



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Eliana Milagros Díaz Muñoz

CUERPOS EN LA ORILLA, CUERPOS EN
TRÁNSITO:

INSTANCIAS DE VISUALIDAD RESTITUTIVA EN
LAS LITERATURAS DEL CARIBE Y EL INDICO
AFRICANO

Tese no âmbito do Doutoramento em Pós-Colonialismos e
Cidadania Global, orientada pelo Professor Doutor António Sousa
Ribeiro e apresentada à Faculdade de Economia da Universidade
de Coimbra.

Dezembro de 2022

Faculdade de Economia
da Universidade de Coimbra

**CUERPOS EN LA ORILLA, CUERPOS EN
TRÁNSITO:**
**Instancias de visualidad reconstitutiva en las
Literaturas del Caribe y el Indico Africano**

Eliana Milagros Díaz Muñoz

Dissertação de Doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global, orientada pelo
Professor Doutor António Sousa Ribeiro e apresentada ao à Faculdade de Economia da
Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2022



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Agradecimientos

Esta tesis no hubiese sido posible sin el acompañamiento intelectual y afectivo de tantas personas en lugares y momentos diferentes que han compuesto una cartografía sensible de esta escritura. En primer lugar, sin la guía lúcida y comprensiva de mi orientador, Antonio Sousa Ribeiro, quien ha conversado atentamente conmigo desde que estas cuestiones eran apenas una pequeña brizna del trabajo y que, además, ha leído con sumo cuidado los capítulos y sugerido una bibliografía desafiante para esta y futuras investigaciones. Por supuesto, a esa primera sugerencia de la profesora Maria Paula Meneses que me puso en la ruta de las literaturas mozambiqueñas y por allí fui encontrando a las del Índico africano y de la profesora Catarina Martins con quien aprendí de las literaturas poscoloniales de expresión portuguesa. Sin las conversaciones con Mónica del Valle que me ayudaron a darle claridad a tantas ideas por las que fui moviéndome a lo largo de estos años. Debo agradecimientos, también, al profesor Nataniel Ngomane y al equipo del Gabinete de Relaciones Internacionales en la Universidad Eduardo Mondlane quienes me ayudaron en la solicitud de la estancia que no se pudo llevar a cabo (todavía) por asuntos ajenos a mi voluntad y a la de la Institución mozambiqueña. A la Universidad del Atlántico y su programa de apoyo a la formación doctoral que dispuso una licencia para realizar esta investigación y, por supuesto, a los profesores de ese claustro que me formaron en los estudios literarios: Ariel Castillo, Gabriel Ferrer, Manuel Guillermo Ortega y Álvaro García.

Por supuesto, agradezco a mi familia elegida en Coímbra: Luisa, Hamilton y Kenia Francisco y Farhan, Suse e Abynelay Pinto de Carvalho, Claire de Mattia, Carla Pánico, Violeta Rodríguez y Ana María García que con su amistad hicieron este tiempo más ameno. Mis agradecimientos también los amigos del grupo de estudios en Colombia: Marcelo Cabarcas, Nelly Montenegro y Nicolás Aguía con quienes he conversado sobre literaturas africanas y afro-latinoamericanas. A Nora Carbonell, Elisa Pérez y Nohora Arrieta por su cariño y lúcida conversa poética. A la fuerza divina que cuida de mí en la forma de tantos amorosos seres: María Muñoz, Jorge Monsalve, Oswaldo Muñoz y Sara Castro y toda mi familia en Colombia que acompañaron con su amor y buen humor cada paso de este camino.

Resumen

Este trabajo doctoral estudia la fórmula de pathos del “cuerpo en tránsito” o “cuerpo en la orilla” en un conjunto de obras literarias contemporáneas producidas en el Gran Caribe y el Índico africano. El objetivo principal de esta pesquisa es indagar por las estrategias narrativas y poéticas con las cuales este cuerpo nos es mostrado en su condición de presencia liminal, de entre-lugar, nunca fijado a un único posicionamiento identitario en dos áreas culturales que han experimentado de manera específica distintos procesos históricos coloniales y poscoloniales.

Con las herramientas metodológicas de los estudios visuales y de historia del arte contemporáneas que han revalorizado el quehacer warburgiano y benjaminiano respecto a las imágenes, y la teoría poscolonial, nos permitimos rastrear la condición de presencia y de significado que torna a esta fórmula una imagen crítica, los diferentes tipos de miradas que narradores, personajes o hablantes refieren respecto a este cuerpo, los afectos con los cuales tales miradas están cargadas y la manera en que tal puesta en escena restituye a los cuerpos representados de las violencias históricas a las que han sido expuestos mediante una “mirada compasiva”.

Con el recurso del montaje reunimos los relatos “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) de Gabriel García Márquez, “O hotel das duas portas” (2005) de João Paulo Borges Coelho, el poema “Vejez” (1996) de Márgara Russotto y el poema extenso *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White donde esta fórmula de pathos tiene una presencia singular y con unas significaciones políticas no menos importantes, corroboramos que es posible desarrollar un estudio comparado entre las literaturas de particulares áreas geopolíticas y culturales que escamoteen las frecuentes categorías de los estudios poscoloniales o lo que Paulo de Medeiros denomina “los fetiches” de la crítica poscolonial.

Palabras clave

Fórmula de pathos; Imagen crítica; Afectos; Cuerpo en tránsito; Compasión

Abstract

This doctoral dissertation studies the "body in transit" or "body by the sea" *Pathosformel* in a set of contemporary literary works produced in the Greater Caribbean and the African Indian Ocean. The main objective of this research is to investigate the narrative and poetic strategies with which this body is shown to us in its condition of liminal presence, of between-place, never fixed to a single identity positioning in two cultural areas that have experienced in a specific way different historical colonial and post-colonial processes.

With the methodological tools of contemporary visual studies and art history, which have revalued the work of Warburgian and Benjaminian studies of images, and postcolonial theory, we trace the condition of presence and meaning that makes this formula a critical image, the different types of gazes that narrators, characters or speakers refer to this body, the affects with which such gazes are charged, and the way in which such staging restores the bodies represented from the historical violence to which they have been exposed through a "compassionate gaze".

With the resource of montage we bring together the stories "El ahogado más hermoso del mundo" (1968) by Gabriel García Márquez, "O hotel das duas portas" (2005) by João Paulo Borges Coelho, the poem "Vejez" (1996) by Mária Russotto and the long poem *Janela para Oriente* (1999) by Eduardo White where this *Pathosformel* has a singular presence with no less important political meanings, we corroborate that it is possible to develop a comparative study between the literatures of particular geo-political and cultural areas that eschews the frequent categories of postcolonial studies or what Paulo de Medeiros calls "the fetishes" of postcolonial criticism.

Key Words

Pathosformel; Critical image; Emotions; Body in transit; Compassion

Resumo

A tese de doutoramento “Cuerpos en la orilla, cuerpos en tránsito: Instancias de visualidad restitutivas en las literaturas del Caribe y el Índico africano” estuda a fórmula de pathos do "corpo em trânsito" ou "corpo na beira" num conjunto de obras literárias contemporâneas produzidas nas Grandes Caraíbas e no Oceano Índico Africano. O principal objectivo desta investigação é pesquisar as estratégias narrativas e poéticas com que este corpo nos é mostrado na sua condição de presença liminar, de entre-lugar, nunca fixado a um único posicionamento identitário em duas áreas culturais que experimentaram, de forma específica, processos históricos coloniais e pós-coloniais diferentes.

Com as ferramentas metodológicas dos estudos visuais e da história da arte contemporânea, que revalorizaram os estudos sobre a imagem de Warburg e Benjamin, e a teoria pós-colonial, traçamos a condição de presença e o significado que faz desta fórmula uma imagem crítica, os diferentes tipos de olhares que narradores, personagens ou oradores se referem a este corpo, os efeitos com que tais olhares são carregados, e a forma como, através de um "olhar compassivo", tal encenação restaura os corpos representados a partir da violência histórica a que foram expostos.

Com recurso à montagem, reunimos as histórias "El ahogado más hermoso del mundo" (1968, 2014) de Gabriel García Márquez, "O hotel das duas portas" (2005) de João Paulo Borges Coelho, o poema "Vejez" (1996) de Mária Russotto e o longo poema *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White, em que esta fórmula de *pathos* tem uma presença singular com não menos importantes significados políticos, corroboramos que é possível desenvolver um estudo comparativo entre as literaturas de áreas geopolíticas e culturais particulares que escapa às frequentes categorias de estudos pós-coloniais ou àquilo a que Paulo de Medeiros chama "os fetiches" da crítica pós-colonial.

Palavras Chave

Pathosformel; Imagem crítica ; Emoções; Corpo em trânsito; Compaixão

Índice

Agradecimientos	6
Resumen	7
Abstract	8
Resumo.....	9
Índice.....	10
Introducción	11
Capítulo I: Un cuerpo entre muchas orillas: Los estudios literarios comparados Caribe-África y el giro oceánico hacia el Índico Africano	22
Capítulo II Un cuerpo en la orilla, un cuerpo en tránsito: imagen, entre-lugar y emoción.....	53
Capítulo III “El ahogado más hermoso del mundo”: presencia, mirada y relaciones comunitarias	78
Capítulo IV Ver, desde el mar, el mundo que declina: “O hotel das duas portas” de João Paulo Borges Coelho	115
Capítulo V: Ver el momento extraño y compadecerse de sí: “Vejez” en <i>Épica Mínima</i> de Márgara Russoto	157
Capítulo VI <i>Janela para Oriente</i> de Eduardo White: el cuerpo que mira, se compadece y restituye la historia	190
Conclusão: La humanidad llegó a la orilla o una embarcación para cruzar	272

Introducción

Era temprano. No llovía en Coímbra. El sol estaba, increíblemente, desnudo y expuesto para esos días de una estación que ya no puedo precisar. Me dirigía hasta la biblioteca. Había compuesto una lista de algunos escritores y pintores mozambiqueños que la profesora María Paula Meneses mencionó, por casualidad, en una clase. En aquel laberinto que es siempre una biblioteca, conseguí una compilación de poemas y pinturas de Malangatana Valente Ngwenya. Algo en ellas –esas entidades que gravitan en mundos visibles e invisibles, del sueño y del terror, ese manglar de rostros que claman por algo– me hizo pensar mucho en Wilfredo Lam. Pero esa primera intuición no fue seguida por mucho tiempo puesto que me entregué al seguimiento detallado de mi lista. Por un breve instante, me olvidé del proyecto inicial que había preparado para el ingreso al doctorado. Este cumplía con los requisitos de un proyecto de estudios comparados con criterios nacionales y temporales claramente definidos. Quería mirar, en clave comparada, las literaturas “africanas” y “caribeñas” de una época y países específicos, sin notar que en ello repetía algunos esquemas de lo que Paulo de Medeiros (2016) ha llamado los “fetiches” de la teoría poscolonial. ¿Cómo salía de ellos? ¿cómo pensar por fuera de los criterios habituales con que los que se formulaban estos estudios? Eran preguntas demasiado pretenciosas para una estudiante de doctorado, sin embargo, confiaba en que, quizás, el camino por andar me daría algún esbozo de respuesta.

Entre las obras de aquella primera lista esbozada estaba una colección de relatos titulada *Índicos indicios* (2005) de João Paulo Borges Coelho y por ella, el conjunto de fragmentos que componen esa franja de literaturas y artes visuales mozambiqueñas que se abren al espacio del Índico africano. Esas poéticas del Índico, como las denomina Elena Brugioni (2015), no dejaron de suscitar en mí una nueva inquietud. Comencé a leer al respecto y me encontré que esa geografía imaginaria y porosa tenía muchas similitudes y, aún más ricas diferencias, con el Gran Caribe, geografía imaginaria de la que provengo. Aún más, eran las lecturas de poemarios o relatos, las que estaban suscitando en mi memoria una nueva conexión, alguna proximidad, una reunión que no estaba marcada por un marco temporal o estado-nacional específico. Era una reunión por las imágenes. Una reunión por la Imagen.

En ese punto, le seguí la pista al estado del arte de los estudios comparados entre las literaturas “africanas” y “caribeñas” que se han realizado desde Latinoamérica y constaté que el Índico africano no aparecía en ellos con estudios concretos. No obstante, una tenue sugerencia en la compilación de Ineke Phaf (2011) y la viva invitación de los estudios oceánicos que buscan desplazar la centralidad del Atlántico negro para mirar hacia el Índico (Hofmeyr, 2007) estaban dándome ideas para recorrer rutas distintas. Entonces, ya tenía algo, la intuición de un problema, de una ausencia y, entonces, ¿qué podríamos aprender de las emergencias de allí se suscitasen? ¿cómo poner en diálogo dos espacios, dos archivos tan extensos, tan voluminosos, con sus especificidades? Repito que era todo, hasta ese momento, demasiado abarcante y nebuloso al mismo tiempo. Sin embargo, ya había emprendido, hacía algún tiempo, las lecturas sobre los estudios visuales y sobre la teoría de la imagen en general. La aproximación a los lúcidos ensayos y análisis de Georges Didi-Huberman reafirmaron mi deseo de aventurarme a ese estudio que pusiera en diálogo escenarios temporales y geográficos distintos e inconmensurables por medio de las imágenes de pensamiento o imágenes críticas, en el sentido de Benjamin, o por el concepto fórmula de pathos, tan caro a Aby Warburg.

Fue entonces como en enero de 2019, me apunté a un curso de invierno respecto a la sobredeterminación de las imágenes y el pensamiento de Didi-Huberman. Ya, para esa altura, había decidido que mi estudio sería un trabajo comparativo surgido de la formulación de constelaciones o montajes de imágenes surgidas de las poéticas del Índico africano, específicamente desde Mozambique, y las referentes al Caribe colombiano y el Gran Caribe. Desde allí, me di a la tarea de revisar en la Biblioteca Central, Biblioteca Norte/Sul, de la Biblioteca de FEUC en la Universidad de Coímbra, de la Biblioteca de Arte de la Fundación Gulbenkian, en bases de datos, en materiales recopilados en estos años de enseñanza en la Universidad del Atlántico y en propios recuerdos de lectora de las literaturas caribeñas para ir componiendo pequeños paneles con fotografías, cuadros, fragmentos de novelas, cuentos o poemas, anotaciones en *posticks* a partir de las recurrencias de síntomas, de esos incómodos destellos que nos hacen pensar en las imágenes que ya habíamos visto solo que de “otra” manera.

Entre todas las posibilidades que se iban abriendo, una imagen surgía de forma insistente, periférica. Se trataba de un cuerpo en la orilla o en tránsito hacia el mar o flotante, entre varias identidades, aunque violentado, resistente en un entorno bordeado

por el mar. La novela *Terra Sonámbula* (2012), el relato “O hotel das duas portas” que tanta inquietud me había causado en esa primera lectura de *Índicos indicios* de Borges Coelho, el relato “Ninguém matou a Suhura” de Lília Momplé eran tan solo unos ejemplos con los que me encontré en esos primeros montajes, además de otras tantas imágenes fotográficas y pictóricas. El sobrecogimiento que esta presencia me causó hizo preguntarse con la misma insistencia con que aparecía ¿Cómo se nos presenta este cuerpo? ¿qué fórmula de pathos nos describe? ¿qué actitud exige esta imagen al espectador-lector? ¿qué mirada? Y al final de cuentas ¿qué afectos despliega en otros personajes y en sus lectores? ¿cuál es la capacidad del texto literario de restituir en su visibilidad a este cuerpo que reconocemos en una situación de entre-lugar?

En consecuencia, esta tesis se decanta por estas cuestiones y tratará de la fórmula de pathos del cuerpo “en la orilla”, en un tránsito hacia diversas formas de hacerse visible y de las maneras de mirar a tal cuerpo en condición de entre-lugar, no fijado en una única identidad. Este trabajo también aborda la capacidad del texto literario y artístico de restituirlo bajo una mirada compasiva. Este asunto se pondrá a prueba en las imágenes que, pese a su dimensión trágica, no podríamos desconocer por el valor positivo de las emociones que despliegan. Con ello no quisiéramos sobreexponer a esos cuerpos a una nueva violencia: la violencia de la auscultación crítica, sino evaluar la capacidad del texto literario para moldear nuestros afectos al respecto.

En las obras que trataremos, nos encontraremos con la llegada de un ahogado, extranjero, sin historia, sin origen aparente, se convierte en la ocasión para un reconocimiento de la comunidad hacia él y hacia sí misma; o la joven trabajadora y lectora asesinada en la playa que repasa su historia y al mismo tiempo devela las claves para entender la sociedad colonial que ella ha habitado; de una voz que se reconoce en tránsito hacia la vejez o de un hablante lírico que se fuga del hastío por vías de la imaginación. Estas imágenes de las literaturas del Gran Caribe y del Índico africano las encontramos en los relatos “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) (2014) de Gabriel García Márquez y “O hotel das duas portas” (2005) de João Paulo Borges Coelho, el poema “Vejez” del poemario *Épica mínima* (1996) (2006) de Márgara Russotto y en el poema extenso *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White. Si bien es un corpus dispar y disperso, es en esta dispersión, en este extrañamiento de las formas donde la

puesta en diálogo bajo una metodología alternativa de estudio de las imágenes por medio del montaje se hace posible y muy urgente.

Cada uno de estos textos había sido leído, hasta el momento, desde registros distintos a la de los estudios visuales en una línea poscolonial como aquí se propone. En lo que respecta al relato de García Márquez, es un texto bastante conocido. Parte de sus primeras compilaciones de relatos de sus primeros años serán tratados cual antesalas de la escritura de sus obras mayores, por ejemplo, *El otoño del Patriarca* (1975), y por supuesto, *Cien años de soledad* (1967). Sería humanamente imposible hacer una compilación exhaustiva, en tan pocas páginas de esta introducción, de todos los trabajos elaborados respecto a este relato puesto que la obra garcíamarquiiana ha sido estudiada con bastante amplitud. Sin embargo, pudiéramos anotar que el cuento “El ahogado más hermoso del mundo” es leído desde diversas perspectivas dentro de los estudios literarios: por un lado, lo referente a su dimensión intertextual y análisis simbólico que lo observamos en los artículos de Maglia (2002), Felten (1986), desde una mirada estructuralista y semiótica (Figuroa & Gómez de González, 1981), desde el valor poético del relato (Martins Seabra, 1976), desde la perspectiva hermenéutica de Roman Ingarden (Ferreira Alves, 2014) o desde apuestas contemporáneas sobre el problema de la identidad cultural y el poder (De Souza Franca, 2020). En cuanto a la colección *Índicos indicios* (Borges Coelho, 2005) y, puntualmente, a su relato “O hotel das duas portas”, la lectura que se ha sostenido de estos está enfocada en las reconfiguraciones que desde el Índico se ofrecen para la identidad mozambiqueña poscolonial, la performance de la violencia leídas desde una perspectiva teórica aportada por Mbembe en el trabajo de Rui Gonçalves Miranda (2018), la importancia simbólica de los espacios insulares y costeros en esta geografía imaginaria índica que propone Borges Coelho (Can N. A., 2016) y, por supuesto, en secuencia de este punto, la elaboración narrativa como un “cultural element of transit that entwines the shores of the Indian Ocean, creating a specific geography between the coastline and the islands” (Brugioni, Grossegeesse, & de Medeiros, 2020, pág. 6) desde la mirada de Ana Mafalda Leite. Sin embargo, no ha sido muy usual encontrar lecturas críticas respecto al relato “O hotel das duas portas” lo que hace todavía más urgente la reflexión sobre los tópicos ya anotados en el esquema narrativo que este presenta.

En lo que respecta a la poesía de Márgara Russotto y a este poema tomado del libro *Épica mínima* (1996), ha sido frecuente asociar la crítica a su trabajo a los encuadramientos temáticos que esta sigue: la migración, la inestabilidad y la performance lingüística entre el español y el italiano (Sarraceni, 2012), la puesta en crisis de las tradiciones masculinistas en la literatura y una poética abiertamente feminista (Forgues, 2007) o la reflexión sobre la condición animalesca en que se recluye a la alteridad que bien ha anotado Judith Gerendas (2006) o la prevalencia de un sujeto en diáspora, en tránsito que la familiariza, ya no solo con la tradición poética venezolana, sino también con la caribeña (Díaz Muñoz, 2013). De Eduardo White, y de *Janela para Oriente* (1999) también se ha señalado su relación con la tradición de la poesía en lengua portuguesa, la prevalencia de la dimensión visual en su obra (Machado Tostes, 2012) o la figuración de una subjetividad en “trance” erótico (Machado, 2016) o la conformación de una compleja poética donde las concepciones de amor, viaje y mar siempre están en juego y reestructuran la visión identitaria de una mozambicanidad en diálogo constante y transformado por las relaciones con el Océano Índico.

Vistos así, por separado, pareciera que ninguno de estos textos tuviese una relación entre sí y que su puesta en diálogo no fuese más que una salida apresurada al problema de ¿qué y cómo comparar las literaturas del Indico africano y del Gran Caribe? Sin embargo, al recortar esos mínimos fragmentos que en los textos nos presentan a un cuerpo en condición de “entre-lugar” y las “dificultades” que tal situación le supone al narrador al momento de encuadrar su mirada hacia este, sabemos que estamos ante una fórmula patética que se nos presenta “como sí” fuese semejante pero quizás, sin una semejanza plena, mejor dicho, es una semejanza “extrañada”. Es, como lo afirmaremos en el capítulo dedicado a Eduardo White, una suerte de desplazamiento sintomático. Así pues, un ahogado en la orilla de la playa, el cadáver de una joven que narra su tragedia desde la playa, un hablante que constata la desaparición de su figura o un poeta próximo a morir de hastío en la “liminalidad” de su ventana y de sí mismo son formas “extrañas” bajo la cual se nos presenta una misma instancia del cuerpo en la orilla, una fórmula de pathos.

La fórmula de pathos, ese concepto warburgiano tan caro al contemporáneo pensamiento del historiador de las imágenes Georges Didi-Huberman, lo entendemos como ese “conglomerado de formas representativas y significantes históricamente

determinado en el momento de su primera síntesis” (Burucúa, 2007, pág. 15) que atraviesa por distintos bloques o momentos históricos y que está cargado afectivamente de una forma dialéctica o paradójica o, simplemente, bipolar. Su paso por esos momentos históricos puede ser bajo una forma en potencia, es decir, sin manifestarse plenamente, bajo recuperaciones o apropiaciones. Las fórmulas de pathos no se identifican por un procedimiento “a priori” de delimitación del corpus, sino por la lectura y mirada constante que ordena y reformula conjunto de imágenes semejantes que despliegan una suerte de afectos próximos o contradictorios.

Una vez la observación morosa y reiterativa que nos propone ese laboratorio patético warburgiano nos ha manifestado las imágenes a estudiar, en esta tesis doctoral, nos planteamos identificar los modos en que la presencia de este cuerpo en tránsito es producida materialmente en los relatos y poemas para contratarlos, al final, en ambos contextos en estudio. De igual modo, identificaremos y analizaremos las miradas o actos de visión (Alphen, 2002) que se le dirigen a este o este mismo dirige hacia los otros, hacia sí mismo, hacia la historia y el pasado. Con ello, queremos observar los afectos que se despliegan y la manera en que estos potencian diversas identificaciones con las que se crean o deshacen lazos comunitarios. Finalmente, se concentrará en reflexionar sobre la manera en que los textos en estudio plantean las distintas formas de compasión con las que se restituye a los cuerpos que se reconocen o reconocemos en una condición de entre-lugar.

Para esto, y como ya decía, el trabajo se afianza en conceptos surgidos tanto de un campo de teorización propio de los estudios de la imagen, y en particular, desde el giro pictorial de las humanidades como también desde los estudios poscoloniales en sus giros oceánicos y afectivos. Me referiré aquí a los conceptos de presencia de los estudios humanísticos y literarios post-hermenéuticos de Gumbrecht (2005) y de imagen como sujeto que da a ver algo, es decir, que presenta una lógica de mostración según Boehm (2015). Principalmente, asumimos la imagen como sujeto que testimonia y supervive, bajo fórmulas de pathos o *Pathosformeln*, que cuestionan el sentido teleológico del tiempo moderno (Didi-Huberman, 2011). Las imágenes, como un cuerpo, son frágiles y están constantemente expuestas a la desaparición, por tanto, para verlas hace falta el entrenamiento en una “Visión y escucha profunda” (2018) en el sentido que le da a estos términos Boaventura de Sousa Santos para llevarlas hasta una posible y urgente

restitución (Didi-Huberman, 2015) . No perdemos que vista que no se trata de cualquier clase de imágenes sino de aquellas que ponen en juego a corporalidades en una situación intersticial, de entre-lugar.

En esta tesis, nos hemos propuesto, ver y escuchar a las imágenes y dejar que nos muestren cómo ver y cómo sentir ante un cuerpo en tránsito, flotante entre varias identificaciones. Una constante emotiva entre las imágenes aquí estudiadas es la compasión o la ausencia de ella. Abordaremos este concepto desde lo propuesto por Nussbaum (2014) y Sousa Ribeiro (2018).

En esta investigación partimos del saber que las mismas imágenes como agentes activos en esta conversación, como testigos y testimonio nos podían ofrecer. Las imágenes fueron tratadas como subjetividades que, aunque muchas veces subalternizadas por las disciplinas que las estudian, pueden mostrar, narrar, moldear otras formas de sentir, de afectarnos. No solo tomé para ello el camino de la insistente mirada a los archivos y bibliotecas, la toma de notas sino también algunas conversaciones con amigos y también mis propios recuerdos e impresiones registrados en diarios y que fueron dándole forma a la composición del montaje que dio lugar a cada uno de los capítulos de este trabajo.

El trabajo está dividido en tres grandes apartados. El primero se concentra en los rumbos teóricos y contiene el primer y segundo capítulo. En el primero, titulado “Entre muchas orillas: Los estudios literarios comparados Caribe-África y el giro oceánico hacia el Índico Africano” presentaremos los principales puntales de estudio comparado con las “literaturas africanas” desde Latinoamérica y cómo el Indico africano permanece ausente de ellas. Esta ausencia del Índico nos puso en camino de un abordaje comparado que incluyese estas literaturas en una reflexión sobre problemas semejantes al Caribe: las porosidades identitarias, los conflictos de movilidad intrarregional e interregional, las imágenes alegóricas o epítomes que les describen. La afirmación de Hofmeyr (2007) que reitera en la isla una imagen transcendental para alegorizar las experiencia identitaria de la *indicidad* (Leite, 2020), nos hizo pensar en la necesidad de identificar otras imágenes que bien podrían ser funcionar como otros modelos identitarios en este entorno. En el segundo capítulo, “Un cuerpo en la orilla, un cuerpo en tránsito: imagen, entre-lugar y

compasión” nos encontraremos con el encuadre teórico-crítico desde dónde partimos para formular las preguntas que guían el trabajo.

La segunda parte se titula “Imagen, miradas y emoción” y se dedica a dos de los capítulos de análisis: el tercero y cuarto. El tercer capítulo, dedicado a “El ahogado más hermoso del mundo”, gravita sobre el funcionamiento de esta imagen como presencia, el juego de miradas que descubren y producen ese cuerpo con sus identificaciones identitarias y la manera en que la comunidad de mujeres ejerce sobre él la compasión y es esta emoción la que también despliega la transformación del pueblo que lo acogió.

En el cuarto, me concentro en la manera en que la personaje y voz narradora es un sujeto en tránsito agenciado por su acto de contar, se presenta así mismo como cuerpo y presencia y como sujeto de una desposesión en “O hotel das duas portas” pero, al mismo tiempo, nos muestra tanto las identidades como juegos, fingimientos y elecciones que los personajes hacen para protegerse unos de otros. El cuento, pese a su visión apocalíptica del mundo, nos muestra ligeras formas de encuentros afectivos y de sobrevivencia mediante la narración, la reelaboración histórica del pasado.

En el quinto, el poema “Vejez” de Mária Russotto entrega una reflexión sobre un “cuerpo en tránsito” pero hacia la desaparición o la pérdida de la figura de la que el hablante se sabe poseedor. Entre las distintas maneras en que el hablante se desdobra para verse a sí mismo, encontramos que se performa una particular manera de compadecerse ante lo que supone este momento de pasaje. Seguido a este, exploramos en el sexto capítulo el poema extenso *Janela para Oriente* (1999) la presencia de un cuerpo en “tránsito” de una manera particular y diferenciada de las anteriores. Ya no es un cuerpo muerto, o el cuerpo que envejece sino que su “degradación” y desposesión no es material sino simbólica. El hastío y la frialdad de un mundo en decadencia son la ocasión de fuga y restitución por el recurso de la imaginación de un poeta que se sabe uno y múltiple.

Un último apartado titulado “Ver la compasión o la visualidad restitutiva” consigna el capítulo séptimo donde nos dedicamos a contrastar cada una de estas propuestas en relación con el mundo afectivo que las miradas de los narradores, personajes o hablantes líricos nos describen, para relacionarlos con el sentido de desposesión a los que se enfrenta este cuerpo en situación de entre-lugar y, también, en un rumbo paradójico, las maneras en que las imágenes que el texto literario pone en juego

para restituirlo de la violencia del despojo. En ese tránsito se pierden y son sustraídas varias de esas instancias sobre las que el cuerpo y su subjetividad encarnada se sustenta. No obstante, evaluamos la manera en que se nos da a ver y a sentir las estrategias de enfrentamiento de tal “desposesión” y cómo esto cuestiona los estrictos marcos históricos y estado-nacionales, generacionales, raciales desde donde se “mira” a estos personajes, actantes o voces implicadas.

Valdría también anotar, para tener un marco de la formulación de este trabajo, que tuvimos que emprender una fase de búsqueda y observación intensa, detenida, contemplativa de las obras y de las lecturas teóricas que emprendí en 2019. A esta le siguió la construcción de los paneles que fueron dando vida a múltiples conexiones y proximidades entre obras que han quedado para futuros trabajos y que hubiese sido imposible poner aquí y luego la escritura de buena parte de estos capítulos se realizó entre 2020, 2021 y 2022 no sin sucesivas reformulaciones y reorganizaciones producto de la reflexión a la que las imágenes nos llevan. A lo largo de esas búsquedas, fue usual que el trabajo viviera la inestabilidad propia del método que nos ofrece siempre “móviles” e “inestables” garantías porque con la entrada de una nueva imagen en cada montaje, este se ve modificado de una manera, a veces ligera, a veces sustancial. Casi nunca, pudimos anticipar de qué manera la carga, la polaridad de una imagen podría reformular la interpretación del conjunto.

Al principio tuve a intuición que se trataba de un cuerpo expuesto en una particular situación. Las primeras observaciones sugerían la insularidad de corporalidades “cadavéricas” como la del ahogado en GGM o de Marta en JBC que se juntaban muy bien con una pieza del artista martiniqueño Jean François Boclé o de una fotografía de Kok Nam, muy interesante y que, a futuro, desearía abordar desde la fragmentariedad que nos plantea. El cadáver es, sin duda, una figura inquietante que en esos dos primeros relatos apuntaba a una reflexión sobre el dar a ver las configuraciones de la violencia poscolonial y necropolítica. No obstante, la situación de liminalidad de este, abría hacia otras formas de “performar” tal condición de entre-lugar. Al parear este par de imágenes con las de los poemas, nos encontramos con la pregunta ¿cómo se presenta ese pathos del cuerpo en la orilla? ¿de qué orillas materiales y simbólicas hablamos? ¿cómo pasa o transita y hacia dónde, hacia qué formas de visualidad? En otras palabras, no era apenas un cuerpo o imagen que debíamos escuchar y ver profundamente sino toda una condición

manifiesta en más de un cuerpo, en más de una figura. ¿De qué orillas partiremos, entonces?

I

Los rumbos teóricos

Capítulo I: Un cuerpo entre muchas orillas: Los estudios literarios comparados Caribe-África y el giro oceánico hacia el Índico Africano

Hay una imagen vital que siempre viene a mi memoria. Se trata del curioso niño inglés que despliega sobre la sala de su casa un gran mapa ante la mirada un tanto complacida, un tanto atónita de su invitado antillano. El chico quiere saber, es decir, ver y palpar los contornos de las islas de dónde proviene el concurrente: un joven escritor que ha saltado hacia la metrópoli. La pregunta que resuena y que ambos, interpelante y aludido, tienen para responder es ¿cómo y dónde está el Caribe? El episodio, descrito en el principio de *Los placeres del exilio* de George Lamming, quiere instar a los “niños” antillanos a que asuman la tarea de responder con la misma curiosidad que impulsa al otro pequeño. La escena se carga de una potencia indescriptible: frente a la cartografía, claro instrumento de afirmación del poder colonial que le inventa linderos a los paisajes, el artista caribeño (como los niños antillanos que responderán) dispone de la leyenda y de la imagen. La historia que se cuenta, en la voz ensayista de Lamming, es una preciosa demostración y resumen de las imágenes que hemos cosechado del Caribe: un gran arco de islas dispersas que funciona como puente entre la América del Norte y América del Sur, territorios coloniales que ceden (no sin luchar) ante la ambición de una presencia extranjera. Esa que es como las “hormigas guerreras” que devoran la panza insular y la hacen naufragar sin compasión; “una epopeya triste de descubrimiento y migración” (Lamming, 2010, pág. 33), una epopeya que parece repetirse sin descanso y que hace confluir y entrecruzarse voces indias, chinas, africanas, javanesas, sirio-libanesas, y también tainas, misquitas, wayuu... El cuestionamiento sobre cómo y dónde está el Caribe sigue vigente y no es accesorio porque ciertas imágenes no dejan de ponerse en duda. Si el Caribe está más allá del mapa del niño inglés, si las orillas insulares se disuelven, fusionan, en la masa porosa de la selva continental amazónica, surinamesa o centroamericana, o en la sabana algodonera o el desierto del norte de Colombia, o en la costa pacífica suramericana, en el puerto de Buenos Aires; si el Caribe puede ser leído como una metáfora que se desplaza hacia otras geografías imaginarias (pos)coloniales,

no resulta sencillo responder y hay que apelar, como en la leyenda de Lamming en ese primer capítulo, a la invención, a la fábula, a la imagen.

Y digamos que la fábula también comienza en la página que los estudios literarios comparados escriben desde Latinoamérica. El Caribe ha sido su pequeño gran enclave: puente para observar los efectos de la triangulación marítima, para explorar el cruce de caminos de las religiones sincréticas, la política de la fiesta y de los cuerpos en tránsito, los desmanes de las dictaduras y de sus democracias, el desfase de sus paisajes, historias y economías; la plantación del turismo. El Caribe ha estado presente en ellos pero no a tal punto que sea un centro desde donde su poética y su teoría puedan conspirar.

No obstante, el campo de los estudios literarios comparados se balancea entre posiciones sugerentes e inquietantes. Sugerentes porque muestran, cada vez más, como el espacio caribeño y los desafíos presentados respecto a su integración regional, sus contradicciones económicas y políticas, las pugnas y florecimientos estéticos, van desplazando los contornos identitarios latinoamericanos, van desplazando a una América que se veía a sí misma y que se constituyó en sus proyectos nacionales, blanca o medio mestiza. Inquietante porque las fuerzas teóricas y metodológicas que lo impulsan están situadas, en su mayoría, en el momento decolonial al que se amarran varios de los trabajos, sobre todo aquellos que exploran las manifestaciones afrolatinoamericanas. Esto porque, si bien la perspectiva decolonial ha propiciado una discusión de las fuerzas históricas que han cimentado las construcciones identitarias en el continente, también se les debe la proliferación de lecturas, muchas veces acríicas, de la subalternidad y de la diferencia, simplificadoras de las tensiones internas que en los mundos indígenas o afrodescendientes tienen lugar y, finalmente, desarraigando y apropiándose de sus nociones y cosmovisiones, que surgen en contextos y condiciones específicas de sus sociedades, para trasplantarlas y ofrecerlas como salvíficas y liberacionistas ante los estragos ocasionados por la “Modernidad occidental” (Browitt, 2014).

Los estudios comparados, al volver los ojos sobre el Caribe, y específicamente sobre el componente africano de su constitución cultural, han desplegado una necesaria lectura del vínculo con “África”, sobre la manera en que ambas construcciones se comunican, entrelazan y extienden una en la otra, o bien como lo menciona Ana Pizarro (Benavente & Pizarro, 2014), ha avivado el interés de aproximarse a la conformación de

culturas en áreas con historias coloniales. Pero ¿en qué términos está planteada esta relación? ¿qué imágenes proyectan los estudios comparados de este diálogo? y ¿qué efectos políticos suscitan?

Certera y programática, la compilación *La literatura latinoamericana como proceso*¹ (Pizarro, 1985), apuntaba en su introducción cuán dificultoso podría resultar la tarea de definir los contornos de la literatura latinoamericana sin considerar, al menos, dos aspectos. Por un lado, la constante problematización del concepto América Latina y de la variada morfología económica y social que los modelos de expansión colonial moldearon en los territorios que la conforman, plantearía la urgencia de pensar en dos focos que, hasta ese momento, se mantenían como “asunto aparte”: Brasil y el Caribe. Pese a los intentos de Pedro Henríquez Ureña de propiciar la integración de Brasil en el conjunto de la literatura latinoamericana, aunque fuese solo como una especie de anexión, el criterio lingüístico, el curso de su independencia y su conformación histórica seguían operando como elementos diferenciadores del bloque hispánico. Y si esto ocurría con el próximo Brasil, respecto al Caribe no solo el mar (si nos acogemos a una estricta versión antillana de lo caribeño) estaba de por medio. La confluencia y disputa de varias fuerzas imperiales, la menor pero resistente presencia indígena, la formación de creoles y una sustancial pero no homogénea presencia africana esclava y de otras migraciones forzadas bajo contrato, complejizaba su inclusión en el marco de los estudios continentales.

Pizarro, quien escribe la introducción del volumen, concibe el discurso literario como “plasmación estética” de estos particulares moldeamientos que las historias coloniales desencadenan. Ahora bien, esta vocación de diferencia de las “literaturas latinoamericanas” se expresa cabalmente en su desarrollo análogo dado en temporalidades dispares, lo cual desemboca en otro problema para la historiografía literaria del continente: la dificultad de periodización. Problemas de origen, fundación, equivalencia, desestabilización ¿Cuándo y con quiénes comenzó la literatura surinamesa, argentina, brasilera? ¿Son momentos próximos? ¿sus inicios se aproximan a la literatura de República Dominicana? O ¿la del Caribe colombiano? ¿dónde se sitúan las literaturas

¹ Este libro es el resultado de la reunión de expertos celebrada en octubre de 1983 en Campinas, Brasil.

indígenas? Son preguntas frecuentes, diríamos que son viejos y nuevos clichés en la jerga de la historia y de la crítica de la literatura, mas no por ello dejan de ser consecuentes y estimulantes. El otro aspecto para considerar, y que Pizarro nos recuerda, se deriva de la situación ya descrita. La heterogeneidad cultural que define a los estados nacionales latinoamericanos deriva en sistemas literarios independientes que interactúan y disputan entre sí. En este espacio, asegura la autora, podemos encontrar el sistema literario erudito, el de lenguas indígenas y creoles, el de saberes llamados populares expresados en lenguas metropolitanas. Para el momento de la escritura del texto, una agenda posible para dar cuenta de esas interacciones implicaba pensar las literaturas latinoamericanas en tres sentidos: por una parte, la relación con los sistemas literarios metropolitanos; luego de ello, las conexiones y divergencias entre los sistemas de cada país perteneciente a la zona y, finalmente, entre los diversos sistemas intranacionales. Para esta tarea, la compilación propone emprender un “comparatismo contrastivo” (1985, p. 51) como opción metodológica e invita a extenderse hacia una lectura comparada con las literaturas africanas:

Una aproximación a los textos de la literatura continental nos remite a otras zonas en donde es posible percibir formas de relación iluminadoras. Tal es el caso, por ejemplo, de las literaturas populares africanas, en donde la estructuración del lenguaje subvierte el español, el portugués o el francés propios de las zonas literarias de tradición afroamericana: el Caribe, la costa atlántica, llevándolos hasta la exploración y la jitanjáfora.

Y agrega:

Pero el fenómeno no se da en absoluto en sentido único, y el comparatismo encuentra también en esta dirección el impacto del desarrollo literario latinoamericano en áreas que pueden reconocerse en un próximo proceso cultural surgido de un común desarrollo histórico-social. Se trata en este caso, y para dar ejemplos muy cercanos en el tiempo, de la recepción que hacen de las literaturas africanas de las nuestras, en el marco de un común reconocimiento de formas propias del Tercer Mundo de percepción de la vida; es el caso general de Franz Fanon y Aimé Césaire, el caso de Nicolás Guillén en Agostinho Neto, y, como ha sido recientemente puesto en evidencia, de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez en el novelista congolés Sony Labou Tansi y su novela *La vie et demie* (1979). Nos encontramos en la época como dijo Roberto Fernández Retamar “el retorno de los barcos negros” (Pizarro, 1985, p. 58).

Este trozo de la disertación de Pizarro, muestra que el ejercicio comparado con las estéticas africanas no es una sugerencia en absoluto reciente. Ha surgido casi que a la par

de la institucionalización del campo de estudios, aunque su más insistente despliegue se esté dando desde finales de los años noventa e inicios del 2000. Vemos que ese llamado a la aproximación a las “literaturas populares” y “literaturas eruditas” africanas se sustenta en la urgencia de dar linderos a la definición de lo latinoamericano. De nuevo, es la centralidad de la experiencia americana la que se impone como valor y medida en esa búsqueda espejeante de relaciones “iluminadoras”. Pero esto no es todo. El lanzamiento de ese programa no estaría completo sin que se asumiesen algunos supuestos: común desarrollo histórico y similitud en las “formas de percepción de la vida desde «Tercer Mundo»”. Si bien la categoría Tercer Mundo, bastante socorrida en el momento en que la compilación tiene lugar, alude a un modo de nombrar entidades histórico-económicas con patrones característicos confluyentes, no deja de ser una denominación englobante y difuminadora de las diferencias. Dónde queda –me pregunto– las particularidades de estas construcciones, “África” y “América” en esa tarea contrastiva y cómo llegar hasta ellas. De igual modo, esa centralidad de Latinoamérica en el proyecto comparado, es también la de sus literaturas, respecto a otras artes. Tal y como está expresado allí, la comparación interartística todavía no ha cobrado la importancia política que debe tener dentro de esta tarea.

Tanto como el mapa del pequeño inglés, un campo de estudio observa, selecciona, describe, categoriza y, finalmente, muestra, da a ver un conjunto de realidades que considera preponderantes. Tiene el poder para forjar imágenes que luego serán certificadas y museificadas como los modelos legítimos de una experiencia. Este sería un hecho casi inevitable si los archivos y los procedimientos no son sacudidos. Como ese primer llamado programático apenas contempla los autores de gesto anticolonial, negros o los autores caribeños que hicieron parte del Boom latinoamericano y los novelistas de la costa africana occidental, los primeros avances comparativistas han arrojado unas proyecciones que se ajustan, muy bien, a lo que desde la orilla latinoamericana se quiere ver de “África”; como si se tratase apenas de una, como si su heterogeneidad fuese limada para develar, en contrapartida, una determinada concepción de la heterogeneidad americana y grancaribeña. Algo como tallar un mito para que otro se sostenga, mejor y por más tiempo.

Si, en efecto, se trata del “retorno de los barcos negreros”, como se menciona en el fragmento citado de Pizarro, ¿quiénes son los que retornan? ¿qué en ellos?

1.1 Calibán go back

Quizás un mapa no sea suficiente para saciar la curiosidad de saber cuánto se extiende ese archipiélago de fugas, de incipientes pero constantes merodeos que suelen llamar Caribe. Tal vez sea preciso contar. He de decirle que había una vez...un cangrejo en un avión, un hombrecito en una lata de avena cuáquer que tenía en su mano una lata donde había otro hombrecito, un avispero de turistas, unas monjas que viajan en una goleta. El mapa tendría que avalar elementos dispares, diseños enrevesados que confluyen, flotan, que se tocan y que se hacen siempre historias, imágenes.

Parece ser Calibán una figura que también resuena en las formulaciones que los emergentes estudios literarios comparados entre el Caribe, Latinoamérica y África. Tiende a ser recobrado en la forma de revisión de revoluciones construidas desde subjetividades subalternizadas o en las representaciones de la alteridad en los momentos de formación de las literaturas nacionales. Aunque no siempre enunciadas, algunas compilaciones en clave comparatista parecen apelar a las derivaciones de esta metáfora. A veces, un poco más o un poco menos, la centralidad de este personaje se presenta como fuerza que impulsa alguna mudanza de perspectiva en lo referente a las comprensiones identitarias desde el Caribe.

