepo



Imagen 6

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Detalle, tercer piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

Grabado anónimo del s. XIX, marco de hongos alucinógenos

Imagen cortesía de la galería