Este podría ser el caso del volumen *África/América: Literatura y Colonialidad* (Pizarro & Benavente, 2014)² y cuyo principal objetivo es comparar los procesos de formación de discursos culturales y formas de descolonización en áreas de historia colonial. En su estructura muestra dos relaciones: las de contenido (“África en América”) y las de equivalencia, proximidad y diferencia (África y América). La primera parte perfila la existencia de lo africano en el sur del continente, concretamente Chile, Brasil y

² La colección fue el resultado del coloquio Descolonización y cultura: *AfricAmérica* en 2011 que contó con la participación con investigadores de sur del continente y extranjeros, realizado por Universidad de Santiago de Chile y con el apoyo de la Universidad Humboldt de Berlín. Encargadas de poner sobre la mesa, según las organizadoras, un tema poco explorado en el contexto chileno, las comunicaciones versaban sobre la presencia sud y nor africana en el Caribe y Brasil.

Argentina, en un mismo avatar: la representación del cuerpo “negro” que funciona como la base sobre la cual se estructuran sistemas de producción económica y simbólica. Ese cuerpo, que puede ser esclavo, es ubicado en relación al imaginario “oligárquico” en las literaturas que asisten al nacimiento de los estados-nación en el sur del continente durante el siglo XIX, literaturas forjadoras de esa ilusión de unidad y consistencia. Ese cuerpo sigue asediando, en siglos posteriores, bajo otras formas. Son los migrantes, o llamados en los textos sujetos diaspóricos, son las mujeres en tránsito religioso que participan de la construcción de las historias locales o el discurso metaficcional de la narrativa contemporánea argentina, en la voz de Washington Cucurto, que pone en entredicho las elaboraciones oficiales de la identidad nacional. Y, de nuevo, se explora la posición del intelectual “criollo” ante estas representaciones. Las metodologías con que se abordan estas cuestiones son igualmente ricas y variadas: revisión de archivos, indagación sobre historias orales y análisis hermenéutico del material literario.

La segunda parte, volcada sobre un análisis hermenéutico de perspectiva decolonial, se lanza a las comparaciones, articulaciones y conexiones entre dos términos que asume definidos. Parece no haber lugar para giros sorpresivos en lo que a ideas sobre “África” se refiere. Intuyo, en mi lectura, que los trabajos seleccionan experiencias que serían reconocidas como paradigmáticas de un lado y otro: el tránsito del sistema literario “vernáculo” al “erudito”, la influencia de la poesía negrista cubana en la poesía africana de gesto anticolonial y el despliegue de un comunitarismo lingüístico y cultural que ha impactado en las construcciones contemporáneas de “africanidad”. En esta fase, algunas imágenes como la del barco que trae a colación Ineke Phaf (2014) a propósito de dos novelas, *La travesía* del escritor de Guinea Ecuatorial Donato Ndong-Bidyogo y *Nação crioula* del angolano José Eduardo Agualusa, son el medio para referir la manera en que ambas narrativas inscriben escalas y grados de interpelación de la historia oficial. El procedimiento que se privilegia en la mayoría de los trabajos y que rinde sus frutos es la comparación contrastiva interlingüística y mediante ella, se explicitan sin ambages, los potentes y diferenciados recorridos que cada tradición y sistema literario ha emprendido.

Ahora, en una vista con lupa, la idea expresada desde la introducción del volumen que apela a la necesidad de aproximarnos a un universo distante a nivel geográfico pero en cercanía cultural. Este binomio proximidad-lejanía es una constante en la percepción que se tiene en torno a las literaturas de estos territorios. Se trata de una presunción que

obvia las particularidades, las incertezas, los desencuentros, para concentrarse en aquellas experiencias que se suponen estructurantes de las historias culturales de un lado y otro, si poder preguntarse ¿qué es eso que no se repite en la performance artística y literaria de estos imaginados continentes?

Ejemplo de ello, es el retorno del volumen sobre el sistema económico plantacional, la máquina de la plantación y por supuesto, de la esclavitud, como elementos moldeadores de las sociedades caribeñas extendidas por la “macrozona intertropical que incluye el mar Caribe, Centroamérica, Brasil, el sur de los Estados Unidos y la costa pacífica de América del Sur” (Benavente & Pizarro, 2014, pág. 16). Este sistema económico esclavista, según las compiladoras, trae uno de los “efectos directos del colonialismo” que entretejen las relaciones con África: el racismo. Frente a este panorama, y aunque Pizarro y Benavente insisten en no idealizar, remarcan que el desprendido y reterritorializado sujeto de la plantación despliega su imaginación en favor de la vida y, por supuesto, de la libertad.

De estas primeras aseveraciones que la compilación presenta, podríamos pasar a discutir algunas de ellas en el marco de esta investigación. Por un lado, valdría preguntarse si es el pasado colonial el único motor propulsor de los encuentros entre estos dos espacios y si encontramos, en sus literaturas y artes visuales contemporáneas, o si existen formas e indicios de una historia “anterior” a la temprana modernidad europea que se desdoblén en conexiones asimétricas entre las dos orillas. Ahora, ¿qué podemos decir de las articulaciones coloniales en el “presente”? Un segundo aspecto para poner en cuestión de estas miradas comparativas es considerar la plantación como único eje productor de transculturación. Tal afirmación implica descontar aquellos lugares, también parte de la “geografía caribeña”, donde no se implantó tal sistema económico, sino que encontramos, entre otras, la hacienda y variantes, o por ejemplo, territorios cuyas dimensiones apenas permitieron el asentamiento y la emergencia de una pequeña economía de sostenimiento para sus habitantes. Sin esos matices, es muy probable que queden por fuera de la revisión las variadas articulaciones situadas del racismo que las autoras señalan como una experiencia compartida entre África y América. Visto así, no tenemos oportunidad de ver las realizaciones del racismo más allá de lo que autores y personajes negros y afroamericanos nos cuentan. De la presencia racializada árabe, china e india, por mencionar algunos grupos humanos, la compilación nada nos dice puesto que

se sigue sosteniendo sobre una “comprensión” continental homogénea y cohesionada. Sentimos en falta la creciente explosión de narrativa de mujeres y de autores poco consagrados en el campo. De igual modo, aunque asistimos al rico análisis de un conjunto de textos, estos siguen siendo tomados por literarios en su sentido más estricto: nada más allá de lo prescrito por la industria editorial, nada de cantos, ni películas ni narraciones orales, salvo por el artículo “Entre Dios y el Diablo: la experiencia de tránsito religioso de Mae Yaci de Yemanyá” escrito por Nábila Magno Pimentel, nada de ese complejo acervo que reposa en la memoria y en los cuerpos que tan firmemente ayudan a desplazar las distinciones, también coloniales, que tenemos sobre los medios de realización de lo poético.

Uno de los más prolíficos y necesarios puntales por los cuales la compilación se decanta, se relaciona con los movimientos circunatlánticos de las literaturas y el ensayo de gesto anticolonial en el Caribe. No fueron pocos los encuentros con intelectuales africanos y caribeños en la Francia de posguerra y, en prueba de estos intercambios encontramos los textos surgidos en el marco de la Negritud y los flujos a lado y lado de poesía negrista. También considera como, en la segunda mitad del siglo XX, la explosión de la nueva novela latinoamericana y los exilios derivados de las dictaduras y el militarismo en Latinoamérica abren la puerta para caminos expresivos de las literaturas y las artes en naciones en formación en uno y otro lado del Atlántico. Junto a ello, las compiladoras señalan como nuevo “polo de religación”, entre caribeños y africanos, el desplazamiento de intelectuales y académicos a la academia norteamericana. Pese a estos momentos claves para forjar la interrelación todavía, en palabras de Pizarro y Benavente (2014), no se reconoce plenamente el aporte literario africano en el panorama latinoamericano actual.

Una publicación anterior y un tanto próxima a los objetivos del trabajo *África/América: Literatura y Colonialidad* (2014), la tenemos en *Historias enredadas Representaciones asimétricas con vistas al Atlántico* (2011), coordinada por Ineke Phaf Rheinberger. Asimetría es, aquí, el concepto articulador, la llave maestra. La compilación da cuenta de las disparidades al interior de un mismo campo (el de los estudios afrolatinoamericanos y afrocaribeños) e insiste en la falta de equilibrio en el conocimiento mutuo de cada orilla del Atlántico. Pero, ¿Cómo se contrarrestan estos desbalances? ¿Cómo evaluarlos? ¿a qué se debe su emergencia? Creo que, ya desde la introducción

Phaf-Rheinberger, nos lanza una sugerencia interesante. Se trata de considerar el papel activo de los pueblos africanos en la construcción del mundo global a partir de la una lectura atenta de las negociaciones de sus propios agentes entre sus reinos y reinos extranjeros; de la diseminación de sus visiones de mundo y conocimientos mediante expresiones sincréticas. Otro punto, no menos importante a revisitar, es la reactivación de los estudios africanos y los contactos a nivel económico, político y académico que la han suscitado.

La asimetría entre las orillas africana y americana, a la que se refiere Phaf Rheinberger, tendrá algún balance con la publicación de *Black Atlantic* (1993) (2014) de Paul Gilroy. El inesperado giro que esta obra le ofrece a los estudios afrolatinoamericanos se verá amparado como dice la autora, o quizás atrapado, en el desacoplamiento que una noción como poscolonialismo tiene en América Latina. La compiladora sigue la ruta conceptual de Anibal Quijano para las Américas de la plantación y el Caribe. Una ruta que elige aferrarse a la “colonialidad”, es decir, a los efectos prolongados en el tiempo de una experiencia de colonización con realizaciones heterogéneas para cada territorio, y no al reconocimiento de la vivencia de actualizaciones constantes y dispares de colonialismos. En otras palabras, el Atlántico Negro de Gilroy ha impactado más fuertemente las áreas de influencia de una lectura poscolonial, el Gran Caribe y sus diásporas por ejemplo, mientras que Latinoamérica ha permanecido andando sobre “encuentros coloniales”, “diferencia colonial”, “postcolonialismos comparativos”, nociones que vuelven sobre el momento colonial y “su función fundacional sin que esto signifique que se lo considere la única fuerza constitutiva de la contemporaneidad” (Phaf Rheinberger, 2011, p. 12).

La introducción de *Historias Enredadas* apunta como otras vías posibles de entrada y análisis a las literaturas y culturas caribeñas y africanas los campos de estudio de migración o movilidad entre sujetos, como también la consideración, al menos en los estudios africanos, de otras áreas geoculturales como en los trabajos ofrecidos por Gaurav Desai para África y el Océano Índico. Entre tanto, en sus capítulos, la compilación sigue siendo generosa en autores reconocidos y emergentes, aunque sea solo de literatura presentada en sus concreciones habituales, y no menos, nos insiste en la revisión y lecturas a contrapelo de los archivos como de las historias locales. No obstante, habría que decir que sus ejes espacio-temporales no difieren mucho de los marcos ya

referenciados. De fuentes y aguas muy similares, los artículos contenidos se enfocan en la transición de un modelo colonial privado hacia el Estado moderno en Surinam o las literaturas del siglo XIX, o por ejemplo, la centralidad de las literaturas y pintura cubanas en construcción de ideas y articulaciones de lo negro³.

Las conclusiones de la revisión introductoria de Phaf Rheinberger (2011) que, bellamente, ha titulado “Hacia una poética del mar”, perfila en los estudios comparados entre Caribe-Latinoamérica y África un campo emergente que no demorará en seguir los rumbos del Atlántico y del giro oceánico de los estudios culturales. Ese título, en abierto, supone el mismo vaivén, la misma tensión y las mismas sensaciones que experimentan los seres y objetos que por las aguas circulan. Inestabilidad e incertidumbre. Pero, hasta cierto punto, el trabajo de Pizarro y Benavente (2014) y esta compilación manifiestan recurrencias en el sujeto “África” que enuncian: la africanía de América y del Caribe se percibe como esencialmente negra (con sus articulaciones contextuales posibles); arraigada a la fractura de la experiencia colonial, formada en los imaginarios nacionales en eclosión del siglo XIX, integrada a las políticas estatales de manera problemática y sobre todo, ligada a las nociones de consistencia y homogeneidad que parecen arrastrar la división territorial por continentes. África y América son, en estas entregas porciones continentales, que se encuentran contenidas una en otra.

Esa situación sintomática, es decir, que estas regiones sean mostradas como espacios contenidos y contenedores, que seguimos en el contrapunteo de miradas desde los enclaves interiores y exteriores del latinoamericanismo, ha sido un posicionamiento frecuente en los estudios sobre África y Afroamérica en América Latina. Se trata de una división del campo en dos vertientes significativas que podríamos resumir así: “África en América” que correspondería a los estudios afrolatinoamericanos y “África en África” que alude a los estudios africanos desde Latinoamérica o el Caribe (Lechini, 2008). La prevalencia de los primeros tiene sus cimientos, bien en una tradición de investigaciones desde la antropología, la sociología y otras áreas de las ciencias sociales y humanas que

³ Un plus, sin duda, de este esfuerzo editorial está en traernos la traducción de un cuento del tanzaniano Freddy Macha, entrevistas con el escritor nigeriano E.E Sule y el develamiento de la imagen del Perú afro y de la presencia africana en la Costa Pacífica americana en la obra de Úrsula de Jesús, la performance de Susana Baca y la novela Malambo (2001) de Lucía Charrún Illescas.

comenzaron desde muy temprano y se hicieron cada vez más sistemáticos con el auge de los procesos de descolonización en África, bien en las articulaciones que se forjaron entre la academia norteamericana y latinoamericana en la medida en que se institucionalizaban los estudios africanos y afrodiaspóricos y crecían los programas de financiamiento, como los desplegados en Brasil y luego en el resto de naciones, por la Fundación Ford. Las pesquisas seminales desarrolladas por Ortíz, Nina Rodríguez, Herkovits, entre otros, abonarán el terreno de una generación que, para finales de los setenta y ochenta, emprendieron apuestas mayores. Es característico de este período el proyecto editado por la UNESCO y coordinado por César Fernández Moreno y Luís López Álvarez y Manuel Moreno Fraginals en 1977, “África en América Latina” que además del enfoque descriptivo de los procesos de deculturación y transculturación propiciados por el sistema plantacional y la esclavitud, incluye el trabajo de Pierre Verger, que traza un recorrido a la inversa: “América Latina en África”.

De este trabajo, el capítulo inicial de Moreno Fraginals lanza dos afirmaciones potentes que nos ofrecen una idea de la dirección que guiaba estos conocimientos en emergencia. Señala que “todo análisis de la africanidad en América Latina fuera del contexto de la lucha de clases, es una divagación en el vacío” y que “más que perseguir las huellas de África, hay que ver cómo grupos sociales africanos, europeos, asiáticos e indoamericano, bajo fuerzas concretas, crearon sociedades diversas de sus formas componentes” (Moreno Fraginals, 1977, pág. 33). No estaría en condiciones de ratificar que hayan sido asumidas a cabalidad por los estudios posteriores, pero a mi juicio, deberían ser revisitadas, con unos instrumentos reforzados, o al menos, no circunscritos apenas al universo de la plantación. Porque todas personas y manifestaciones que colectividades expuestas a y derivadas del flujo de la empresa colonial están también integrados al sistema del capital mediante un lugar de clase que es contextual, variable e histórico. Y que la raza, (y, por tanto, la experiencia del racismo que han señalado las compiladoras Pizarro, Benavente y Phaf) no se puede vivir como una modalidad exterior a este lugar, muy en el sentido que le da Hall (1980).

Ya Lamming, intentando desatar los nudos que impedían construirse para sí esa versión más íntima de su mapa de la antillanidad, cuando describe el viaje a Ghana y a Estados Unidos en el apartado “La presencia africana” (Los placeres del exilio, 2010) lo muestra muy bien. Su encuentro con los profesionales negros adinerados de Chicago lo

desconcierta. La ocupación de escritor ya delataba ese lugar de clase respecto a los periodistas o comerciantes con los que trataba. Decir que era un becario de Guggenheim, no hizo la diferencia en sus sentimientos de extrañeza, pero sí cambió el modo en que fue visto por sus anfitriones. Eran ópticamente negros todos, sí. Pero él representaba allí, al negro escritor, antillano, sin negocio próspero, es decir, sin ser parte de la burguesía urbana y negra en emergencia. Es hacia este punto, donde siento que la afirmación de Moreno Friginals nos hace mirar y el que, a veces, las vertientes apegadas al multiculturalismo de los estudios afrolatinoamericanos o afrodiaspóricos parecen no ver lo suficiente.

Podría decir un poco más: es cierto que asistimos a un interés mayor, tanto por avistar unas posibles huellas de una porción de África en América como su devenir ‘en un pueblo que se distancia de “sus formas componentes”’. Hubo momentos en la historia del pensamiento, y esto incluye la literatura y las artes en general, latinoamericano, y en concreto caribeño, que esta búsqueda de sus indicios y vestigios se tradujo en apuestas tan significativas como peligrosas de la Negritud, sembrada de exterioridad plena: esa que aspira a una “África mítica”, “madre”, “primordial”, y por esto mismo, irrealizable; esa que proyecta un sujeto esencializado y que se afirma en la inclusión de todos bajo una misma identidad africana (Bernabé, Chamoiseau, & Confiant, 2011, pág. 17). A la Negritud cesariana, le respondió con voz fuerte la antillanidad de Glissant y la creolidad de la joven generación martiniquesa, dos momentos de las ideas caribeñas que reclaman por la puesta en relación de estos pueblos múltiples que nos habitan y se desdoblaron en uno nuevo. Sin embargo, esa búsqueda de lo nuevo y singular que somos, también se ha sustentado en modelos de estudios como los que ya revisamos, que nos devuelven la imagen de una porción africana como el retrato del todo, como un relato parcial. Estos modelos también descuentan las interacciones con tradiciones de pensamiento que no solo simplemente europeas y que también están insertadas en la temprana modernidad. Sin descartar que el sistema carcelario y productivo que fue la plantación, pudiéramos ver las fuerzas adicionales que han actuado en la demarcación de la pregunta por lo que somos o no somos, que son flujos circulares de personas, de saberes, de ideas, de imágenes, en las condiciones más insospechadas y menos amables que pudiéramos imaginar.

¿Hay forma de salir de esa ficción que opone islas a continentes, que nos llama Calibán o Próspero? ¿Cómo fue qué aprendimos a mirarnos de este modo excluyente y

dicotómico? ¿Por qué no podemos ver regiones en movimiento que se enlazan y desprenden, aproximan y apartan de forma simultánea?

Y ¿si en lugar de ver hacia las porciones de tierra en el mapa, el pequeño y el antillano vieran todo el conjunto de corrientes que moldean la porosidad de las costas?

II

Es “hacia esa poética del mar”, que señala Phaf Rheinberg (2011), en donde podríamos encontrar una alternativa potente y fluida para desviarnos de los escollos que los estudios comparados latinoamericanistas pudieran traer consigo. Es allí donde avistamos el giro oceánico de los estudios culturales. Un cambio de paradigma que dirige sus esfuerzos hacia la visualización de las regiones discontinuas que toman forma de redes, mosaicos, anillos concéntricos, circuitos, proponen desencajar el mito de la correspondencia geográfica de estados-nación o de continentes y con conformaciones culturales y observar es esas regiones tanto lo que es común, en cada una de sus variaciones, como lo que no se repite o asemeja en ellas. En resumidas, el llamado *Oceanic Studies Turn* se ocupa esencialmente de la manera en que estos amplísimos cuerpos de agua intervienen en la formación de la vida económica, política, social y simbólica de las sociedades contemporáneas.

La emergencia de esta perspectiva, según Patricia Yaeger (*Sea Trash, Dark Pools and the Tragedy of the Commons*, 2010), se debe tanto al interés de los historiadores en el papel que ejercen los océanos en la formación de la temprana modernidad, la exacerbación de las movilidades en el mundo post-fordista, el creciente deterioro de los ecosistemas marítimos a causa de la contaminación y extracción desmedida y sus consecuencias para las comunidades costeras, así como a la consideración de las fuerzas globales aculturadoras frente a los nacionalismos étnicos o de ultraderecha. Tales eventos han forzado una vuelta de tuerca en lo que a imaginarios sobre los océanos se refiere. Implica verlos tanto desde la óptica del capital (una reserva de recursos a agotar), desde la óptica humanista como un agente de cambio y de conformación de entornos globales y locales. Para lograr esta amplitud en la visión, las investigaciones orientadas en este enfoque tienen especial interés en formas insospechadas de relación que ocurren en estos

espacios no estáticos como la dispersión, erosión, flotación, confluencia o disolución (Blum, 2010). Para ello, provisionan de la batería de conceptos y abordajes dados por los estudios poscoloniales, de género y la ecocrítica que tornan fluida e inter y transdisciplinaria esta ruta.

No menos maleables y extensos son los dominios de los estudios culturales oceánicos, aunque bien, podemos identificar tres grandes esferas o ejes de acción relevantes. Estos son: la relación entre los sistemas de acumulación de capital y las formas posthumanas y transcorporales de vida en los mares, la movilidad o disolución de categorías identitarias aunadas a las agencias, alianzas y tensiones entre los cuerpos en confluencia y la circulación de bienes materiales y simbólicos. En lo que concierne a la articulación con los estudios literarios y artísticos, específicamente, estos tres ejes suponen desafíos urgentes que van desde reflexionar sobre la manera en que las imágenes relacionadas con el mundo oceánico inciden en los proyectos extractivos hasta asumir la literatura como una cámara que registra y amplifica, en su dimensión estética y social, la apropiación de mares y océanos y de los cuerpos que allí laboran, residen, esperan, padecen, pasan y permitimos pensar en lo que es común a seres humanos y no humanos, pensar en sus límites (Yaeger, 2010). Por ejemplo, con la ayuda de las herramientas que la crítica y la teoría literaria ofrece, investigadoras como Hester Blum (2010, 2015) se aproximan hasta el marino del XIX en tanto personaje depositario de una condición marginal y una potencia inigualable para cuestionar nociones de ciudadanía, soberanía, afiliación e identidad racial y nacional. O bien, otras como Margaret Cohen (*Literary Studies of Terraqueous Globe, 2010*) insisten en la *hidrofasia*, el olvido sistemático de la importancia del mar y sus representaciones en las relaciones humanas dentro de la crítica literaria. Apenas mares y océanos reducidos a tropos y no vistos como un mundo biótico y materia vibrante (Bennett en Yaeger, 2010), es decir, un conjunto amplísimo de seres actuando por una transformación en su espacio vital.

Si bien estas consideraciones una reciente moda teórica, sus primeras líneas estimulantes no son tan recientes. Se encuentran en las obras de escritores caribeños, africanos y asiáticos como en algunos ensayos como *La hidra de la revolución. Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico* (2005) de Markus Rediker y Peter Linebaugh y en *Atlántico Negro: Modernidad y doble conciencia* de Paul Gilroy (1993) (Winkiel, 2019). Y, tempranamente, en *El Mediterráneo y el mundo*

mediterráneo en la era de Felipe II (1949, 1976) donde Fernand Braudel sugiere en el mar un espacio de complejidades cuya historia no podría contarse de manera llana. En este libro, el mar aparece con el rostro de un personaje histórico que participó activamente en la consolidación temprana de sistemas económicos globales, un personaje contado por las narrativas entrecruzadas e imprecisas de geólogos, oceanógrafos, historiadores, artistas y poetas. Por su parte, la potencia de *La hidra de la revolución* (Linebaugh & Rediker, 2005) reside en la detallada y aguda manera en que sigue y analiza las formas de confluencia, alianza, solidaridad entre mujeres y hombres trabajadores explotados y esclavizados. Dentro del mapa triangular de los puertos del Atlántico que estaban bajo el dominio de Inglaterra durante el siglo XVII y XVIII, los autores avistan las formas insospechadas y creativas que instigaron algunas revueltas exitosas, otras con nefastas consecuencias para quienes las emprendieron y en las que el Océano cobra las dimensiones de un propulsor de resistencias y rebeliones.

El proletariado atlántico, hidra de muchas cabezas, como el texto percibe a esta unión de marineros, esclavos y esclavas, campesinos irlandeses, cocineros, mujeres trabajadoras de diversos oficios, leñadores y aguateros ingleses, piratas, coromantíes, negros y mulatos hispanohablantes que se juntaron en torno a la vida de los puertos, fue propiciado por una serie de factores subyacentes a la constitución de la empresa capitalista. La expropiación de tierras en Inglaterra movilizó una masa consistente de personas hacia la vida en la ciudad que, expuesta a la precariedad de este nuevo espacio, fue forzada a enrolarse en el trabajo marítimo y portuario en variadas funciones, casi siempre, mal remuneradas. En la medida en que se robustecía con esta población el comercio de bienes, metales, armas y el tráfico esclavista, se hizo necesaria la estructuración jurídica, militar y política de un Estado marítimo que pudiera administrar y legislar a favor de una empresa que le era supremamente conveniente a la Corona. Una organización *desde arriba* como refieren Linebaugh y Rediker (2005), que para la segunda mitad del siglo XVII, sentó las bases de los mecanismos de explotación de la mano de obra en el negocio transatlántico: la economía plantacional, la pequeña producción del artesano y terrateniente, cuya mayor consecuencia del reforzamiento del individualismo, el sistema de fabricación de manufacturas y, por supuesto, el barco.

Este último era un espacio polivalente, heterotópico, que podía servir tanto de almacén como oficina de contratación, acopio de información para siguientes

expediciones, laboratorio donde se ponían a prueba los nuevos desarrollos en el arte de la navegación, y en consecuencia de todo ello, era una zona de pasaje de conocimientos y experiencias de sujetos venidos de geografías y labores disímiles. El barco, pieza clave en la construcción del imperio, traía consigo historias donde la crueldad, el hastío, la indignidad se hacían presentes y alebrestaban el ánimo de quienes las padecían o se identificaban en tales relatos; historias viajeras que, asentadas en un puerto u otro, fabulaban las hazañas de un grupo de fugados o levantados en armas.

Pero, así como existía un marco legislativo construido desde las altas esferas intelectuales al servicio de la monarquía; desde abajo, la proximidad entre los sujetos que constituyó ese cuerpo proletario fue tejida por el reconocimiento de una situación y enemigo común: la empresa colonial capitalista. A este doble movimiento de constitución de la economía del Atlántico, Richard Braithwaite llamó *Hidrarquía* (Linebaugh & Rediker, 2005, p. 169). De esta manera se hacía evidente que la expansión imperial, al crear las condiciones que hicieran funcionar comercio marítimo (la expropiación, el desarraigo, la movilidad, la intervención biopolítica en las colonias, la precariedad, el trabajo esclavo) también predisponía un escenario de variopintas expresiones que forjarían el deseo y la acción libertaria. Los discursos religiosos de la época (el catolicismo de los irlandeses y mulatos hispanos, el muglettonianismo de los campesinos ingleses, las religiones animistas y el islam de los esclavos) interactuaban de una manera poderosa en los barcos y puertos condenando la ambición de los patrones, la severidad de sus castigos, la ausencia de alguna forma de protección. No sin tensiones pero también con sincretismos, cada una de estas visiones del mundo, de la existencia divina y de la relación con la naturaleza cargaba consigo también comprensiones sobre el bienestar humano que no fueron ignoradas al momento de establecer alianzas entre los sujetos creyentes y no creyentes que trabajaban entre unas y otras orillas.

Con esta descripción del escenario, Linebaugh y Rediker (2005) también nos entregan un informe de un Atlántico ambivalente. Era tanto una zona para la acumulación del capital como el punto de interacción entre el colectivo multirracial de marineros que planeaba, ejecutaba y, a veces conquistaba, la soberanía del barco o la mejoría de condiciones de vida en puertos. La empresa capitalista, que buscaba sumar mano de obra de todos los orígenes posibles, al tiempo que intentaba desagregarlos con innumerables separaciones en categorías de clase o con la exposición a contextos de multiplicidad

lingüística, no imaginaba que la resistencia era construida con estos mismos dictámenes. Las voces venidas de lugares distantes a un lado y otro del Atlántico traían noticias de revoluciones contadas en una lengua mixturada, en el *pidgin* macarrónico que cada marinero aprendía a fuerza del trajín cotidiano y de los rasgos musicales de su acento.

Lo que podríamos imaginar con el aprendizaje de esta lengua común es la transmisión de historias y de imágenes igualmente comunes o próximas, como también la pronta disolución de las identidades nacionales. En el barco, las narraciones se iban entremezclando mientras los marinos conformaban una fuerza que se aliaba ante los peligros del oficio. Los marineros, venidos de Inglaterra, Irlanda, las costas africanas o americanas, eran apenas trabajadores de una empresa, al mando de las directrices del capitán. Los estados de los que provenían no se hacían responsables por sus vidas y bien, en la labor podían ser sometidos a castigos brutales o el fraude en el pago. De ahí que, estos mismos marineros, se alzaran constantemente con el incendio y la toma de sus factorías flotantes. Como bien lo menciona Hester Blum (2010), en “The Prospect of Oceanic Studies”, los valores y el paradójico sentido de la soberanía que cobijaba a estos personajes fuesen luego de mucha importancia para las literaturas del siglo XIX. El marino, según Blum, no tenía una existencia política en los territorios nacionales, rara vez se le ofrecía ese tipo de afiliación aunque sus desafíos fuesen otros respecto a los de la clase trabajadora urbana o campesina, eran también componentes de la máquina plantacional o de la trata esclavista

La Hidra de la Revolución (2005) retrata como la piratería constituyó, entonces, no solo una alternativa al comercio oficial sino una manera de eludir las vejaciones a las que se enfrentaba la población costera en la marina mercante. La piratería se convirtió en una organización igualitaria que administraba justicia, establecía un orden diferente de distribución de los recursos entre los sumados “proscritos de la tierra” y cuidaba de la integridad de los marinos, siempre expuestos a los peligros del mar. Así pues, tanto espacio de interacción de lenguas, de imaginarios y de tradiciones políticas que bien podrían oscilar entre la anarquía hasta el antinomismo, el capitalismo del Atlántico impulsó también la inestabilidad racial entre viaje y viaje, además de las alianzas entre sujetos no opuestos racialmente: africanos coromantíes practicantes del Obeah e irlandeses católicos, como refieren los autores, en las revueltas en el puerto de Nueva York a mediados de 1700. Blum (2010) también comenta un hecho similar, a partir del

relato de Robert Adams. El marino encarna un cuerpo de difícil fijación étnico-racial. De madre mulata y que en cada tránsito, es visto como “negro” en Inglaterra y como “blanco” en Malí, expone “las dificultades en torno a la línea de color que complican las oposiciones binarias que determinan el discurso académico sobre la negridad en el Atlántico” (p. 674).

Vemos así que la investigación de Linebaugh y Rediker (2005), señala no pocas y alebrestadoras rutas para los estudios oceánicos. Avivan a emprender una historia que dé cuenta de las interrelaciones entre los dictámenes de las élites económicas e intelectuales y los proyectos emancipatorios de las élites proletarias que se aglomeraron en los mares tanto para producir capital como formas alternativas de vida, de rebelión y de lenguaje; una historia centrada en los modelos de cooperación e interacción y resistencia de “los de abajo” y que da atención a las estrategias con las cuales las fuerzas expropiadoras de sus cuerpos, los intentan, paradójicamente, despojar de cualquier sentido de raíces y recluir en lugares identitarios petrificados.

Todo el trabajo se articula en una imagen, la Hidra de muchas cabezas, y nos deja entrever, la potencia de esta sin que sus reflexiones vayan destinadas a una teorización sobre las proyecciones visuales o metafóricas, es más bien, una generosa entrega de “imágenes para la teoría”, como afirma Mitchell (*Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual.*, 2009) para otro contexto. Así, tenemos al mar como zona de ambivalencia y extrañamientos identitarios, florecimiento de la violencia que reduce y de la violencia que emancipa, de las lenguas que se segregan o difaman pero que también juntan y hacen persistir cantos en el tiempo. Linebaugh y Rediker (2005) nos animan a elaborar una historia de fragmentos, con fuentes documentales propias de su campo, no obstante, con vocación para desplazarse con un igual sensibilidad y rigor analítico, hacia los textos de Shakespeare o las anécdotas en una taberna neoyorquina.

¿Hacia dónde nos llevarán, entonces, las corrientes del Atlántico negro?

1.2 Es negro y es azul

No muy lejos de la variopinta hidra que nos muestran Linebaugh y Rediker, Paul Gilroy (1993; 2014) nos aproxima a la contradictoria participación de los pensadores negros en la discusión sobre la historia y el legado de la Ilustración. Sus inteligentes

argumentos quieren demostrar cómo y con qué medios las experiencias de la población negra constituyeron los discursos de la Modernidad abstracta. Los intelectuales afrodiáspóricos que se desplazaron por un lado y otro del Atlántico cuestionaron e insistieron en otras definiciones para las nociones de ciudadanía, autonomía, nacionalidad, autenticidad y justicia racial que ocupaban los debates tanto europeos como panafricanistas.

A partir de una constelación de voces y narraciones conformada por Martin Delany, W. E. B. Dubois, Frederick Douglass, la música de Jubilee Singers, Richard Wright que Gilroy identifica como intelectuales orgánicos a la manera gramsciana, va dando cuenta de una formación intercultural y transnacional construida por movilidades pasadas y presentes que ha denominado Atlántico Negro. Tanto en las fuerzas históricas que delinean sus vidas intelectuales como en los ensayos, las novelas y las canciones surgidas en el seno de la cultura política negra de principios de siglo XX, se percibe la inestabilidad y el conflicto derivado de la ocupación de múltiples posicionamientos identitarios: ser hombre negro, intelectual marxista, norteamericano descendiente de exesclavos. Y aunque de esta panorámica estén ausentes Franz Fanon y CLR James, la intención del trabajo de Gilroy no está en ofrecer un relato exhaustivo del circuito de intercambio y transformación de las propuestas de pensadores negros, sino dónde los tránsitos y las movilidades (sean entre el Sur y el Norte de Estados Unidos; sean entre los continentes americano, europeo y africano; sea entre corrientes políticas- del marxismo a su crítica-, sea entre registros escriturales y tradiciones de la palabra, sean entre formas hegemónicas o contrahegemónicas de performar el género) crean fracturas identitarias, diferencian o expanden la línea de color o permiten explorar las condiciones que hacen brotar y actualizan el terror racial. Estos autores casi que comparten la misma pregunta articuladora de sus reflexiones: no se trata apenas de ¿quién soy yo?, es decir, la configuración ontológica del sujeto de la Modernidad, sino ¿dónde soy más yo mismo? (Gilroy, 2014, p. 97). Ese énfasis en el adverbio de lugar nos pone de cara en lo que Adrienne Rich (1984) denomina las políticas de la localización. Una política de la ubicación implica reconocer, en palabras de Rich, que un lugar en el mapa es también un lugar en la historia, una variedad de líneas de fuerza y de posicionamientos que componen una subjetividad.

Cada uno de los desplazamientos vividos por estos autores moldeó una dimensión del conflicto identitario que experimentaban, como ya hemos dicho en cuanto hombres negros norteamericanos. Ese esfuerzo de estar en una orilla y otra, sin anclarse completamente, o mejor declarándose perteneciente de forma coyuntural y condicional, es lo que a Gilroy le atraerá en el pensamiento de W.E. Dubois. Central para el Atlántico Negro, es la noción que el escritor de *The Souls of Black Folk* introduce para contrarrestar los peligros de esencialismo racial: la doble conciencia. Esta refiere la tensión que resulta de la internalización de una identidad “dominante” por parte de un sujeto “dominado” o que experimenta una suerte de exclusión, desintegración o de no pertenencia, sin que ello sea impedimento para formular alianzas fuera de los marcos raciales, genéricos o nacionales. En la mirada de Gilroy, la doble conciencia surge de “la desdichada simbiosis entre tres modos de pensar, ser y ver” (p.163) que comprenden un lugar particularmente racial, uno nacionalista y que, en consecuencia, complejiza la noción de ciudadanía para quienes descienden de esclavos; y por último un eje diaspórico, global o universalista que entiende la política negra como un fenómeno transfronterizo y situado en un marco histórico específico.

Viaje, migración, reubicación, desplazamiento forzoso o libremente elegido son escenarios propicios para la emergencia de la doble conciencia. Variadas formas de movilidad desembocan en encuentros, lazos, identificaciones, desidentificaciones, distanciamientos de los presupuestos vitales que tiene cada sujeto respecto de sí mismo y de las condiciones de su sujeción. En ello, Gilroy es diáfano: las identidades raciales, nacionales o genéricas pueden potenciarse, reconstruirse con cada partida, con cada retorno. La movilidad por la cual están atravesadas estas identidades constituye un producto mismo de la modernidad, su fundamento y su lenguaje. Modernidad que inaugura una subjetividad fragmentada, diaspórica.

Es así como el concepto de diáspora, aunado al de Modernidad, ocupa un lugar preponderante en las reflexiones de Gilroy. Es uno de los puntos de anclaje de su discusión sobre la cultura política negra. Procedente del pensamiento judío, el término diáspora ha sido utilizado por historiadores de África y de la empresa esclavista en América desde mediados del siglo XX para dar cuenta de la experiencia de sufrimiento que produce el desarraigo o el arrancamiento de los territorios de origen por la violencia etnocida colonial, el deseo de regreso materializado o no, y la formación de una

comunidad de afectos fuera de la tierra que se reconoce como natal. Gilroy ve en este concepto, que aún no ha sido lo suficientemente explorado, la posibilidad de una muy potente interconexión entre “la fragmentaria relación entre negros y judíos y las difíciles cuestiones políticas que alberga: el estatus de identidad étnica, el poder del colonialismo cultural y la manera en que historias sociales de sufrimiento etnocida cuidadosamente conservadas pueden servir para proporcionar legitimidad étnica y política” (2014, p. 258). De ahí que figuras como Edward Wilmot Blyden representen para él, no solo una intelectualidad disidente, sino también uno de los autores negros, nacido en una comunidad judía de St. Thomas en el Gran Caribe, que pudo entrecruzar formulaciones panafricanas con la vivencia de dolor del pueblo judío. En él, dice Gilroy desde las aseveraciones de Léopold Sedar Senghor, ya estaban expuestos los temas sobre los que se asentaría el movimiento de la negritud. Creo que lo que más interesa, en el circuito del Atlántico Negro, de los entendimientos de la diáspora y de la historia cultural de este concepto no es solo ver las implicaciones de la relación del pensamiento político negro y judío que sustentan los movimientos negros en América y África, sino también acentuar la necesidad de investigar en las maneras de construir alianzas fuera de los marcos étnicos definidos por la misma violencia colonial. En otras palabras, ver en la experiencia de sufrimiento o de redención que se comunica a través de la música, la poesía o de la religión medios para propiciar enlaces, integrar voces y actuaciones políticas; medios para hacerse un agente activo en la consecución de la justicia racial, la libertad y la autodeterminación.

Quizás la inquietud que me asalta cuando recorro las entrelíneas del texto es si esa movilidad y fragmentación del sujeto diaspórico no estará sobrevalorada; porque si algo es cierto, es que a quienes se refiere Gilroy son, siempre y ante todo, intelectuales. Sean forjados en el trasegar de la academia y de la escritura o de las efervescencias de los movimientos negros, estos pensadores se desplazaron a fuerza de condiciones, en cierta medida, elegidas. ¿Qué hay de los individuos lo hacen forzados por los medios de producción de pobreza y muerte? No se niega que el *Atlántico Negro* de Gilroy, como paradigma de aproximación a la experiencia diaspórica, sea una “potente contranarrativa a la inserción discursiva del Caribe en las historias nacionales europeas, que da cuenta de los intercambios laterales y las semejanzas familiares en la región como un todo «que la historia nacionalista obscurece»” (Hall, 2003, p. 36) pero esta inserción no deja de darse

desde sujetos que se posicionan en un lugar, aunque disputado y en tensión constante, también de privilegio respecto a otros caribeños que emprenden la ruta. Se necesita explorar esa contraparte, aún más, desde otros espacios y subjetividades en tensión: no solo ni apenas, las que se aproximan a una imagen esencializada de lo negro, del Caribe o de África.

Urge también poner en cuestión, al menos dos ideas, que en medio de la experiencia de la diáspora se hacen evidentes. Como bien lo expone Stuart Hall (2003), se necesita por ejemplo, desmontar la creencia en la identidad cultural cerrada, inmutable y atemporal del pueblo “elegido”, “esclavizado”, “desarraigado” que anhela un retorno. La imaginada cohesión infracturable de esa identidad comunitaria desemboca en soluciones paradójicas y desconcertantes como el conflicto Israel-Palestina que se ha producido vez completado el regreso y la ocupación del deseada “tierra de origen”. La otra idea corresponde a la comprensión teleológica de la Historia, cuya linealidad, deriva en momento de conclusión apocalíptica y redentora. Si en los escenarios diaspóricos confluyen sinnúmero de pueblos, con historias que remiten a eventos en escalas y cronologías particulares y disímiles, que circulan en forma de fragmentos, que se expresan en forma de ciclos o eras, periodos que se reiteran aunque renovados, revestidos de otros sentidos e implicaciones para la sobrevivencia de sus actores, ¿hay manera de confiar en esa retórica del viaje de vuelta, liberacionista, que adjudican algunas lecturas a la experiencia de la diáspora?

Ciertamente, otras comprensiones buscan entender las diásporas poscoloniales como “figuraciones” que permiten aproximarse a las políticas de colectividades racializadas por “Occidente” moderno (Chariandy, 2006) y no como un mecanismo de disolución de la construcciones nacionales. La oposición entre diáspora y nación que puede percibirse en las aseveraciones de Gilroy no siempre está muy clara y no es operativa en todos los casos de movilidad intra y transnacional. Me parece que al ponderar la pertenencia étnica y racial de sus autores elegidos como categoría en tensión con la visiones de ciudadanía americana reincide en los absolutismos étnicos cuestionados en su trabajo e instala otros límites de agregación y alianza.

Al igual que los estudios literarios comparados que citaba el principio de este capítulo, en los marcos de esta formación política y cultural que se ha llamado *Atlántico*

negro también se encuentra una sensible preocupación por los efectos políticos que “el viaje de retorno” a África tiene en las obras de los intelectuales negros que Gilroy trata en su estudio. Las imágenes del continente africano que se recogen en la experiencia de viaje de estos autores soportan, en mayor o menor grado, proyectos de análisis etnocéntricos. “África” constituye el lugar donde se instalan idealizaciones y ambivalencias, una presencia ineludible y de la que quisieran apartarse (tal como fue el caso de Delany) o un espacio donde se encuentran los materiales para comprender y construir formas de ciudadanía y pertenencia alternativas. Sin embargo, los rostros multiformes y polivalentes de una “África” con sus movilidades pasadas y presentes no se hallan retratados en el curso de estas reflexiones, o al menos, no es visible para los intelectuales negros de la modernidad norteamericana. Y este hecho, sigue alimentando los estudios de corte comparativo desde Latinoamérica, al forjar relaciones entre autores y autoras, obras y épocas, si bien ya no sólo sobre los esquemas restrictivos de lo nacional, más sí en una continua apelación a categorías prefijadas como la identidad racial que imaginan correspondiente o próxima o estable en las otras orillas africanas.

Esas tendencia celebratoria de la diáspora y del “sigue moviéndote” que se cuela en los intersticios de la argumentación de Gilroy, necesite, ser pasada por el filo de la crítica y matizarla desde las lúcidas proposiciones de Fred Moten (2017) en *Black and Blur*. Desde el prefacio a este conjunto de ensayos sobre el arte afroamericano intuimos algunas pistas. La primera es la paradoja que, Moten asegura, atraviesa el presente de los Black Studies: el ineludible e irrefrenable movimiento definitorio de qué es lo negro o la negritud acaba por sujetarlo a un encuadramiento que nunca descuenta el “evento” de la captura y la esclavización. Así pues, entiendo que eso que se enuncia que alguien es o que ese alguien performa ser, pareciera no desprenderse de una violencia casi irrepresentable, de un dolor inconmensurable que acaba, nuevamente, por reducir una subjetividad a su experiencia nefasta de constitución. La lectura de Moten hace al tiempo preguntar y afirmar si se puede estar siendo más que *negro*, más que descendiente de esclavizados y con qué medios, con qué estrategias se ejecuta esa “oda a lo impuro”, a la fuga, a la “obliteración de la última palabra” sobre las identidades. La segunda pista está anclada en las mismas condiciones de emergencia del arte afrodescendiente. En este, para Moten, el trauma nunca se sutura, ni el arte mismo lo es por el trauma. La herida, el grito irrepresentable se difumina-difunde pero no disuelve en su puesta en escena. Las formas

artísticas en las que Gilroy confiaba la cultura política afroatlántica condensan, por supuesto, la herida diaspórica más no son apenas su celebración o su agotamiento.

Este par de guiños impactan, a mi juicio, la manera en que desde los estudios comparados desde Latinoamérica y caribeños, es integrada la narrativa de la diáspora (tanto de descendientes de africanos como de los otros grupos humanos) y, en efecto, también la imagen de “África”, reducida a lo negro, que sobrevive y sobreviene en nuestras investigaciones para corroborar o soportar los caminos de la celebración de la identidad, como un evento claramente definible. Se necesita que las lecturas de las manifestaciones culturales y estéticas surgidas por las rutas nefastas del pasaje del medio, casi siempre presentadas bajo la retórica de la resistencia, se vean también a la luz de esas paradojas: sustentadas por, en y a través de un dolor que está siendo reescrito, en una fuga constante, para llevarlo a hasta inusitados registros, tonalidades, no para ser monumentalizadas bajo de los límites de un campo de estudios.

Tal vez, la muy celebrada centralidad del Atlántico negro, nuble la visión hacia otros horizontes poéticos, y en consecuencia epistémicos, que están “consintiendo” no ser apenas uno, un ser singular (Moten, 2017).

1.3 No es apenas parte de un continente, también un océano-nación

Como ya vimos, dos de los ensayos fundantes del giro oceánico de los estudios literarios y culturales tienen interés en ir más allá de las barreras continentales y de las limitaciones que el modelo estado-nacional imponen, para entrever en las zonas discontinuas, las redes que se tejen islas y costas y en los espacios flotantes intermedios. Pero, esos espacios de acumulación de capital e interacción de cuerpos colectivos y singulares de compleja fijación y filiación étnico-racial y nacional ocurren, para estos textos, en el Atlántico. En un Atlántico desde el cual apenas se observa en África tanto una costa de embarque como un lugar de idealizaciones y ambivalencias que propician una determinada narrativa identitaria *negra* y afrodiaspórica. En respuesta a la centralidad del *Atlántico negro* en los estudios sobre la literatura africana, y surafricana en particular, Isabel Hofmeyr (2007) propone desplazarse hacia las variadas tradiciones intelectuales y

artísticas, en confluencia en los bordes y rutas del Índico, en la búsqueda de nuevas interpretaciones para algunos problemas y términos no solo propias de estas literaturas, sino también de los estudios poscoloniales contemporáneos.

El Índico africano (Alpers, 2009) hace parte de ese paradigma crítico alternativo (Hofmeyr, 2007) que convoca a las historias, políticas identitarias, representaciones, cultura material, oral y visual de la región conformada por los territorios de Djibouti, Somalia, Kenia, Tanzania, Mozambique, la porción oriental Suráfrica, las islas de Madagascar, Mauricias, Comoras, Mayotte y Reunión y sus diásporas en diálogo con las costas indias, malayas, chinas, timorenses. Si en el Atlántico tenemos “el lugar de la emergencia de la modernidad capitalista como sistema transnacional”, en el Índico han transitado variados sistemas económicos y culturales transoceánicos articulados, de una antigüedad indiscutible, convirtiéndolo en un “océano-nación” (Can, 2013). Es, hoy por hoy, un escenario que “ofrece un privilegiado y ventajoso punto de vista del cambio de orden mundial” (Hofmeyr, *Universalizing the Indian Ocean*, 2010, pág. 721). Si en el pasado las movibilidades diaspóricas más antiguas (chinos, malayos, persas, árabes, africanos) interactuaban de manera sinérgica o problemática con los imperios europeos modernos, las potencias del presente (China, India, Rusia, EE. UU) disputan y se alían por el control de rutas comerciales y la extracción de recursos naturales marítimos y continentales⁴.

Como en el Atlántico, en el Índico, la esclavitud fue el modelo de sostenimiento de varias de sus sociedades solo que, afianzado por rutas multidireccionales (más allá de la triangulación), el comercio esclavista involucró a poblaciones cultural y religiosamente dispares (africanos islamizados, árabes, indios y europeos) en la construcción de ciudades

⁴ Puede revisarse el caso de la piratería en Somalia desde los años noventa hasta el 2012 (y que revivió en 2017), como “medida defensiva” de las poblaciones locales frente a las acciones de grandes corporaciones que extraen bienes alimentares y petróleo de la zona, en un escenario complejo de fragmentación política, guerra civil, la contaminación por vertimiento de residuos y alianzas con sectores vinculados con el extremismo islámico. Véase un análisis amplio en (Chinchilla Adell, 2017). También es relevante mencionar la situación actual de la provincia de Cabo Delgado y otros territorios al norte de Mozambique por la entrada de transnacionales norteamericanas Anadarko y ExxonMobil, la corporación italiana Eni, la compañía francesa Total y la anglo holandesa Shell, La CNPC de China, Kogas de Corea y Galp de Portugal, entre otros actores, que operarán la extracción de carbón y gas licuado. La entrada de estas compañías que supone la ampliación de las estructuras de desigualdad y afectación de los ecosistemas costeros como la radicalización de grupos de jóvenes insurgentes islamitas que han creado un clima amenazante para las poblaciones más vulnerables de la región.

portuarias que albergaban una gran cantidad de seres puestos a la venta. El perfil de los esclavizados, casi siempre mujeres africanas e indianas dedicadas al trabajo doméstico más al que la plantación (Campbell 2004 en Hofmeyr 2007), moldeó las configuraciones sociales de estos espacios e hizo de ellos un laboratorio de experimentación en cuanto a la racialización y las formas de trabajo esclavizado y contratado. Igual que en el Atlántico, la migración de peregrinos, administradores, soldados, marinos, traficantes y mercaderes, exacerbó el intercambio entre las poblaciones dispares. Esta dinámica de conformación histórica propició “un archivo profundo de existencias sociales y tradiciones intelectuales complejas” que dieron lugar a “modernidades alternativas” (Hofmeyr, 2007, p. 15) surgidas en los intercambios entre culturas milenarias.

Esta postura es compartida por otros investigadores como Gaurav Desai (Desai, 2010) quien, en “Oceans Connects: The Indian Ocean and African Identities”, reitera la necesidad de tomar posición frente a “la tendencia dominante de la investigación norteamericana sobre África y sus diásporas que se concentra apenas en la costa occidental y en el Nuevo Mundo a través del Atlántico” (p. 715) mientras que los vínculos con el Índico ausentes o poco considerados en sus reflexiones. Hago un paréntesis para acentuar que este apunte de Desai da para explicar la ausencia de las poéticas de África oriental en los estudios comparados desde Latinoamérica y el Caribe por su estrecha filiación con la academia anglófona, especialmente la estadounidense. Para Desai, el desplazamiento hacia las historias de confluencia y movilidades milenarias en el Índico africano desfonda las lecturas que “retrasan” la entrada de “África” en los procesos globalizadores y de igual modo, impacta en las políticas identitarias, y en la comprensión de identidad cultural, africanas. La circulación de trabajadores, esclavos, intelectuales, y con ellos bienes materiales y simbólicos, desde siglos anteriores a la empresa colonial europea hasta el momento, la interrelación de culturas con sus marcaciones raciales, ha sido poco registrada en los estudios al otro lado del Atlántico, y ha bordado un “curioso silencio sobre los no blancos, los no negros” (p.717) en “África”.

El llamado a relativizar la centralidad del Atlántico que hace Hofmeyr (2007, 2010) para el caso de las literaturas surafricanas, y Desai (2010) para las historias en conexión del Atlántico e Índico, podría tener un eco importante en las miradas comparativas que desde Latinoamérica se construyen sobre “África”. En primer lugar, porque ayudaría a desteter la predisposición a estudiar apenas las obras provenientes de

la costa occidental y subsahariana. Estas divisiones regionales, operativas para la geografía, son trasladadas a los estudios literarios en virtud de una comprensión de los fenómenos de manera segmentada y no en el marco de las experiencias históricas en movimientos transoceánicos. Esto ocasiona, que por momentos, se dé por descontada la heterogeneidad de las sociedades africanas pasadas y presentes y las migraciones constantes que las han moldeado. Resultado de mirar hacia “un continente” como una porción inamovible y esencializada. En ello, las literaturas y artes visuales del Índico africano (Brugioni, 2015) permiten aproximarnos a existencias sociales reducidas o simplificadas, desconocidas, sobredimensionadas o deformadas por la hiper e (in)visibilidad teórica y analítica de la academia desde algunas orillas, entre esas, latinoamericanas y caribeñas, fuertemente influenciadas por el paradigma centrado en la historia atlántica.

En segundo lugar porque, ciertas imágenes que han venido a describir esta heterogeneidad necesitan ser revisitadas en perspectivas invertidas. Tal es el caso, de la imagen de la Isla y el estado-condición-vivencia de insularidad. Asegura Hofmeyr (2007), que la idea de la isla ha sido “un epítome de la experiencia de esclavización y trabajo contratado en el Índico” para el campo de los estudios del Océano Índico y, en cierto sentido, influenciados por pensadores caribeños como Édouard Glissant, los territorios que componen esta arena interregional (Bose, 2006) pueden ser asumidos como “espacios creolizados” o “una especie de ultra-Caribe” (Hofmeyr, 2007, p. 9). La segmentación y confluencia diferenciada de lenguas y tradiciones intelectuales impacta, por supuesto, en la emergencia de campos literarios y artísticos aisladas y asimétricos. Nazir Amhed Can (2013) refiere la débil interacción de las literaturas de la región que tiene sus causas en la fragmentación lingüística, la carencia de ediciones en lenguas nacionales mozambicanas (a diferencia del malgache en Madagascar y el criollo de Reunión y Mauricio), los altos costos y poca frecuencia de vuelos entre islas y la todavía inexplorada autorrepresentación, acentúan esa condición insular de sus poéticas:

as produções do Oceano Índico padecem de um sintoma comum, uma espécie de insularidade ensimesmada, pois representam, salvo raras exceções, apenas os próprios espaços internos. Quando a exceção aflora, isto é, quando outros lugares e imaginários são convocados e explorados pelos autores, ela se dirige normalmente a realidades que sobrepõem as fronteiras da região. (Can, 2013, p. 96).

No está de más apuntar que esta proximidad e interrelación entre la imagen de la isla, la creolidad y el espacio del Índico ingresa al contexto de los estudios del Océano Índico, a partir de los años 70, gracias al concepto de *creolité* (formulado en el marco de las discusiones de sobre la caribeñidad) y que tuvo un eco importante entre creadores y teóricos de las islas Reunión y Mauricias (Fendler, 2018). Sería difícil pasar por alto ese “intento étnico, poético y poetológico” que emprende Khal Torabully en *Coolitude* (1980) (Ottmar, 2017). El poeta, realizador y teórico mauritano se lanza a la reconstrucción e imaginación de ese “tiempo de memorias ausentes” que supuso el arrancamiento de miles de trabajadores contratados en la tercera fase de expansión del capitalismo global. Indios, chinos, malayos hicieron parte de ese contingente de “coolies” -como fueron llamados por los amos esclavistas-dispersos, en inúmeros puertos del mundo colonial, en circunstancias inhumanas. Torabully señala que esa experiencia, por veces silenciada respecto a otras diásporas, “transpone el imaginario de la polivalente y archipelágica India en la realidad contemporánea” (en Ette, 2017, p. 115) y se corresponde con la imagen del coral: organismo que cobra múltiples formas, vive en la forma intermedia entre lo animal y vegetal, en una forma “errática”, fragmentada y extensiva de asociación, de permanencia, de ser comunitariamente. Además de Torabully, existe un significativo número de escritoras de la franja índica insular africana, creadoras de un repertorio de imágenes potentes que resitúan los procesos de aislamiento, separación, desprendimiento marginación entre los grupos humanos en contacto. Podría mencionarse a Ananda Devi (1957), Shenaz Patel (1966) y Natasha Appanah (1973).

IV

He partido de la fijación de los estudios literarios comparados entre Caribe y África, (desde los contornos latinoamericanos) por evaluar las formas de relación entre estos espacios como parte de un proyecto de construcción y discusión de las identidades continentales. Estas aproximaciones comparativas buscan aquella porción imaginaria que de “África” pervive en “América” y para ello, se sitúa en la noción de continente y de regiones geográficas. Recurren a las literaturas producidas en las zonas en las cuales, según los historiadores, hubo un mayor flujo de esclavizados hacia los puertos

americanos. El camino es casi siempre el mismo: de las costas africanas occidentales hacia las zonas de mayor presencia “negra” en Latinoamérica. Y de cierto, este es otro de los cuestionamientos a tales modelos: no se conciben otros sujetos racializados en las literaturas y artes visuales africanas y afrolatinoamericanas fuera del “negro”. Generalmente, despliegan sus análisis desde los efectos del sistema esclavista plantacional, y en ciertos casos, se acogen en su mayoría a una lectura decolonial que descansa sobre la crítica de la Modernidad/Colonialidad.

No obstante, un camino parece abrirse en torno a lo que Phaf (2011) llama “una poética del mar” y que lo asociamos con la apertura hacia otra suerte de problemas esbozados en el giro oceánico de los estudios culturales. En primer lugar, desde este enfoque, las literaturas y artes visuales no quedan apenas circunscritas a las construcciones tradicionales de lo nacional o continental, ni instrumentalizadas dentro de un programa de reafirmación de ciertos esencialismos identitarios, sino que se vinculan a partir de imágenes insistentes de los entornos fluidos, discontinuos y fracturados y de sus criaturas. Al giro oceánico le interesa percibir los océanos en cuanto espacios ambivalentes: zonas de acumulación de capital y de agenciamiento, “desde abajo”, de los seres impactados por un sistema económico de explotación e inestabilidad constante. Un campo forjador de insospechados entendimientos respecto a nociones como ciudadanía, soberanía, derechos, lengua, nación, frontera, territorio, comunidad humana-no humana.

Hasta allí pareciera un campo de estudios supremamente pertinente para contrarrestar los estatismos que los modelos comparativos suponen. Sin embargo, no hay que caer en la celebración irrestricta de las movilidades y considerar que estas se originan por fuerzas productoras de pobreza y desarraigo. No siempre se trata de elecciones, más o menos a conciencia, como vemos en los intelectuales diaspóricos de Gilroy. Tampoco de asumir, sin ambages, el relato del Atlántico Negro como una “unidad de análisis” exclusiva para los problemas que conciernen a las relaciones Caribe-África y que puede ser relativizada con el desplazamiento hacia otros paradigmas y la entrada en juego de otros actores. Si volvemos sobre el “momento colonial” sabremos que no todo el flujo del comercio esclavista circuló por el Atlántico. Las rutas y las disputas imperiales se trazaban y libraban en los mares bajo flujos ininterrumpidos, ¿por qué querer explicar la conformación de sociedades con historias coloniales a partir de porciones que luego serán centralizadas por el discurso académico? El problema de la lectura gilroyana, al menos

para lo expuesto en el *Atlántico Negro. Modernidad y Doble Conciencia* (1993), tal vez no esté en los vericuetos del libro sino en las apropiaciones esencialistas del mismo. Pero, no eso lo que se quiere cuestionar aquí. Si no la miopía que genera la repetición de ciertas imágenes. Queremos concebir un espacio posible de interacción y lectura del Caribe más allá del Atlántico.

Por tanto, la invitación de Isabel Hofmeyr (2007) es pertinente tanto para los estudios literarios africanos, como para los caribeños. El desplazamiento hacia transnacionalismos menores como ocurría si miramos hacia el Índico africano ¿qué efectos tendría en nuestras imaginaciones, desde el Caribe, sobre “África”? Como lo mencionaba antes, si la figura de la isla ha sido tomada como imagen-síntesis de la experiencia colonial en el Índico, ¿qué otras imágenes pudieran sugerirnos este espacio para reflexionar y contrastar con las experiencias del Caribe? Y ¿qué podemos entender por imagen? ¿de qué manera ellas testimonian esta experiencia de entre-lugar oceánico? ¿con cuáles herramientas de los estudios visuales podemos abordar esas imágenes?

Capítulo II Un cuerpo en la orilla, un cuerpo en tránsito: imagen, entre-lugar y emoción

La pregunta que quedó flotando hacia el cierre del capítulo anterior fue bastante sugerente. ¿Qué imágenes pueden coincidir entre uno y otro espacio además del epítome de la Isla? ¿Qué implica que pensemos desde las imágenes? Y, al final de las cuentas, ¿qué entendemos por imagen? Cuando hablamos de imagen, estamos seguros de que estamos ante algo que se ve, pero, sobre todo, ante algo cuya visibilidad se encuentra intensamente regulada. Pero, cualquier definición o analogía de esta podría resultar apresurada y lacónica, porque, en realidad, casi siempre los intentos de conceptualización de la imagen llegan pronto a un estado de abstracción irrefrenable o a una dispersión en los ejemplos de artefactos que deben ser tratados como tal. O, como mejor lo expresa Emmanuel Alloa (2015), “nada parece menos seguro do que o ser da imagem” (pág.7).

No obstante, nos gusta pensar, al amparo de Gottfried Boehm, que una imagen es una sustancia material que “da a ver” alguna cosa, es decir, que se sigue por “la lógica de la mostración”⁵ (2015, pág. 23). Mostrar no está lejos de la función deíctica que cumplen algunas palabras en los sistemas lingüísticos. La deixis es una función gramatical propia de aquellos elementos que señalan, que indican el espacio o el lugar externo al discurso o presentes en la memoria de quien enuncia. Aquí, allá, ahora, son palabras expresan una relación espaciotemporal del sujeto enunciante con lo enunciado. Mediante la deixis, el sujeto enunciante declara su situación en tiempo y espacio y con ello, se establece una referencia respecto al interlocutor. Asimismo, la imagen expone un tiempo que remite y dialoga con el tiempo y el lugar donde se ubica quien observa. Dice Boehm: “Toda deixis, sea codificada o arbitraria, supone una localización de un locutor encarnado. Toda encarnación precede a la locución y no a la inversa, aunque otras expresiones no locativas sean posibles.” (Boehm, 2015, pág. 32). Por tanto, asegura el teórico que no se podría prefijar una “gramática icónica” como si procediera un conjunto de reglas que se ajustan a cabalidad para todas sin considerar que se tratan de “cuerpos” que son las imágenes y

⁵ Las traducciones de este texto son propias.

que ellas mismas muestran y a través de los que dan a ver. Un análisis en este sentido, en consecuencia, no desconocería la “dimensión gestual” y dimensión material de los cuerpos implicados en esa operación.

Esta hipótesis del funcionamiento de una “episteme icónica”, surgida de lo que ellas mismas entregan a sus interlocutores, lanzada por Boehm viene a tono con la tarea que cierta corriente de la historia del arte y de la teoría de las imágenes (no panofskiana)⁶ está adelantando. Se trata de comprender las imágenes en su “historicidad específica” (Didi-Huberman, 2011) pero no como un cifra a acumulativa en el tiempo, sino como la erupción, la emergencia de un malestar que convoca e interpela la mirada del espectador y lo sitúa en su propia temporalidad-espacialidad. La imagen nos señala un tiempo-espacio que es, en simultánea, característico de ella mismas y coincidente con el de sus espectadores. Mas de esta porosidad temporal, o como bien lo han llamado anacronismo, hablaremos más adelante. Por el momento, diremos que la capacidad de mostrar, de “dar a ver” de las imágenes constituye, en sí misma, una “operación de sujeto” y no una revisión tautológica de simples evidencias:

El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. (Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1997, pág. 47).

Tal afirmación de Didi-Huberman surge del contacto que un personaje joyciano ha tenido con una imagen inquietante. Stephen Dedalus, protagonista de *Ulyses*, ha visto morir a su madre. Frente al cuerpo moribundo, se encuentra con una mirada que parece la súplica por una reverencia o una oración a la que el hijo no accederá. Desde ese momento, todo lo observado por el personaje tiene el color de las sustancias que emanaban del cuerpo materno. Todo parece salpicado de enfermedad. Stephen y su mundo es mirado por el objeto de su mirada. Se establece entre el observador y lo

⁶ El método de análisis de las imágenes propuesto por Erwin Panofsky se dirige hacia la explicación iconológica, simbólica de unos objetos denominados como arte. En cambio, otras corrientes situadas en este giro pictorial atienden a la situación ontológica de las imágenes, inclusive, de aquellas “fuera” de los linderos del arte y bajo una mirada de actantes, de sujetos no solo portadores de sentido sino de una presencia.

observado una relación dialéctica. Confrontación y reciprocidad. La escena revelará “la ineluctable modalidad de lo visible” (Joyce, 2013, pág. 43) que no será, nada menos, que la “paradójica por ineluctable” forma de un pensamiento que solo cobra vida mediante la “travesía física”. Solo vemos lo que nos mira, dice poéticamente Didi-Huberman; solo vemos lo que nos toca con su impenetrable vacío. Ver es “una experiencia de tacto” (Didi-Huberman, 1997, pág. 14) y de contacto.

Si es una experiencia de tacto quiere decir que el objeto visual es una sustancia material que tiene un estatus de presencia. Por presencia se entiende, junto con Keith Moxey (2015), que las imágenes poseen calidad de “ser existente” (p. 99) antes que de ser para el significado. Atender a la imagen en cuanto presencia implica enfocarse, con el mismo ahínco, en las propiedades constitutivas de ella como en sus funciones sociales y en sus condiciones de emergencia histórica. Que la imagen sea existente quiebra la rigidez de las posiciones entre sujeto/objeto entre espectador y lo visto, porque no estamos ante ella para imponer o para extraer algo que asumimos como su verdad última, sino que –como bien se haría con cualquier otro ser– para dialogar respecto a aquellas dimensiones que quiera mostrar y que, en nuestras capacidades, podamos sentir.

Sin embargo, hay que afirmar que la imagen es “ser existente” no implica que sea un ser cohesionado y legible o, bien, insondable. La existencia de la imagen no pasa únicamente por la “nominación” sino que es dada por un “continuo experiencial” a que pertenece tanto el lenguaje como otras experiencias físicas, bioquímicas, neurológicas (Keith, 2015, p. 101). Ver, tocar, olfatear un objeto del mundo es un evento tanto físico y biológico, pero también construido en el marco de relaciones y actuaciones que se significan, que son culturales. La imagen se constituye en ese continuo de experiencias, aunque no es exclusivamente material o significativa, sino que como lo sostiene Hans Ulrich Gumbrecht (2005), la experiencia estética oscila entre los “efectos de la presencia” y “los efectos del significado” (p. 18).

Un poco antes que Moxey (2015), Gumbrecht ha insistido en que la presencia, y en consecuencia, la existencia de la imagen se relaciona, en mayor medida, con la dimensión espacial que con la temporal, tal y como ya lo explicábamos con Boehm (2015). La presencia es lo que se hace tangible y localizado. El significado es temporal, acumulativo, histórico y, por ende, cargado de continuidades y fracturas. Aunque no se

trata de crear una dicotomía entre lo espacial y lo temporal, la presencia y el significado, sino de entender que en su confluencia sucede y emerge la imagen. Ella está encarnada en un soporte que la da a ver y al verla, es inevitable, estar ante un tiempo (Didi-Huberman, 2017) que nos interpela en cuanto espectadores: mueve nuestros afectos, convoca sensaciones, dispara conexiones insospechadas, y, en medio de ello, genera sentidos particulares, situados. Tener a la vista la presencia, lo que materialmente constituye un cuerpo, es tener un volumen, una masa, una densidad, una distancia de algo que avanza hacia la pérdida y que, por tanto, necesita ser fijado, retenido, recuperado con una mirada. Lo tangible que va hacia lo intangible e invisible.

Tratar de evadir las dicotomías entre quien mira y lo mirado para entender que ambos son sujetos en interacción. Se trata de atender a ambos polos, pero sobre todo al *entrelugar*, a la relación que se establece entre la constatación de su conformación material y en los significados o “creencias” que sobre los cuerpos recaen. Cuenta para este trabajo la recomendación de Didi-Huberman al respecto:

No hay que elegir entre lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso, que lo fija, a saber la tautología” y lo que nos mira “con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia). Hay que inquietarse por el *entre* y solo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de y sístole (...) a partir de su punto central que es el punto de la inquietud, de suspenso, de entre dos” (Didi-Huberman, Lo que vemos, lo que nos mira, 1997, pág. 47).

En consecuencia y en favor de esa dialectización, este trabajo asume tratar a las representaciones del cuerpo en tránsito como imágenes críticas o imagen dialécticas. La imagen es “la dialéctica detenida” (Benjamin, 2004), el movimiento en suspenso de expresar y contraer; es “la imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego” (Didi-Huberman, 1997, p. 74). Ella contiene tanto una labor de memoria como la evidencia de la pérdida insustituible. Su naturaleza es aurática. El aura será un concepto clave en el pensamiento sobre el arte que nos ha legado Benjamin. Remite tanto a una cualidad de la obra como a configuración misma de una relación entre el sujeto mirante y lo mirado. Entre ambos, está tejida una conversación y un “espaciamento” que foja una distancia ambivalente, “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cercana que esta pueda estar” (Benjamin, 2003, pág. 47). Tal lejanía es lo que

confiere el valor de culto que con la reiterada reproducción técnica se va difuminando. Pensamos también, con Didi-Huberman, que esa trama espacio-temporal es una “forma fundamental del sentir que posee el privilegio ontológico de proporcionar “su dimensión común a todas las diversas modalidades sensoriales” (Didi-Huberman, 1997, pág. 104) Así pues, que de la imagen que nos convoca tendríamos que observar su capacidad de poner en crisis la materialidad misma donde se expresa, dado que ya no es el cuerpo “en vivo” que tendremos en nuestros ojos sino su mediación por el material lingüístico o visual y audiovisual. ¿De qué manera se forja ese carácter dialéctico en esa particular imagen? ¿cómo se pone en juego su lógica de “mostración” y su necesidad de ocultamiento y mediante que modalidades sensoriales?

Ahora bien, ¿cómo llegar hasta las respuestas a tales cuestionamientos? Será preciso que consideremos que el carácter sintomático de la imagen dialéctica. Está hecha de síntomas y es, en sí misma, uno de ellos. Asumimos que el síntoma constituye una formación crítica, o como lo vería el psicoanálisis freudiano, una formación de compromiso que aparece sin ser puramente física ni puramente simbólica, o ser ambas al mismo tiempo. Didi-Huberman recupera esta noción para la historia del arte en cuanto concepto operativo que permite desajustar los modelos canónicos de temporalidad histórica, pero, sobre todo, la noción misma de arte.

El síntoma es una emergencia que se sitúa en los intersticios del lenguaje, una especie de “malestar” en la narratividad de una imagen, en la sensación y el razonamiento que ella provoca. El síntoma es el elemento de difícil integración que no se nota en la primera ojeada o que, por el contrario, de verlo con tanta obstinación se obvia su potencial crítico. A partir de la captación de su existencia, este hace aflorar sentidos ocultos, como si se tratase del resurgimiento de “cuerpos olvidados por el río” (Didi-Huberman, 1997, pág. 47), para brindarnos un “nuevo” curso, otro inicio en la historia del arte y de las imágenes en general. Un síntoma puede habitar, conformar, performar en una obra artística como en aquellas piezas del imaginario cotidiano arrancadas a la memoria, porque es en sí mismo, un acontecimiento de la memoria que todavía no se encuentra fijado, o que está en vías de su fijación y transformación. Un síntoma es un acontecimiento en abierto, una hendidura.

Tomaré dos ejemplos en el pensamiento hubermaniano para clarificar esta noción. Cuenta el historiador en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011) que mientras pasaba por uno de los corredores del Convento de San Marcos y descansaba su mirada sobre un panel del Beato Angélico, sobre el fresco rojo detonaban unas manchas “erráticas”, una suerte de “fuegos artificiales” que lo llevaron a evocar las salpicaduras del *action painting* de Pollock. Ese detalle lo sorprendió. Y no era que el panel de Fra Angélico fuese el antecedente remoto de los cuadros del artista norteamericano, como bien puntualiza Didi-Huberman, sino que era el elemento “extraño”, nunca notado que posibilitaba una apertura, un nuevo relato sobre la obra del artista del Renacimiento. Como no habían sido percibidas, como la historia se concentra en el núcleo anecdótico de la obra, las manchas no están registradas en las fuentes que documentaban las obras del artista en este período. ¿cómo proceder allí? Se preguntaba el historiador. La primera afirmación es que no se puede descartar el tiempo del observador en el contacto con la pieza y que necesitamos ahondar en modelos que superen la clásica lectura iconográfica al mejor estilo panosfkiano para el cual las obras relatan una perfecta unidad y una progresiva sucesión temporal. Las manchas son el elemento de compleja integración en el compendio de interpretaciones respecto a la obra de Fra Angélico, son las que posibilitan un “otro comienzo”, un “otro relato” para la historia del arte, son las que revelan “un malestar” en el método y en el saber de una disciplina”.

Esta comprensión del síntoma fue aprendida por Didi-Huberman a razón de trabajos anteriores que lo llevaron a indagar en la iconografía fotográfica de la Salpêtrière y en los apuntes freudianos a lo que sucedía en el que fuera el hospital psiquiátrico más importante de París a finales del siglo XIX. En los análisis de Didi-Huberman, hay un caso relevante. Se trata de Augustine, la paciente modelo de la actuación charcotiana. Charcot había observado en ella todo lo que le desconcertaba y fascinaba de la histeria. Recordemos que Charcot ha sido designado director del hospital para que investigue y pueda dar con una cura para ese “mal” que aquejaba a tantas “mujeres” y del que muy poco se sabía. Para descubrir y aislar a esa enfermedad como un “objeto nosológico puro”, como un concepto con sus propias dinámicas y digno de ser investigado, Charcot recurre a la tecnología revolucionaria de la época, al aparato que pudiera fijar las crisis y los rostros demacrados y extasiados de las pacientes, que pudiera dar cuenta de un yo escindido: la fotografía. Se compendia, entonces, un archivo voluminoso de instantáneas

para tener la evidencia necesaria que pruebe la existencia del mal, mejor dicho, que lo invente. Las fotografías se cotejan para dar con el “signo probabilístico” que anticipa la emergencia de la crisis, para dar con la “forma de todas formas”. Pero el psiquiatra se encuentra con que la enfermedad tiene proteicas manifestaciones, en tiempos simultáneos o dispares, encuentra a Augustine. Una joven que ha sido recluida después de un episodio de terror nocturno que no ha sido nada menos que el resultado de una violación no declarada. Augustine fue engañada y accedida carnalmente por su patrón quien, a la mañana siguiente de haber consumado el acto, la intimida con miradas amenazantes que la hacen desistir de cualquier denuncia o represalia. Pasados los días, la joven comienza a manifestar pesadillas donde un gato la observa con violencia. Sus gritos y sangrado por la nariz, signo que recuerda el sangrado provocado por la penetración, justifican la remisión al hospital.

Vemos pues, que la escena traumática recoge detalles que luego, serán enmascarados bajo otra forma simbólica: la mirada violenta del hombre se transforma en la de un gato que le provoca terror; terror en el cual la joven revive la violación. Su cuerpo traslada, desvía, el sangrado vaginal hacia otra región. Desplaza la señal reveladora hacia otro sitio. Gato, animal asociado con las fuerzas ocultas y maléficas, con entidades depredadoras, astutas y al mismo tiempo domésticas, próximas, incluso en el tacto y la sangre es la huella del estigma, la sangre está presente en los sacrificios, en la muerte, en los actos de violencia extrema, en el cuerpo crístico. Gato y sangre simbolizan al violador y la violación. El grito: la revelación de algo que no puede ser pasado por el lenguaje. Ellos, son imágenes del hecho traumático y son síntomas, en cuanto cifran el curso de unos hechos que, por ser profundamente dolorosos, no pueden ser revelados ni integrados con facilidad en una narrativa oficial. El síntoma tiende, entonces, aparecer desplazado en un espacio donde casi no se pueda notar. Es material, como la sangre o el grito, es decir que cobra una forma a partir de un medio constatable por los sentidos, pero, al mismo tiempo, arrastra una carga simbólica potente que no puede ser revelada en un primer contacto, sino que se escenifica, se repite de forma incesante y siempre nueva, o mejor, disfrazada de otra forma. Según Didi-Huberman:

Es un compromiso convertido en figuración, un desplazamiento de los afectos y las intensidades sobre una imagen «sin esencia», despliega, pues, toda una manipulación temporal, se hace retrógrada y anticipadora por turnos; es como una simetría tremendamente artera de la amnesia histórica; es un engaño de la memoria, pero memoria

pese a todo; es, dice Freud, «la llave para comprender la formación del síntoma» (2007, pág. 212)

La reiteración y desplazamiento de una formación inquietante como lo es la imagen de un cuerpo en los “bordes” identitarios, incapaz de fijarse o ser fijado en un único posicionamiento o aquellos detalles incluidos en su representación que resultan desestabilizadores de nuestra mirada y, en consecuencia, forjadores de una memoria coincidente entre espacios y temporalidades dispersas es lo que pretende indagar este trabajo, conscientes de que el síntoma abre la puerta a la observación de cómo se legitima un saber/poder sobre cuerpos y sobre las imágenes y los afectos que ellas pueden convocar.

2.2 La supervivencia y migración de las formas

Ahora bien, el síntoma, potencia y organiza desplazamientos de las formas imagéticas en bloques temporales, bajo el movimiento “aberrante” que es el anacronismo, implicaría remitirnos a una de las referencias clave para el trabajo de Georges Didi-Huberman: Aby Warburg.

Warburg fue un historiador alemán del arte y de la cultura cuya importancia para el campo de los estudios de arte y visuales se ha hecho más notoria en los últimos treinta a cuarenta años. Durante toda su vida se dedicó a recopilar cientos de volúmenes con imágenes que dieran cuenta de la historia cultural de la humanidad. De esa labor queda como legado el Instituto Warburg, una biblioteca y centro de estudios que hoy es uno de los más reputados en el área. Estos esfuerzos intelectuales estuvieron dirigidos a responder una sola pregunta que intentó responder en breves ensayos monográficos y con una escritura fragmentada. Su cuestionamiento era, palabras más, palabras menos: ¿cómo ingresa la antigüedad clásica en las obras renacentistas? Esta inquietud, en apariencia simple, revelaba su comprensión de un modelo temporal no progresivo. En su lugar, Warburg percibió bloques porosos de temporalidad que se interpenetran y comunican unos con otros. La antigüedad clásica vivía y se actualizaba en diferentes objetos visuales del Renacimiento empujada por circunstancias históricas comunes. En su arduo y demorado rastreo comprendió, tempranamente, que en las imágenes de la cultura occidental se reiteran e insisten “fórmulas expresivas” o *Pathosformel*. En la obra de

Warburg no encontraremos una definición concreta de tal término. Por los modos en que el autor lo usa inferimos, junto con José Emilio Burucúa, que se trata de:

Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se trasmite a lo largo de generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas, de metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular” (Burucúa, 2007, págs. 15-16).

Para dar con una fórmula expresiva en las obras, hay que proceder con los medios e instrumentos con los que Warburg emprendió la tarea: la observación morosa de las imágenes, la organización a partir del detalle recurrente pero excéntrico, la conformación de grupos de imágenes en paneles con anotaciones marginales. En la obra maestra e inconclusa que ha sido su *Atlas Mnemosyne* (1921-1929), el historiador de arte demuestra el delicado procedimiento de su método. Construyó paneles elaborados con madera y cubiertos de una tela negra donde se colgaban y juntaban imágenes de diversa índole, reunidas por el similar tratamiento de un *topoi* o asunto, o bien porque estas proyectaban de una manera “extrañamente” coincidente el mismo tema iconográfico. Luego, las fotografiaba para fijar el tentativo orden que estaba abierto a la modificación constante. El único requisito insalvable, para un trabajo de tal naturaleza, será la compilación de un archivo lo suficientemente voluminoso para contrastar las variaciones del o los motivos en estudio por largos bloques de tiempo.

Es cierto que, para una investigación con las delimitaciones que aquí se proponen, tal condición no podrá ser cumplida. La intención de darle vida a este procedimiento propio de la vertiente, hasta cierto punto marginal en su momento, dentro de la historia del arte y la cultura en textos literarios que muestren imágenes sintomáticas de una condición “intersticial”. Se trata de verlas con algunas de las intenciones que guiaban el trabajo warburgiano una familiaridad con las necesidades de este tiempo de transición y de conflicto: “comprender, iluminar y reconocer las leyes en los mecanismos de la historia

de la cultura, incluyendo los instintos irracionales en el ámbito de la investigación histórica” (Forster, 2005, pág. 27) así como comprender la obra en cuanto documento y vehículo de la memoria cultural cuyos significados varían con el paso de un texto a otro, donde todo detalle es el “fragmento de un cuerpo entero todavía desconocido” (Forster, 2005, pág. 33).

Junto con el *Pathosformel* o fórmula expresiva, el concepto de *Nachleben* resulta preponderante para este trabajo porque es conjuntamente con el síntoma, o lo que Warburg consideraba el “detalle”, “el fragmento”, la supervivencia de ciertas formas lo que nos interesa. Solo podríamos identificar la aparición insistente e intempestiva de un síntoma porque este cobra cuerpo en un determinado tema iconográfico que se ha reiterado en la memoria cultural de una sociedad. La emergencia o aparición de estas en una imagen debe ser entendida en función de la situación histórica donde esta tiene lugar. A tal acción, Warburg la reconocía como una supervivencia, es decir, el descubrimiento de “analogías expresivas entre períodos y culturas históricamente distantes” (Forster, 2005, pág. 23) así como la entrada de imágenes “ajenas” o “distantes” provenientes de la Antigüedad en la cotidianidad renacentista o del presente y de personajes en una posición ambivalente y en tensión entre sus intereses de clase y sus valores o experiencias vitales. A Warburg le resultaban particularmente interesantes la ninfa, quien bien podía ser la delicada diosa y la joven campesina que ingresa desprevenida a la habitación y los mercaderes que, en su vaivén, adquirirían un gusto excelso por el arte al igual que los bienes propios de su oficio y las serpientes que bien harían de espíritu benefactor y de enemigo terrible.

Las imágenes supervivientes son, en consecuencia, lo que Benjamin vería como imágenes dialécticas, imágenes con una energía polivalente que abren el tiempo, que lo dejan en suspenso y desafían su naturaleza “progresiva” que lo rige en la cosmovisión occidental. Dice Didi-Huberman (2011) que resulta evidente la puesta en marcha del concepto warburgiano de supervivencia en el *Libro de los pasajes* (2004). Sin él no podríamos ver que “En la cajera de la tienda sobrevive Dánae, en las bocas del metro sobreviven las bocas del infierno” (Didi-Huberman, 2011, pág. 144) y que es esa semejanza extrañada que provoca el síntoma la que despliega el anacronismo: la entrada de un tiempo en otro.

2.3 Imagen dialéctica, alegoría y crítica poscolonial

La imagen dialéctica, concepto que nos ha acompañado en estas páginas, se vale como instrumento de conocimiento de la “forma alegórica” (Didi-Huberman, 1997, pág. 124) para abrir, para herir, para desajustar los modos de presentarse de las formas y del tiempo. Decir alegoría aquí, es remitirse, sin duda, a la lectura que Benjamin hace del funcionamiento de esta en el drama barroco alemán. En *El origen del Trauerspiel* (2006) se exponen los ejes de la tensión entre símbolo y alegoría y de su modelo temporal, que habrían de suscitar desconfianza a una mirada panofskiana sobre el asunto.

En primer lugar, el curso de este debate sitúa, desde el Romanticismo, una particular confusión con el concepto de símbolo. Este, visto como la unidad del “objeto sensible y suprasensible”, o en términos teológicos como “la manifestación y la idea”, o la “ligación indisoluble de forma y contenido” (Benjamin, 2006, p. 376) sufre, en sus usos más difundidos, una distorsión a causa de lo que filósofo alemán observa como la “falta de un auténtico temple dialéctico” y que desemboca en análisis de forma que descartan el contenido o, en su defecto, estéticas del contenido que ignoran la materialidad de la obra. En este mismo panorama confuso, se refuerza como contraparte la noción “especulativa” de alegoría que debía actuar cual telón de fondo para que el concepto de símbolo tuviese algún destaque en momentos de la historia artística donde “la interioridad sin contrarios”, como el Clasicismo, fuese predominante. Pero será, ciertamente, lejos de esa pureza y refinamiento sin propósito y más próximo a la excentricidad y al conflicto de contrarios expresado en el Barroco donde la forma alegórica tendrá su esplendor mayor y funcionalidad política. Lejos de condenarla a un segundo plano de su reflexión filosófica, la alegoría es más que la puesta en forma de un concepto o idea, sino su más profunda encarnación que causa, sin duda, un movimiento, una explosión en el ánimo, en los afectos. Dice Benjamin que esta “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es su expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura” (2006, p. 379). La alegoría, a diferencia del símbolo, es una transformación más allá del instante de la percepción, y que según la erudita reflexión benjaminiana encontraremos en ella el ímpetu del movimiento dialéctico resumido en la forma del *Trauerspiel*.

Pero, como ya hemos dicho, no será el drama barroco lo que nos ocupe sino el sentido mismo de la alegoría que, en cuanto forma imagética, manifestación de la imagen,

va a constituir uno de los conceptos operativos de este trabajo y que nos permitirá aproximar, de manera anacrónica, obras situadas en regiones culturales y temporales proyectadas como “lejanas”, “diferentes”, “aisladas”. Por tanto, algunas de las características y razonamientos enunciados por Benjamin y que trascienden el momento estudiado por él, serán consideradas en este análisis. Lo primero a estimar en este, es la asunción del recurso alegórico como un hecho profundamente contextual, puesto en diálogo con la historia de las formas simbólicas anteriores y posteriores. Benjamin sitúa la alegoría en el momento de un género y de una discusión de las ideas de la ciencia del arte y aun así, siendo singular y cobrando los rasgos intrínsecos propios de cada momento histórico, parece insistirnos en que en ella yacen restos, vestigios de esas batallas que va librando en cada período artístico. Pues son esas ruinas insistentes lo que van a permitir leer la alegoría en obras distintas de aquellas proporcionadas por el drama barroco. Lo segundo que recibimos de él es la relación de la alegoría con lo precedido, y por esto se hace medio expresivo primordial del Barroco, en tanto concibe la historia en cuanto “historia del sufrimiento del mundo; y esta solo tiene significado en las estaciones de su decaer” (Benjamin, 2006, p, 383). Esto es, la naturaleza viva solo tiene sentido mientras se torna visible la inminencia de su desaparición.

Revisar la formación y función de las alegorías en una obra o en un género en clave dialéctica, tal y como lo realiza Benjamin, supone rastrear el entramado antinómico de estas con la certeza que “cada personaje, cada cosa, cada situación puede significar cualquier otra cosa” (p, 393), una que siempre puede ser distinta de lo que se prefigura en su significante. En esta ambigüedad y multiplicidad de sentidos es donde reside la riqueza y profunda potencia de intervención y transgresión de las formas hegemónicas de elaboración imagética que nos proporciona la alegoría. Ahora hay algo que constituye, en esa atención al lenguaje del Barroco que se efectúa en el trabajo del filósofo berlinés, una pieza muy relevante en la exégesis alegórica. Esto es la naturaleza fragmentaria de las imágenes que la componen. Fragmentos que se acumulan “a la espera permanente de un milagro” (p, 397), es decir, a la espera de la junción que estimule el estallido de un significado ambivalente y en tránsito hacia una nueva configuración.

“Dispersión y reunión” (Benjamin, 2006, p. 407) no pueden ser sino las fuerzas, las direcciones del movimiento, la ley que determina la relación existente entre tales imágenes fragmentarias. La contraposición incesante de estas conforma y ordena siempre

arbitrariamente las imágenes (sean los personajes, los espacios u objetos de la ficción) que interaccionan, un poco para profanar los mecanismos internalizados de producción de sentido, como ya se decía; un poco para exponer el conflicto de una sociedad en decadencia. Bien como Proteo, hijo de Océano, quien tomara las formas más caprichosas y diversas cuando alguien que le temiera le consultaba el futuro, así la alegoría reclama para sí apariencias distintas y opuestas entre sí, pero, igualmente, correspondientes. Esta naturaleza proteica (Fletcher, 1964, 2002) hace que la imagen alegórica se transforme y reinterpretate de manera constante. Aunque como lo asegura Benjamin (2006), no son los efectos visuales o lingüísticos que muestran la mudanza de la sala del trono en cárcel, por ejemplo, tales mudanzas son apenas resultados del recurso antitético de la alegoría.

Aunque con un propósito distinto al de Benjamin, Fletcher (2002) observa en la alegoría un modo expresivo que atraviesa multiplicidad de géneros literarios y capas históricas. No sin ciertas variaciones, hay algo que persiste en las formas de escritura alegórica y es su doble faz: una, completamente literal que “no precisa ser leída exegéticamente” porque ya comporta en sí misma un sentido y otra cara que permite la figuración, el tejido de sentidos externos, pero, al mismo tiempo, evocados en su configuración material. Vista así, todo lo que asumimos como literatura o arte, en cierta medida, nos ofrece un “más allá”, un sentido que está inserto en la materialidad y el soporte de esta. Quizás, al afirmar esto, podemos incurrir en una especie de contradicción a lo que mencionábamos al principio. Es cierto que debemos partir de la comprensión de la imagen en cuanto presencia y materialidad, pero esto no comporta que excluyamos los efectos y procesos de significación, sobre todo, porque en ellos se asienta la supervivencia imagética que señala Warburg. Lo que tenemos con el estudio de las alegorías que pueda sugerir la emergencia de una imagen como las que surgen en las literaturas en estudio es lo que Didi-Huberman (1997) identifica como una paradoja y una modalidad ineluctable de lo visible: la tensa y complementaria relación entre la creencia que me hace reclamar un interior, un significado oculto en lo que veo y la tautología que hace insistir en que lo visto es solo aquello percibido, tocado con la visión. Pero que, irremediabilmente, me retorna una mirada.

Después de esa salvedad, conviene que tomemos de Fletcher, que sigue a Northrop Frye, la comprensión de la alegoría en cuanto “tipo de contrapunto temático” o escritura que requiere:

El empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente.” (Fletcher, 2002, pág. 27)

Una escritura cuya función política está en mostrar la “confrontación de autoridades rivales”, de fuerzas en conflicto que se hace más patente en tiempos de “opresión política para evitar la censura del pensamiento disidente” (Fletcher, 2002, pág. 30). Por esto y por las razones ya enunciadas, la alegoría es el recurso expresivo por excelencia de la imagen dialéctica en tanto permite abrir y cerrar, crear y destruir, expresar y ocultar en un mismo movimiento una conceptualización encarnada en el soporte material al tiempo que, por su propia naturaleza, permite revelar y confrontar de modo cifrado lo que no podría ser mostrado de forma transparente. La alegoría cumpliría la tarea que escritores anticolonialistas como Franz Fanon le atribuyen a la imagen el poder de ser “el puente levadizo que permite a las energías inconscientes desperdigarse por las praderas vecinas” (Fanon, 2011, pág. 176).

Y la imagen, en cuanto puente que establece conexiones entre territorios atravesados por la violencia colonial, ha sido de vital importancia para el desarrollo teórico del campo de los estudios poscoloniales e, igualmente, su principal escollo. Desde un trabajo seminal y muy relevante para este campo, Gayatri Spivak presenta en el capítulo denominado “Literatura” del libro *Crítica de la razón poscolonial* (2010) una teorización del “informante nativo” como “figura en la representación literaria”. Sin versar sus argumentos sobre la naturaleza de la imagen, Spivak centra su atención en las implicaciones de la representación de la alteridad extrema y el papel de las literaturas de determinada época y lugar en la diseminación de los valores imperiales. El asunto que reclama su reflexión es la manera como “el artista individual aprovecha el campo discursivo disponible, con gran habilidad, cuando no con clarividencia transhistórica, para hacer que la estructura narrativa se mueva.” (Spivak, 2010, pág. 127). Vale anotar que Spivak usa el concepto operativo “campo discursivo” en calidad de “sistema de signos” que circulan en la vida social y constituidos por ella, vinculados a particulares conjunto de valores ideológicos. Esta afirmación nos lleva a pensar que la propuesta de

Spivak y, en general de los Estudios Poscoloniales, está más familiarizada con el giro lingüístico de las humanidades que apunta más hacia la dimensión discursiva y los significados que con las recientes formulaciones del giro icónico-pictorial. Por tanto, en este campo de estudio, la imagen tiene más de más significado que de significante, más conjunto de sentidos que de formas de la presencia, lo que ciertamente, obliga a preguntarse de qué manera se transformarían las interpretaciones desde este abordaje teórico si atendiéramos más a lo que las imágenes explicitan en su materialidad y presencia de las relaciones de poder que las constituyen como también en sus significados y afectos que despliegan. (Ahmed, 2015)

Y en consecuencia, si al campo de los estudios poscoloniales, en lo que respecta a los textos literarios, le interesa evaluar las “energías que organizan el relato”, lo que ciertas apuestas marginales en la historia del arte y en los estudios visuales podrían aportar a ello, es percibir la concepción de las imágenes (e incluso de las literarias) como partícipes, actantes de una historia que se erige como “la lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados, de las figuraciones” (Einstein en Didi-Huberman, 2011, p. 248). Visto así, no podríamos dejar de atender al conjunto de valores que se infiere del análisis discursivo, procedimiento al que recurre Spivak, como el resultado de la sedimentación de supervivencias en fórmulas patéticas, en imágenes dialécticas que nos muestran variadas “experiencias ópticas” en pugna, como diría Carl Einstein. Ahora la imagen, al ser el fragmento que condensa el todo, al poder migrar de forma incesante por las vías de la reconfiguración material y simbólica, elude los “auto confinamientos” lingüísticos, nacionales y regionales en las perspectivas comparadas poscolonialistas. Una determinada imagen puede ser encontrada en piezas provenientes de tiempos y espacios aparentemente inconexos, pero, aun así, coincidentes porque ellas también pertenecen, circulan, son desarraigadas e, incluso, resisten en un sistema de producción y circulación global de mercancías y en sociedades de desarrollo desigual y combinado.

Paulo de Medeiros lo ha explicado muy bien en *As literaturas africanas lusófonas e o sistema de literatura-mundo* (2016). En cierto sentido, la crítica literaria y los estudios comparados en clave poscolonial han colaborado con la reiteración de ciertos esencialismos y fijaciones que no permiten aproximarse a texturas más complejas de las formaciones culturales poscoloniales. De Medeiros, ha llamado a estas obsesiones, de una manera acertada a mi juicio, los “fetiches” de la crítica poscolonial que, en su caso

observa en las literaturas “de expresión lusófona” pero que son prolongables a otras literaturas como las hispanohablantes. Estos fetiches se resumen en tres términos: periferia, identidad nacional y lengua. Sin el ánimo de llegar a verdades últimas y sí de confrontar estos problemas, aunque sin evitar, en parte, en insistir en los mismos cuando elige apenas situarse en la literaturas de expresión lusófona, el autor remarca en que la crítica situada en esta perspectiva pareciera asumir, de entrada, que las literaturas producidas en el “Sur global”, en entornos fuera de los circuitos de dominación del mercado editorial no ejercen algún tipo de agencia significativa sobre las literaturas reconocidas, oficiales o del “Norte global”. El carácter periférico de las literaturas “africanas” respecto al resto de literaturas, particularmente, europeas comienza a ser desvirtuado de manera parcial cuando, por ejemplo, se constata el potencial dinamizador de estas escrituras y de su diáspora en la literatura portuguesa, que es el caso al cual de Medeiros se refiere y del que estoy más o menos atenta. El reciente premio Camões, principal premio en lengua portuguesa fue otorgado a Paulina Chiziane, primera novelista, poeta y narradora mozambicana y residente en la provincia de Zambezia y única escritora africana en recibirlo, así lo demuestra. Así como también los galardonados anteriores José Craveirinha en 1991 de Mozambique, Pepetela de Angola en 1997, José Luandino Vieira de Angola y quien lo rechazó en 2006, Arménio Vieira de Cabo Verde en 2009, Mia Couto de Mozambique en 2013 y Germano Almeida de Cabo Verde en 2018.

El fetiche de la identidad nacional, mucho más arraigado, es un fantasma que recorre los pasillos de los departamentos de Literatura y las páginas de publicaciones en la perspectiva poscolonial. Se suele mantener las antiguas divisiones imperiales para referir bloques de naciones con una aparente unidad lingüística nacional. Ese fetiche, afirma Medeiros, viene siendo desbalanceado cuando se constata que narradores como Mia Couto o João Paulo Borges Coelho apelan a otras inscripciones identitarias. Como sucede también con los poetas ya reconocidos como Eduardo White o más jóvenes como Sangare Okapi e Adelino Timóteo en Mozambique, que al igual que los narradores Couto e Borges Coelho, se reafirman en filiaciones más porosas y fragmentarias en el espacio transnacional o *outhern* que sería el Índico africano (Alpers, 2009) (Hofmeyr, 2010). Con todas y cada una de las sospechas de rememorar la experiencia colonial y de blanqueamiento que este espacio pueda levantar (Leite, 2018) (Noa, 2016), los espacios

de movilidad transnacional y oceánica insertos en las modernidades europeas o en las anteriores a ella como son el Atlántico Negro o el Índico permiten evidenciar las tensiones y reinscripciones raciales, nacionales y genéricas entre lo que el crítico Francisco Noa llama la nación pedagógica (construida y proyectada por los proyectos ideológicos) y la nación performativa, esta es: la vivida y construida por la gente en su día a día (2016, p. 225).⁷.

El fetiche lingüístico se asocia a la correspondencia entre el idioma, las políticas lingüísticas y las pasadas formaciones imperiales. La lengua metropolitana se asume como criterio unificador de las experiencias de naciones multilingües cuyas literaturas se expresan la interacción entre esta y las lenguas vernáculas. El concepto de Lusofonía (como también puede ser el de Hispanidad) vendría a indicar, según el autor, una estrategia de actuación neocolonial que afirmaría en la lengua un patrimonio otorgado por los ex-imperios como la consolidación de un “vehículo literario” que facilite la entrada de estas literaturas en un mercado global. La crítica poscolonial suele mantener este parámetro para proyectar sus análisis y son muy escasos los intentos de entrecruzar los bloques lingüísticos. De igual modo, ha sido recurrente el carácter primitivista y culturalista de este campo de estudios, como lo señala el antropólogo Jean Loup Amselle (2012, 2013). Esto es, la insistencia procurar manifestaciones que en develen la voz “verdadera”, la lengua “verdadera” de “los pueblos”, una categoría tantas veces homogeneizada. Los pueblos se expresan en registros y manifestaciones variables, híbridas que pueden dialogar, interpelan mientras asumen las lenguas y los géneros oficiales. En este trabajo, esperamos no perder de vista que “los estudios post coloniales nos enseñan, por otra parte, a desconfiar de toda interpretación demasiado rígida de la relación entre centro y periferia que recluya la historia de la expansión colonial justamente a la categoría de episodio «periférico», ocultando su función constitutiva en

⁷ En aras de quebrar las murallas de la imaginación nacional, los autores hacen un trabajo formidable y gestos subversivos. Por ejemplo, en el poemario *Mesmos barcos ou poemas da revisitação do corpo*, Sangare Okapi inicia con un epígrafe de la novela *Terra de Lídia* de Maria Orrico. Orrico es una narradora nacida en Mozambique y de nacionalidad portuguesa que escribe esta novela sobre la isla de Faial en el archipiélago de los Azores, comunidad autónoma portuguesa. Y no está demás decir que la novela es referenciada dentro del panel de autores extranjeros que tratan la azorianidad en el Colóquio da Lusofonia (2018). El gesto de Okapi es leído por Jessica Falconi (2011) como la reconfiguración de un imaginario sobre la hibridez y la insularidad que constituye un lugar donde “instauram múltiplas e insuspeitadas conexões” (Falconi, 2011) que solo la literatura puede abrir.

la experiencia global de la modernidad” (Mezzadra, 2008, pág. 17) y que sus formas de manifestación y expresión mudan en relación de los flujos constantes y mudanzas de las sociedades contemporáneas.

Al centrar nuestra mirada en imágenes, esperamos desplazar, así sea ligeramente, esas delimitaciones esencialistas. Dada la capacidad que señalaba Fanon, líneas anteriores, de la imagen en los contextos de lucha anticolonial, y también poscolonial. La imagen se desperdiga, se difunde y constituye el puente que conecta y transfiere las energías descolonizadoras, pervive “pese a todo” y se erige como una forma dialéctica que escinde el pensamiento, por eso mismo, su potencia emancipadora. Los textos literarios y visuales contienen imágenes “supervivientes” que pasan de un espacio a otro, de un tiempo a otro, por mecanismos propios e insospechados de su materialidad. Y aunque, la delimitación regional es tentativa en este modelo de trabajo, la manera de reunir las obras del corpus no supone una demarcación a priori basada en el criterio nacional o lingüístico sino en la recurrencia de las imágenes críticas, dispersas, extrañas pero coincidentes, tal y como se ha desarrollado en el método warburgiano.

2.4 Ver el cuerpo “en tránsito”: entre-lugar y compasión

Hemos llegado a un punto en que, quizás, el lector quiera preguntarse, entonces, ¿cómo ver los cuerpos en tránsito? ¿qué imágenes recobramos de ellos? ¿qué son los cuerpos en tránsito? ¿Son los viajeros, son los migrantes, son los exiliados, desheredados, son los turistas, los transeúntes, los humanos, son los que se mueven y hacia dónde lo hacen, y así sucesivamente, hasta barajar todas las opciones que la imaginación pueda suscitar? Y seguido a esto, también se le ocurra preguntarse ¿qué sentido tiene para la crítica poscolonial: es una imagen dialéctica, una alegoría? Pues bien, quizás no comencemos dando respuestas ontológicas: un cuerpo en tránsito es... Sino que, más bien, apostamos por la capacidad performativa de cada obra a tratar de darnos a ver ¿quién pasa? ¿cómo es que pasa? ¿hacia dónde? ¿entre quiénes? Y ¿cómo lo vemos y qué sentimos ante ello? Y ¿qué significa aquí transitar entre espacio de visibilidad/invisibilidad? Como de entrada no daré definiciones ni respuestas, por lo menos sí quisiera postular los conceptos que serán útiles para entender hacia dónde nos dirigimos. Lo primero que aceptamos es que las representaciones del cuerpo en el texto literario o artístico podrían bien corresponderse a la materialización en el lenguaje (oral,

escrito, pictórico, visual) de una suerte de superposiciones y entrecruzamientos de variables simbólicas, sociológicas, físicas o materiales. Como en los presupuestos de un feminismo nómade, el cuerpo no es “una categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico” (Braidotti, 2000, p. 29). El cuerpo, e igualmente el cuerpo representado, son ese “lugar sensible” “el canal de tránsito y operador, muy delicado sin duda, de una relación cada vez menos reducible a una lógica binaria” (Esposito, 2016, pág. 9) entre lo viviente y lo animado, entre lo visible e invisible, entre lo singular y lo comunitario.

En consecuencia, como punto, espacio, superficie de entrecruzamiento de estas variables, un cuerpo puede calificarse dentro de esos lugares intersticiales o de *entre-lugar*. El concepto de entre-lugar, propuesto, de manera inicial, por Silviano Santiago (1978) (Santiago, 2000) en el contexto latinoamericano y ampliado por el crítico Homi Bhabha para las literaturas poscoloniales de expresión anglófona ha sido fundamental en campo de los estudios poscoloniales para eludir la fijeza de la enunciación y formulación de identidades, subjetividades/ corporalidades en las obras literarias y artísticas. Si bien, en “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago se concentra en esa condición intersticial que elude toda “unidad y pureza” en la persona y el quehacer del escritor latinoamericano, y quizás, por extenso en los escritores nacidos en entornos coloniales y neocoloniales. De esta lectura, entiendo que los problemas que expone en la comprensión de la literatura latinoamericana no solo se extenderían a otras literaturas sino que están en el seno de los debates sobre las políticas identitarias: la imitación, la copia, el origen y el modelo original y suponen una articulación con la esfera visual y también con la imagen y la identificación. Porque copia y modelo están en la discusión de la materialización de la imagen y su relación con el tiempo: ¿cuál es anterior a quién? ¿qué es lo “real” y lo ficcional? ¿dónde está el origen de la imagen? En este trabajo, asumimos que el intersticio y la zona de tránsito viene a ser el espacio por excelencia de la imagen y de su manifestación material de lo visual. Por su parte, en *El lugar de la cultura* (2002) de Homi Bhabha se compilan una serie de ensayos que exploran los procesos, estrategias y mecanismos de la producción y representación de ese “más allá” del esencialismo identitario del discurso colonial y las maneras y medios de adquisición de poder en esa relación. El sujeto o cuerpo *in between*, está en una constante fuga de las convenciones, apreciaciones, imágenes monolíticas de sí mismo. Ahora, como Bhabha asume que esa

ocupación de varias identificaciones es cambiante, pensamos que esos cambios, renovaciones, esas puestas en escena se hacen en tiempo y espacios igualmente móviles, transitables. El punto de esto es atender a esos momentos de cambio y movilidad, a sus trayectorias y a los procesos en los que se articulan y negocian las experiencias entre estos sujetos cuerpos-imágenes, preguntarnos por las identificaciones que se privilegian al momento de entrar en contacto con los otros, al ver y verse con esos “Otros” y los afectos que ello despliega.

Para Homi Bhabha la imagen o “la actividad metafórica, "ficcional", del discurso” será transcendental para observar eso que sucede en los intersticios, las elecciones de los sujetos de un modo tal en que la imagen no es simple documento sino elaboración donde se “revela un tiempo ético de la narración porque, escribe Levinas, "el mundo real aparece en la imagen como si estuviera entre paréntesis" (Bhabha, 2002, pág. 32) y pese a esa suspensión, los modos históricos de operar o las posibilidades de comprensión y actuación en el futuro se encuentran estética e históricamente enmarcados. La imagen literaria y artística nos permitirá explorar la manera en que los cuerpos en los intersticios, los cuerpos en tránsito se reconocen y son reconocidos recíprocamente en virtud de ese mundo "más humano” y humanizado que reclamaba Franz Fanon.

Una manera en que se podría rastrear y evidenciar esto en los estudios literarios es considerar un modelo de estudio comparado que no esté centrado en la homogeneidad de las culturas nacionales, ni en su soberanía y, como propone Bhabha, en la aproximación a la literatura mundial que es una vía por la cual “las culturas se reconocen en su proyección de otredad” (Bhabha, 2002, pág. 29), un estudio que propenda más por regiones o espacios por fuera de las fijezas y convenciones nacionales. Aunque Bhabha ve en la imagen un recurso preponderante para tratar las manifestaciones culturales que surgen en los espacios intersticiales y que elaboran y evidencian esta condición de subjetividades discontinuas, fragmentadas y en relación, también es cierto que él privilegia los discursos y representaciones sociales: “Quizá necesitamos cambiar el lenguaje ocular de la imagen para hablar de las identificaciones o representaciones sociales y políticas de un pueblo” (Bhabha, 2002, pág. 50). Ante esto, nos preguntamos si es necesario “cambiar” o trasladarnos de ese “lenguaje ocular” de la imagen para ir tras las elaboraciones de las representaciones sociales, o si hay en los estudios visuales o las formulaciones de una historia filosófica contemporáneas de las imágenes, muy en el

sentido de Georges Didi-Huberman, algunos puntales interesantes que nos lleven asumir el análisis de las imágenes como un camino posible. Esto para entender la condición de presencia de los cuerpos en situación de tránsito, en sus intersticios, en sus movibilidades identitarias. Se tratará de ver y analizar cómo es visto y cómo ve el sujeto que se halla en “el borde” y las emociones políticas que allí se entretajan.

El libro *Pensar el cuerpo* de Mabel Moraña (2021), contiene un capítulo dedicado a la relación entre el cuerpo y las distintas movibilidades que los individuos emprenden en los espacios fronterizos por causas de diversa índole e intensidad política, social y económica. La frontera constituye un mecanismo de inclusión diferencial que, según lo que interpretamos de la argumentación de Moraña, exponen al cuerpo a una “lectura” de sus rasgos y capacidades para ser incluido o no. Sin embargo, esa “inclusión” a veces tarda en llegar y sume a los sujetos en un “vacío legal” que los hace susceptible al abuso, al tormento físico, psicológico de una larga espera por los documentos, por el estatuto, por la condición de “ser existente” dentro de un Estado-Nación. En cierto sentido, representar el cuerpo en tránsito, ponerlo en imágenes y hacerlo imagen, figuración de un momento, de una época (en el sentido que las fórmulas de pathos nos ofrecen) implica abordar esta situación de “suspense”, esta violencia de la mirada y la nominación sobre esos que pasan. En ese sentido el cuerpo en tránsito sobre el que reflexiona Moraña, es el cuerpo del migrante, “aislado del cuerpo social, desprotegido y precarizado, sin un Estado que ponga su disposición los mecanismos que hacen falta para regularizar su situación” (Moraña, 2021, pág. ebook). No obstante, hay otras apreciaciones menos subalternizantes. Incluso, más alentadoras y sin caer en peligrosos idealismos, que nos ofrece la poeta Niki Giannari, los cuerpos-sujetos que pasan, y que en el caso del poema “Unos espectros recorren Europa” (Didi-Huberman & Giannari, 2018) son los refugiados. La movilidad de estos desatada por el deseo “que nada puede vencer” y que “deshaciendo naciones y burocracias” (Giannari, 2018, pág. 13) es agenciante tanto para ellos, como para los “Otros” que los miran pasar. Un deseo “contagioso” sobre esos “Otros” europeos que se saben con una memoria frágil de sus propias migraciones, de sus propias dolorosas movibilidades de un tiempo, no muy lejano, no muy ajeno a este. Giannari recuerda, ya no en el lenguaje teórico sino en el trabajo poético de la imagen, que los cuerpos que pasan, los cuerpos en ese tránsito inminente también nos piensan y nos hacen pensarnos. De modo que, estas imágenes que reconstruiremos por medio del montaje entre las literaturas

caribeñas y del Índico africano, ¿qué nos hacen pensar de esa presencia, de ese acto de pasar y de mirar al que pasa?

Y también, ¿qué emociones suscitará la imagen un cuerpo en tránsito? ¿Qué emociones nos enseñan a ver las obras que trataremos? Como señalamos en apartados anteriores la imagen sigue la lógica de la mostración pero no solo nos muestra personas, objetos, espacios u otros seres del mundo, la imagen nos muestra gestos y emociones: un pathos o fórmulas de pathos. Según Sarah Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015), las emociones se entienden como prácticas sociales y culturales (p. 32) que están dirigidas hacia algo o alguien. No son apenas asuntos individuales, internos, privados, y por tanto del dominio de un saber específico como la psicología. Todo lo contrario, tienen un carácter público, comunitario que dan forma a la vida social. Sara Ahmed se dedica, en textos de dominio público, a observar como las emociones insertos en ellos inciden en la reactivación de prejuicios, en moldear las opiniones y escogencias de los ciudadanos, en construir imágenes de nación; a observar lo que ella llama la “socialidad de la emoción” (Ahmed, 2015, pág. 31).

Como las imágenes y su interpretación, las emociones también dependen de la distancia con el ser u objeto que las ha suscitado. Si algo nos despierta ternura queremos su cercanía, contrario a lo que podría suceder con emociones valoradas de otro modo: el asco, el odio, la envidia. En la lectura de Ahmed, se percibe que su comprensión de las emociones se da como un hecho relacional donde no es fácil separar la tríada emoción, sentimiento, pensamiento. Hay una conexión entre uno y otro: sientes lo que piensas, piensas a partir de lo que sientes, de lo que está mediado con el contacto sensitivo con el objeto/sujeto.

En el caso de las imágenes y de las imágenes en los textos literarios, estos también expresan, performan, emociones que pueden ser luego transmitidas. Es más que claro que las representaciones literarias también se cuentan dentro de esos textos públicos que se vivencian en lo privado y que inciden en la manera en que nos relacionamos afectiva y emocionalmente con el mundo y le dan forma a este. Sara Ahmed (2015) nos recuerda que los sentimientos, las emociones son una manifestación de “presencia social” y no una propiedad individual, sino algo que nos hace estar en, con y en medio de los otros. De este modo, nos sugiere que “las emociones son cruciales para la constitución de lo

psíquico y lo social como objetos, un proceso que propone que la "objetividad" de lo psíquico y lo social es más un efecto que una causa" (Ahmed, 2015, pág. 34), un efecto de lo que leemos, de lo que consumimos, de lo que vemos, de que experimentamos en las formas de interrelación social y nos ellos mismos un medio y mecanismos para llegar a conocer las tensiones entre sujetos, entre comunidades, entre las percepciones de un "Yo" y una alteridad.

Como las personas y las colectividades no son homogéneas ni fijas, sino que manifiestan esa movilidad y la tensión de estar entre múltiples identificaciones, las emociones también son variables respecto a ese "lugar" identitario que se ocupa o que se negocia constantemente. Ahmed plantea que en los espacios compartidos circulan diversas emociones que pueden ser compartidas o no, que pueden estar en tensión unas y otras, en lo que creo que acontece a causa del posicionamiento identitario que se asume en el momento en que se relaciona con los demás. Dice la autora:

Yo he vivido varias situaciones sociales en las que he supuesto que otras personas estaban sintiendo lo que yo sentía, y que el sentimiento estaba, por decirlo así, "en la habitación", solo para darme cuenta de que lo que otros sentían era muy diferente. Describiría dichos espacios como "intensos". Están en juego los sentimientos compartidos, y parecen rodearnos, como una pesadez en el aire, o una atmósfera. Pero estos sentimientos no solo incrementan la tensión, también están en tensión. (Ahmed, 2015, pág. 35).

En la perspectiva de Ahmed (2015), las emociones no solo se mueven con los cuerpos u objetos o movilizan transformaciones en quienes las experimentan sino que también se acumulan en el tiempo en un entorno social y, a mi juicio, les dan una cierta vida. Las consideraciones de la socióloga, fundamentadas en los conceptos marxistas, ponen a las emociones como un bien con un valor afectivo que puede ser descontado, incrementado e, incluso casi siempre borrado de los objetos del mundo material. Con las imágenes como partícipes, sujetos activos, de ese mundo material, tales borraduras o potenciamentos son posibles y, ciertamente, manipulables. No obstante, trataremos de observar cómo el texto literario hace circular ciertas emociones respecto a esos cuerpos que pasan, o bien las repotencian, para trabajar en favor de hacernos ver y sentir desde las emociones, como lo asegura Nussbaum (2014), los valores políticos clave para las sociedades contemporáneas.

Desde lo expuesto en este capítulo, y en virtud de lo que Boaventura de Sousa Santos denomina "una hermenéutica diatópica [. . .]", un trabajo de interpretación entre

dos o más culturas con el objetivo de identificar preocupaciones isomórficas entre ellas y las diferentes respuestas que proporcionan" (2009, pág.1 37), queremos comparar, ya no apenas desde una interpretaciones de sentidos sino desde la materialidad de estas imágenes "literarias" que conforman una particular fórmula de pathos— la del cuerpo en tránsito, en la orilla, en la condición de entre-lugar—la dimensión imagética de la materialidad corpórea y, sobre todo, sus implicaciones emocionales y, por tanto, políticas en obras del Caribe y del Índico africano. Hemos elegido, entonces, la imagen de un cuerpo que transita de un estado a otro, de una identidad a otra, de un espacio imaginario a otro y que, al mismo tiempo, convoca a la participación en rituales personales y comunitarios, íntimos y públicos. Ahora, conscientes de que "Todo lo que el hombre testimonia lo hace en cuanto imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas" (Lezama Lima, 1981, pág. 218) este cuerpo que se torna imagen y testimonio de una forma existente, prolifera en varias presentaciones y representaciones.

No será, entonces, de cuerpos en tránsito "reales" de los que hablaremos en estas páginas. Sino de su imagen entregada en el texto literario y texto artístico, de su representación, de su hechura mediante el lenguaje, que no deja de poner en evidencia el conflicto político de la mirada hacia la alteridad en cuanto presencia móvil, que pasa. Hablaremos aquí de la imagen corporal mediada por la imagen estética. En resumidas, nos concentraremos en el problema plástico, narrativo y sociológico que implica representar un cuerpo que transita de un estado a otro de visibilidad, sea un tránsito material, físico u alegórico. Para ello, partiremos del concepto principal de imagen y de la tensión entre dos de sus condiciones de existencia. Estas son la presencia y significación. Seguido a ello, planteamos que no se trata de cualquier elemento reproducible por medio del lenguaje sino de una "imagen crítica" o imagen de pensamiento" que se integra y pervive en los textos de forma sintomática y, derivado de ello, anotaremos algunas ideas necesarias en torno a la importancia de los afectos que la imagen logra desplegar.

II

Imagen, mirada y emoción

Capítulo III “El ahogado más hermoso del mundo”: presencia, mirada y relaciones comunitarias

Desde el mar se aproxima hasta las orillas un promontorio. Los niños que lo avistan tienen la lejana ilusión de que sea un barco enemigo o, quizás, una ballena. Al llegar a la playa, los pequeños observadores lo descubren, se percatan que se trata de un ahogado, y además, juegan a enterrar y desenterrar su cuerpo. Una vez los adultos se dan cuenta del hecho, difunden la noticia en el pueblo y los hombres van por él para llevarlo hasta la casa más próxima. Allí se convierte en objeto de cuidados, fascinación, de culto: lo limpian, lo visten, le otorgan un nombre, una identidad, un territorio, una pertenencia. Esteban, tal y como este bautizado este ahogado remoto, recobra la dignidad de persona y, solo así, purificado, vestido y nombrado, la comunidad le presentará las honras fúnebres y lo devolverá al lugar de donde provenía: el mar.

De esta manera se resume la historia de “El ahogado más hermoso del mundo”, cuento escrito por García Márquez en 1968 y publicado dentro de la colección *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* en 1972. Pieza flotante entre la narración y la síntesis en la imagen poética, es un relato breve que trata la fascinación por la alteridad extranjera, la imaginación en cuanto trabajo comunitario, la fabricación de la identidad por la memoria colectiva, el sentido de la belleza y el momento de la concientización del pueblo en el que pasa de la apatía al deseo de transformación (Felten, 1986). Ayudado por una evidente urdimbre intertextual, convoca al lector a “recoger esas pistas, en retomar la huella impresa y luego casi borrada, en hallar los hilos estructurales, cuya conexión reconstruye infinitamente la imagen que duerme en el seno del texto” (Maglia, 2002). De él se han emprendido lecturas plurales que van desde la anécdota de color local, el entramado ideológico contenido, las huellas de las referencias mitológicas y la lectura de re-volución o poética que propone una vuelta al principio y reordenamiento de las circunstancias que dieron origen a la historia (Felten, 1986) y también desde la perspectiva hermenéutica de Roman Ingarden que según Danubia Ferreira Alves (2014) permite observar que la coherencia entre las dimensiones espacio y personaje, situación narrada y visión mítica de la obra proporciona su verdad interna.

La crítica se ha fijado, con mayor ahínco, en el trabajo del símbolo que el relato realiza. Este incluye la manera en que diversos mitemas confluyen en la conformación de la pieza: la seducción experimentada por las mujeres ante el cuerpo hermoso de un hombre venido del mar como sucediera con Ulises en *La Odisea*; el apóstol Esteban (Maglia, 2002), la visión salvífica que hace de este cuerpo tendido en la mitad de la sala de una casa costera el más desvalido como Cristo o una especie de reconfiguración del mito de Glauco y de liberación espiritual a la manera dionisiaca (Felten, 1986) o las referencias que recuerdan la colonización americana: del ahogado dicen que podría llamarse Lautaro, como si del líder militar mapuche se tratara o se destaca su parecido con Sir Walter Raleigh, corsario y político inglés, que emprendió la expedición hacia Trinidad y la Guayana venezolana, entre otras conquistas. Todas estas alusiones se difuminan y enmascaran para dar lugar en el texto a un “jogo de substituições em todos os níveis: o cotidiano pelo mítico, o erónos pelo aion, o real pelo ideal, o individual pelo coletivo” (Martins Seabra, 1976, pág. 78).

Sin embargo, de las variadas consideraciones que los símbolos insertos en el cuento han desplegado es notorio que el personaje, venido del mar, sea casi siempre analizado desde las identificaciones positivas. Es decir, aquellas que le otorgan mayor estabilidad identitaria al sujeto nombrado. En tierra, pasa de ser un “cadáver humano”, “un ahogado”, “un muerto de nadie” a “tener cara de llamarse Esteban” e incluso, serlo: “Era Esteban” (García Márquez, 2014, pág. 269). No deja de ser tampoco “un tonto hermoso”, “un bobo grande” para los moradores del pueblo, pero, de ninguna manera, es simplemente cadáver. En la escala de gradaciones identitarias, ese objeto avistado, que antes de serlo era casi invisible pero no inexistente, se transforma en un cuerpo al que se le forja una identidad y una pertenencia. Si es cierto como afirma Maglia que se trata de “un proceso de antropomorfización progresiva del objeto desconocido (“promontorio oscuro y sigiloso”, “barco”, “ballena”, “ahogado”) hasta la posterior recepción de los hombres (“caballo”, “cadáver de un ser humano”); Esteban será sucesivamente: “forastero, intruso, difunto, cadáver, muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda” (Maglia, 2002, pág. sp), quisiera, entonces, concentrarme en el momento en que apenas es cadáver e intentar demostrar que esa primera identificación supone un límite para los observadores: una orilla para este cuerpo que transita entre múltiples identificaciones.

Puede parecer una obviedad, pero ver el relato impone un enfrentamiento con el fin de la existencia, con el estado corporal ineluctable al que cada uno de los moradores y lectores del cuento se verán abocados en cualquier momento. El cuerpo está allí en su desnudez última a la que se precisa vestir y revestir de significados. Por eso, el cuerpo “foráneo” va transitando hacia todos los sentidos posibles durante la narración. Pero antes de que lleguen las conjeturas, las elucubraciones, las reminiscencias, las afirmaciones, lo primero que adquiere y denuncia el cuerpo de sí mismo es su figura y la constatación de un volumen y un peso: su estatuto de presencia.

En “El ahogado más hermoso del mundo” el cuerpo, aunque muerto, se torna una presencia que interroga de un modo tal que no podría permanecer como simple límite, intersticio, frontera entre la vida (tal y como la conocemos) y la muerte, (tal y como creemos que será: inconmensurable como el mar de dónde proviene este ahogado). La pregunta por la existencia podría resultar tan recalcitrante y devastadora que el pueblo tiene que desplegar sobre él deseos, prejuicios, temores, fascinaciones y le imagina y le provee de todos los sentidos y los objetos que puedan restituirlo a su lugar de sujeto visible, de persona. La pura materia es sometida a proceso gradual de significación que no se llevaría a cabo sin las relaciones comunitarias. Tendría que preguntarme, en primer lugar, ¿con qué de clase de procedimientos se efectúa tal proceso? ¿Cómo pasa este objeto de un estado de invisibilidad al desocultamiento? ¿qué mecanismos narrativos se usan para “dar a ver” y “regular lo visto”, es decir, para constituirlo un objeto de lo/sujeto visual? Seguido este punto, sería pertinente indagar por el papel que ocupan los sujetos observadores, y en consecuencia, interpretantes en la constitución narrativa y en la visión mítica del relato. Allí, resultaría conveniente adicionar a los fragmentos míticos descritos por la crítica, la correspondencia más que evidente con *Antígona*. Que sean las mujeres del pueblo las que lloren, se fascinen y emprendan la tarea de adecuación del cuerpo para las honras fúnebres, le brinden el nombre de Esteban, remite a la piadosa y arriesgada labor de Antígona para salvar al cadáver de su hermano de la sobreexposición a la cual Creonte lo había condenado. Si nos acogemos a los planteamientos de Campra (1984) para quien la escritura garcíamarquiana es un “sistema autosuficiente y autogenerador”. (p. 938), la referencia a la tragedia sofocliana ya está dada en la novela *La hojarasca* (1954) y actuará como la fórmula patética que guía de manera insistente en la narrativa

de García Márquez, a modo de un articulador de su visión sobre la autodeterminación de un actante colectivo llamado “pueblo”.

Puestas sobre la mesa las preguntas, en este apartado serán abordadas en las siguientes secciones: i) una referida a la imagen del cuerpo en su calidad de presencia y a los efectos que esto conlleva en la narración, ii) dedicada al lugar del observador-personajes, observador-narrador y observador-lector ideal en la formación de la imagen; iii) otra correspondiente a la estructura narrativa y la emergencia de la fórmula de pathos de ese cuerpo en tránsito en otras materialidades literarias.

3.1 Cuerpo y presencia

Para responder a la pregunta por los procedimientos con los cuales la primera identificación del ahogado, como un cuerpo en tránsito, constituye una imagen y, en consecuencia, una entidad presente, tendría que ofrecer una primera explicación de lo que entendemos por presencia, y, en consecuencia, de las implicaciones que esto tiene para la construcción del relato. Por presencia, se asume aquella cualidad de ciertos objetos del mundo que los hace tangibles, es decir, perceptibles al tacto. Hans Ulrich Gumbrecht (2005) la entiende como una relación espacial, y no mayoritariamente temporal, de los objetos del mundo. La propuesta de Gumbrecht implica una particular atención ya no solo a la dimensión metafísica de estos, sino a la capacidad de ser “traídos hacia delante”, hacia la superficie, o lo que él denomina *producción de presencia* (2005, pág. 11). De una u otra forma, el significado ya no es un asunto abstracto y escondido en la “interioridad” de la obra, de la pieza artística o de cualquier otro objeto y su superficie no es apenas un “medio” expresivo del sentido. Ya no hay un alma del juguete que descubrir, tal y como nos sugeriría Charles Baudelaire, porque el juguete ya no tiene un mecanismo oculto que le da vida, sino que está constituido de su materia y su funcionamiento. Si quiero considerar que las imágenes, obras, objetos, cuerpos son presencias, tendría que renunciar a la separación entre el sujeto, que observa e interpreta, y el objeto visto y/o a interpretar. Aunque, de ninguna manera, se trata de excluir las formas de valoración de tal presencia, es decir, nunca dejar de hacerme a una idea de lo que esta pueda ser en relación con lo que nosotros suponemos que somos, o lo que Gumbrecht (2005), ha definido como efecto de significado.

Más que leer, en el sentido tradicional que la hermenéutica le ha dado a este término, se trata de encontrarnos con la presencia de un objeto, con la relevancia de sus propiedades físicas en la constitución de su función social y su especificidad histórica. Esto sucederá en la medida en que seamos capaces de desplazar nuestra atención hacia “lo que no puede ser leído, lo que excede las posibilidades de interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención y a lo que nunca podrá ser definido” (Moxey, 2015, pág. 98). Esto, en el caso de “El ahogado más hermoso del mundo”, pareciera no tener lugar porque todos los elementos narrativos están dispuestos de tal modo que el relato se siente compacto y, claramente, sujeto a las lecturas de interpretación mitológica que ya hemos glosado en un brevísimo comentario anterior. Sin embargo ¿qué sucedería si atendemos a las trayectorias que el cuerpo va forjando a lo largo de la narración y que no han sido vistas por la crítica?

El relato garciamarquiano realiza una constatación de los aspectos sensibles de la superficie corporal y, aún más, de su visibilidad paradójica (Didi-Huberman, 2007), es decir, de aquello que pese a mostrar, irremediabilmente, oculta o desvía la naturaleza del objeto. Los datos sensibles son constatados por los personajes observadores y, en efecto, relatados por el narrador. Antes que este nos deje saber que se aproxima un “promontorio oscuro y sigiloso”, es decir, poco visible y poco audible, intuimos que era impalpable a los ojos de los que serían sus primeros observadores. De la invisibilidad pasa a la dureza de la materia rocosa que aparenta en la lejanía. Luego, las proyecciones de la imaginación de los espectadores lo asemejan a objetos voluminosos que le separan de la masa acuosa por la cual se transporta como un “barco enemigo”. Cuando la distancia entre los observadores y el cuerpo se ha desvanecido lo suficiente como para despojarlo de “los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaba encima” (García Márquez, 2014, pág. 267), este está más próximo a la forma humana. Vemos, entonces, que de materia y formas duras y no vivas proyectadas en la distancia o desde la ilusión de los observadores, el objeto es aprehendido en una forma más corpórea animal: una criatura de mar: “Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena” (García Márquez, 2014, pág. 267).

Luego, que han descubierto que se trata de un “ahogado”, se salta de la comparación con figuras semejantes o de la constatación de los restos que le recubren a

detallar cualidades de las que solo se podría tener noticias si se está muy cerca: el peso, el volumen, el tamaño, el olor. Ya no basta ver. Se trata de tocar y de dejarse tocar por la materia blanda y orgánica que yace ante los ojos. Los observadores activan sus referencias previas para tantear las dimensiones de este cuerpo: “pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo” (p. 267). Desde allí, se anuncia la extrañeza y las dificultades que producirá la presencia de este cuerpo en la aldea. Nada como lo antes visto solo puede generar curiosidad y estupor, necesidad de ver y experimentar más a fondo, porque se asume que el cuerpo tiene una “interioridad” y una condición que ser revelada. No puede ser simplemente un ahogado impregnado de los restos de criaturas marítimas y sustancias acuosas, tiene que ser algo más. Siempre algo más. Algo que habrán de averiguar o imaginar. Pero, por lo pronto, lo único que tienen los observadores, es la consistencia de ese ser animalesco y portentoso, pero, al fin de cuentas, muerto al cual “el agua se le había metido en los huesos” y que tal vez tendría “la facultad de seguir creciendo después de la muerte” (García Márquez, 2014, pág. 267) junto a ese olor del mar que lo ha invadido.

A los datos sensibles que los observadores han captado y que lo aproximan a su primera identificación, la configuración corporal que lo separa de otras presencias es lo que corroborará que se trata de un “cadáver humano”. La forma dirá que no es el resto de una ballena o de cualquier otro animal marítimo, sino de un terrestre y cercano a quienes los miran: “sólo la forma permitía suponer que era el cadáver de un ser humano, porque su piel estaba revestida de una coraza de rémora y lodo” (García Márquez, 2014, pág. 267) La forma es lo que despliega la inferencia ante los materiales impregnados que le ocultan. El tránsito ha ido preparando a este cuerpo para el develamiento, primero sepultando cualquier indicio de su humanidad entre los restos del mar, pero, gracias a esta misma acción, la forma emerge, aparece entre todas las referencias conocidas y será el primer elemento en confirmar las claves de este relato, cifradas en ese “juego del saber y el ignorar, el cubrir y el descubrir” (Maglia, 2002, pág. sp).

La forma, es decir, las líneas que componen la superficie y el volumen que le hacen ser un cuerpo, emerge después de la cadena de inferencias que los datos sensibles le han propuesto, nos retorna al problema de la semejanza en la imagen, de su capacidad de mimesis. ¿qué hace en sí que todas esas sensaciones de pesado, abultado, de olor a salmuera, produzcan la suposición de se trata de un “semejante”?

La semejanza está en el centro de las discusiones desde los orígenes del arte. Si admitimos con Didi-Huberman que la historia del arte es una de esas disciplinas que se ocupa de las relaciones que “organizan, les dan vida y significación” (Didi-Huberman, 2011, pág. 101) a un tipo de objetos clasificados, quizás muy rápidamente, como *objetos visuales* y que tal disciplina ha tenido dos comienzos (en *Historia natural* de Plinio el viejo y en *Vidas* de Vasari) aunque, el mismo núcleo de partida, tendríamos que, para desenvolver el problema de la semejanza que nos plantea el encuentro con una forma que se supone humana en la materia cadavérica como sucede en “El ahogado más hermoso del mundo”, estaríamos bien socorridos por Plinio el viejo. Para el historiador latino, el arte sucede siempre que el hombre hace de la naturaleza un objeto de uso, instrumentalización, imitación o superación y que el propósito de este es “establecer una relación de dignidad con el mundo jurídico y social y con el mundo de las materias y las formas naturales” (Didi-Huberman, 2011, pág. 104). Preocupado por los materiales obtenidos de la naturaleza con los que se construye la forma, digamos artificiosa, de una imagen “proveniente” de esa misma naturaleza, Plinio el viejo no va tras géneros o períodos o, en el mejor de los casos tras artesanos, sino se trata de las materias y del tratamiento y procesos a las que se somete:

Aquí, trata-se apenas de materiais brutos (metais, pedras e esas terrae que revelam ser o verdadeiro «tema», ou seja, em termos plinianos, a verdadeira *materia* do livro) e de actividades que Vasari classificou como artesanais, nas quais os termos pintura e escultura nem sequer surgem, ao contrario de actividades como cinzelagem, a modelagem e a tintura” (Didi-Huberman, 2017, pág. 80)

La noción de imagen y de semejanza pliniana está sujeta a esa relación con la materia y, sobre todo, con el modelo temporal que estas mismas imponen a la narración de su historia. En él, o al menos esa es la lectura de Georges Didi-Huberman, la imagen es el soporte de un proceso ritual que surge por el contacto entre la materia a reproducir y el medio de impresión y no por una “imitación óptica” captada desde una determinada distancia y que es resultado de una idea o un talento para captarla. La imagen que surge de ese contacto no es juzgada en los términos que nos ha legado la historia de arte vasariana, es decir, si es una buena o mala, bella o terrible imitación. Plinio refiere otro orden de legislación sobre la naturaleza de los objetos figurativos. Una imagen solo puede ser justa o injusta, legítima o ilegítima, proporcional o desproporcionada, o en palabras

latinas con que las describe Plinio el viejo: *dignitas* o *luxuria* (Didi-Huberman, 2011). Y eso no deja otra enseñanza que la siguiente: la semejanza es lo resultante de la proximidad adecuada y justa entre los materiales que forjan la imagen. Cualquier forma exacerbada, cualquier sustitución deliberada de una pieza o parte de ella por otra, cualquier derroche de material ocasionaría la muerte de la semejanza. Sin posibilidad de conectarse con la imagen-matriz, con la figura “anterior” que le ha dado vida, la imagen queda sin huella, sin memoria, sin genealogía, sin origen.

Ahora tomemos estas anotaciones para volver sobre el cuento, y en especial, sobre la afirmación “solo la forma permitía suponer que se trataba de un cadáver humano” (García Márquez, 2014, pág. 267). Vemos pues que es la cualidad material, unida al resto de informaciones obtenidas por el contacto, por la proximidad con los observadores lo que despliega que el cuerpo fuese señalado como humano e incorporado a la comunidad. Otro destino hubiese corrido sobre él, si en lugar de ser el cadáver de una persona, hubiese sido tomado por una criatura marítima. Muy seguramente, lo hubiesen limpiado, despellejado y aprovechado para alimento propio o de animales. Pero la suerte es otra para este cuerpo a la deriva. Como vimos, por su peso, su tamaño, su volumen y el material blando, lodoso, hace al ahogado próximo al barro primigenio del que según la mitología judeocristiana surge Adán y por él los moradores encuentran su propia constitución, y en últimas, encontrarán su propia imagen. O al menos, proyectarán sobre esa superficie la imagen que sueñan para sí mismos. La posesión de líneas y consistencia que le aproximan al cuerpo de otros hombres hacen que, en consecuencia, este deba ser tratado como humano hasta tanto no comprueben algo diferente. Y esa comprobación vendrá con la limpieza del cuerpo y su observación directa.

Visto de cerca, el cuerpo es más portentoso que todo lo conocido anteriormente. Esa *luxuria*, que según Plinio deshace cualquier posibilidad de representación justa, es la artífice de la primera figura del ahogado: “no solo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que había visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación” (García Márquez, 2014, pág. 268). La imagen desborda la imaginación. Está fuera de toda capacidad, de toda facultad de creación de esta y, aun así, su exacerbación potencia la necesidad de reconstruir la semejanza con el resto de los hombres. Este ser, sin nombre, sin origen aparente, sin nada más que esa portentosa e incómoda presencia, comienza a ser moldeado mediante el relato de quienes están a su

alrededor. Contrario a lo que harían los sistemas totalitarios y las sociedades de explotación máxima de los cuerpos, aquí funciona una máquina de la imaginación, y no de la desimaginación (Didi-Huberman, 2004, pág. 38). Aquí, quien quiera que haya sido el cuerpo que se tiene en frente no es tratado como material descartable, reducido al punto de la desaparición de cualquier huella que lo evoque. Mejor, es través de la fantasía que el sujeto puede ser traído al lugar del semejante, producido como tal, desplazado del no lugar, del intersticio para ocupar un sitio en la casa, en el pueblo y en la memoria de quienes lo observan.

Las mujeres son quienes comienzan esta tarea de imaginar. Son ellas las que han asumido las labores de cuidado del cuerpo. La enunciación de lo que elucubran, que va desde las dimensiones de la morada del muerto con los mínimos detalles hasta sus valores y capacidades, cumple, a mi parecer, dos funciones: por un lado, acentuar el humor y la hilaridad para despojar la situación de cualquier tinte trágico y, por otro lado, producir un mundo semejante pero coincidente a las dimensiones de este cuerpo descomunal. Las mujeres asocian el tamaño y la abundancia en las posesiones con cualidades del sujeto. Le adjudican autoridad, disposición para el trabajo e incluso, el poder de ejecutar empresas imposibles: “Hubiera hecho brotar manantiales de las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados” (García Márquez, 2014, pág. 269). La semejanza no quiere decir, de ninguna manera, la equivalencia entre las facultades, las posesiones y los valores del ahogado recién llegado y los referentes ya conocidos por las mujeres. Este es, nada menos, que el modelo a comparar y que contiene la suma de todas las diferencias que le permite constatar la situación de carencia o inconformidad en la cual se encuentran: “Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensaron que no serían capaces de hacer nada en toda una vida lo que aquel era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra.” (García Márquez, 2014, pág. 269).

Con este ejemplo, apenas quería enfatizar en que la semejanza en la imagen y de la imagen, de una manera similar en que la asumía Plinio el viejo, está dada por el contacto. El contacto entre dos formas que, en este caso, la inusitada desborda a la habitual. Mediante el procedimiento comparativo, los rasgos corporales son transformados en sentidos y poderes de ese sujeto. Es inevitable anotar que la imagen desbordante de todas las referencias antes conocidas tenga por principal función generar

el extrañamiento y desplegar la labor creativa para despejar, por un momento, el encuentro con el vacío del cuerpo muerto. Porque es un vacío, una “inquietud” en la mirada lo que tal corporalidad produce.

Así como lo explicaba Didi-Huberman (1997) en lo que respectaba al pasaje de *Ulyses* de James Joyce, el cadáver supone una presencia ineludible que “nos mira”, que deja palpar la “ineluctable modalidad de lo visible” (pág. 13). Tal modalidad se expresa en lo táctil. Ver es tocar y ser tocado por el cuerpo que observamos. Recuerdo un poco el pasaje de Joyce y la reflexión de Didi-Huberman para hacer menos denso este punto. El personaje de la novela, Stephen Dedalus, se encuentra ante el cuerpo agonizante de la madre y ella lo mira como si le implorase algo, algo que no se alcanza a precisar: una inclinación, una plegaria. No obstante, él permanece impávido, incólume y no accede a cualquiera que sea la petición. Desde entonces, no hay manera de evadir esa mirada, aun cuando la madre ya ha fallecido. No deja, de fijarla, inclusive en sueños: “Una pena, que aún no era una pena de amor, le carcomía el corazón. Silenciosamente, en sueños, se le había aparecido después de su muerte, el cuerpo consumido en una mortaja holgada marrón, despidiendo olor a cera y a palo de rosa, su aliento, que se había posado sobre él, mudo, acusador, un tenue olor a cenizas mojadas” (Joyce, 2013, pág. 6). Y cómo no puede evadir esa imagen todo queda impregnado de ella. El mar y todo lo que se aproxima al personaje se contagia de un color malsano que recuerda los humores corporales de la enferma. A partir de esto, Didi-Huberman subraya que esa honda visión es propiciada por la pérdida. Una vez, la madre ya no está, es ese color el rastro, la huella, lo que señala el paso de la muerte. Ella convoca a mirar porque sugiere un vacío. El acto de ver se nutre de él, es eso mismo, el contacto con un vacío que nos “concierno, y en un sentido, nos constituye” o, diría yo, nos concierno porque nos constituye. Es la confirmación del estado al que, tarde o temprano, se llegará. La certeza de la masa derruida que vamos siendo, cada día, un poco más cerca de su completa destrucción, de su completo vaciamiento. O resumido, en palabras del autor de *Lo que vemos, lo que nos mira*, (1997) “un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido y remitido a una obra de pérdida” (pág., 17).

Esa obra de pérdida a la que se refiere Didi-Huberman, tiene la potencia de confrontar al espectador con aquello que nunca había notado de sí y del mundo. La imagen de ese vacío abre, hiere, zanja, no deja indiferente a quienes con ella se

encuentran. En el relato de García Márquez, esta confrontación con el “promontorio oscuro y sigiloso” que, luego, se convertirá en la confrontación con ese cuerpo muerto, voluminoso con hedores de mar, infestado de restos de naufragios, pero, portentoso, y que una vez limpio y vestido, se hace memoria de una vida a la que los espectadores, quizás, pudieran aspirar, abre una consciencia de la desposesión.

A diferencia de la novela de Joyce en donde Stephen Dedalus tiene que cerrar los ojos para ver, para que se expresen “los límites de lo diáfano (...) en los cuerpos” (Joyce, 2013, pág. 43), en el cuento garciamarquiano los pobladores no evitan mirarse, y, aun así, quedar sobrecogidos por ese mismo límite que opera cual una verdad. A lo largo del relato se reitera o reconfigura la frase que enuncia tener una consciencia: consciencia de la completitud del cuerpo comunitario: “Así que cuando encontraron el ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos” (pág. 268), consciencia de carencia: “Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los acantilados, hombres y mujeres tuvieron consciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y hermosura del ahogado”.(pág. 272), consciencia de una denominación para ese cuerpo y de su valía “Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron consciencia de la clase de hombre que era” (pág. 268) o “A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre” (pág. 269). En ese “ahogado expósito” pero bello, el pueblo se descubre igualmente abandonado y, como si se tratara de un recién nacido huérfano, o al menos así lo sugiere el adjetivo expósito, el pueblo también nace a una imagen de sí mismo, como desposeído y que el ahogado viene a suplir como entrañable posesión, una posesión flotante o una memoria que eternizar.

Sin embargo, el contacto con el vacío al que arroja la imagen no puede ser abrupto. No podemos dar con la materia plena de las cosas sin llegar al completo estupor, a la inmovilidad, al horror. El encuentro o desencuentro debe darse de manera gradual. Y en eso el relato permite corroborar que no son los signos visibles o invisibles de la corrupción natural lo que se le quiere revelar al espectador sino la pulsión de su ocultamiento que se da en escalas diferentes conforme a la condición del espectador. La palabra permite encubrir o descubrir esa imagen vaciante. Por eso, el cadáver solo es materia pura, *physis* (Benjamin, 2006), hasta el momento en que es limpiado y vestido. Desde allí, le es

superpuesta una prótesis hecha de discursos, que oculta la podredumbre, el vértigo de la carne expuesta. El cuerpo en ese “tránsito” se nos presenta como una superficie necesitada de fondo, de alguna interioridad que justifique su estar allí. Ese cuerpo recién llegado, en la orilla de la playa, sin nombre ni procedencia, ni pertenencia ni lugar, no podría permanecer por mucho tiempo como una entidad ignota, puesto que su materia, la materia que forja su cuerpo resulta desbordante a los ojos de sus espectadores. Desbordante pero no corruptible. Dedicaremos dos apartados a describir y analizar la manera en que la presencia diferenciada de ese cuerpo, en tanto es purificada de las huellas de la muerte, cobra sentido para quienes lo observan y propicia la aproximación y la semejanza con estos.

3.1.1 El rostro, el gesto y el origen

El rostro constituye, en la historia de la visualidad occidental, y en parte del esquema axiológico que replica esta narración, el espacio corporal de contacto e intercambio social y público. En la reciente *Faces. Historia do Rosto* de Hans Belting (2019), el rostro y la máscara se asumen como conceptos operativos para la historia cultural de las imágenes, y del arte en general, con un significado variante y, en cierta medida, dependiente de la manera en que cada cultura los percibe. El rostro “es una imagen que surge en una superficie, o en la piel natural o en una imitación hecha en materiales desprovistos de vida” (Belting, 2019, pág. 74) que puede ser legible, cambiante y dar las pistas del curso de una experiencia vital. Belting repara en que por el rostro “los cuerpos adquieren su cualidad icónica” (2019, pág. 74). Es decir, que el cuerpo se hace portador de una significación y de una identificación. Por rostro y voz reconocemos en la materialidad corporal a un “alguien” que singularizamos. Pero, en el caso del cadáver cuando, por obvias razones, la voz ya ha desaparecido, el rostro cobra vital importancia y así como “la mímica del rostro vivo consiste tanto en mostrar y revelar, como en esconder y engañar” (Belting, 2019, pág. 79) en el cuerpo muerto, sin voz ni mímica, la fijación de la última expresión deriva en una suerte de “verdad” sobre este y sobre las circunstancias que rodearon su final.

En “El ahogado más hermoso del mundo” al cadáver comienza a forjarse una identidad a partir del descubrimiento de su rostro. Comienza a ser un muerto, alguien con nombre e historia. Una historia no comprobable, al menos sí imaginada. Pero, a la primera

información que los observadores quieren acceder sin ver su rostro es al origen: “No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno.” (García Márquez, 2014, pág. 267). Para el relato, el rostro da las coordenadas de la pertenencia. Es claro que, en el caso del personaje, su portentosa presencia no concuerda con la panorámica que el narrador ofrece del pueblo: sus escasas y precarias viviendas no podría alojar a alguien de tal tamaño y complejidad, además eran tan pocos habitantes que bien se reconocían de una ojeada: “Pero el mar era manso y pródigo, y todos los hombres cabían en siete botes. Así que cuando encontraron el ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos” (García Márquez, 2014, pág. 267).

La narración plantea, entonces, un contrapunto entre la apariencia del muerto encontrado, extranjero y en tránsito, y la del pueblo. Son rostros semejantes pero opuestos. El ahogado es, como ya veíamos, voluminoso e incluso parece inmune a la degradación de la muerte. Mientras tanto el pueblo es mostrado como la localidad pacífica pero vulnerable a las inclemencias del entorno, empobrecida, aunque dependiente de la actividad pesquera, y además, sobreviviente a tantas penurias gracias al febril trabajo de su imaginación y, un tanto, a la poca piedad originada por las condiciones de extrema carencia material:

El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tabla con patios de piedra sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico. La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños y a los pocos muertos que les iban causando los años tenían que tirarlos en los acantilados. Pero el mar era manso y pródigo, y todos los hombres cabían en siete botes. Así que cuando encontraron el ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos. (García Márquez, 2014, pág. 268).

El descubrimiento del rostro da, también, las claves de su recorrido previo por las aguas y de la actitud ante la muerte. El ritual de limpieza corporal que le es ejecutado revela una especie de proximidad con la materia vibrante, animada o inanimada, que cruza por las aguas. En función de la verosimilitud, el cadáver está cubierto, impregnado de lodo. Este material despliega variadas significaciones: desde aproximar al hombre muerto a la materia primigenia con que el mito judeocristiano explica la creación humana hasta la degradación física y moral y a las condiciones ambientales en donde se produjo su fallecimiento. Decir que el cuerpo del ahogado es limpiado del lodo es entablar una condición paradójica: es despojarlo de los vestigios de su periplo de muerte y de su

degradación para tornarlo persona visible y narrable, y al mismo tiempo, recordar la naturaleza cíclica de la aparición-desaparición humana aprendida del pensamiento mítico: “del polvo” o del barro o del lodo vienes y allí volverás. De igual modo, en el lodo habita una comunidad de seres vivientes que podrían escapar del ojo humano, de no existir instrumentos para aumentar la potencia de nuestra visión. En un sentido metafórico, limpiar el lodo de este cuerpo significa también despojarlo de esas alianzas temporales no elegidas ni declaradas con la materia orgánica que facilita el ciclo de su desaparición. El pueblo “humano” rompe este ciclo de unidad temporal con otros pueblos “invisibles” que trabajan para que el cuerpo sea devuelto bajo otra forma a la tierra.

Pero, para que el cuerpo del ahogado comience a ser enteramente visible, o mejor, para pasar por la violencia de “ser visto” es necesario ser preparado con actuaciones “violentas. En la descripción de la limpieza se nota, por la adecuada selección que hace el narrador de los sustantivos y verbos, los niveles de esta conducta. Por ejemplo, cuando dice: “Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos y le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados.” (García Márquez, 2014, pág. 268). La fibra vegetal elegida como los verbos desenredar o raspar aluden a la intervención y, en cierto grado, a la rudeza con la que debía tratársele en ese momento de ponerlo en condiciones para ser contemplado. El ahogado no podía ser presentado en su pleno aspecto de ahogado, había que entregarle, forjarle alguna proximidad con la comunidad de lo viviente para no cerrar los ojos ante el horror de su muerte.

Asimismo, por los indicios que arrastra el cuerpo, se lee su más inmediata e íntima procedencia: “su vegetación era de océanos remotos y de aguas profundas, y que sus ropas estaban en piltrafas, como si hubiera navegado por entre laberintos de corales” (García Márquez, 2014, pág. 268). El cuerpo no solo está impregnado del lodo, como ya decíamos, sino de vegetación marina. Este cuerpo proviene de un territorio inconmensurable y de ahí su forma, sus dimensiones increíbles. Si atendemos a los adjetivos “remoto” y “profundo” parecieran remarcar la condición sintomática de su propia presencia. El ahogado vuelve de alguna región temporal y espacialmente ilimitada, de una suerte de “inconsciente” cultural, para hacernos saber algo que habíamos olvidado o que se encuentra en los dominios de lo real. Lo real, como sería en la comprensión psicoanalítica lacaniana, tiene un carácter incognoscible e impronunciado que, apenas,

puede manifestarse por esos “chispazos”, “eso pero no eso” (Lacan, 2021, pág. 14), una especie de enmascaramiento que es el síntoma. El cuerpo del ahogado es aquí el síntoma de lo que la comunidad no ha podido ver en sí misma: su propia muerte, su degradación.

Ahora, lo más superficial de este cuerpo que son sus ropas, el objeto que media antes de su encuentro táctil con el mundo, se ha desgarrado en el paso “por entre laberintos de corales”. La alusión a estos laberintos no es deliberada. Tiene sentidos que, al menos, para la lectura de este trabajo resultan muy potentes. En la imagen “laberinto de corales” se encuentran y concilian variadas tradiciones simbólicas. El laberinto que nos remite al mito griego del Minotauro y su material de constitución alude, efectivamente, a los pueblos del mar. Este cuerpo ha pasado por la prueba de fluir “por entre” una estructura compleja que aprisionaba tanto al héroe como al villano, al joven y al monstruo. El ahogado concilia esta dupla condición de bello y monstruoso, un “fiambre de mierda” y un “tonto hermoso”, el que instaura el conflicto de enterrarlo y, al mismo tiempo, ofrece para los moradores una memoria y una pertenencia. Que el laberinto sea de corales tampoco es gratuito. Los corales son criaturas animales individuales o coloniales que pueden poseer cuerpos porosos o macizos, crear estructuras sólidas que sirven de refugio y abastecimiento de nutrientes para variadas especies de animales. En la poesía y en el pensamiento caribeño, el coral retrata la condición identitaria del sujeto insular y costero en constante integración con su paisaje. Una condición igualmente porosa, profunda, inconmensurable como lo retrata la poeta guyanesa Grace Nichols en “To my coral bones” (Nichols, 2005). El ahogado pasa por los laberintos de coral y se mimetiza con ellos, sale de su prisión y retorna a la superficie como un ser que estará en el lugar de varias alteridades, ocupará distintos lugares de identificación a lo largo del relato. Me parece que esta alusión al “origen”, o mejor, a la proveniencia en cuanto a un lugar sin coordenadas fijas, sin limitaciones y lo suficientemente rico y diverso como podríamos imaginar, creo que estaremos trasladando todas estos efectos de significación al sujeto-cuerpo que por allí pasa.

Si retomamos la idea inicial de este apartado, esta es: el cadáver del ahogado es en sí una imagen y un sujeto visual en tanto es presencia y, en consecuencia, propone un conocimiento metaimagético. Y si, además, el relato muestra estas lecturas en lo que respecta al “origen”, tendríamos que asumir el problema de la “proveniencia” y la “destinación” de la imagen desarrollado, de forma consistente, por Marie-José Mondzain

(2015). Mondzain ve en la imagen una condición paradójica, puesto que esta es “una operadora en una relación y un objeto producido por esa relación” (2015, pág. 39) y por tanto, en calidad de sujeto, está inscrita en un marco de acción temporal. Para decirlo en palabras más simples, la imagen viene de y va hacia algo y alguien, tiene un desarrollo y “unas modalidades sobre las cuales la imagen indica un régimen de subjetividad” (2015, pág. 40). Decíamos, anteriormente, que el relato garciamarquiano no plantea, del ahogado, un origen fijo. Como es obvio, viene de la inmersión en un cuerpo de agua. No cualquiera. En su caso, son aguas “remotas y profundas” del océano y, aún más se intuye, por el reconocimiento que los moradores del pueblo hacen de sus proporciones, que viene de tierras, nunca exploradas por ellos, allende mar. Junto con la metáfora del pasaje por los laberintos de coral y la imprecisión de un “origen” conocido que no sea el inmediato mar, el cadáver-ahogado como figuración misma de la imagen nos sugiere una fluidez de su pertenencia y de su posesión. El ahogado no viene de lugar alguno, entonces, no pertenece a nadie y, por tanto, puede ser de todos. Puede ser un bien común a quienes lo han hallado y preparado para ser visto. Tampoco tiene un tiempo más allá que el tiempo de su primer avistamiento y hallazgo y posterior transformación en Esteban. El ahogado no tiene un antes del ahogado como la imagen no tiene un antes de sí, de la materialidad en la que se nos muestra. Como de la imagen, del ahogado solo tenemos suposiciones.

Sin una certeza de donde viene, es muy probable que tampoco podamos determinar el curso de la existencia del ahogado, de su imagen y de la figuración cadáver-imagen. Pero, la narración mostrará las claves en la que la materia visual se torna algo más que un objeto de la visión, y sí un interlocutor y testigo para quienes observan. Es decir, en esta esta “operación de sujeto”. La destinación de la imagen se va construyendo en relación con lo que el rostro dice. El rostro y su semblante determinan la nominación, la historia y el sentido que el ahogado-cuerpo -imagen tendrá para los espectadores y lectores.

El semblante será otro de los marcadores de la diferencia y el revelador de la actitud que le adjudica al sujeto ante la muerte. Inferimos de lo expresado por el narrador, que no es este el primer ahogado con el que se topan. Desde sus apreciaciones, podemos leer los conocimientos que él y la comunidad tienen de tales eventos pero, sobre todo, podemos anticiparnos al destino, a la destinación que su cuerpo-imagen tendrá en el pueblo. De este se remarcará la diferencia frente a lo anteriormente conocido: “no tenía

el semblante solitario de los otros ahogados del mar”. Si no es solitario como los otros, entonces, ¿era alguien que reclamaba de la compañía de los próximos y presentes?

Notaron también que sobrellevaba la muerte con altivez, pues no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesterosa de los ahogados fluviales. Pero solamente cuando acabaron de limpiarlos tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación. (García Márquez, 2014, pág. 268).

El encuentro con el rostro será definitivo para instaurar la nominación del sujeto ante sus ojos. El relato muestra esto como un acto que media y dispara procesos de significación más profundos. Hemos pasado del contacto y comprobación de su naturaleza material a otra situación, porque esto ya no basta. El cuerpo necesita un nombre y este surge de los indicios que esos recorridos y actitudes vitales dejan en el rostro. Las mujeres, que serán las más atentas observadoras del particular recién llegado, y sobre todo la mayor de todas, en un gesto que el narrador refiere como compasivo, asegura: “Tiene cara de llamarse Esteban” (p, 268). Esa expresión del habla coloquial del Caribe, hace alusión a una suposición súbita y derivada de la simple observación. “Tener cara de...” es revelar en lo más íntimo y, paradójicamente, evidente del aspecto físico una supuesta verdad moral. Para una cuestión tan determinante como la identidad, o bien para reducir y rebajar al sujeto como sucede con el sinnúmero de insultos que, en el Caribe colombiano, se refieren al rostro, este constituye el primer eje corporal donde la visión del observador se instala para reconocer la veracidad de sus impresiones: “Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre” (p. 269).

Cuando los hombres del pueblo comenzaron a manifestar hostilidades hacia el muerto: “Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quito entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento. Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran.” (p. 271). En ese descubrimiento, develación, del rostro se nos presenta, según Maglia (2002), el segundo anclaje intertextual del relato que se da por el énfasis en el nombre. El primero se sitúa en el Ulises homérico. El ahogado es el recibido, el asediado, el contemplado por las mujeres. Mientras, con la elección del nombre Esteban, la narración nos sugiere que:

Esteban (del griego stéphanos: diadema, corona, yelmo, guirnalda, círculo, anillo, premio, recompensa, adorno, victoria, gloria). Esteban es el coronado, un elegido por los poderes superiores y, por tanto, ejerce un cierto influjo sobre los demás hombres. En el relato, hay una concepción mágica del nombre, concebida según las pautas del cratilismo (relación de motivación y necesidad entre el signo lingüístico y el referente): el nombre es el ser y nombrar el ser equivale a hacerlo presente (...) (Maglia, 2002).

Si entendemos que el relato se configura más que de una concepción mágica del nombre, estaríamos próximos de lo que Hans Gumbrecht denomina las culturas de la presencia (2005, p. 88). En las culturas de presencia, el observador no es una entidad externa que lee y extrae los sentidos insertos en aquello que considera su “no yo”, un “otro” externo. Por el contrario, este está integrado a la materialidad del mundo, por eso, nombre del objeto y sus cualidades materiales pueden corresponderse de manera tan íntima. De ahí que nombrar “Esteban” sea hacerlo el coronado, el glorioso, el victorioso, porque en las culturas de presencia – dice Gumbrecht– “las cosas del mundo, además de su ser material, tienen un significado inherente (no meramente un significado que se les confiere después de una interpretación.” (2005, p. 89). El ahogado no es sometido a un largo cotejo de pruebas y análisis de datos obtenidos a partir de la exploración sensorial. El pueblo no sabe que es Esteban por su tamaño, volumen o forma. El pueblo cree que es Esteban como quien cree en una revelación, una revelación mediada por el descubrimiento del rostro.

Esto también nos permite comprender que, en las “culturas de presencia”, justo como lo ve Gumbrecht, el juego y la ficción están insertos en las dinámicas de la vida cotidiana. Todo el episodio relatado en el cuento atiende a las prácticas rituales de integración comunitaria donde la centralidad del cuidado del cuerpo, la demostración de piedad y compasión en el llanto, el ofrecimiento de objetos de orientación para el viaje de retorno al mar y de amuletos para su buen fin, permiten ver la plasticidad de las interacciones sociales y su dimensión didáctica (en tanto enseñan un modo de ser con el forastero) y por su carácter ficcional (en tanto son inventivas). También, en las culturas de presencia, no hay algo puramente material y otro espiritual sino que todo se conecta en relaciones que ponen al sujeto-cuerpo en diálogo y como parte de “la cosmología circundante” (Gumbrecht, 2005, pág. 91). Esto es, si un objeto que suponemos “inanimado” puede accionar sobre fuerzas que, aun siendo parte del cosmos, son igualmente inherentes a él. Por ejemplo, la escultura del dios es el dios mismo y, desde

esta materialidad, actúa en todas sus formas posibles. En el caso del cuento, las mujeres asumen que, por acción de la presencia del ahogado, el mar y el viento han cambiado de estado y de potencia: “les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto.” (García Márquez, 2014, pág. 268). Esteban es el “coronado de gloria” que tendrá capacidad de ejercer algún cambio, algún efecto insospechado en el entorno de sus dominios.

Pero el nombre de Esteban que es una “verdad” para las mujeres mayores del pueblo, para “las más porfiadas, que eran las más jóvenes” constituye apenas una posibilidad entre tantas. A estas, les movía la “ilusión” que vestido “entre flores y con unos zapatos de charol pudiera llamarse Lautaro” (2014, pág. 269). Lautaro se referirá al héroe americano de la Guerra de Arauco. De cierta manera, el relato proyecta sobre el nombre del personaje las vertientes simbólicas que nutren el pensamiento latinoamericano: desde la herencia cristiana hasta las luchas indígenas y populares americanas. Quisiera enfatizar en que el descubrimiento del rostro del personaje es la primera lectura con la cual los espectadores, y en este caso particular, espectadoras, rehacen las trayectorias de ese cuerpo y lo vinculan, conforme a sus más íntimos deseos e ilusiones, a la tradición a que quieren que pertenezca y, por tanto, a la función que debe desempeñar. Si se llamara Lautaro y no Esteban, si ganasen las jóvenes en su porfiada empresa, el desarrollo de este cuento sería otro: Ellas pelearían por Lautaro y Lautaro pelearía por ellas.

3.1.2 Imagen, rostro y verdad

Bien, ahora volvamos sobre un punto que dejé suelto en el anterior análisis. Se trata de la relación entre imagen (y en este caso, la imagen del rostro) y la verdad. El carácter de verídico de lo visto en oposición a los datos obtenidos de otros sentidos reposa, de manera insistente, en la comprensión logo-oculocéntrica. Visión, verdad y conocimiento es la triada que domina, en buena parte, los presupuestos de la ciencia y de la estética occidental. Pero, ¿qué significa, después de todo, la verdad de la imagen? ¿la verdad del rostro? ¿qué es la verdad en este particular relato garciamarquiano?

Quizás nos convenga atender a lo que Didi-Huberman afirma en *Imágenes pese a todo. memoria visual del Holocausto* (2004) respecto a la potencia de las imágenes para

contrarrestar los mecanismos de la desimaginación implantado por los regímenes de poder totalitario que pueden alcanzar incluso, a mi parecer, otros ejercicios de poder donde el objetivo es hacer *des-aparecer* que no es otra cosa sino hacer pasar por “no-lugares”, “no-seres” a seres y eventos existentes. Las imágenes producen una verdad sobre esos espacios y seres (des)imaginados como alteridades extremas. Las imágenes hacen visible y, con ello, articulable, traducible eso que se quiere mostrar como indecible o impensable. Las imágenes no muestran “la verdad” como un discurso auténtico, en su sentido de valor oficial, sino como “un instante de verdad” (Didi-Huberman, 2004, pág. 57), como un trozo arrancado a un tejido de testimonios que dan cuenta de un evento traumático.

En lo que respecta al rostro, Hans Belting ya nos recordaba que la historia universal le ha otorgado a este la condición de “superficie e imagen” (p. 91) que transparenta una situación paradójica: sobre el rostro se asientan papeles o máscaras que se construyen con la mímica facial o con materiales diversos, pero aún bajo estas formas temporales, estos velos, el rostro presenta y re-presenta el sí mismo. Pero el “sí mismo” en el relato de GGM es conocido por lectores mediante una develación y una construcción. Estas son posibles por la secuencia de acciones mirar-enunciar-mirar. El “instante de verdad” en este cuento es resultado de lo que las mujeres mayores han contemplado y, luego, expresado como cierto, para volver a corroborarlo con una nueva mirada: “Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre (...) El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban” (p. 269).

3.2 Los que miran

Hemos insistido a lo largo de este capítulo en que el cuerpo del ahogado es imagen que se somete a un proceso gradual de comprobación material y significación por parte de la comunidad que lo ha recibido. Este ha estado a cargo de observadores de diversa índole, quienes ejecutan distintos actos visuales (Alphen, 2002) y modos de mirar. Los actos visuales son todas y cada una de las interacciones que a través la mirada tiene, narra o expone la voz narrativa, o bien, el testigo ocular. Estos, como lo señala Alphen (2002), están cargados de una determinada emoción. Cuando lo visto ha constituido una experiencia traumática, o una “memoria profunda” como la llama Delbo (en Alphen,

2002, p. 170) y la intensidad de la emoción revivida se anteponga a una noción temporal cronológica, entonces, lo visto está ante los ojos de testigo o de la víctima, una y otra vez en un tiempo que ya nunca más es pasado. Apoyado en el psiquiatra Pierre Janet y en la escritora Charlotte Delbo, Ernst van Alphen distingue, para el caso que le ocupa-que son las memorias del exterminio judío por el nazismo-, dos tipos de memoria y con ello dos formas de participación de la imagen en ella. Anticipo que estas no son entidades opuestas y que en el relato de un mismo hecho pueden coincidir y entremezclarse. En la memoria narrativa los hechos se integran dentro de un modelo temporal teleológico que reconoce cuando es pasado o futuro, mientras que en la memoria profunda o traumática, los eventos se actualizan, se experimentan como en un eterno ahora. La memoria traumática está guiada por las sensaciones y las emociones que ellas desencadenan.

Aunque esté contado en un tono salpicado de humor, el cuento evidencia una situación traumática en la medida en que el contacto con el cuerpo muerto del foráneo les hace preguntarse por la posibilidad de perder a uno de los suyos, al tiempo que se percatan de aquello que carecen y de opciones distintas de vida. Pero aquí, la situación chocante no pone en evidencia el dolor sino otras emociones de las que podremos percatarnos si analizamos, parte a parte, cada uno de los actos de visión de los observadores-espectadores de ese cuerpo.

Los niños, las mujeres y los hombres son los tres grupos de observadores que van delineando los contornos de la imagen del ahogado. Como ya decíamos en páginas anteriores, los niños son los primeros en avistar lo que sería primero “un promontorio oscuro” pero será la distancia respecto a lo que “se acercaba por el mar” (García Márquez, 2014, pág. 267) lo que activará los registros en su mundo de referencias: un barco enemigo o una ballena.

Luego del avistamiento, se despliega la ilusión. Lo visto vendría a colmar (o no) su deseo, deseo que esté enteramente relacionado con los códigos de su lectura. Ellos esperan que lo venido del mar sea ocasión de combate o, en su defecto, alimento. A la mirada, le sigue el encallamiento en la playa, el desocultamiento y el juego. El cuerpo llega a la orilla, al borde, al margen, para seguir siendo eso a los ojos de los niños: un cuerpo sin definición precisa más que objeto lúdico. El juego es un movimiento dialéctico: enterrarlo-desenterrarlo, ocultarlo-descubrirlo, hacerlo visible e invisible. Los

niños no están interesados en datos, en nombres, en historias antes de integrar el elemento “inusual” a sus dinámicas cotidianas, para ellos el juego sucede. Los niños, en una lectura alegórica, se aproximarían al artista para quien la imagen sucede en esta dialéctica. Esa misma lectura alegórica, invierte los términos, ya no es el extranjero que descubre a los “niños” como en la empresa colonial, sino los niños que despliegan toda su fuerza creativa respecto al “otro” lejano.

A los niños le siguen los hombres. Estos son los que tendrán el contacto posterior con el ahogado y les corresponderá determinar sus cualidades físicas. Los hombres notan no ven. Entre ellos y el cuerpo del ahogado no hay mayores distancias y sí más raciocinio que emoción: “Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombre, pues si apenas cabía en la casa, pero pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte está en la naturaleza de ciertos ahogados” (García Márquez, 2014, pág. 267). Más que ver al ahogado, los hombres se ven entre ellos y comprueban que no han perdido a nadie. Los hombres miran para mantener, comprobar o restablecer un orden sin expresar ninguna preocupación distinta a la de su propia conservación. Estos sienten celos de los cuidados que las mujeres proporcionan al muerto forastero al punto de “resongar”, “despotricar”. El insulto es el resultado de sentir amenazado su lugar respecto al que ahora ocupa este actante dentro de la comunidad.

Entre tanto, las mujeres ocupan un lugar preponderante en el relato. Ellas son presentadas por el narrador como las encargadas del cuidado del cuerpo en ese tránsito hacia otras regiones. En medio de estas labores, notan de la proveniencia de este y sacan sus propias conclusiones: “Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento” (p. 268). El trabajo de cuidado hace que la distancia entre las mujeres y el objeto de su visión no sea insalvable. Por el contrario, entre ellas y el cadáver existe una proximidad que les permite sentir fascinación por él. Su comprensión de la naturaleza de este hombre está nublada. Están demasiado cerca como para encontrar en él alguna falta. Las mujeres se sumergen en una mirada que va de la fascinación a la contemplación. Sentadas círculo, tal y como sucede en un ritual, las habitantes del pueblo se entregan a la devoción como si de un santo se tratara. Contemplar supone entrar en un estado de atención plena frente a algo material o espiritual como también tener presente el objeto de tu visión y esto es, traerlo a la consciencia. Contemplar es un verbo con una fuerte carga mística y afectiva desde su

raíz etimológica. Del latín *contemplatio* y este, a su vez, de *contemplum*, lugar o plataforma desde donde los augures veían el cielo para anticipar, predecir los acontecimientos. Se contempla la imagen para hallar en ella la revelación de una verdad o la anticipación de hechos que involucran el curso de la historia humana.

En el caso de las mujeres del relato, la contemplación no las lleva al futuro sino a la atención en el entorno habitado, a su presente, a su pasado y, a partir de allí, piensan en lo posible, es decir, en lo que está dado como potencia. El relato reitera el verbo pensar cual resultado de la mirada atenta, como si nos dijera, que solo de la contemplación surge el pensamiento y del pensamiento, la subversión. Su pensamiento no se basa en hechos sino en suposiciones, en inferencias, en imaginaciones que les sirven de medida para comparar con sus propias vidas y las de sus maridos. En el secreto de sus íntimos pensamientos, estas mujeres se rebelan en contra de los hombres con los que han convivido. En cierto sentido, el contacto con ese cadáver portentoso les narra una experiencia vital en potencia que ellas desconocían y ahora osan imaginar. Lo asumen proveedor, generoso en forma y en atributos, y esta abundancia les trastorna la idea que tienen de la masculinidad. La abundancia de belleza y de imaginarias posibilidades las hace sentir repudio por lo ya conocido:

Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto, el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que habría sacado los peces del mar con solo llamarlos por su nombre (...). Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando en que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquel hombre era capaz de hacer en toda una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra. (García Márquez, 2014, pág. 269).

En el relato garciamarquiano, la contemplación cobra la forma de una mirada cercana y sostenida que despliega una forma de pensamiento, ejecutado por seres que se encuentran en condición de menor autoridad pero, no por ello, menos potente y subversiva. No es, para nada, un acto pasivo al que las mujeres se entregan. Entrelazado a las prácticas de cuidado de los cuerpos ajenos, contemplar al otro, al diferente es una forma de provocación del pensamiento. De un pensamiento que mueve los afectos y que lleva a tomar acciones. Y la primera acción que esta desata es la de imaginar.

La imaginación viene a ser en este pueblo, tal y lo que asume Didi-Huberman para otro contexto (2019), un bien comunitario que les permite construirle una historia a ese particular forastero e integrarlo a las pertenencias, igualmente, comunitarias del pueblo. El “otro” sin nombre y sin lugar, pasar, transita hacia una identidad más estable: la de Esteban, y al ser Esteban se le adjudican unas actitudes, sentimientos, valoraciones con las cuales los habitantes se asemejan, al punto de tomarlo por uno más, perteneciente a ese lugar. No obstante, poder imaginar y otorgarle un recorrido vital necesario para reparar el horror de la muerte y asumirlo como parte de ellos: “sí, allá, es el pueblo de Esteban” (p. 273), es también un acto de apropiación, de adjudicarle características, poderes que no sabemos ni pudiéramos saber si este tendría. Es cierto que la ficción les ayuda a estas mujeres y hombres desheredados tener una “memoria que eternizar”, un hecho extraordinario que contarles a las generaciones venideras y un proyecto a seguir “porque ellos iban a pintar las fachadas de colores alegres para eternizar la memoria de Esteban, y se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados...” (p. 273). Pero tal cosa suponía acciones hiperbólicas en función de esculpirle la belleza en el rostro del pueblo para ser reconocidos por los foráneos como el lugar de alguien más, alguien que ellos esperan que desde su muerte comience a ser importante.

Sin embargo la muerte, en la manera en la que cuenta el relato, no es el catastrófico final. Es ese pasaje que conecta dos instancias de lo imaginario. Las dinámicas imaginativas de vida cotidiana, la vida de la vigilia y de las faenas de la supervivencia se entrecruzan con las que se afirman en los rituales mortuorios. En el caso de los primeros observadores, el juego constituye esa práctica esencial con la que le dan sentido al encuentro con lo “extraño”. Los niños, como ya decíamos, lo ven como un barco o una ballena porque son los elementos que gravitan en su imaginario. Y bien, para las mujeres, este puede ser un santo, un enviado de los dioses o un guerrero, ideas que se proyectan sobre la superficie inmóvil del recién llegado. Ahora, en los rituales de despedida, lo suponen frágil como un cuerpo humano vivo, se preocupan por preservarle de los peligros del entorno marino dado que le agregan “los escapularios del buen viento”, “una pulsera de la orientación”. Pero, ¿qué más podría pasarle al pobre ahogado? Pues, lógicamente, nada más catastrófico que “se lo iban a masticar los tiburones” (p. 271). Nada más catastrófico que la pérdida total. No obstante, el trabajo de la imaginación no cesa y es el

que permite el cuidado del ahogado hasta su retorno al mar, y como bien ya se decía, hacerlo patrimonio del pueblo.

Ese cuerpo “en la orilla”, en tránsito hacia otras identificaciones despliega la imaginación de los habitantes que no poseen más que unas frágiles casas y barcas, ese cuerpo les otorga un proyecto a seguir y, como si fuera poco, también hace que su compasión y su llanto sean un gesto político. En ello, son las mujeres las principales artífices de la conmiseración, el sollozo y la lamentación y estos vienen a ser los tres momentos de la comunicación de ellas con y gracias al ahogado. El acto de visión o la mirada contemplativa desemboca en la compasión. Ya hemos dicho que esta mirada exige cercanía, y en este caso, esa proximidad es dictada por las prácticas de cuidado. “las mujeres que lo habían vestido, las que lo habían peinado, las que le habían cortado las uñas y raspado la barba no pudieron reprimir un estremecimiento de compasión cuando tuvieron que resignarse a dejarlo tirado por los suelos” (p. 269). Un estremecimiento de compasión, es decir, una sacudida nerviosa, una especie de temblor, de mudanza del ánimo que lleva el acompañar a alguien en su padecimiento, en su dolor. La compasión tiene el carácter de una emoción que “representa o impulso para integrar o sufrimiento alheio no quadro do nosso conhecimento do mundo, sendo, assim, indissociável de um impulso performativo, de um impulso para a ação” (Sousa Ribeiro, 2018, p. 15). La emoción supone, entonces, forjarse un conocimiento que está mediado por la imagen y por la mirada y transformarlo sino en una acción, al menos en una posibilidad de ella. La compasión no es, para nada, una expectación pasiva de los dolores que nos circundan, sino una emoción que atraviesa las estructuras sensitivas y cognitivas que nos hacen validar cierta experiencia vital.

No en vano, las mujeres que ven de cerca al ahogado comprenden “cuánto debía de haber sido infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba” (García Márquez, 2014, p. 269). La elección del narrador del verbo comprender en este episodio del relato no es gratuita. Compadecerse lleva a comprender, es decir, a poner en situación, a contextualizar en el hecho que genera el padecimiento: “Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar” (p, 270). Las mujeres pasan de la fascinación por la belleza y las proporciones del recién llegado a ver en él las complicaciones de estar en un

mundo de dimensiones menos generosas. Las mujeres, que muy seguramente, tienen una conciencia de su propio cuerpo y el de sus compañeros, sí que han comprendido la tragedia que hay detrás de la excepcionalidad. Ninguna silla le resiste en las visitas y el “pobre Esteban” tiene que resignarse a estar de pie y a sufrir, en su propio pellejo, las consecuencias de no encontrar lugar en este mundo. Aunque hilarante, el cuento sabe exponer las catástrofes de la diferencia pero sobre todo, las salidas al sufrimiento que ello genera. Compasión es la emoción que antecede a la comprensión de la alteridad y de su diferencia.

No obstante, esta actuación de las mujeres también es una posición de poder, puesto que cuanto más cerca estamos del cuerpo vulnerable, de sus necesidades, más cerca de la narrativa que funda su persona, estamos más cerca de poder crearla e intervenirla. En el caso del ahogado, un cuerpo vulnerable y sin proveniencia conocida, la mirada contemplativa de las mujeres le otorga una posibilidad de ser existente entre la comunidad. El sentido que comunidad tiene en este relato se aproxima a lo propuesto por Roberto Espósito en *Communitas. Origen y destino de la comunidad* (2003). Comunidad es el vínculo forjado a partir de una obligación, de un deber acordado entre seres -no cosas- y también una donación (Espósito, 2003) que no implica que lo otorgado o lo contraído en deuda represente un bien o una ganancia estable.

Entiendo que el vínculo que une a la comunidad manifiesta una actuación recíproca no sujeta a un contrato duradero, si así no es querido; no obstante, los lazos que la unen dependen de la existencia de un elemento amenazante o de la proyección sobre otro “amenazante” del que hay que protegerse mediante la “cerrazón” de filas. La comunidad hace que se abandone, hasta cierto punto, una idea de subjetividad “propia”, “individual” para forjar una abarcante y temporalmente cohesiva en la que se “congreguen” los que quieren no sentirse amenazados. Hay en Espósito, en diálogo con Hobbes, la idea de una comunidad surgida del deseo de supervivencia frente al poder del pater-soberano que imparte la ley o frente a un “otro” que desafía tal mandato.

La comunidad, que la narración ficcionaliza, es formada por comunidades internas heterogéneas: los niños no tienen objetivos semejantes a los de los adultos y, entre los mayores, hombres y mujeres no se plantean los mismos propósitos. Las mujeres, por su parte, se congregan en la relación a lo que una subjetividad femenina, dicho además

esencializada por el narrador, les convoca. Pero, entre ellas surge la distinción generacional entre las más jóvenes y las mayores. Las primeras sucumben ante sus ilusiones y porfías. Las guía la pasión, por lo que serán las que desbordarán en atenciones y cuidados que ratifiquen sus anhelos más íntimos. En cierto sentido, su mirada está “contaminada” por su deseo. Entretanto, las “más viejas” que, como justifica el narrador, han depurado en el correr de los años la fogosidad de sus pasiones, están capacitadas para ver con “compasión” (García Márquez, 2014, pág. 269). Es decir, para ver al muerto en calidad de muerto, de persona, no de héroe ni de santo como sí pensaban las más jóvenes al creerlo Lautaro y querer vestirlo de ropas y zapatos de charol. Pero, más que esta indicación que los críticos señalan (Felten, 1986; Maglia, 2002), importa mucho que sean las mujeres mayores las que desestimen esta mirada idílica sobre un símbolo en la historia americana. La mirada compasiva de las mujeres mayores ve al hombre con todas sus debilidades y pesares, con todo lo que pudo o no pudo lograr. Ellas se esfuerzan por ver “a un hombre” en el sentido que Didi-Huberman le da, desde las asesveraciones de Primo Levi y de Robert Antelme, en *Pueblos expuestos, Pueblos figurantes* (2014), que no es una cosa distinta que recuperar la figura humana, la figura del semejante.

Y esa imagen del semejante no puede ser un retrato estereotipado o una apuesta por la desaparición de los rostros y de los cuerpos en la sobreexposición mediática. Todo lo contrario. Se recupera la figura humana en el semejante que es el “Otro” cuando este detona la capacidad de afectación en nuestros propios cuerpos. Cuando se puede abrumar nuestra cabeza al ver la llaga de un pie ajeno, cuando cerramos los ojos ante la quemadura distante, cuando nos enternece por una sonrisa plena o una inacabada en los rostros que nacen o de los que comienzan a morir, porque puede ser nuestro pie, nuestra piel, nuestra sonrisa. En esa identificación de una naturaleza corporal, y en consecuencia afectiva compartida, el relato nos muestra que no basta ver al ahogado en cuanto Esteban, o sujeto social y en cuanto ser extraordinario –gigante desarrapado e incomodo y “tonto hermoso”– o en cuanto posible héroe para las jovencitas, si ese “extraño-semejante” no se les hace cada vez más humano en un estallido de llanto. Desvalido, manso, servicial y pobre son adjetivos que corresponden, parcialmente, a lo que el narrador nos dice- sin decir- de las mujeres y del pueblo. Esteban es cada vez más su semejante:

Fue una de las más jóvenes la que empezó a sollozar. Las otras, alentándose entre sí, pasaron de los suspiros a los lamentos, porque el ahogado se les iba volviendo cada vez

más Esteban, hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban” (García Márquez, 2014, pág. 270).

El llanto no es parte de “las frivolidades de mujer” que señalan los hombres del pueblo. Si no un gesto subversivo que, además, el cuento trae de otras lecturas literarias donde también se explora el motivo exposición del cadáver. El llanto, la lamentación, el llanto son fórmulas de pathos que funcionan como una antesala de la rebelión, “donde el duelo deviene deseo” (Didi-Huberman, 2018). Como en la tragedia sofocliana, Antígona hace el reclamo doloroso a su hermana Ismene por las disposiciones de Creonte respecto a los hermanos fallecidos en duelo y este deriva en las acciones que desafían la ley y la justicia. Este cuento garciamarquiano, como otras de sus obras, está plagado de referencias y alusiones a los clásicos grecolatinos. Es evidente que el ahogado simboliza un especie de Ulises que es rodeado y deseado por las mujeres. Pero es, aún más -en mi juicio-, el cuerpo de un Polinices sometido a los designios, ya no de un Creonte, sino del pueblo. Un Polinices que ya no es llorado por una solitaria Antígona sino por un grupo de menesterosas mujeres y, a diferencia, del descenso y degradación a la que el modelo trágico entrega a sus personajes, en el relato tratado se produce un movimiento de ascenso de los implicados porque el muerto es restituido con un nombre, una historia y una memoria que eternizar al tiempo que los habitantes se hacen comunidad en el tránsito de este cadáver a hombre:

(...) hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban. Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre lágrimas.

—¡Bendito sea Dios —suspiron—: es nuestro! (García Márquez, 2014, pág. 270)

Se llora no apenas para preguntarse ¿qué o cómo ha sucedido esto? O para decir : ¡qué pobre o que triste! El llanto abre, en este caso, la posibilidad de hacerse a una propiedad, algo más de lo que les había sido dado “por naturaleza”. El sollozo que deviene lamento y llanto es lacrado por el gozo de la apropiación: Las mujeres han recobrado a un Esteban para sí mismas y para el pueblo.

3.3 Una supervivencia flotante o las fórmulas de pathos

Hasta este momento, hemos intentado argumentar que este particular cuerpo en tránsito hacia otras formas de visibilidad es un motivo inquietante que permite narrar el proceso de constatación física, material de los cuerpos hasta su incorporación en un determinado entramado de significaciones. Evidenciamos cómo la mirada de los observadores, en cuanto acto de escogencia intelectual cargada de afectos, produce una dimensión de este sujeto/objeto visual. El pueblo restituye en el ahogado su posibilidad de ser existente en la historia y, al mismo tiempo, este le permite a la comunidad desear y forjarse una “memoria que eternizar” a través de la visibilización del pueblo con sus decorados jardines y casas de colores. El pueblo decide qué recordar y cómo hacerlo y hacerse digno de la presencia de un ser que, a sus ojos, es extraordinario, hermoso, descomunal.

Este motivo, denominado cuerpo en tránsito o cuerpo en la orilla, es decir, un sujeto y una actuación respecto al mismo, constituye en sí una supervivencia de formas representativas que han estado gravitando, flotando en el sistema de representación y visualidad occidental. Sistema que siempre interacciona, es intervenido y reajustado por sistemas visuales de otras culturas de larga duración. Ya dijimos que a estas formas representativas, Aby Warburg las reconocía como *Pathosformel* o fórmula expresiva que, según Emilio Burucúa, “se trasmite a lo largo de generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas, de metamorfosis” (Burucúa, 2007, págs. 15-16). La fórmula patética no estaría reducida a una “expresión psicológica” sino que entraña en sí misma la relación de los cuerpos con el tiempo y el sufrimiento. Es, en los términos de Didi-Huberman para el caso del fotógrafo Phillipe Bazin, una expresión en su “sentido más realmente trágico” (2014, pág. 42).

Si en un principio, ya habíamos anunciado con Campra (1984) que la escritura garcíaamarquiana es un “sistema autosuficiente y autogenerador”. (p. 938) de sus propios motivos, personajes, y en general, de su mundo autónomo, en consecuencia, la fórmula patética, debe estar en las obras que le antecedieron a “El ahogado más hermoso del mundo” (1972, 2014). En este apartado intentaremos dar cuenta del funcionamiento de tal fórmula en el relato en relación con dos obras que le antecedieron.

Desde el cuento “La tercera resignación”, publicado el 13 de septiembre de 1947 en la sección “Fin de semana” del diario capitalino *El Espectador*, y recogido posteriormente en la colección *Ojos de perro azul* (1972), el tema del muerto-vivo se esboza sin apuros. Así, muy lentamente, conocemos la historia de este joven que vive bajo una muerte muy particular: se encuentra muerto pero con facultades sensitivas y cognitivas en funcionamiento. Puede percibir olores y sensaciones y a partir de ellas, tener recuerdos, extraer conclusiones, exponer argumentos no sin ciertas confusiones en sus palabras. Todo esto sin ninguna capacidad motora. Extendido sobre el ataúd que le han fabricado, desde sus siete años, para que siga creciendo “más allá de la muerte”, ha sentido un ruido inusual dentro de su cabeza. Este es el anuncio y la disrupción de un orden: quizás se aproxime la muerte definitiva.

A diferencia de “El ahogado más hermoso del mundo”, la verdad de este personaje no se nos va revelando por lo que otros ven o intuyen saber de él, por el contrario, a lo largo de “La tercera resignación” asistimos a una serie de “tomas de conciencia” que son registradas por el narrador: de la presencia de un elemento disruptivo, de un deseo de disiparlo, de su incapacidad de moverse hasta la confirmación de verse y ser cadáver. La tangibilidad y la espacialidad son el par de cualidades que este cuerpo reconoce como las que lo dotan de existencia. Un cuerpo en tránsito. Un estado intermedio que es material y corpóreo. Por el contrario, ser abstracto, imaginario o apenas recuerdo, le resulta inadmisibles. Cualquier condición que sea etérea, inasible, le parece señal de pérdida de la unidad, de tornarse extraordinario:

Cuando –ante la vista de un cadáver– se dio cuenta de que era su propio cadáver. Lo miró y se palpó. Se sintió intangible, inespacial, inexistente. Él era verdaderamente un cadáver y estaba sintiendo ya, sobre su cuerpo joven y enfermizo, el tránsito de la muerte. (García Márquez, 2014, pág. 12)

Y más adelante, cuando se enfrenta a la inminente desaparición total, intuye el narrador:

Acaso sienta entonces una ligera nostalgia; nostalgia de no ser un cadáver formal, anatómico, imaginario, abstracto, armado únicamente en el recuerdo borroso de sus parientes. Sabrá entonces que va a subir por los vasos capilares de un manzano y a despertarse mordido por el hambre de un niño en una manzana otoñal. Sabrá entonces – y eso sí lo entristecía – que ha perdido su unidad: que ya no es – siquiera – un muerto ordinario, un cadáver común. (García Márquez, 2014, pág. 17)

El lector es informado por un narrador que ha elegido el registro de una voz heterodiegética de focalización interna. La mirada que lanza proviene de alguien que está interesado en cada detalle de las sensaciones del cadáver que “vive” y de su ambiente. La mirada se interna en sus recuerdos y en las vivencias de otros personajes: como lo que hace la madre o lo que el médico o el carpintero resuelven. En cierto sentido, correspondería – a mi juicio – a la de un poeta que atiende a la justa adjetivación para nombrar los alcances de las sensaciones que experimenta este cuerpo. Por ejemplo: “el ruido tenía la piel resbaladiza” (García Márquez, 2014, pág. 11). Mientras que en el relato anteriormente tratado, el narrador detalla, e incluso se instala en varios observadores para componer la supuesta y real historia de Esteban.

Sin embargo, son estos contrastes, estas confrontaciones, las que hacen emerger la imagen crítica, o mejor, que hacen que veamos en el cadáver narrado en estos relatos, una imagen crítica. Y la manera en que esta se nos manifiesta, se nos presentifica es mediante el síntoma. Didi- Huberman identifica el síntoma con el “movimiento aberrante” que Gilles Deleuze acotara para la filosofía en cuanto a la imagen-tiempo o lo que Georges Kubler apunta hacia “formas en el tiempo” que “se despliegan sobre el registro siempre dialectizado de la orientación”, o bien, es ese acontecimiento que sucederá como una “brusquedad eficaz” (Didi-Huberman, 2011, pág. 49). El síntoma se presenta cual semejanza “extraña” o pérdida que parece hablarnos de alguna forma del origen como “el torbellino en el río” benjaminiano. Decimos que el síntoma plantea una “semejanza extraña” porque al verlo referimos siempre recordar una forma similar, antes vista o experimentada, pero sin poder precisarla o bien, cuya ubicación en nuestro marco de referencias temporales siempre resulta incómoda, difícil de integrar en un modelo temporal progresivo.

Es, ante todo, un acontecimiento difuso, de difícil descripción e integración en una narrativa y, al mismo tiempo, es forma de las formas, que no remite a nada anterior u originario, sino que enmascara un malestar, mucho más profundo, en la cultura. El síntoma es, también, un movimiento temporal disperso que pone en jaque los modelos temporales convencionales. Hay apariciones simultáneas, memorias cruzadas de un mismo evento. Todo pasado se vuelve difuso y presente, y es el anuncio, de un porvenir.

La exposición de este cuerpo en una situación intersticial, en uno y otro relato garciamarquiano -y también en su novela *La hojarasca* (1954, 1998), se carga de sentidos muy específicos por la emergencia sintomática de ciertos estados, objetos y gestos. Uno de los primeros que salta a la vista es la belleza que él descubre en sí mismo mientras es vestido, como si el acto de cubrirlo con su mortaja, lo invistiera de una lozanía, que es paradójicamente, mortuoria: “Se sintió bello envuelto en su mortaja, mortalmente bello” (García Márquez, 2014, pág. 17). En “El ahogado más hermoso del mundo”, como lo anuncia el título, la belleza es la cualidad que hace que Esteban sea mirado, acogido, adquiera la calidad de perteneciente y, luego, tal belleza replicada como memoria para el pueblo.

Pero tal belleza se nos presenta de manera sintomática en la descripción corporal del cuerpo y, al mismo tiempo, en la materialidad de su lenguaje. La cabeza se asemeja a una habitación: “las cuatro paredes de su calavera” (García Márquez, 2014, pág. 11). Señal de la triple reclusión en la que se halla el personaje. El cuerpo del joven permanece extendido en un ataúd de “madera verde”, dentro de un cuarto que la madre ha cuidado con demasiado esmero hasta que brota el estatismo, la amenaza del no crecimiento y el destello del siguiente fallecimiento y también en la reclusión de su propia muerte. El narrador nos instala, como decía, en las “las cuatro paredes de su calavera” y en el “tallo de vértebras”, en ese gesto de “gato doméstico” que “contrajo sus músculos” o de su complejo “sistema de autonutrición” o que “estaba tronchado como un árbol de veinticinco años” (García Márquez, 2014, pág. 17) o que tal vez, lamentaba convertirse en manzana otoñal. Todas esas referencias vegetales y animales son, al mismo tiempo, la confirmación de una vida latente expresada en la belleza de ese cuerpo y de las palabras que lo nombran. De igual modo, llama la atención la manera en que esa tensión entre vitalidad y estatismo, entre lucidez y sueño mortuorio, entre belleza y horror que se expresa en el momento en que el ratón “subió hasta sus párpados y trató de roer su córnea” (García Márquez, 2014, pág. 15) se articula en los relatos garciamarquianos, según lo asegurara Luis Carlos Herrera desde 1973: los primeros relatos son “expresiones límites entre la vida y la muerte, entre el sueño y la vigilia, entre la conciencia, la subconsciencia, la inconciencia” (Herrera, 1973) y que lo confirmara voces más recientes como Mónica Zapata para quien -y específicamente “El ahogado más hermoso del mundo”- presenta la

pugna entre “lo mítico y lo abyecto” (Zapata, 1994) lo cual, a mi juicio, está encarnada en la materialidad misma de este cuerpo narrado.

Sin embargo, será *La hojarasca* (1954) la obra que consolide -en ese espectro inicial- la gravitación del cuerpo en tránsito expuesto, algunas veces equiparado al muerto, que es restituido en calidad de fórmula de pathos en la obra garciamarquiana. No tendría que extenderme en un resumen porque esta es ampliamente conocida, pero apenas diré que es la historia del entierro del médico suicida y repudiado por el pueblo de Macondo. Isabel y su hijo asisten convidados por su padre pese a la sentencia una vez proclamada por los habitantes. Para estos, el doctor debiera permanecer insepulto y padecer la degradación en la soledad de su habitación porque se negó a atender a un hombre herido en la guerra, ya que antes el mismo pueblo lo había relegado por preferir los galenos traídos por la compañía bananera.

El epígrafe tomado de *Antígona* abre la novela y da las claves para que esta sea leída en pro de la actualización mítica que, desde sus primeras lecturas críticas, es interpretado como el modelo estructural del que se sirve la novela para tener una existencia narrativa. La formulación de una promesa, la condenación o el carácter obstinado de los personajes ratifican, según Lastra (1967), la correspondencia entre “la realidad histórico social colombiana de este siglo” y un devenir trágico:

En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura ni le llore y que le dejen sin lamentos ni enterramientos, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran por la satisfacción de cebarse (Sófocles, *Antígona*, 25-30)

La exposición del cadáver del médico pone en el centro el conflicto entre la violencia que se expresa en el odio y resentimiento encarnizado y la necesidad de la compasión. Wilfredo Vega Bedoya (2015) señala que la narración omnisciente permite configurar una visión nostálgica frente a la disolución del “Patriarcado liberal” (p. 68) ocasionada por la guerra y la llegada de la compañía bananera a Macondo. Las prácticas extractivas que trajeron aparentes beneficios y luego la ruina también sembraron la ruina moral y afectiva en sus habitantes y, como lo afirma Vega Bedoya “el advenimiento de la soledad moderna en la provincia comunal” (Vega Bedoya, 2015). Caballero De la Hoz observa, en esa misma dirección, que tal decadencia ha sido el resultado de una formación social que ha delineado la conformación del Caribe colombiano en cuanto región y, creo

también que, en consecuencia, en cuanto espacio de invención poético-imagética. Desde su lectura de Salomón Kalmanovitz (1981) se trata del paso de la un modo de producción y organización “semi-feudal” a un desarrollo capitalista de corte agrario. Y por tanto:

Esta formación social genera, por tanto, una formación ideológica análoga que nos presenta la pugna entre dos ideologías: una conservadora y moralista (la de los terratenientes dueños de haciendas, dueños de abundante población servil sujeta por medio de deudas, de control político y la ideología católica) y otra, liberal y progresista (la de un gran número de campesinos arrendatarios libres luego de la guerra civil y dispuestos a asalariarse. (Caballero De La Hoz, 2007, pág. sp)

Sin embargo, además de la mirada totalizadora, o parcialmente abarcante, para efectos del tema que aquí nos ocupa valdría decir que el niño, como uno de los narradores personajes, quien nos permitiría encontrarnos con la condición corporal y ontológica de ese cuerpo y poder contrastarlo con la composición imagética que tenemos de esa fórmula patética en “El ahogado más hermoso del mundo” (1968).

La voz del niño inaugura el relato con el registro de una inédita visión: “Por primera vez he visto un cadáver” (García Márquez, 1954, 2014). El hecho es contado por él como ha sido: una ruptura con el orden de sus creencias y una ocasión para corroborar la existencia de este cuerpo mediante la activación de su mundo de referencias. Como los niños que avistan el “promontorio oscuro y sigiloso” y que piensan en ballenas y barcos enemigos, este pequeño también recurre a las imágenes cotidianas para dar fe de lo extraordinario. En su narración es insistente el verbo ver. Su repetición apunta hacia el acto de llenarse, de colmarse de esa experiencia sensitiva que comienza por la constatación de las prácticas corporales de vestuario. Ese cuerpo se ve o en la extrema desnudez del ahogado o en la mancillada pulcritud del médico en los oficios propios de la muerte:

Siempre creí que los muertos debían tener sombrero. Ahora veo que no. Veo que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrado en la mandíbula. Veo que tienen la boca un poco abierta y que se ven, detrás de los labios morados, los dientes manchados e irregulares. Veo que tienen la lengua mordida a un lado, gruesa y pastosa, un poco más oscura que el color de la cara, que es como de los dedos cuando se les aprieta con un cáñamo. Veo que tienen los ojos abiertos, mucho más que los de un hombre; ansiosos y desorbitados, y que su piel parece ser de tierra apretada y húmeda. Creí que un muerto parecía una persona quieta y dormida y ahora veo que es todo lo contrario. Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea. (García Márquez, 2014, pág. 14).

El verbo ver es también la marca textual y material de una narrativa del testimonio. El niño es testigo de la existencia de un cuerpo y de un estado corporal que también testimonia los vestigios del rencor que lo ha condenado a una doble marginalidad: “Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea. (García Márquez, 2014, pág. 14)”. Así como los niños, las mujeres y los hombres testimonian la descomunal apariencia de Esteban, su orfandad, su carencia que tiene que ser subsanada con atenciones y discursos; el hijo de Isabel da cuenta el muy humano rostro de la muerte: el gesto, el color de su piel y sus dientes, la disposición de sus miembros. Sus descripciones referencian en la corporalidad del médico el universo telúrico del que ahora es habitante: dedos cuando se les aprieta con un cáñamo y su piel parece ser de tierra apretada y húmeda. El niño ve un cuerpo que espera su regreso compasivo a la tierra.

Hay en la habitación un olor de “cosas arruinadas y deshechas” (García Márquez, 2014, pág. 14) que el personaje anticipa y serán el anuncio de lo que sucederá a lo largo de la narración, y por supuesto, vestigio y marca del cadáver. ¿Es también el olor del cuerpo? ¿el olor del pueblo arrasado por el paso de la compañía extractiva? ¿el olor de la decadencia de la ideología feudal, patriarcal y militarista representada en el Coronel, abuelo del pequeño? El olor aparece como síntoma, como huella desplazada de la miseria que agota a Macondo y que el niño, como generación siguiente, percibe y constata.

También, como testigo, el niño forja una memoria profunda (Alphen, 2002) que no puede integrar fácilmente a su esquema narrativo cronológico y que vivirá como una presentificación, como una huella del trauma fijada en un dato sensible que le proviene de mundo que lo rodea y ahora (así como en el pasaje de Ulyses de James Joyce y que comentaba Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*, ya citado anteriormente) impregna todo lo circundante:

Ahora el ataúd está cerrado, pero yo recuerdo la cara del muerto. La he retenido con tanta precisión que si miro hacia la pared veo los ojos abiertos, las mejillas estiradas y grises como la tierra húmeda, la lengua mordida a un lado de la boca. Esto me produce una ardorosa sensación de intranquilidad. Tal vez el pantalón no deje nunca de apretarme a un lado de la pierna. (...)

No hay en la casa un olor que yo no reconozca. (García Márquez, *La Hojarasca*, 2014, pág. 83)

La insistencia en decir que ve ratifica la noción de testimonio como “imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en

un momento de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada” (Jara, 1986). Una imagen que encuentra su legibilidad en las relaciones con el discurso. El cuerpo muerto es el objeto visual que desencadena en el niño la sorpresa, el trauma y que luego es puesto sobre la materia lingüística. Solo puede ver al doctor en tal condición cuando una voz, que quizás fuese la voz de un acervo de imágenes, de recuerdos heredados de la familia. El cuerpo del “Otro” forastero de su propia condición vital comienza a habitar “la oscuridad de los ojos” y a transitar por los senderos de lo que se nombra con dificultad o de lo indecible.

Pero fue como si alguien me hubiera dicho desde la pared: «No muevas las piernas que el hombre que está en la cama es el doctor y está muerto.» Y cuando miré hacia la cama, ya no lo vi como antes. Ya no lo vi acostado sino muerto.

Ahora es distinto, ahora he visto un cadáver y me basta con cerrar los ojos para seguir viéndolo adentro, en la oscuridad de los ojos. Voy a decir a mi madre, pero ella ha comenzado a conversar con mi abuelo. (García Márquez, *La Hojarasca*, 2014, pág. 85).

3.4 Apuntes finales

A lo largo de este capítulo, el relato garciamarquiano que nos ha ocupado pone ante nuestros ojos de lectores varios asuntos para pensar. El primero de ellos es que el cuerpo, límite de la existencia para sus observadores, constituye un objeto y sujeto de lo visual que cobra forma y figura a partir de la constatación de sus cualidades materiales, de su condición de presencia. La narración explora no apenas el “proceso de antropomorfización” de un objeto desconocido como lo afirmaba Maglia (2002) sino también la entrada gradual a un determinado régimen de visualidad guiado por el significado. El cuerpo en tránsito del ahogado no puede ser masa que se palpa, que se integra con otras formas del medio donde yace. No. Eso sería negarle el paso al universo de lo humano. Como enunciaba antes, mediante una prótesis discursiva, este va tomando forma, rostro, nombre, origen y verdad que le hacen ser semejante.

Mirarlo sería la práctica social que, a través de escogencias conceptuales, le va dotando de un sentido y pertenencia comunitaria. Si ese particular cuerpo en tránsito que hemos identificado como “el ahogado” es el excluido, es lo que se prohíbe ver y aun así, se desea, en él, el pueblo garciamarquiano heterogéneo, precarizado, paradójicamente, cruel y compasivo al mismo tiempo, puede verse y encontrar un sentido y elegir un futuro:

el de ser un pueblo visible para los foráneos gracias a la conciencia de la desaparición que el ahogado le otorga.

Objeto de juego e imaginación, objeto de cuidado objeto de contemplación, objeto de veneración y memoria, el cuerpo narrado literariamente cumple la función de propiciar una *visibilidad reitutiva*. Esta es aquella que hemos evidenciado en el análisis: dar a ver un cuerpo muerto en su dignidad de sujeto presente, de historia narrable y esta, a su vez, bien común. De él se desprende la memoria del trauma que se necesita contar y sanar de modo colectivo. En el relato, los personajes femeninos serán las encargadas de disolver, en buena parte, esa distancia con el otro excluido. Ellas se detendrán a contemplarlo, a escucharlo, a estremecerse en una compasión que lleve a repudiar la mezquindad en la que se sentían inmersas. Pero, no dejan de ser, de modo esencialista, las redentoras del abyecto.

Ahora bien, decíamos que el ahogado es en sí una imagen y un sujeto visual porque se constata su condición y efectos de presencia y, en consecuencia. Si es imagen, entonces también nos propone un conocimiento metaimagético, una especie de *figuración misma de la imagen* que actúa en diversos planos de la historia. De igual manera, no estamos ante una imagen de población en completa desposesión sino que su visión de mundo y su compasión son pertenencias, bienes que les permiten crear una sociedad más justa, en la medida en que acogen esta presencia “extranjera “y que constituyen una emoción política trascendente en sociedades donde el trauma colonial y poscolonial no cesa.

Capítulo IV Ver, desde el mar, el mundo que declina: “O hotel das duas portas” de João Paulo Borges Coelho

En el ensayo “Pájaro Caribe: Puerto Rico y la poética de la relación” (2018), el escritor y crítico puertorriqueño Rubén Ríos Ávila, a propósito del poemario *Diseño del ala* de Aurea María Sotomayor, se pregunta “¿qué significa mirar desde el mar?” (p. 62) y su respuesta tiene todo por lo que el relato “O hotel das duas portas” de João Paulo Borges Coelho me resulta atrapante. Es claro que su contestación proviene desde las problemáticas particulares de un Caribe flotante que el enuncia desde la isla puertorriqueña pero que bien puede orientarnos en algunos debates sobre dónde, cómo y con qué forma se manifiesta, se materializa alguna cosa, alguna idea, alguna imagen que asumimos caribeña. Ver desde el mar implica, según Ríos Ávila, una suerte de alejamiento del provincialismo insularista de “los individualismos narcisistas” que hace que no veamos más allá y si con suerte y mucho esfuerzo lo conseguimos, abrazamos – de entrada– nuestros parámetros sin dejarnos cubrir de la fuerza estruendosa y calma del mar de la diferencia y la relación.

El relato de Borges Coelho me devolvió, de golpe, a una dimensión familiar, a un lugar conocido, y que aun así, era siempre otra cosa. Se me escapaba. “O hotel das duas portas” es la historia de una joven prostituta asesinada en la playa, intuimos que por su amante, “um torturador frio e calculista” (Borges Coelho, 2005, p. 109), agente secreto de la policía DGS⁸. La pareja ha ido hasta un hotel en la isla de Santa Carolina, en el archipiélago de Bazaruto, a unas cortas vacaciones, prometidas por él. En este lugar, la mujer se aproxima a un estudiante, que suscita celos en el amante. Marta – como se dice llamar esta joven– descubre la actividad clandestina de Teodoro, su cliente y amante, y este se entera y termina disparándole. Desde las orillas del mar, con el rostro casi pegado a una roca y preocupada por cuánto puede quedar mal bronceada, el cadáver de Marta

⁸ La DGS o Direção Geral de Segurança fue el nombre dado a la policía portuguesa durante el último periodo de la dictadura salazar-marcelista. Fue una reforma a la antigua PIDE (Policía Internacional e Defesa do Estado) en 1969 y que precedió a la PVDE, fue encargada tanto de funciones administrativas como represivas, cumpliendo un papel preponderante en el sostenimiento de la dictadura. Se puede consultar los trabajos de Irene Flunser Pimentel (2007), Diego Cerezales (2008).

nos narra los pormenores de lo acontecido. En la medida en que el relato va finalizando, las olas van entrando y arrastrando el cuerpo hacia el mar, desde donde el personaje lanza la siguiente sentencia:

E quando todos tiverem também partido, daqui a muito tempo, quando o futuro for branco como brancos e salgados vão ser meus ossos, assistirei à queda dos telhados e à serena invasão dos capins, à erosão do bar e do assomar fulgurante do mar na superfície encerada do piso do salão, ao ruir das paredes manchadas de sangue nas duas salas que há atrás daquelas duas portas. Quando já não fizerem sentido os fragmentos que sobrarem, inesperados e arbitrários como se a natureza tivesse enlouquecido, ali vos estarei esperando. (Borges Coelho, 2005, pp. 115-116)

Lo que del relato de Marta me ha devuelto a un lugar familiar y distante en simultánea es ese sorpresivo final donde el alejamiento hacia al mar supone no una mirada apegada y nostálgica hacia la orilla, hacia la terredad que abandona sino hacia el futuro. Ese futuro blanco como blancos serán sus huesos. El futuro apocalíptico. Pero ante todo esto, la esperanza del lector reposa sobre los “fragmentos inesperados y arbitrarios” que se ven desde el cementerio flotante que acogerá su cuerpo tal y como ha acogido los cuerpos de tantos y tantos desheredados de la Historia. Ese lugar es el espacio intersticial desde donde las imágenes testimonian, fabrican, componen una última tabla de salvación.

Esta lograda narración de Borges Coelho se sitúa en la colección titulada *Índicos Indícios* (2005), compuesta por dos volúmenes, *Setentrião* y *Meridião*. El volumen *Setentrião* contiene cinco cuentos que tienen su locus de enunciación en lugares del centro y norte de Mozambique y *Meridião*, del sur. Sin embargo, la narrativa del escritor e historiador mozambiqueño como la de otros autores y autoras desafían los presupuestos restrictivos de la correspondencia geografía-nacionalidad para enlazarse a un espacio transnacional, de intercambios milenarios en el que confluyen variadas tradiciones, archivos y temporalidades. Se trata del Océano Índico y de esa concreta porción que bordea la costa africana: Índico africano (Alpers, 2009). Este también es, según Rui Gonçalves (2018), una:

localização relativamente marginal à conceptualização e estudos do Oceano Índico e, sobretudo, marginalizada, como aponta Michael Pearson, utilizando o termo “Afrasian sea” [mar Afrasiático] (1998) para colocar em relevo a contribuição histórica, cultural e comercial dos povos e civilizações da costa Este Africana e do interior do continente a ela associado. (Goncalves Miranda, 2018, pág. 76),

El conjunto de la recepción crítica de la obra de Borges Coelho apunta a variados ejes desde donde se teje su narrativa. Ricardo Pedrosa Alves (2018) identifica que los mayores intereses investigativos se encuentran en el cuestionamiento hacia las representaciones nacionales en clave de una “ecoliteratura”, la “metaficción histórica” o la “autoficción” (p, 170). Hay, por la misma naturaleza de la composición de su obra y por las dinámicas globales del mercado literario, un mayor interés por sus novelas, que sus cuentos e historias ilustradas como un cierto desbalance entre la visibilización de la producción crítica que se hace desde países latinoamericanos como Brasil y europeos como Portugal junto con la academia norteamericana que la efectuada por críticos mozambicanos como lo señala Pedrosa Alves (2018). Esto deja entrever una búsqueda de “compatibilidades equívocas” o “afinidades electivas” culturales e históricas entre Brasil (y quizás por extenso las áreas culturales de influencia “afro” en Latinoamérica y el Caribe), apuntadas por el antropólogo Lorenzo Macagno (2014). Macagno también nota, con particular detalle, el interés que la obra literaria de Borges Coelho ha suscitado en la crítica brasilera, a diferencia del desconocimiento de su consistente trabajo historiográfico sobre la guerra de liberación nacional en Mozambique y procesos de construcción de memoria en el presente, lo que juzga como “sintomático” de “um olhar estetizante, orientalista e emocional de África” (2014, pág. 132) y de sus autores desde Latinoamérica. En resumidas, conocemos más la literatura que lo que desde otras áreas del saber o del arte estos mismos escritores puedan decirnos.

La apuesta de estética de Borges Coelho se sumerge en los conflictos derivados de una comprensión no estática de las identidades etno-nacionales, raciales y explora los desafíos de los espacios de una porosidad material y representacional. Elena Brugioni (2015) afirma que, si bien, una colección como *Índicos Indícios* (2005) se suma a un vasto corpus literario mozambicano que poetiza el Índico, su giro es realmente innovador en la medida en que:

O mar Índico é nos Indícios o lugar inaugural da narração, o indício de uma história maior, um espaço físico e conceptual a partir do qual é possível (re)definir a geografia imagética e telúrica moçambicana. Por outras palavras, obedecendo a uma inversão de perspectiva, o mar torna-se um arquivo líquido, um repositório de memórias e rastos que são matriciais para dar sentido aos enredos e às histórias que edificam o mosaico social e cultural moçambicano. (Brugioni, 2015, pág. 103)

Por su parte, Fátima Mendonça (2007) ve en João Paulo Borges Coelho un novelista que puede recorrer los caminos que cuestionan “límites da racionalidade manipulando sabiamente as categorías de Tempo e de Espaço de acordo com critérios só admitidos pela Arte” (online). Y así como tiempo y espacio son puestos en juego, sus correspondientes saberes, historia y geografía, particularmente, como lo refiere Ahmed Nazir Can (2016) para uno de los relatos de la colección *Índicos Índicios*. En ese territorio poroso marítimo, que no es apenas el telón de fondo del libro sino su fuerza ordenadora, es donde reconocemos que se entremezclan y desestabilizan tales nociones que, dicho sea de paso, colaboraron y hasta fundamentaron los procesos de ocupación colonial. Por ello, y en lo que refiere Rui Goncalves (2018) recuperando las ideas que Borges Coelho refiriera en una entrevista, la colección también establece la relación entre mar y violencia, entre reelaboraciones del pasado e imaginaciones del futuro:

A relação “conflituosa”, para recuperar as palavras de Borges Coelho, entre África e o mar (e, mais especificamente, entre Moçambique e o mar Índico), não é alheia à tensão e violência (simbólica e/ ou material) entre os abandonados projetos coloniais e as novas ordens na pós-colónia, entre quem apropria e quem é espoliado, entre quem produz ordens com preâmbulos e quem não sabe ler. Na estória, o mar (e o areal, e os barcos, metonimicamente associados ao mar) frustra, colocando em suspensão a progressão da nova ordem, dos poderes obscuros e das forças mais ou menos ilegítimas que, com contornos orwellianos, e em nome do “Desenvolvimento”, procuram ir “arrumando convenientemente o passado e organizando o presente para se ir de encontro ao futuro” (COELHO, 2005, p. 52). (Goncalves Miranda, 2018, pág. 80)

Generalmente, por lo revisado hasta el momento, las lecturas de Borges Coelho parecen gravitar en las líneas propias de las formulaciones de las teorías poscoloniales pero- a mi juicio- estas podrían ser llevada un poco más lejos de los lugares de pensamiento en los que muchas veces se recluyen las literaturas denominadas con la categoría nacional o regional de “literaturas africanas” “literaturas mozambicanas” “literaturas del índico africano” “literaturas poscoloniales” o, como en el caso de la orilla de donde provengo, “literaturas caribeñas”. Sheila Kahn, a partir de una entrevista realizada al escritor y el análisis de las novelas *As visitas do Dr Valdez* (2004), *Crónica da Rua 513.2* (2006) y *Campo de trânsito* (2007), es explícita al decir que en la obra borgiana hay una “preocupación visible” por “desconstruir a memória colectiva e social” (Kahn, 2008, pág. 135) aceptando, trayendo a la superficie de su narrativa voces y

memorias colectivas e individuales que se convierten, a mi juicio, en corrientes que transitan, reordenan y estallan en la imagen.

En este capítulo, en diálogo con las consideraciones expuestas y con la afirmación de Pedrosa Alves (2018) para quien la función del narrador parece ser olvidada, aplazada en buena parte de los análisis respecto a la narrativa de JBP, me gustaría perturbar (como intenté hacerlo con el relato garciamarquiano) los buenos oficios de los críticos literarios con puntales conceptuales de los estudios visuales y entrar a analizar “O hotel das duas portas” (Borges Coelho, 2005) a partir de su voz narrativa. Pero no apenas en cuanto instancia del discurso que elabora la diégesis sino como imagen y observadora de unos hechos, de un estado de conclusión vital pero de pasaje hacia otras instancias de visibilidad, en definitiva, y como nos legaba el capítulo anterior, como un sujeto visual y de lo visual con presencia, materialidad que nos confronta. Marta, como es el nombre de la narradora, es *alguien que ve* y que *se da a ver* a sus interlocutores en calidad de cadáver, de trabajadora sexual, de artesana de la palabra y de sibila que intuye, pronóstica “un futuro branco” como blancos y salados serán sus huesos en su disolución en el mar, en virtud de esas epistemologías adivinatorias que señalaba Didi-Huberman (2018) –que toma de Ginzburg– y que arrastran las imágenes.

En este capítulo apostaremos por una división en apartados que nos lleven a leer i) su cuerpo en tránsito en cuanto imagen crítica que suscita la relación deíctica, corporal, tempo-espacial con el lector-espectador, y en calidad de “objeto de pérdida” (Didi-Huberman, 1997), algo que solo puede tenerse como huella, como vestigio que se fuga y no como acervo que se atesora; ii) la mirada que recibe y que espera recibir y qué afectos busca desplegar en el otro sujeto lee y mira la narración de Marta; iii) los sentidos del mar, como espacio alegóricamente inconmensurable, hacia donde el cuerpo- imagen se dirige y iv) la reiteración de esta fórmula de pathos: el cuerpo que pasa o es hecho pasar por la fuerza del mar y las emociones que nos plantea ver o las que están ausentes en ello.

4.1 Ver y dar a ver (se)

En un precioso capítulo, recogido en la colección *Pensar a Imagem* (Alloa, 2015), el historiador de arte Gottfried Boehm no pudo ser más claro al expresar su comprensión del funcionamiento de las imágenes. Si para él, llegar a una definición de esta puede ser una tarea condenada al fracaso, a la veleidad, a la peregrinación sin rumbo, sí que

podríamos, desde la aproximación a las diferentes concreciones de los materiales visuales, intentar desentrañar, construir, pensar, reflexionar, intuir, y acaso, ficcionar sobre la lógica “intrínseca” de las imágenes: “lógica de la mostración” (Boehm, 2015, pág. 30). Con esta, Boehm se refiere a una de las cualidades preponderantes en la naturaleza de la imagen. La imagen siempre “dará a ver” alguna cosa que se relaciona con nuestros modelos de significación. La lógica de mostrar conecta esa materialidad que se proyecta ante los ojos de un espectador con un universo referencial compartido por ambos: por imagen y observador. Pero, más allá de esa dimensión referencial extrínseca, hay un mecanismo intrínseco que funda una propia episteme. Una “episteme icónica” (Boehm, 2015, p. 25) implica reconocer que hay una diferenciación entre los materiales sensibles donde ellas se encarnan, y que así localizadas, encarnadas, “faz fundo à emergência, no sentido mesmo de um campo visual que se diferencia, de uma coisa que emergirá como isso ou aquilo” (p. 27) y al mismo tiempo, implicará una cierta movilidad del espectador “com suas mãos, seus pés e seus olhos” (p. 28). Lo que quiere decir que la “corporeidad” de una imagen no se desliga de la corporalidad y corporeidad del sujeto que interactúa con ella. Por tanto, en este análisis también entraremos en los modos y recursos con los cuales la imagen y la obra en cuestión convocan a un posicionamiento del espectador implicado, pensando que todo texto literario o artístico inscribe en sí las claves de su lector ideal. La tesis de Boehm (2015) resulta pertinente para observar en la alegoría, en cuanto manifestación y recurso de la imagen, su “carácter deíctico”, es decir, su capacidad de mostrarnos el funcionamiento del “fenómeno expresivo” (p. 32), y en los casos de las obras estudiadas, en situaciones de profunda violencia que propende por la desimaginación de la historias no oficiales, o bien, por la dilución del potencial transgresivo de las imágenes.

Lógica que se resumiría, sin mayores rodeos, en que las imágenes dan a ver algo y dan a verse a sí mismas en una “operación de sujeto” (Didi-Huberman, 1997, pág. 47). Pero, ¿qué quiere decir esto? ¿hacia dónde nos lleva? Pues, no quisiera plantear certezas. Pero, tal vez deba conformarme con una suerte de explicaciones previas que serán perturbadas o reevaluadas en el diálogo con este relato de Borges Coelho que parece “mostrarnos” un camino indócil, trepidante, insospechado como el mar mismo. Las imágenes, en calidad de criaturas materiales que testimonian mientras re-imaginan el curso de los hechos, el devenir de la historia, se sitúan en un tiempo y espacio que entra

en relación con esa otra criatura material, que decimos humana, que las observa. La actividad recíproca se sostiene en una relación corporal donde humano e imagen, imagen y humano, están en localizaciones temporales-espaciales que se entrecruzan, se reparan una a otra. En ese encuentro, no hay pasividad ni sosiego porque cada uno llega hasta allí con todos sus acervos de creencias, las tensiones ideológicas que le dieron vida o que le sostienen, las condiciones de producción que les hicieron nacer y porque, como no hay, ni pudiera haber simetría entre unas y otras, el acto de ver las imágenes se convierte en un momento siempre inquietante, porque:

El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. (Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1997, pág. 47).

Las imágenes performan un aquí y un ahora, o después –como ya decíamos en capítulos anteriores–que involucran, en virtud de esa reciprocidad mencionada, la corporalidad de su interlocutor. Sometidas a un análisis de su gramática icónica, quedarían reducidas a meros objetos que no pueden ni herir, ni inquietar, ni agitar, ni abrir “el tiempo”, en ese profundo sentido de temporalidad de las imágenes que Didi-Huberman ha recuperado de los trabajos de Warburg.

Hasta este punto supongo que el lector, familiarizado con un acervo radical, podría desconfiar de mis palabras e inquietarse porque, quizás esta propuesta le sugiera una especie de “sometimiento” del análisis de un relato surgido de contextos no europeos a la “teoría” proveniente de una disciplina tan tradicional y colonial como la historia del arte europea. Sin embargo, mi propuesta no avanza por ese lado de la aplicación descontextualizada e itinerante de conceptos. Me gustaría, por el contrario, tratar de estas teorizaciones con la apertura hacia una pluralidad de lógicas de mostración y hacer esa “meditación silenciosa y traicionera” (Santiago, 2000, pág. 20) sobre la teoría. Y el relato “O hotel das duas portas” de Borges Coelho es perfecto para ello porque sostiene su fundamentación narrativa en la relación explícita entre narrador y narratario que nos da claves para entender cómo dar a ver lo que se cuenta, pregunta también fundamental para el historiador, y por supuesto, el historiador del arte.

Desde la primera línea, se interpela a los lectores-espectadores con la afirmación: “Poderá parecer estranha a situação em que me encontro, quando vos falo.” (Borges Coelho, 2005, p. 75). Su conjetura nos obliga a preguntarnos por la causa de esa situación que la voz supone nos causará extrañeza. Es inevitable no hacerse la pregunta y ¿qué cosas pueden parecer(me) extrañas? El lector-espectador imagina las posibles circunstancias en las que se encuentra el personaje conforme a su propio marco de referencias y devuelve la mirada tanto a la anticipación de lo sucederá como a las indagaciones sobre sí mismo. Paulatinamente, el personaje-narrador se presenta así mismo: primero, la disposición de su cuerpo; luego, los artificios usados en la interacción social y que le son necesarios en su oficio, por supuesto, conoceremos su oficio y, finalmente, cada uno de los pormenores que le llevaron a estar es la posición en que se encuentra: “Deitada de costas na areia, como se estivesse tomando sol, embora com roupas desapropriadas (na verdade, toma-se o sol quase sem roupa). É uma posição que não seria muito confortável se estivesse viva...” (Borges Coelho, 2005, p. 75).

No tenemos que avanzar mucho para saber lo que la voz narradora quiere que sepamos: que no está viva, que es cadáver. Entonces, de veras, que nos encontramos en una situación completamente inusual. Algo que solo la ficción literaria permitiría porque es, precisamente, su función. En la dirección de lo expresado por Patricia Yaeger (2010), quien considera que la literatura está llamada a idear procedimientos novedosos que registren otros regímenes de percepción, y con ellos, los reclamos, propósitos, testimonios de criaturas de un orden distinto al humano, pienso que la narración nos pone ante este cuerpo para imaginar –no sin una buena carga irónica– las posibilidades de su pensamiento y deseo. Bajo esta forma, el personaje muestra la incongruencia entre su estancia en la playa y las verdaderas razones que le obligan a estar allí, la inutilidad de querer estar confortable porque en la muerte ya el cuerpo no tiene que ajustarse al mundo, por el contrario, se hace mundo, terredad.

Una vez liberada del deber ser o deber vestirse o posicionarse de un modo cómodo o incómodo, puede ver de cerca objetos que, de estar en la vida, ya no podría. Su situación cadavérica elimina las distancias entre ella y las líneas de la roca que tiene al frente, a la que se dedica a observar para “pasar el tiempo”: “os olhos tão perto dela que posso ver-lhe as pequenas nervuras, o rendilhado que a maré foi burilando nela, os minúsculos grãos de areia transparentes que polvilham a sua superfície” (Borges Coelho, 2005, p. 75). La

voz narradora que es, ante todo, observadora de un hecho, lleva hasta sus interlocutores los detalles de esos objetos minúsculos que pasan desapercibidos para el resto, es decir, para los “vivientes”. Y el lenguaje también se convierte en ese objeto que clama precisión en su uso y descripción. Sus frases “reparo agora que não me apresentei” (p. 76), “Não sei porque vos falei nisto” (p. 76), “Convém, neste ponto, que vos diga algumas palavras...” (p. 84) buscan poner a sus oyentes-observadores en una actitud semejante que corrija, amplie, reconozca los olvidos. En cierto sentido, este personaje no solo quiere ser visto sino que también veamos, con ella y como ella, desde la distancia que nos propone y va cambiando, los eventos que allí se cuentan. Su superficie y su drama profundo. Incluso, se arriesga a realizar radicales afirmaciones respecto a la manera en que podrían pensar quienes la escuchan:

Não há calafrio, bom ou mau, que não surja associado a certa surpresa, e nesses calafrios da vossa ordinária e gulosa imaginação (desculpem a familiaridade com que vos trato, mas é como se fôssemos já velhos conhecidos) deixou de haver qualquer surpresa. Há apenas repetição e enfado revestidos de bom ou mau teatro, conforme os dias. (Borges Coelho, 2005, p. 78)

A lo largo de la narración, vamos asistiendo a la comprobación de las ventajas y desventajas de la nueva y extraña situación de esta narradora. La imposibilidad de movimiento y de sensaciones se contrarresta con su capacidad imaginativa y la que ella convoca en sus oyentes. Aunque “ordinária e gulosa imaginação”, carente de sorpresas y sí cargada de fingimientos y repeticiones, la potencialidad de esta cuenta como forma de conocimiento del mundo y de ese nuevo estado que el personaje ha pasado a ocupar. Desde esa distancia que la muerte ha provocado, ese alargamiento de su espectro de visión, donde espera encontrar una mirada de horror: “enquanto não chega alguém que com horror me descubra” (Borges Coelho, 2005, p. 76), ella anhela un poco la simetría y la belleza que supone haber tenido en vida:

Porque há tempos que o sol se levantou e já vai forte, embora na minha situação seja difícil sentir-lhe o calor. Imagino-o queimando-me a bochecha esquerda, fazendo que pareça quase viva, enquanto a outra, encostada à areia, tem ainda a humidade da noite, e talvez já um início da acinzentada palidez da morte. O que, volto a dizê-lo, me incomoda, pois gostaria de deixar este mundo com as duas bochechas da mesma cor, completamente simétricas e maravilhosas como foram em vida.

Julgo saber novamente o que vos passa pela ideia: que apesar de cadáver sou uma rapariga muito convencida. (...) (Borges Coelho, 2005, p. 79)

La voz narradora que, bien se ha presentado como Marta (pero de tal hecho, hablaremos más adelante), despliega su relato sobre dos planos de conocimiento: sus pensamientos y los hechos que suscitan estos. La distancia de la muerte, respecto al mundo humano viviente, le supone ahora una especie de mirada contemplativa o, como ella lo refiere, “una perspectiva, como direi, mais metafísica das coisas”, una madurez que ya de nada sirve (Borges Coelho, 2005, p. 83). Una perspectiva más metafísica de las cosas, una especie de mirada hacia adentro, ya no en la superficie de los acontecimientos ni en la negación de lo impensable. Si aceptamos que en Marta, y en su condición de pasaje entre lo no vivo y lo animado, principalmente, hay una alegorización del funcionamiento de la imagen y no solo ser apenas un relato para llevarnos, para mostrarnos sus circunstancias, comprendemos que con las imágenes se nos entrega esa misma dupla de planos: el conocimiento por la imagen es un conocimiento no apenas de la “evidencia” dada a un “par de ojos”, una percepción de lo “real” en cuanto evento comprobable, es también una elaboración de lo “real”, que es reflexiva, de los medios con los cuales produce aquello señalado por “realidad”.

Quiero detenerme un poco en esta afirmación de que el estado de la supuesta y verdadera Marta será una especie de alegorización de la imagen. Hasta el momento, vemos que ella se presenta a sí misma como aspiración de una belleza pasada pero que ya empieza a mostrar los signos de su decadencia y como la portadora de un acervo que la diferencia: “Nem sequer falar de cultura, que enquanto eu tinha o quinto ano do liceu, boas bases de francês e uma perspectiva (remota, reconheço) de seguir Românicas...” (Borges Coelho, 2005, p. 85) También, se aproxima al sentido de la imagen por mostrarnos una versión corregida, aumentada, falseada, fingida de la historia pero también por su intención de hacer “historia” de su propia desaparición, por ser ruina. Una ruina desde donde se piensa, desde donde se puede pensar y tornar compartidos aquellos acontecimientos que una vez fueron privados: “os meus assuntos eran só meus, a não ser que eu própria quisesse o contrário” (Borges Coelho, 2005, p. 83). Porque, ¿a quienes de los que hemos leído el relato no le interesaría saber las circunstancias de la vida de esa muchacha muerta en playa? Es imagen en tanto nos muestra un mundo en desaparición que se constituye en bien común puesto que su desvanecimiento, que su disipación nos pertenece, nos habla de nuestra frágil condición de “lo humano”.

Ahora, volvamos sobre la lógica de mostración que se nos expone en la narración. La imagen de una mujer muerta que relata los desafortunados eventos que ocasionaron lo que hoy llamaríamos, con mucha más precisión, su feminicidio, *da a ver y se da a ver* no solo una disposición corporal, una actitud ante los hechos o, en una interpretación alegórica, las posibilidades de lectura de su estado; sino que además “muestra” el conjunto de fuerzas que le constituyen como sujeto observador-narrador agenciado. El gesto o acontecimiento expresivo, que señala Boehm (2015), es el marcador de un espacio visual donde interacciona la imagen con su interlocutor, será el “disparador”, a mi juicio, o el “principio operador” a juicio de Boehm (2015, p. 34) de la conformación de un espacio visual común al personaje y a los lectores-espectadores y “a nos dar a perceber a imagen gera um sentido” (p. 38) y que revela, entonces, tales condiciones.

Si bien, hay que aceptar que un relato como “O hotel das duas portas” no es una narración donde la gestualidad de los personajes tenga un peso mayor que el desarrollo del argumento, sí encontramos que la capacidad de la voz narradora de aperebirse de los detalles que, en una lectura rápida pueden parecer nimios, pero que si le extendemos una mirada detenida y analítica pueden darnos un completo panorama del paisaje íntimo y, por ello muy político, de las condiciones culturales e históricas que hacen este suceso un evento dramático. Marta, por las circunstancias mismas que envuelven su oficio, se ha servido del convencimiento y del misterio que se expresa en un tono de voz “malicioso”, “desinteresante” que se acompaña de gestos atrapantes: “Avancei na altura com o meu número de sempre: Você chama-se...deixe ver... (com o dedo indicador nos lábios para o manter calado, olhando para o tecto como se lá estivesse pendurada uma premonição” (Borges Coelho, 2005, p. 80). Como una actriz que le imprime un poco de suspenso a sus intervenciones con una espera, que no es más que otra treta para ocultar su fingimiento, el personaje femenino nos va mostrando un clima afectivo nada alentador: sonrisas ausentes, ojos que brillan por la desconfianza, miradas cargadas de deseo y envidia.

Marta también usa la lectura del rostro, como las mujeres del relato anteriormente analizado, como una plataforma para “adivinar” el nombre, y con esto, la identidad social de quien lo posea. Para ella, hay en esa composición de líneas, en ese trabajo de la forma que es el rostro algo “condiciona”, “anuncia” lo que alguien es. Y aunque todo sea un “juego”, tal y como ella misma lo dice, esto solo intensifica más el estado de fingimientos

e identidades que se ocultan y deslizan a lo largo del relato. Todo con consecuencias para nada amables.

Digo isto porque desde há tempos que desenvolvo a teoria de que as pessoas condizem sempre com o nome que têm. Por isso acostumo a jogar o seguinte jogo: quando alguém me é apresentado, rapidamente o *baptizo*, mental o explicitamente, antes que me diga como se chama. E embora nem sempre dê certo, já por vezes acertei. Já me aconteceu achar alguém com cara de Teodoro e, na verdade, chamar-se mesmo Teodoro. (...)

O senhor tem cara de Teodoro

Assim mesmo.

Ele olhou-me, espantado; depois convencido de que alguém me dissera antes como se chamava, mais de ter sido eu que descobrira. (Borges Coelho, 2005)

Ese juego de descubrir y falsear identificaciones expira cuando de narrar los cuerpos se trata. En ello, ya no hay tretas del débil ni fingimientos sino la constatación plena de las emociones y afectos que estos suscitan. Por ejemplo, cuando el personaje-narrador se refiere a este cliente que se convertirá en el agente policial y su perpetrador, deja ver su desprecio, disgusto, desinterés por él. Él representa el mundo, igualmente, despreciable del que proviene y que ella solo irá a develar en la fase final de esta narración. Para Marta, este es un hombre “feo”, “opaco”, envejecido para sus treinta y pocos años, bastante ajeno y contrario a las presentaciones; desentonando, inclusive, en sus elecciones de vestuario. Profundamente violento, cuando le susurra que deje de comportarse como una puta. La calvicie, la prominencia de las formas, su propensión a la “bajeza” (que aquí también es moral) hacen que la correspondencia entre un cuerpo, que en las representaciones de la visualidad occidental se consideraría poco armonioso, y el carácter desagradable de este hombre. La narradora lo anota de una manera directa, dejándonos percibir también con ello, el espectro de sentimientos que este le genera: desde la buena voluntad hasta el rencor.

É mais baixo do que a média, calvo, quase gordo ou gordo mesmo, dependendo da disposição que temos (nos dias de boa vontade, se entendem o que eu quero dizer, parecia-me apenas forte, nos de rancor, gordo a valer). (...)

Uma barriga redonda, umas pequenas nádegas de bebé mas penugentas. (Borges Coelho, 2005, pp. 80, 82)

Sin embargo, lo que más destacamos de la narración del personaje es que *se nos da a ver* por lo que es en el presente y lo que será, es decir, como cadáver, por ese estado de desaparición al que se ve abocada sino también que muestra lo que ha sido en calidad

de individuo en una sociedad colonial. Marta también se nos presenta como una voz narradora-observadora agenciada. Lo primero que sabemos de ella, además de reposar muerta en la playa, es que se llama Marta y que este es un nombre ficticio que usa para resguardarse en su oficio. La joven difunta se define como un “belo exemplar” del liceo que se desempeña como prostituta en el sector de Maquinino de la ciudad de Beira, Mozambique. Hay entre ella y sus colegas, a quienes observa desfavorida con sus “hot pants dourados em pleno dia (um horror!), unhas pintadas de escuro e tudo o mais, mas vistas de perto tão macilentas” (Borges Coelho, 2005, p. 85), una diferencia de clase y racial evidente. Como ella misma refería, puede hablar francés y tenía aspiraciones de hacer el curso de letras románicas, podía pasear por el centro e ir a tomar un “ice-cream” sin que nadie pueda notar a qué se dedica. No es una mujer venida de la Metrópoli ni una de esas muchachas, trabajadoras sexuales, que ha descrito. Ella está en esa situación intersticial: posee un capital cultural diferenciado de sus compañeras (puede leer en la playa *Buenos días, Tristeza* de Françoise Sagan) y, al mismo tiempo, padece de la violencia a la que se está expuesta en las transacciones sexuales. No dudamos que Marta quiera construir su agencia desde una actividad en la que se siente admirada y “diferente” de las demás, en la que puede jugar a seducir y ser seducida, jugar a mentir sin aparentes – solo aparentes – consecuencias, pero tampoco dudamos, como ella que su modo de vida “a luz crua do sol, naquela praia” le pareciera tan “sombrio” (Borges Coelho, 2005, p. 90).

Si bien no nos revela por qué ha elegido este oficio, sí nos van entregando versiones, detalles, datos que nos hacen reconstruir la jerarquía social y el lugar de ubicación de los personajes en ella. Por algunos indicios, sabemos que la acción de este relato tuvo lugar durante el gobierno colonial, dado el funcionamiento de DSG, a la que pertenece Teodoro. La existencia de un hotel de lujo de la propiedad de Joaquim y Ana Alves que funcionaría desde 1952 hasta principios de los años 70, en Santa Carolina, la isla donde se desarrolla el relato (Joaquim, 2019), da claves para enmarcar la ficción en ese período histórico. Este va, más o menos, desde 1969 cuando la PIDE pasa a ser DGS y hay una infraestructura hotelera asentada en la isla. Teodoro, como representante de un organismo represor del Estado colonial, y el sombrío gerente del hotel que aparece “fumando na penumbra do corredor, encostado numa das duas portas que escondiam os quartos que eu nunca vira” y le ofrece a Marta darle “alguna informação” (Borges Coelho,

2005, p. 112) representa al sector de empresarios que para mantener un modelo de gobierno que les sea conveniente apoyan estos actos de violencia. Esto no está dado plenamente en el relato, solo sugerido, presentado de un modo tal que el lector realice las inferencias y extraiga las conclusiones necesarias. Lo mismo sucede con los turistas rodesianos y americanos que están allí para reforzar una industria de placer y entretenimiento. Todos ellos, a espaldas de la escabrosa realidad de la que la muerte de Marta, es apenas una pieza del eslabón.

También tenemos al grupo de estudiantes, cuya vitalidad, rebeldía y apertura para la discusión le resulta atrayente a Marta y, al mismo tiempo, es reprobado por las fuerzas represivas. Estas actitudes amenazan al régimen que quiere a sus gobernados temerosos y cumplidores de la norma. Duda, es uno de los jóvenes que se aproxima a ella, con “uma frontalidade, inesperada em quem há pouco me parecera tão inseguro” (Borges Coelho, 2005, p. 89). La seguridad de Duda difumina las barreras sociales en una sociedad basada en jerarquías o en compartimentos estancos como bien lo señalara Franz Fanon (2011) en su célebre ensayo *Los condenados de la tierra*. Jóvenes ciudadanos solo están allí para divertirse mientras tipos desagradables como Teodoro bien podrían imaginar otra cosa. Aún más, Marta se anticipa en dos sueños que ella llama “lúcidos” a lo que podría pasar, lo que pudo haber pasado con alguien como Duda, al que tal vez, le encontraron “um livro subversivo contra a guerra das colónias” o le preguntaron, bajo tortura, que pensaba “da Independência e do comunismo” (Borges Coelho, 2005). Lo que el cuento nos propone, a partir de un personaje como Duda y este grupo de estudiantes, es la existencia de una clase media urbana (que puede viajar de turismo) y capitalina que bien podría (y pudo) estar en contra del gobierno colonial y pagó las consecuencias de ello. Aunque la “verdad” de los hechos nos haya sido parcialmente velada, conocemos por anticipaciones, premoniciones lo que a él le ha sucedido en un lugar donde nadie está exento de salir dañado. Carlos se lo asegura a Marta: “Já não poupam sequer os brancos como eles” (Borges Coelho, 2005, p. 108).

Dentro de esta escala social, Marta se ubica en un lugar intermedio: ni negra ni blanca metropolitana, pero sí blanca entre sus compañeras y bella y prostituta letrada con aspiraciones de llegar a la Universidad. Por momentos, se muestra a sí misma como una joven superficial, cuya muerte la llevó a una paciencia y reflexión nunca antes tenida. A diferencia de Carlos, el cantinero del hotel, otro joven negro isleño que ha migrado a

Suráfrica para trabajar en un “afamado hotel” y ha regresado a Mozambique, capacitado para atender turistas blancos nacionales y extranjeros. De boca de Carlos, Marta conoce el destino de los locales, quienes se enfrentan al inminente usufructo de las playas. La situación de los moradores de Santa Carolina aparece, en este relato, mediada por la narración de Carlos. Sus palabras sueltas, mezcladas con las ocupaciones propias del momento de “servir”, “atender” las mesas del bar, hacen de su testimonio uno fragmentado, impregnado de la desconfianza que le produce estar hablándole a una “blanca”:

Contou-me mais pormenores da sua vida e do lugar. Por detrás da doçura aparente da ilha havia um destino duro do seus escassos habitantes. Muitos haviam sido transferidos para o continente—Vilanculos, Inhassoro, mesmo Govuro— para abrir espaço ao hotel que crescia todos os dias. Além disso pescar tornava-se ali cada vez mais difícil. Havia muitas vezes fome, e também muita doença. (Borges Coelho, 2005, p. 99)

En esa escala que propone el relato, estos moradores – del que Carlos es apenas un representante “privilegiado” por su situación laboral- y las jóvenes prostitutas de Maquinino a las que Marta alguna vez se refirió, no sin cierto desdén, estarían en el lugar de lo que parcialmente aparece ficcionado por quien tiene algún dominio de la palabra. Son los que no pueden hablar, son los que “deben” ser hablados. En este caso, es el cadáver de una mujer prostituta, ya también confinado al lugar de los que ni siquiera pueden ser vistos con horror – tal y como ella lo mencionaba al inicio de la narración– es el que restituye de una cierta visibilidad a estos “condenados de la tierra”, a esta masa anónima expuesta al desplazamiento, la pobreza y otras formas de operación de la política de la muerte. En este sistema económico, legislativo, político y axiológico que se organiza en torno a la extracción y usufructo de los recursos de la naturaleza, los cuerpos y todo lo que en ella habita, solo la imaginación y la mirada de este cuerpo en un particular tránsito puede erigirse como el resto último, el vestigio “autorizado” para hablar, en otras palabras, el subalterno que sí puede hablar.

4.1.1 Puta y madre y sibila: la imaginación y la visualidad restitutiva

Ya, líneas anteriores, había adelantado que entre la personaje delineada por Borges Coelho y la imagen existían algunas correspondencias: la noción de belleza abocada a la desaparición, conservar un conocimiento que la diferencie de los demás

personajes y la posibilidad de hacer historia desde la ruina, desde lo que ya no existe más. En este apartado, vamos a reflexionar, con más detenimiento, y a observar de qué manera las nominaciones que Marta se ha otorgado, aún en su último estertor, quizás también sean propicias para explicar las ideas que el relato nos proporciona de imaginación, de imagen y de visualidad. Ella dice de sí misma que es una puta especial, una especie de madre o cómplice de esta al ofrecer nombres para sus posibles clientes y nos parece una sibila cuando, por medio de sus sueños y premoniciones, puede anticiparse o conjeturar sobre el futuro.

El trabajo en la prostitución le supone a Marta la posibilidad de estar en espacios, de los que de otra forma, le sería imposible estar. Una prueba de ello es que Marta llega al hotel con Teodoro “como si” fuese un matrimonio común. En este juego de fingimientos, hay una aceptación de “ser como” aunque, en el fondo, las condiciones de este puedan cambiar y el juego pueda convertirse en la realidad más cruda y padecer las graves consecuencias. Me explico mejor: Marta aceptó mentirse y aceptó la mentira de Teodoro de ser como un breve matrimonio, en un hotel de lujo, durante las vacaciones en una isla paradisiaca. Hasta ese momento, nada parecía mal. Solo que, en ese contrato, las reglas cambiaron para ella y acabó siendo víctima de la violencia que, en la visión del heteropatriarcado colonial representa Teodoro. Marta será un objeto más a disputar con otros hombres, incluso, a muerte.

El personaje también dice de sí misma que es una puta especial. Esto es: que su capital cultural y su belleza no se comparan con las otras jóvenes que, a duras penas y según su visión, pueden mantenerse en el oficio. Esa diferencia constituida tanto por los conocimientos como por la belleza que dice poseer se suma a la situación sombría en la que ella se descubre. No hay en esta situación ventajosa, privilegiada, otro sentimiento que de profunda conmoción e inquietud en la lectora de este relato que se explica, al corroborar la posición desigual que esta ocupa en la escala social. Ella es diferente, sí. Pero, al fin de cuentas, una más para el sistema que puede prescindir de ella en cualquier momento. La especialidad, la diferencia que Marta siente representar es solo una ficción que se ha tejido para no constatar, con horror, que puede haber cientos de martas repetidas al infinito. Ella, como bien dice, es “um belo exemplar”, sí, pero no un exclusivo ejemplar. Su diferencia es una ficción que la individualiza y la separa del resto de chicas

a las que no hemos visto más que por sus “hot-pants dourados” (Borges Coelho, 2005, p. 85).

No es insignificante para este cuento que Marta se asuma como madre o cómplice de la madre de sus clientes y como vidente, adivinadora de sus nombres y, al final del relato, pronosticadora de un futuro. Su maternidad consiste en parir a los que la procuran para una cierta dimensión de la vida social, de la sexualidad. Marta le da una identidad ficticia, móvil, fácilmente intercambiable a los hombres con los que comercia. Es esto, para ella, un “número”, un truco ya ensayado que le da, casi siempre, los resultados esperados. Pese a que no deja de parecerme chocante esta asociación madre-puta que está bastante trillada en la literatura masculinista, en esta narración tal relación se mitiga al presentarla, ya no como una oposición, sino como un trabajo complementario e, incluso, solidario y de complicidad entre mujeres. Pero, una complicidad que no deja de tener tintes malsanos. ¿Una complicidad que pare a los hombres para el “engaño”, la “simulación”, para vivir en una sociedad en la que todos encubran o delaten, conforme a confluencia entre las circunstancias y sus estados de ánimo?

Si trasladamos la lectura anterior a lo que significan las imágenes hoy, tendríamos una explicación tan cruda como esta. Dentro del sentido común, se acepta que las imágenes sean “como lo real”, como una simulación o una porción de “realidad” pero, al mismo tiempo, lo son. Son altamente reales. Entonces, así las cosas, las condiciones cambian para ellas. Se pueden manipular, recortar, acallar, destruir, espectacularizar, o bien, preservar y restituir en su dignidad o devolver su capacidad y agencia de hablar, no descontar nunca los lugares de enunciación que producen. La imagen y el cuerpo de Marta se aproximan en la medida en que son víctimas de una violencia desimaginante, frívola y aniquiladora. Pero, contra ella, las imágenes responden narrando, testimoniando su ruina, aún en el momento en que comienzan a padecer la “acinzentada palidez da morte” (Borges Coelho, 2005, p. 79).

Respecto a las imágenes, también se apela a su singularidad, a su diferencia para tasar su importancia y valor en un contexto determinado. De la diferencia, se dice que es el principio generador de la imagen. Boehm recalca en “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icónica” que solo esta puede surgir del contraste: “Mesmo uma imagem perfeitamente monocromática tira sua iconicidade de uma diferença, nesse caso da

diferença de um campo colorido em relação a um muro” (2015, pág. 28) y como también lo asumía José Lezama Lima en el ensayo “La imagen histórica” (1981), la ausencia de diversidad es lo que no deja ser a la imagen o, por el contrario, su diversidad extrema la ahoga, la descalabra. Marta apela a una diferencia de capital cultural y de belleza como valor, de la que es consciente y la aprovecha pero que no es absoluta. No está en el extremo marginal, ni siquiera como cadáver, porque aún en ese estado se aproxima a las criaturas que rondan la playa, pero, tampoco su “diferencia” la salva de la violencia, la salva de la muerte a manos de alguien que solo el lector puede imaginarse. La diferencia de la imagen le permite ser y testimoniar algo, dar a ver algo, no obstante, nada le evita la desaparición, la vejación.

Como Marta, la imagen es madre de una nominación y de un mundo que con ella se apertura. La posibilidad de leer los rostros y lo que ellos anticipan de la persona, de ver los sueños o de simplemente predecir el curso que tomarán los hechos, y que será, después de todo, su mayor venganza y su más alta enseñanza. La personaje de Borges Coelho le da un nombre a cada uno de sus clientes, de manera que puedan “entrar” en ese juego de la ficción que les propone y en el que, en el caso de Teodoro, también ella ha caído en su engaño. Nominar a partir de lo visto en el rostro, es asumir que en ello hay una verdad o un esbozo de verdad que determina los modos de vivir. Creemos que las imágenes dicen algo que pertenece a un determinado régimen de verdad, que participa de la creación de un mundo con ideas y comportamientos que nos definen. El relato muestra, con delicadeza y soltura, la compleja urdimbre entre ficción y verdad que se da en la imagen. No como entidades opuestas sino como un pacto. Al ver la imagen establecemos ese trato con lo que vemos: estamos ante un porción de una verdad, ante una verdad transfigurada como ante un sueño, que puede ser una antesala, una premonición del horror: “Via-o já no chão, uma massa informe de areia e sangue, quando despertei daquela sonolência lúcida sentada na cama e com o coração. Ficou-me portanto vedado o resto” (Borges Coelho, 2005, p. 105).

Conscientes del recurso de alegorización entre la imagen y el personaje femenino en su forma de narradora, también reconocemos de las ausencias del relato. “O hotel das duas portas”, si bien nos muestra en la voz narradora la sumatoria de las violencias a la que son expuestos no solo los habitantes de esa “ilha, aparentemente tão dócil e submissa à invasão do hotel e dos seus turistas” (Borges Coelho, 2005, p. 91) sino también ciertos

visitantes que no se ajustan a la dominación de los que “hacen mal”. Por ejemplo, nada sabemos ni sabremos del cuerpo de Duda, del estado en que ha quedado. Apenas nos legaron a Marta y, a nosotros, sus oyentes y espectadores lo que a ella le fue permitido saber. Como ella, apenas tenemos el recurso de la imaginación para intentar darle un sentido a lo ocurrido. Duda, como joven estudiante, ingresa a esta escala de cuerpos descartables, de vidas desaparecidas. Será, pues, en el relato que Marta nos hace de sí misma y de los que con ella se toparon en vida, restituye a la visibilidad a aquellos que están fuera de ciertos órdenes y escenarios de representación. Marta como cadáver, y el cadáver como imagen de un cuerpo en tránsito hacia la “invisibilidad”, paradójicamente, emerge hasta la superficie de los hechos para mostrarnos el desplazamiento de los habitantes isleños, la segregación racial y la migración de la que Carlos, el cantinero, es ejemplo; la inoperancia de las identidades fijas y, por supuesto, la violencia física y psicológica, económica hacia las mujeres.

Sin embargo, los seres que no participan de los registros imagéticos habituales encuentran, en esta narrativa, lo que hemos llamado en el capítulo anterior *visibilidad restitutiva* y que en este caso proviene de la agencia de la voz narradora que puede dar a ver y dar a verse. La visibilidad restitutiva supone, como ya decía, entrar en un régimen de visibilidad que pondera el significado como un agente activo. En el acto de ver o dar a verse reside la capacidad de agenciarse en cuanto último testigo de un suceso. No son otros personajes los que nos muestran a Marta, sino ella misma la que como cadáver y como viviente testimonia y le da sentido a lo vivido. En y por el relato, vemos la compleja trama social sobre la que se asienta su muerte como hecho último de una sucesiva escala de violencia donde unos cuerpos “importan”, para parafrasear a Butler (2002), más que otros.

Ahora, que su ella pueda narrar no solo se lo debemos, obviamente, a la ficción, sino a una contranarrativa frente a una tradición pictórica y visual occidental donde el cuerpo de la alteridad es siempre objeto de la visión de alguien más, donde está auscultado y vigilado. Solo bastaría ojear, respecto a este motivo, la continuidad y rupturas entre la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt, la fotografía del cuerpo del Che Guevara luego de ser asesinado y las incontables series policíacas donde hay un cuerpo muerto al que “hacer hablar” a partir de los indicios impregnados en su carne. Siempre es el cuerpo fallecido ante otros rostros vivos más. Un retrato de grupo donde

“podemos contemplar, en un mismo espacio, la vida ética y la nuda vida –incluso la muerte cruda, no alegorizada– que se cuestionan una a la otra” (Didi-Huberman, 2014, pág. 60). Pero, en lo que concierne a “O hotel das duas portas” que Marta narre supone un cambio de perspectiva y reporta una intención estética e ideológica específica: el objeto pasa a ser sujeto de enunciación, de visibilización escogida donde la vida nuda es la que cuestiona directamente los presupuestos de la vida en sociedad, de la vida ética, de la vida con apellidos.

Escapar de la vigilancia como lo ha hecho su cuerpo viviente sin la aceptación de categorías para ser nombrada, es otra de las consecuencias del acto agenciado que es la visibilidad restitutiva. Ella cuenta su historia y se presenta a los lectores como alguien que no quiere ser buscado en ningún archivo más que en la memoria difusa de los que la escucharemos. Como respecto a sus clientes, Marta asegura que: “Acho até indelicado procurarem saber-me o apelido, sempre que o fazem, quase como se ficasse assim subentendida a ameaça de que se algo correr mal terão onde queixar-se ...à policia, que mais facilmente pesquisaria nos seus arquivos até me encontrar.” (Borges Coelho, 2005, p. 77).

El acto de la narración de un ser que se supone inanimado pero, que pese a ello, o quizás por ello mismo, cobra vida en la imaginación nos acerca a las prácticas de las culturas de presencia y puede ser interpretado como una forma de “conciencia lúcida” que, en la situación traumática que representó la violencia colonial y sus derivaciones en los periodos de posindependencia y posguerra civil y el presente mozambicano, puede leer las claves de su tiempo (el tiempo de la narración) para permear y traspasar hacia la temporalidad de su lector (a) en el que, infelizmente, el feminicidio no ha dejado de ser un suceso “pasado” para muchas regiones del norte y sur global. La apuesta de Borges Coelho en este relato, como escritor que reflexiona sobre la historia y como historiador que reflexiona sobre la imagen histórica en su escritura literaria, quizás sea permitir con los medios y estrategias de la ficción literaria hacer pasar a una esfera de lo visible y audible a los seres condenados a las regiones abisales. En cierto sentido, el escritor actúa como una especie de “trapero” de la historia a la manera benjaminiana, en tantotrabaja con los restos, con los fragmentos. Es la posibilidad, también, de un mundo que en la “reanimación” de quienes se les ha arrancado el ánima y con su actuación y habla, participan de lo que Harry Garuba define como el “reencantamento contínuo do mundo”

(2012) no leído esto como una retraditionalización o un “retorno” a lo mágico, o una suerte de orientalismo africanista, sino una espiritualización del mundo que declina.

4.2 Mirar a los que miran

Hemos insistido, en el desarrollo de este análisis, que Marta reafirma su agencia como narradora al ver y dar a ver. Sin embargo, también en los actos de visión (Alphen, 2002), generalmente, existe una reciprocidad. Quienes ven y pueden registrar su visión son, pues, en consecuencia vistos. A no ser, que este acto sea de vigilancia y auscultación, donde quien ve ostenta el poder de hacerlo y ocultarse mediante mecanismos variados: sea que potencien al máximo su capacidad observadora al punto de obnubilarlos como sujetos de la visión, o bien, bajo un premeditado ocultamiento. Daré un ejemplo bastante previsible: el panóptico es una tecnología de vigilancia diseñada para alcanzar la suprema capacidad de visión y, al mismo tiempo, generar la mayor posibilidad de camuflaje, de actuación en las sombras. Trata de penetrar en lo más profundo del comportamiento de los hombres, para aumentar su conocimiento sobre estos y su potencial experimentación con ellos, con el fin de aumentar el poder de este (Foucault, 2009).

Ahora, en “O hotel das duas portas”, la capacidad de ver y no ser vista de Marta no es señal de un supremo poder, sino quizás, una “extraña” ventaja de su exclusión actual. No, en tanto, así como ella se aproxima tanto a la arena para poder ver sus minúsculos granos y las rendijas que el mar ha tallado en la roca, ella también será vista en vida por otros actantes y tales miradas nos dan las claves para leer el paisaje afectivo del relato.

Si como cadáver, Marta espera que la encuentre una mirada horrorizada: “enquanto não chega alguém que com horror me descubra” (Borges Coelho, 2005, p. 76), como viviente, ha recibido miradas de espanto, sorpresa, deseo, envidia, desconfianza, desprecio. Nada alentador, nada amoroso. La primera mirada descrita es la de Teodoro ante la supuesta adivinación de su nombre: “Ele olhou-me, espantado; depois, convencido de que alguém me dissera antes como se chamava, mas de ter sido eu que descobrira” (Borges Coelho, 2005, p. 77). El espanto es la primera reacción, probablemente fingida, con que Teodoro intenta “pescar” a esta joven. Todo hace parte de un teatro, de una confabulación para seguirse el juego. Uno en que solo ella perderá. La mirada de espanto

no es por la adivinación misma, es por el riesgo que significa que alguien pueda dar con su verdadera identidad en una sociedad donde pareciera que todos son delatores. El relato nos muestra que las relaciones de poder están afincadas en lealtades, ocultamientos, informaciones en las sombras, nombres ficticios o susurrados. Todo simulacro, toda una fábrica de verdades a medias y temporales donde debe ganar quien sabe jugar a fingir. Los pedidos de verdad, los intentos de investigar los entresijos de esa podredumbre son penalizados con la muerte. Los ejemplos son patentes: Duda por atreverse a cruzar las fronteras invisibles que Teodoro había marcado en el cuerpo de Marta; Carlos por contar, incluso a medias, las catástrofes del lugar y Marta por querer saber algo más del que será su perpetrador.

De igual modo, en la mirada que se otorgan Marta y Teodoro, la primera vez que ella intenta –mientras él simulaba que dormía– aproximarse a la chaqueta de su amante, para con su tacto, descubrir alguna señal de identidad, lo único que encuentra es un revólver. No hay mejor objeto que defina la violencia que él ejerce ni más inquietante mirada que entre ellos se ofrendan. Cuando él, se da cuenta de la acción osada de ella, salta de la cama y antes de interpellarla: “e no momento seguinte ficámos nessa situação desagradável, passível de muitas interpretações: os dois nus, olhando um para outro na semiobscuridade do quarto” (Borges Coelho, 2005, p. 81). No solo estaban desnudos sus cuerpos, sino sus intenciones. Marta quería saber y él quería defenderse de semejante amenaza. Saber, en un régimen de esta naturaleza, era un poder inconmensurable que no debía dejárselo en manos de alguien que, fácilmente, podría convertirse en su enemiga o delatora. La mirada en la semioscuridad es la antesala de una supuesta verdad que, nos permanecerá vedada a las lectoras, hasta el final.

No menos inquietante que el episodio anterior, resulta la escena cuando Marta llega al bar del Hotel, luego de sus habituales desavenencias con Teodoro. Él la ha invitado a cenar para disculparse por sus desplantes. La jornada de seducción edulcorada no pasa de ser un momento para exhibir y exhibirse, vanagloriarse de la belleza de Marta, como si de un trofeo a su masculinidad se tratase. Una vez terminaron de comer y beber, danzaron. En ese instante, los ojos de los asistentes se posaron en ellos, o mejor, en ella. Esas miradas: “deixavam transparecer uma inveja pura e sem meandros” (Borges Coelho, 2005, p. 97) o irradiaban un deseo incontestable, estas miradas “presas” en ella, en su cuerpo, serán tan soterradamente hostigantes y violentas como las palabras que Teodoro

profiriera alguna vez, “entre dentes”, para Marta: “Pareces uma puta” (Borges Coelho, 2005, p. 96). En esto vemos, como la mirada ejerce una forma de control y de ratificación social de los objetivos de Teodoro. Él quiere ser visto bajo la apariencia de un matrimonio, sino bien consolidado, al menos generoso en belleza y en galantería. Y ella, enceguecida por la vanidad que no cuestionaba para esa altura, tampoco se sonroja ante ella. Solo las lectoras incómodas con esto, percibimos cuando del sistema axiológico que cimienta nuestras acciones se transparenta en la mirada.

Sin embargo, Marta no siempre será el centro de atención del lugar. Cuando se trata de personas de mayor jerarquía social o, por el contrario, de ningún vínculo inmediato con ella, las miradas se irán desvaneciendo, se le negarán o, incluso, no habrá ocasión para ellas. De esto es paradigmática, la secuencia en el hotel. Entre todas las personas, el gerente de este establecimiento atraviesa la sala, se aproxima y hace como si no la viese, su “olhar diferente embora também faiscando” (Borges Coelho, 2005, p. 98) procura al agente de la DGS. De esta relación de complicidad y también, a mi juicio, de cierta verticalidad, por supuesto, la joven no participa. Teodoro está “visivelmente agastado”, irritado, va al encuentro del gerente y con discreción se sumen en la oscuridad que oculta sus conversaciones y planes. Teodoro no puede eludir, en ningún momento y bajo ninguna excusa, sus funciones. También está preso de ellas. Pero, el llamado a estas se da mediante y por la mirada, sin mediar una sola palabra, lo cual ratifica nuestra postura anterior: la mirada es un medio y estrategia de control que llega a sustituir la palabra y a desplegar emociones tan intensas como esta.

Una situación similar sucede con los amigos de Duda, a quienes Marta se acerca para tener noticias de él, luego de su desaparición. Estos, en la playa, en una especie de círculo ritual como si “velassem uma sombra ausente” (Borges Coelho, 2005, p. 106), evitan la mirada de ella. La evitación trasmite el desprecio hacia todo lo que estuviese en contacto con los perpetradores del daño hacia el joven. Marta, en cierto sentido, está contaminada de ese poder degradado. Por eso, entre ellos y la narradora-protagonista se establece una disparidad ética. Ellos evitan su mirada porque se encuentran embebidos por el dolor de la pérdida del amigo y ella les significa esa herida. Como si tratara de una Medusa que amenaza con petrificar al que la mire o de un basilisco que solo mata al mirar, Marta debe ser evitada a toda costa. De nuevo, este gesto remite no solo a la reclusión en

un sitio inferior sino también a la demonización de la personaje, que despliega en ella un sentimiento de vacío incontenible.

Quizás de todos los contactos visuales que se establecen entre los personajes, el acercamiento con Carlos sea el más genuino, y aun así, también sea el más desgarrador. Salvo por la desconfianza que se crea entre miembros de una sociedad racializada, entre el joven trabajador negro e isleño y la muchacha prostituta “blanca” de la ciudad beirense tiene lugar una conversación en la cual él entregará algunas verdades a medias, frases sueltas que recomponen el sombrío panorama en el que están inmersos. En su mirada no hay deseo, ni lujuria, apenas amabilidad del que se ha acostumbrado a servir. No obstante, tenía “um brilho intenso, quase violento nos olhos. Uma luz que tornava a sua pele mais escura” (Borges Coelho, 2005, p. 99). Una violencia que, en esta lectura, no va dirigida hacia quien tiene en frente, sino que está contenida y va hacia los que han maltratado a su pueblo y que recuerda en el relato que le hace a Marta. Carlos es un testigo más del horror colonial, sin embargo, su testimonio llegará mediado por la voz de un cadáver que logró “hablar” más allá de la muerte. De él, como otra de esas vidas “no lloradas” nada sabremos.

Por último, en esta descripción de las miradas de los personajes, encontramos a los pescadores lugareños y a los animales de la playa. De los primeros, Marta nos dice que: “olhou-me como se não me reconhecesse. Digo isso porque o seu olhar passou através de mim, preso ao horizonte” (Borges Coelho, 2005, p. 113). Ella ha confundido a uno de estos con Carlos e intentó llamarlo pero, por obvias razones, era imposible. Los pescadores van “secos e magros como monges” entregados a la faena que comenzarán. No pueden verla porque Marta no entra, en ese momento, en sus marcos de reconocimiento. Si ella no está dentro de su campo de visión, de ninguna forma se hará inteligible. El reconocimiento, tal y como lo entiende Butler (2010), es una práctica mutua, cuya reciprocidad depende precisamente de compartir unos “marcos” o condiciones de cognoscibilidad o un mundo de referencias, históricamente próximos. Podríamos pensar que simplemente los pescadores no ven a Marta porque ellos están con la mirada puesta en el horizonte de su supervivencia, en el trabajo inmediato y esta sería, a sus ojos, una bañista más tomado el sol. Como ellos no están compartiendo el mismo y supuesto momento de placer, de entretenimiento, apenas cruzan “o mesmo espaço mas numa outra dimensão” (Borges Coelho, 2005, p. 113), en otra dimensión de

conocimientos, de experiencias, de necesidades inmediatas. Marta tiene un cuerpo yaciente, pero no una voz activa con la que poder llamar a un “otro”. Marta es una vida arrebatada que no ha sido vista y que, hasta el final, permanecerá así.

Ahora, con respecto a los animales de la playa que se aproximan a ella y que también le ofrecen su mirada, son narrados como parte integrante del paisaje costero y también ofrecen una imagen del mar, con toda su complejidad y porosidad identitaria. Los animales se acercan y miran a la narradora-observadora de este relato con variadas intenciones. Intenciones e intencionalidades de la imagen que iremos desglosando en el siguiente apartado.

4.3 Ver desde el mar, ver desde el tiempo

El mar Índico es una presencia ineludible en la obra de Borges Coelho y, por supuesto, en la colección donde “O hotel das duas portas” tiene un lugar. Desde el título y el prólogo escrito por el mismo escritor se dan las claves para entender el papel de este motivo en la visión de mundo de la obra y del autor. La capacidad impregnante y movilizadora del mar y de las historias que se tejen en torno a él está en estos relatos como la naturaleza cambiante de las apariencias. Una extensión geo-cartográfica que funda también sus propios mapas y rutas y avistamientos con la intención de “fertilizar” una imaginación que sabemos, siempre y de igual modo, versátil y porosa:

O mar Índico molha, um a um, cerca de dois mil e quinhentos quilómetros da costa de Moçambique— uma extensão apreciável. Maior ainda se consideramos as ilhas que há espalhadas ao longo dessa costa, inúmeras. E muito, muito maior se tivermos em conta as histórias que esse simples facto tem alimentado no imaginário do presente e ao longo do tanto tempo que passou. Uma água mansa que também sabe enfurecer-se. Azul, se lhe bate o sol, mas tantas vezes parda, tingida por tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias — terras e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras— que ali se abrem para a fertilizar. (Borges Coelho, 2005, p. 9)

El mar también da cuenta de esa violencia que lanza a la fuga sus restos de paisaje, de memorias y cuerpos sumergidos, que encuentran en las honduras de los relatos del *Índicos Indícios* una posibilidad de ser vistos, de ser traídos a la superficie como por “remolino de río” benjaminiano, siempre abiertos a “ritmos y conflictos” (Didi-Huberman, 1997, pág. 113). Pero, más que el disparador de una poética, el mar es una fuerza histórica y política que crea “culturas” no una única ni unívoca en la que estos

cuerpos, como las personajes de “O hotel das duas portas” participan. En una entrevista concedida a Elena Brugioni y Gabriela Beduchi Zanfalice, el autor señala:

o Índico criou culturas mais do que criou uma cultura. O Índico, com as travessias, deu cores diferentes ao carácter homogéneo e compacto de cada uma de suas margens, misturou. Neste sentido é muito interessante, mas também tem algumas armadilhas. Uma delas é a de, atualmente, os estudos literários caírem na tentação de ver o Índico como um espaço de travessia.

Y más adelante:

O mar é igual. O resto, tudo mudou. Neste sentido, o mar é uma espécie de último ponto a que nós nos podemos agarrar agora que o mundo está a acabar, que a natureza está a acabar. (Brugioni & Beduchi Zanfalice, *O Índico uma promessa no horizonte*. Entrevista a Joao Paulo Borges Coelho, 2020, pág. 448; 452)

El Índico, como reconoce Borges Coelho, es un espacio “multipolar”, una zona de disputas de grandes potencias del Norte-Sur global, pero también de variados sentidos y articulaciones para la población que bordea sus costas y vive de esa porción de mar territorial que le corresponde por derecho y por experiencia. Ese punto de anclaje y de supervivencia material, física, simbólica, en general, cultural que es el mar, aparece en *Índicos indícios* (Borges Coelho, 2005), cual agonista que interviene en el devenir trágico, apocalíptico, y aun así, con segundas oportunidades sobre la tierra, por el que se despeña y recomienza la Historia. En una evocación a lejana e inconsciente a Derek Walcott (1996), que las lecturas caribeñas me hubiesen ofrendado, el mar es aquí la Historia: asistiendo, presenciando y arrastrando con su fuerza a las criaturas vivientes que la construyen en cuanto ficción y en cuanto simulacro de verdad.

En relato, el mar asume una polivalencia de sentidos. Es inmutable y, al mismo tiempo, cambiante. Impregna todo lo que le circunda como también es visto, aprehendido por intermediación de otros objetos (la ventana, por ejemplo). Verlo es “sintoma do sonho e esperança” (Borges Coelho, 2005, p. 112), lugar de la “definitiva transição” y de la profecía. Marta lo reconoce inmutable en esa continuidad que halla entre la protagonista de *Bonjour Tristesse*, la novela de Françoise Sagan y su propia situación. El mar de la ficción y el que reconoce próximo son el mismo e impasible “no seu repetido movimento, a mesma areia pesada, imune ao tempo; o mesmo sol lento e monótono. E, todavia, tudo

se transformando velozmente em redor da rapariga e dentro dela” (Borges Coelho, 2005, p. 94). Todo el paisaje marino se contagia de la pesadez y, no obstante, la transformación de las condiciones internas de la protagonista de la novela de Sagan como la del relato de Coelho coinciden, cual espejos extrañísimos: síntomas una de la otra. La imagen repetida en la imagen: “Também eu sentia uma transformação intensa fermentando dentro de mim, embora, ao contrário dela, não soubesse definir-lhe os contornos. Nem suspeitasse quão radical acabaria por ser” (Borges Coelho, 2005, p. 94). Tal vez, ese aire cargado, esa exposición, terminara por acidificar todo en ella, y como el mar, sin contornos fáciles de estimar. El mar, inmutable, contraría las fuerzas externas e internas que la están abocando a la degradación, a la violencia, y finalmente, a la desaparición.

Pero, por principio, en la inmovilidad reside la movilidad en potencia y el mar también sabe subir, alejarse y regresar. En los momentos en los que describe su estancia en la playa, ya no como veraneante, sino como cadáver, Marta percibe esa presencia marítima no desde lo que su campo de visión le permite sino desde la reacción de los animales costeros. Son esos ligeros indicios, las “corridinhas apressadas” (Borges Coelho, 2005, p. 95) de los cangrejos, que le muestran la fuerza de la ola que se extiende en la playa y casi le alcanza. La conciencia de su cuerpo, trastornada por su muerte, se construye en relación con otros seres que la rodean. La economía de las relaciones afectivas, en este entorno metaforizado en el relato, es una de reciprocidad y movimiento, de saber anticipar el golpe por las acciones de las otras criaturas alrededor. Cosa que Marta aprendió tarde y su no saber le costó la muerte. No supo leer, como leyó el movimiento de los cangrejos, las acciones que anticipaban el peligro al que se exponía.

Ahora, el mar también es impregnante. Todo, en el relato, pareciera estar tocado por su presencia. Las amplias ventanas del salón del Hotel dejan traspasar una luz que crea la “azulada penumbra” mientras a la luna va haciendo su “metálica aparição” (Borges Coelho, 2005, p. 97) o, bien, el “silêncio azulado descera pela lua para nos envolver” (2005, p. 102) y también, respecto a los cuervos, “o azulado azeviche das suas asas” (2005, p. 113). Ambos paisajes, físicos y sonoros, se encuentran descritos por el color que define los espacios inconmensurable, celeste y marítimo. El mar de “azul vivísimo” que está al otro lado de la ventana del Hotel, ingresa a esos espacios en su forma luminosa. Pero, tal belleza, construida por la metonimia, solo anticipa la perversidad que merodea

en los acontecimientos narrados. Hay algo en esa penumbra, en ese silencio, de sensualidad y perturbación.

El contacto que algunos personajes mantienen con el mar, fuera de los pescadores o bañistas, también está mediado, domesticado por objetos externos, ajenos al paisaje marítimo: los grandes ventanales del Hotel. El mar, ya no es para los cantineros o para las jóvenes turistas, efectivamente, un medio de subsistencia, un conocido o un próximo. Sino el telón de fondo que asiste a las dinámicas de la expropiación de la vida. Dejó de ser un actor para ser un decorado, o un testigo mudo del desplazamiento al que son sometidos los isleños: “E olhando o mar azul através das janelas cheias de sol, pálpebras de vidro estremunhadas” (Borges Coelho, 2005, p. 107) o “enquanto fitava a tira de mar de um azul vivíssimo, do outro lado da janela, ao longe” (2005, p. 109), el vidrio- como frontera con la realidad- o la realidad misma, aparece somnolienta, adormecida. ¿Acaso no sea una correspondencia con la alienación, la imposibilidad de rebelión que, hasta cierto punto, manifiestan algunos personajes?

El motivo de ver a través de una ventana o, bien, de esta perturbación somnolienta, acuosa, desde donde se observa una determinada realidad, tiene como claves exponentes, dentro de las poéticas del Índico, a un par de obras: *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White (que trataremos en el sexto capítulo) y unas piezas fotográficas de Pierrot Men (Madagascar, 1954). La primera es un poema extenso, una épica de viaje imaginario por los territorios, las civilizaciones donde se asienta el saber de la historia. En ella, un poeta que está próximo a morir, preso del hastío dominical en su casa con ventanas hacia la costa, mira por allí y se fuga. Ver por esa ventana hacia el “Oriente” no es ver, propiamente, un mar sino todas las conexiones que por él se tejieron: Japón, China, India, Holanda, las Antillas, África Occidental: “Podia contornar Durban daqui, dobrar o Cabo da Boa Esperança para Ocidente, trazer outras rotas mais antigas que essa história que escreve a minha língua. Mas há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não são como eu sou” (White, 1999, pág. 33). La voz poética trae esos restos, esos fragmentos de devenir histórico que le son amenos, significantes y semejantes, que quiere hacer que le pertenezcan.

Contrario a lo que sucede en el poemario de Eduardo White donde la ventana – recorte de la realidad de vigilia para transitar hacia los mares de sueño, puerta de escape,

en “O hotel das duas portas” de *Índicos Indícios* se torna la frontera difícil, metálica, amplia que separa al hotel de la playa y el mar, el mundo de las apariencias del mundo del disfrute, del arrojo juvenil, de la vida alienada y controlada, al de la muerte irremediable. No en tanto, es también el lugar desde los trabajadores como Carlos intentan ver en el Índico, en las aguas marítimas, alguna promesa de horizonte. Si en el relato épico de la relación que es el poema de White, la voz lírica encuentra alguna posibilidad de redención por la potencia de la imagen y de la imaginación, que le devuelve “o mistério” en que se inventa, pese a que se siente “um corpo a abarrotar de impressões espantosas, de destinos fictícios e não duvido que verei janelas onde elas não existem” (White, 1999, pág. 40), en lo que respecta al relato este recurso es una evocación de esa fuga, no obstante, también se encuentra en tensión con el poder que quiere domesticar a los cuerpos, llenarlos (como a la voz poética de *Janela para Oriente*) de impresiones espantosas. Más eso lo estaremos desarrollando en las páginas del sexto capítulo.

La segunda obra es este par de piezas de *Colour 9* del fotógrafo de Madagascar, Pierrot Men (1954). En estas fotografías a color (Cf. Fig. No 5 y 6), la cámara ha captado el paisaje durante un chubasco. El motivo, que podría ser absolutamente habitual –como lo pueden ser muchos otros en la fotografía– plantea el problema de ver “la realidad” intervenida, descompuesta por la acción del agua. La forma, el color y la figura que identifica, delinea y hacer surgir como imagen a los personajes de las fotografías se encuentran salpicados, difuminados, o mejor, diluidos, casi a punto, de su desaparición. La lente, cual ventana por la que el artista visual, recorta la porción de temporalidad del mundo; capta ese movimiento detenido, y el agua que pudiera lavar, limpiar las impurezas de la historia, también distorsiona los cuerpos, también perturba su visibilidad. No hay rostros y, por tanto, tampoco identidades prefijadas: no sabemos, del todo, si son hombres o mujeres, trabajadores locales o turistas, solo transeúntes, gente que se mueve, pero detenida, por la magia de la captación del instante. Vemos lo que el agua, que convierte la lente en un vidrio “somnoliento”, nos deja ver. Es cierto que Pierrot Men es un fotógrafo de la cotidianidad (López Sanz, 2012), como Borges Coelho puede también ser un narrador de la esfera cotidiana e íntima, pero, al mismo tiempo, las imágenes que elaboran se encuentran en el extrañamiento que produce ver la desaparición, la dilución de un mundo. En ambos, la distancia justa y la frontalidad del que mira, transforma el motivo de la ventana (o la lente, en el caso de Men) en una imagen crítica que al mostrar,

oculta y que al ocultar, revela, de la misma manera que sucede con el juego de fingimientos de la narradora-observadora de “O hotel das duas portas”.



Figura 5. Men, Pierrot. Serie fotográfica Colour 9.

Fuente: <https://www.pierrotmen.com/index.php/galleries-couleurs/mes-couleur-9>



Figura 6. Men, Pierrot. Serie fotográfica Colour 9.

Fuente: <https://www.pierrotmen.com/index.php/galleries-couleurs/mes-couleur-9>

Quizás los lectores se estén preguntando por la relación entre este motivo, el pathos del cuerpo en tránsito y el mar y trataremos de barajar algunas hipótesis al respecto. La ventana como espacio intersticial, espacio de pasaje que anticipa o que oculta

una “realidad” externa a ella, se corresponde con la liminalidad marítima. En ambos espacios flotantes, entre el adentro y el afuera, entre lo contenido y continente, los cuerpos toman o diluyen sus formas. La distancia visual de una u otra nos permite reconocer a los sujetos, a las entidades que por ellos pasan, que en ellos están pero no darles un único nombre, un único lugar social. Este recorte de mundo detenido que es la ventana —y la ventana de la imagen— las identidades se transforman, o bien, en una ilusión de fijeza o, por el contrario, en una volatilidad, en una transitoriedad de su ser. Pueden mostrarnos, en imagen y como imágenes, la paradoja de la creencia y la tautología (Didi-Huberman, 1997): una identidad es eso que decimos que vemos (o lo que nos muestran) o la identidad es eso que creemos ver (y nos dan a ver).

En esa misma línea de sentidos, el hotel funciona como otro lugar de pasaje. No es casa pero tampoco resguardo temporal. Ni Marta, ni Duda, ni Carlos estarán seguros allí. Es centro recreativo y centro de cruce de informaciones entre la policía secreta, representada en Teodoro y los empresarios, representado en el gerente. Su aspecto está “lejos de ser” como Marta imaginaba. La publicidad turística, igualmente engañosa, ha mostrado apenas el “mar azul e areia dourada” (Borges Coelho, 2005, p. 88) y no esa “cidade feíssima, edifícios de apartamentos para turistas espalhados por toda parte, todos numerados, todos com pequenas varandas onde tomar o sol;” (Borges Coelho, 2005, p. 88). Tampoco ha encontrado aquel aspecto agreste que hace de la playa un lugar intervenido para producir esa sensación de estar en medio de la “naturaleza”. Lo que sí ha encontrado en este paisaje es la andanada de turistas que junto con el hotel parecen “invadir” la calma de la isla. Las descripciones de estos que hace la narradora nos devuelven a la capacidad de la narradora-observadora de “dar a ver” en los cuerpos de estos “otros” veraneantes que reflejan la jerarquía social a partir de la racialización y sexualización como mecanismo de producción de diferencia. Estas tensiones, esas violencias también componen este particular paisaje costero narrado con sumo humor e ironía:

Barrigudos e arfantes cantineiros arrastando a custo a suas obesas mulheres; rodesianos altos e ossudos, estranhos híbridos de sacerdote e agricultor, em calções curtíssimos e saltitando com suas mulheres loiras e pequeninas que exalavam um cheiro intenso a compota de bagas silvestres; casais distintos de Lourenço Marques, dançando ali e não na Metrópole apenas para não deixar as suas filhas livres e vulneráveis durante as férias de Verão (Borges Coelho, 2005, p. 100).

No obstante, el paisaje costero que el relato nos ha referido no solo se expone en estos particulares humanos. Los animales que merodean por la playa participan de esa relación con la personaje, se hacen próximos a ella, en una declaración material y simbólica de la frontera humano-animal que hay en este. Cuervos, cangrejos, perros y hormigas están presentes en el relato, sobre todo, en los momentos en que Marta es cadáver. Y a diferencia de este, siempre reunidos en grupos. En una comunidad de lo viviente, los primeros en aparecer son un bando de cuervos. En su bamboleo, en sus vuelos cortos y ese “caminhar de pároco com os sapatos apertados”, los cuervos se acercan mientras dan picotazos, tratando de arrancar, de acá o allá, un poco de comida. El cuerpo muerto les representa, como es obvio, una forma orgánica para saciarse, pero lo hacen, con cierto arrojo e “insolência”, “perderam já o respeito que as aves normalmente guardam aos humanos” (Borges Coelho, 2005, p. 87). Lo que Marta reclama en ellos es el mantenimiento de una jerarquía que con la muerte se ha quebrado. Lo mismo sucede con las hormigas que llegan en una larga y “corajosa” fila en las tareas propias de la supervivencia. A la altura de este punto, la narradora-personaje parece no anticipar que no están en busca del “oasis” que es la sombra de su cuerpo en el “desierto” de una playa de dunas, sino que buscan al cuerpo mismo, a su carne. El alimento del día. Con ese picotazo de ironía, el relato nos sugiere la integración del humano a la cadena alimentaria, al ecosistema costero, ya no como especie invasora con hoteles y demás artefactos de la empresa turística, sino como presa animal en camino a su unificación con otras criaturas vivientes, en una relación transc corporal: una desaparición de la esfera de lo visible para fusionarse con enjambres de microorganismos invisibles (al ojo humano) habitantes de sí mismo y de otros seres.

Sin embargo, de este selecto grupo de animales, los cangrejos son – a mi modo de ver– los más interesantes. Son los que acaban por darle a Marta y a nosotros, sus oyentes, una idea de diferencia y de proximidad con las corrientes que terminaran por arrastrar el cuerpo de la joven. Ellos salen gradualmente de sus pequeñas cuevas o “tocas”. La palabra en portugués no solo hace referencia a las excavaciones que ciertos animales hacen para protegerse, a sus guaridas, sino a ese lugar pequeño y pobre que se habita. Entonces, los cangrejos salen de esa condición de pequeñez, de invisibilidad y con “uma auscultação prudente” y salen dando “corridinhas laterais” (Borges Coelho, 2005, p. 91), es decir, en su comportamiento exhiben la necesidad de la fuga y la dificultad para ser atrapados.

Marta observa que en ellos hay perfección y uniformidad, lo que no es propio de los humanos. Empero, esta misma condición de perfección es la que acaba por restar sorpresa, excitación a su vida. Entonces se nos plantea, en esta visión del mar y de sus criaturas que tiene Marta, una especie de paradoja del cangrejo: se puede ser impredecible, marcados por una diferencia abrumadora o, por el contrario, sucumbimos ante la negación de esta, que nos expone, en el mejor de los casos, al tedio y a la enajenación.

Quiero cerrar este apartado con la manera en que la narradora da a ver el momento de su propia muerte y como el mar se convierte en el lugar de tránsito definitivo desde donde se puede mirar y emitir profecías, anticipaciones de la Historia. Ese momento del asesinato de Marta es mostrado sin morbos, más bien, poetizado con la acciones de animales que le rodean, como si quien lo ejecutara fuese un animal que sumara a todos los animales ya existentes, pero, a diferencia de estos, de una naturaleza poco compasiva. La narradora testimonia así:

Caminhei para longe. Precisava de estar só como agora preciso de companhia. Cheguei junto às rochas, as mesmas de onde se vê tão nitidamente a faixa longa do Bazaruto diluindo-se na distância. E onde agora me encontro falando convosco. E foi nessa altura que senti, vindo de trás de um arbusto como do caranguejo espreitando da toca, um olhar e ouvi, quase inaudível como o das formigas, o som de passos cruzando a areia; e finalmente sofri, súbita como a bicada de um corvo, uma pancada na cabeça que apagou o mundo que até então me iluminava. (Borges Coelho, 2005, p. 114).

En ese instante, Marta reclama más que nunca una mirada, una compañía. Ser restituida a una esfera de la visibilidad, ya no a una malsana, de deseos soterrados y envidias como la que expresaban los otros veraneantes en el hotel, sino a una de verdadera compañía. Ser imagen para alguien más cuando se abandona una existencia “humana” compartida. En la medida en que la marea va subiendo, su cuerpo se va desprendiendo hacia la “transición definitiva” como una “caláua”⁹. Marta es un barco, casi un barco que se entrega a un último viaje. Va, poco a poco, sumergiéndose en aguas de poca profundidad, mientras se reconoce extraña a los ojos de los pescadores lugareños. Y no solo extraña, Marta sabe que no será de las personas de sus afectos ni de los que no la

⁹ Pequeño barco a vela usado para la pesca en las costas mozambiqueñas.

logran ver. Ingresa a otro reino, y a otras formas de pertenencia donde, como ya decíamos, se juntará a otras criaturas: “talvez dos peixes ou das algas, mesmo de uma rede de última hora, ao lusco-fusco sorprendida” (Borges Coelho, 2005, p. 115). Las relaciones de pertenencia que se tejan en ese nuevo estado ya quedan vedados al mundo de la visibilidad humana, al mundo del significado, serán enteramente materiales mientras no las conozcamos.

Desde la distancia del mar y de la muerte, la narradora-observadora lanza su última sentencia: “E quando todos tiverem partido, daqui a muito tempo, quando o futuro for branco como brancos e salgados vão ser meus ossos, assistirei à queda dos telhados...”. Desde esa asociación Mar y muerte que ha tenido en el pensamiento africano, según el mismo historiador Borges Coelho (Brugioni & Beduchi Zanfelice, 2020) y que podrían confirmar el precioso poema “Water” de la poeta sudafricana Koleka Putuma (2016), un sentido trágico. Se corresponde con el vacío total, con la muerte, con el desarraigo, con la humillación y no retorno, pero es también desde las dinámicas políticas del presente, un lugar de disputa económica y social¹⁰. Encuentro profundamente potente que sea, desde allí, donde el cadáver de una joven prostituta asesinada, es decir, una esas tantas vidas lloradas y “no lloradas”, enuncie como parte de esos fragmentos imaginarios que sobrevivirá a la caída de las estructuras, a la inundación, a la catástrofe, al apocalipsis. Ella será acaso una “obra de pérdida” y por tanto, una de supervivencia y, entonces, nos uniremos en su mismo destino: “Quando já não fizerem sentido os fragmentos que sobrarem, ...ali vos estarei esperando” (Borges Coelho, 2005, p. 116).

4.4. Mar, Marta, Muerte: el lenguaje de la inminente desaparición

Llegados a este punto, es probable que los y las lectoras quieran preguntarse, si Marta, si la imagen de su cuerpo en “tránsito definitivo”, que se nos presenta en el relato como un sujeto liminal abocado a la desaparición pero que, pese a esto, se mantiene y sobrevive en el mismo acto de narrar y de estar en relación, con “otros” narratarios-

¹⁰ El autor asegura en esta entrevista la particular relación entre el espacio marítimo y los casos de sobreexplotación y de corrupción respecto a contrataciones que lo involucran. Una es la visión de las comunidades costeras y otra, ciertamente, la que el Estado tiene de este: tenemos la contraposición entre un entorno vital y un recurso a capitalizar.

oyentes (y aún más observadores) de su presencia, tiene un modo particular de manifestarse en el lenguaje literario, en tanto materialidad y práctica social de interacción y cómo, mediante este, recordamos que la personaje es tanto Marta y materialidad corpórea.

Lo primero para decir es que la dimensión estética del lenguaje del relato se corresponde, de una manera bien lograda, con las implicaciones ideológicas que hemos desglosado a lo largo de este capítulo. Así pues, como la narración quiere mostrarnos el curso de los hechos que llevaron al personaje al estado desde donde nos narra y la gradual transición hacia la nueva condición a la que se dirige y por tanto, el camino de una desaparición, de un paso de la visibilidad a una invisibilidad material pero, que se sostiene, en la huella de una pérdida, en la “huella de una semejanza perdida” (Didi-Huberman, 1997, pág. 18). Por tanto, la narradora se vale de algunos recursos para asegurar su memoria, para asegurar que –como sus oyentes– recordemos lo suficiente. Uno de los recursos literarios que permite esta permanencia difusa, que es la memoria, es la aliteración. Recordar por la sonoridad y la armonía que las palabras nos transmiten se hace necesario en los contextos en que la narración literaria es, particularmente, traumática como la que aquí se nos revela. Aunque, no se puede desconocer que esto varía conforme a los fines estéticos que se plantee el escritor y que, en muchos casos, este puede optar por medios que transmitan cierta crudeza.

Mas, en lo que se refiere a” O hotel das duas portas”, existe desde el principio esa continuidad sonora entre el nombre de la personaje-narradora, el espacio que la acogerá y la muerte. Marta, mar y muerte muestran sus proximidades consonánticas, como si se tratase de la misma entidad fluida que las envuelve. O bien, en lo que respecta al párrafo en que realiza la presentación de su propio nombre, notamos que en este insiste en el uso del fonema /m/, en una abundancia armónica, que nos recuerda esa misma relación con la muerte y con la *mater*. En un mar, que el pensamiento mítico, es madre y abismo, de dónde surgen todos los seres y donde reside el Leviatán, donde van a parar los cuerpos esclavizados y trabajadores contratados y marinos desheredados en ese cementerio marítimo que recordaba el poema “La goleta El vuelo” de Derek Walcott (1996), esta relación mar y Marta y segunda madre de los hombres o cómplice de la madre, como ella misma se llama, cobra sentido. Marta ha ganado en el combate de nombres porque está

próximo al susurro y no a los gritos que merecen nombres más pesados, más encomiados o, incluso, más comunes:

Voltando ao nome de Marta. Avancei-o certa vez, nem sei porquê (talvez porque parecesse arriscado dar-lhes o meu nome verdadeiro), e ele ficou; de tal forma que hoje é mais meu do que esse longínquo nome que me deu minha mãe. Talvez por na altura me ter parecido romântico, quem sabe condizente com o contexto em que era sussurrado, se é que me entendem. Porque há nomes—Maria Antónia, por exemplo—que manifestamente não servem para ser sussurrados. Vejo-os mais no tribunal de costumes, gritados pelo oficial de diligências, o que me provoca um grande calafrio. (Borges Coelho, 2005, p. 78).

Asimismo, el desagrado que ciertos cuerpos y situaciones le provocan viene explicitado plásticamente en la aliteración de la /r/ más fuerte, más seca: “parecía-me apenas *forte*, os de rancor, gordo a valer” (2005, p. 80) y “barrigudos e arfantes cantineiros arrastando a custo as suas obesas mulheres” (2005, p. 100). Ambos, trozos de su descripción manifiestan en el lenguaje ese malestar, esa repugnancia que le produce la violencia allí expuesta. No obstante, la narradora también le deja la puerta abierta a la belleza que hay en ciertas paradojas como un “desconforto engraçado” (p.88) o cuando decide corporizar el espacio: “janelas cheias de sol, pálpebras de vidro” (p. 107). O esa misma aliteración de /d/ para hacer confluír la dulzura y la dureza de la isla “Por detrás da doçura aparente da Ilha havia um destino duro dos seus escassos habitantes” (p. 99) o de la /l/ en su acuosidad, muy condicente con el universo del relato, donde las identidades están permeadas por esa movilidad del espacio: “nós lutando no lodaçal das coisas” (p. 112) como serán, igualmente,

Un recurso que no aparece de manera usual en el relato pero que nos reitera lo que será del futuro de la personaje es la pregunta retórica. La pregunta que ella misma responde sin vacilación y que nos habla del estado reflexivo en que la observadora se ha sumido y acerca este fragmento a un poema. La pregunta retórica es aquí la pregunta por un destino de silencio, de soledad, de perdición. Parece que nos anticipa esa visión desesperanzadora, apocalíptica con la que cierra el relato, y en la que no exenta de contradicción, nos queda como huella, como vestigio el relato de lo que muere, como persona y como imagen:

Que farei quando chegar a noite e um silêncio igual se abater em meu redor? Será que os corvos dormem? Que os caranguejos conseguem achar o seu caminho no escuro? Penso que não. Espero que se metam nas suas tocas, prudentes e tímidos que são, aguardando

pela claridade antes de voltarem a estender os seus nervosos periscópios (...). (Borges Coelho, 2005, p. 102)

4.5 Otras apariciones

Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, la expresión patética manifiesta una gestualidad y afectividad sobreviviente de la que nos percatamos gracias a la huella, al vestigio, al dato sorpresivo y “extraño” que es el síntoma. Ahora, en este capítulo nos hemos encontrado con la exposición del cuerpo de una “extraña”, de una “externa”, que mantiene la doble condición de turista y trabajadora sexual y que pasa y me mueve entre estos posicionamientos identitarios. Sin embargo, lo más atrayente de esta exposición es que ya no es contada por otras voces sino, por ella misma. A pesar de este dato, que la pone en un lugar diferente respecto a otras subalternidades, lo que hace que la personaje sea parte de ese “pueblo” visto y retratado infinidad de veces en el relato acusador o caritativo hegemónico que pone a ciertos seres como heroicos, poderosos e importantes, y en consecuencia, merecedores de la esfera de la visibilidad; mientras que recluye a otros en la “sobre-exposición” o en la “subexposición” (Didi-Huberman, 2014, pág. 14), es su propio agenciamiento al asumirse víctima: “não havia heróis, apenas vítimas; não havia santos só algozes” (Borges Coelho, 2005, p. 108). Vale decir que la subexposición omite imágenes o las recluye en el estereotipo y la sobreexposición redundante en ellas hasta tornarlas carentes de todo sentido, de toda potencia emancipadora. Ahora, en los textos que componen este mapa, quisiéramos preguntar por ¿Cómo se muestra este cuerpo en tránsito, en la orilla de la desaparición? Y ¿Cómo ver a la víctima que se asume o es asumida como tal? ¿qué tipos de afectos despliega esta situación? En otro relato perteneciente a esas poéticas del Índico, encontramos una situación similar: otro cuerpo expuesto, vulnerable y en las orillas de la exclusión. No obstante, en donde la voz narradora hace “pasar” a la personaje vulnerada a una visualidad reconstitutiva como ha sucedido con Marta.

“Ninguém matou Suhura” (Momplé, 1988) es este relato al que me refiero. Perteneciente a la colección homónima que la escritora Lilia Momplé¹¹, nacida en la Isla

¹¹ A los diez años fue para Lourenço Marques, hoy Maputo, a continuar los estudios secundarios. De allí, viajó a Lisboa a hacer el curso de asistencia social. A su regreso, publica la primera colección de cuentos *Ninguém matou Suhura* (1988) y después de la independencia se ocupó de la secretaría de la

de Mozambique, publicara posterior a la Independencia mozambicana donde retrata y reflexiona sobre los efectos de la violencia en el sistema colonial. Como “O hotel das duas portas”, “Ninguém matou Suhura” es un relato de extensión mediana, dividido en tres partes, que se ocupa de un día en la vida del señor administrador de la Isla y de una joven isleña de los barrios de “caniço” llamada Suhura. El gobernador, narcisista, lujurioso y convencido de su poder, ordena al policía Aldulrazak que concrete un encuentro con la menor. El policía va hasta la casa donde la niña mora con su abuela (porque es huérfana de padres) y, luego, trata con la meretriz que organizará la velada en la casa de citas. Esta práctica, tan feudal, ya es una costumbre para el viejo Administrador. La abuela, que se resiste a acceder, termina autorizando el encuentro en una fecha diferente a la primera propuesta. Esto con el fin de dilatar y, quizás, dejarle al tiempo la salvación de la pequeña. Pero el destino de Suhura, como el de Marta, están marcados en una sociedad donde las mujeres no tienen lugar ni valor. Así las cosas, el Administrador llega a su cita, la menor se rehúsa y combate hasta con sus dientes, pero la fuerza de este hombre gana y la violenta. El final desgarrador del cuento nos deja ante un hombre que no es capaz de cuestionar los límites de sus propias acciones y, aún más, negarlas. Pero, sobre todo, nos deja ante el cuerpo inerte de una niña que no recibirá justicia porque según las autoridades que trasladan el cuerpo hasta su casa: “Ninguém matou Suhura”. Me permito citar el fragmento que contiene el clímax del relato para ver en él la imagen que testimonia el horror cotidiano:

Vence o mais forte. Com o quimão rasgado e as capulanas espalhadas pelo chão, Suhura é arrastada para a cama. Ela porém não deixa de resistir, utilizando por fim a força dos seus dentes jovens. Por um breve instante, o homem e a rapariga encaram-se de frente e a ironia que brilha no fundo dos olhos de Suhura lembra ao senhor Administrador um outro olhar da sua filha Manuela. Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa de toda a sua força, indiferente às consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total. (Moplé, 1988, págs. 70-71).

Asociación de Escritores de Mozambique. En 1995, publica la novela *Neighbours* y en 1997 *Os olhos da cobra verde*. Ha sido galardonada con el Premio da Novelística en el Concurso Literário do Centenário de Maputo, con el Premio José Craveirinha de Literatura (2011) y el Premio Caine para Escritores de África (2001).

La descripción que realiza la voz narradora repara en esa correspondencia entre la mirada entre Suhura y la hija del Administrador, Manuela. Allí, el personaje constata la rebeldía de una generación que se resiste al dominio colonial y que es reflejo de la población que se encuentra en combates. Sin embargo, esta osadía de la mirada no puede contra la fuerza del “corpo possante” de este hombre. La mirada es un arma limitada, funciona como defensa y ofensa pero su fuerza no es liquidadora frente a otras más potentes. La mirada tan frágil como todo el cuerpo de Suhura que queda tendido en “el silencio y la inmovilidad total”. El cadáver de Suhura es contado, con cierto dramatismo, por el narrador. En él están los indicios de su disputa a muerte con el perpetrador y de su actitud de rechazo. Transforma, estetiza la herida de la violación, de un modo tal que sea “una flor de sangre”, una especie de ofrenda a su heroísmo. Me parece que con ello restituye, en la belleza de esa imagen, lo que solo puede ser leído como horror. Con ello no sugiero que la escritora desconozca las dimensiones de tal acto. Lo intento ver es que la narración, con esa escogencia metafórica, no quiere revictimizar a la niña, no quiere re-exponerla describiéndolo sin un solo rasgo de benevolencia. Ahora, una flor de sangre, una flor encarnada: la sangre vital pero no exenta de cierta repulsión, de cierto dolor. Esta flor es humanamente desgarradora si la vemos en los muslos magros de una chica. La muerte y la pobreza unidas en un solo detalle.

O senhor administrador só se apercebe do tal silêncio e imobilidade quando, já de pé e meio vestido, repara que a rapariga não se levanta da cama. Observa-a melhor e não é preciso tocar-lhe para ter a certeza que está morta.

O corpo inerte conserva uma obstinada atitude de recusa e uma flor de sange contorna-lhe as magras coxas. (Moplé, 1988, pág. 71).

Al principio de este y como nos ocupáramos de leer una crónica o un diario etnográfico, se lee: noviembre de 1970. La lucha armada por la Independencia de Mozambique ya había comenzado en 1964, lo que nos hace pensar en que la lucha y muerte de Suhura alegoriza la guerra contra el Imperio Portugués que tiene lugar por las fechas en que el relato nos indica y también las muertes no contadas, no registradas que se dieron en el ámbito privado-público de sujetos vulnerados por su género, por su lugar racial y de clase. Suhura y su abuela están en el último lugar de esa escala social. Ahora bien, el relato también fue publicado en un momento crucial para la historia mozambicana. Hacia la fecha de publicación del cuento, se libra otra guerra civil, entre las fuerzas Frelimo y Renamo, que cubrió el período posterior a la independencia hasta

1992. La imagen de Suhura muriendo, mientras grita, muere, parece reinsertar en esas sucesivas formas de violencia que se han integrado a las dinámicas de vida de sociedades donde el colonialismo operó y sigue operando.

Como en el relato de Borges Coelho que nos ocupa, en “Ninguém matou Suhura” el narrador testigo da a ver la muerte, da a ver el cuerpo con la intención de encarnar, asentar en él, las fuerzas que actúan en función de su vejación y de su supervivencia. En este Suhura nos sobrevive, en imagen y como ella, a la violación, la muerte y al “pacto de silenciamiento impuesto por el poder colonial y sus intermediarios, representados tanto en la figura política y administrativa en la persona del Administrador como en la fuerza de control del orden signado en el policía Abdulrazak” (Díaz Muñoz, 2022, pág. 101) y que se comprueba en al final del texto y en su título: “Não grita, vela. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Comprende? A avó compreende muito bem” (Momplé, 1988, pág. 72). En el cadáver de Suhura, en el relato de Momplé, como en el Marta de Borges Coelho, se disputa la memoria de los cuerpos vulnerados que se resisten al apagamiento, a la doble aniquilación. La imagen es aquí el lugar y la posibilidad de verdad, es un territorio, en cierta medida autónomo, que perturba nuestras miradas para hacernos conscientes y participes de las actuaciones violentas que quieren ser acalladas por la “máquina” de desimaginación (Didi-Huberman, 2004).

Y no solo quiere darnos a ver, otorgarnos una consciencia de lo sucedido. Tanto el relato de Momplé como el de Borges Coelho quieren, en cierto sentido, afectarnos. Mostrar las emociones que moldean estas relaciones donde los cuerpos en tránsito han sido violentados pero, al mismo tiempo, en donde se tornan actantes agenciados. Si en el relato de Momplé, el lector es estremecido de compasión ante la joven Suhura y ofuscado de rabia ante el Administrador, en el relato de Borges Coelho no hay lugar para la compasión entre observadores aunque sí entre los lectores, que pueden aproximarse a la compleja situación de la narradora. No obstante, por momentos, puede que el lector no sienta la misma empatía por ella y reclame una regulación de su curiosidad. Pero, es justamente esto lo que se nos hace notar: que estamos acostumbrados a la borradura, al apagamiento de los que quieren conocer lo que hay detrás de las dos puertas del poder. Marta lo sabe muy bien. Por eso finge conocer y desconocer. Por eso mismo, también intenta saber de quien se ha compadecido.

Más no será esta ambigüedad entre lo que puede o quien puede ser compadecido y quien no lo que el cuento nos permite observar, sino lo que Nussbaum llama “los enemigos de la compasión” (Nussbaum, 2014, pág. 380). Cuando se trata de ver compasivamente, se trata de integrar a ese sujeto a una esfera de la vida pública, política y también de la vida íntima de la que se haya excluido o amenazado de exclusión. Ahora, no siempre se puede ver con compasión si esta relación está mediada por afectos que sobrevaloran o infravaloran un sujeto, un hecho, una situación. El miedo, la envidia y la vergüenza son esos tres enemigos que puntualiza Nussbaum.

En el relato de Borges Coelho, si la ausencia de miedo, es decir, la temeridad de Marta potencia una experiencia de conocimiento que como víctima le ha sido negada, la envidia que bordea las miradas de los veraneantes que contemplan su belleza tampoco permite ver el estado de vulnerabilidad y de sufrimiento que pudiera haber en ella. Ahora, si el cuento de Momplé, el miedo al Administrador supone la impunidad, lo que hace la voz narradora es propiciar en el lector el desprecio hacia él y su ejercicio de dominación. De ese sujeto, no sentimos la más mínima compasión y sí un poco de lástima al reconocer sus limitaciones. Ningún lector envidiaría al Administrador, nadie tampoco querría estar en situación de Suhura o de Marta. Creo que este posicionamiento emotivo y ético que las imágenes que performan los relatos nos suscitan hacen de ellos piezas capaces de devolvernos una imagen más nítida de lo que esos cuerpos “en tránsito”, “periféricos”, en la orilla pueden y podemos vivir. También hace que nos preguntemos de qué manera este cuerpo en tránsito puede desestabilizar ese “enraizamiento social de la violencia” (Borges Coelho, *Memória das Guerras Moçambicanas*, 2016, pág. 328) que comienza en la capacidad de hacer visibles o invisibles, acogidas o descartadas, compadecidas o reprobadas ciertas formas de vida.

4.6 Apuntes finales

Este capítulo ha versado sobre uno de los relatos de la colección *Índicos Índicios* (Borges Coelho, 2005) que, pese a su bien lograda construcción estética e ideológica, no ha suscitado tanto interés como las novelas del autor mozambicano. En “O hotel das duas portas”, el cuerpo en un “tránsito definitivo” “es presentado en calidad de víctima pero, al mismo tiempo, de sujeto agenciado que ocupa múltiples posicionamientos identitarios.

Ese cuerpo se corresponde con una joven mujer, trabajadora precarizada que también puede acceder a espacios privilegiados para otras mujeres y que también narra en condición de cadáver. Actúa como cómplice de las madres al proteger y nominar a sus compañeros-clientes, como adivina al visionar el futuro y los nombres de quienes se le aproximan y un barco que se mueve en las corrientes inciertas de esa sociedad del fingimiento que es el mundo colonial.

En cuanto personaje-narradora, Marta es un sujeto agenciado que se da a ver mediante la narración y con ello nos muestra los sentidos que ese mundo le impone en cuanto cuerpo racializado y sexualizado. Con su narración, nos sumergimos a otro régimen de percepción (el de un cadáver) y aprendemos a ver desde la disposición de su cuerpo hasta las tretas y los afectos que la vulneran, protegen y delatan. Conocemos dos planos de conocimiento: el de sus pensamientos reflexivos, el de los hechos donde se entrecruzan pasado, presente y futuros posibles.

Ante su mirada reflexiva, vemos pasar otras miradas más hostiles y desconfiadas que nos develan las separaciones de clase, los accesos y privilegios y las desposesiones y violencias que recaen sobre otros habitantes de ese espacio. En el cuento, los lazos comunitarios son contingentes, frágiles e, incluso, casi imposibles. Sin embargo, ella se erige como la conciencia lúcida que, desde la soledad y el horror de muerte, está “autorizada” para hablar. Marta funciona como alegoría de la imagen, de lo superviviente: próxima a la desaparición pero viva por el relato. La relación con otros textos del circuito del Índico africano nos permiten ver el modo en que en el cuerpo se encarnan y asientan las violencias estructurales y cotidianas que vejan y son resistidas con medios no siempre exitosos.

Capítulo V: Ver el momento extraño y compadecerse de sí: “Vejez” en *Épica Mínima* de Márgara Russoto

En el poemario *Épica mínima* (1996) (2006) de la poeta y crítica literaria italo-venezolana Márgara Russotto, pero cuyo performance artístico y teórica la vincula, de una manera irrenunciable, a las estéticas caribeñas (Díaz Muñoz, 2013), se incluye un poema que plasma con contundencia la transitoriedad del cuerpo y de la imagen. De nuevo, en el espacio liminal de la playa, la voz poética tematiza los efectos del paso del tiempo sobre la corporalidad o, en su envés de imagen crítica, el cuerpo que atraviesa el tiempo. Es cierto, que ya no tenemos aquí la reconexión comunitaria a partir de la presencia del ahogado “recién llegado” a las costas ni la voz de esa joven fallecida que se agencia mediante la narración de su tragedia desde las orillas del mar y que funciona en el relato como una alegoría de la imagen y de la historia. Tenemos, en este caso, a un viviente corpóreo que se descubre ante la inminencia de la desaparición de sí mismo y su imagen. Es decir, en el tránsito hacia la invisibilidad pero también (quizás) hacia la trascendencia. El hablante, ante tal descubrimiento, ¿qué puede hacer? ¿qué propone sentir a su oyente lírico y, en consecuencia, a sus lectores-espectadores?

Bajo la estructura de verso libre y en cuatro estrofas de irregular extensión, podríamos interrogar al texto respecto a esa condición de presencia y liminalidad, de *entre-lugar* del cuerpo y de la imagen. Podríamos preguntarnos ¿quíen ve y quien es visto? Y de nuevo, ¿qué clase de afectos despliega esa mirada? Con estas preliminares respuestas, ahondaremos en la manera y en la escala en la que restituye esta exposición, ahondaremos en los medios con que el hablante lírico presenta y despliega en nosotros la compasión. Sin embargo, antes de seguir, me permitiré tomarme unas líneas para conversar con la crítica a la poesía russotiana y con el conjunto de su obra sobre los sentidos de la movilidad, del pasaje, del tránsito que hay en ella.

La obra poética de Russotto, situada dentro de la importante tradición de poesía venezolana y caribeña escrita por mujeres, ha mostrado siempre su amplia capacidad para complejizar, ironizar, desmitificar la realidad que la poeta ve con ojos certeros. En ella, el poema es posible, el poema “revienta” “en el desconcierto de nuestra pobreza insólitamente traspasada por la luz” (Russotto, 2006, pág. 20), como señala en su primer

poemario *Restos del Viaje* (1978). En sus textos se tematiza las identificaciones múltiples, contradictorias y confluyentes, la corporalidad femenina, las estrategias para escapar a la norma heteropatriarcal, las imágenes escatológicas, excesivas y apocalípticas, la vivencia multilingüe desde sus primeras publicaciones *Restos del Viaje* (1978) y *Brasa* (1979) hasta *Erosiones extremas* (2010) y *Bestiario cósmico* (poemas efrásticos, 2021). En este amplio conjunto de al menos ocho poemarios publicados, *Épica mínima* (1996) presenta, según Yolanda Pantin, “el humilde apartado de un periplo que cubre el espacio entre Venezuela e Italia, de donde la poeta siendo niña emigró. Este enfrentamiento y confluencia de tierras y de idiomas enriquece y enrarece aún más discurso acentuado el carácter real y simbólico de extranjera que comparte, por ejemplo, con Verónica Jaffé.” (Pantin, 2011, pág. sp) y que corrobora Gina Sarraceni al notar que “el yo poético (hija de inmigrantes) se aproxima al origen de modo fragmentario, tangencial. A través de imágenes afectivas que aluden a la dimensión inconclusa del viaje, a la resistencia y dificultad de los padres italianos a adaptarse a otra lengua y cultura (Sarraceni, 2012, pág. 28). Del mismo libro, Forgues argumenta que este ejemplifica un tratamiento de la sexualidad y del sexo bajo una forma de desplazamiento hacia las dimensiones espirituales y sociales (Forgues, 2007) donde el cuerpo no puede ser apenas un revestimiento, está sexuado, es decir, significado y mostrado como tal, no obstante, también estas identificaciones son desestabilizadas constantemente, y de ahí que como lo señala Forgues, en otro momento de su artículo, en la poética ruscotiana se establezca un claro juego entre las presencias y las ausencias.

Estas formulaciones no están lejos del panorama poético en que se inscribe la obra de Russotto y, hoy, también, como una escritora que vive de nuevo la experiencia migratoria fuera de Venezuela desde el año 2002, vuelven a tener sentido, en la medida en que ella reelabora poéticamente estas tensiones ocasionadas por la movilidad en su ejercicio poético. En ello, el lugar del cuerpo femenino tiene importancia ineludible como en otras poetas de su generación y generaciones posteriores. En Enriqueta Arvelo, Elizabeth Schön, Luz Machado, Ida Gramcko como precursoras o en Yolanda Pantin, María Auxiliadora Álvarez y Verónica Jaffé como contemporáneas, el cuerpo es mostrado como superficie donde se inscriben variadas opresiones pero sobre todo dar a ver las formas de resistencia y restitución frente a esas violencias. Otros trabajos críticos como el de Judith Gerendas (2006) observan que esa liminalidad, que esa movilidad

identitaria de los hablantes líricos que habitan los poemarios de Russotto está señalizada por la presencia de animales. En ellos, se revela “una animalidad pura y simple, presencia elemental, insectos de fugaz vitalidad que rápidamente se desvanecen en la muerte” (pág. xi), una animalidad que se asocia con las ideas heteropatriarcales de una feminidad fuera de los límites de la cultura y que, en varios de sus textos, la autora intenta contrariar al mostrar las complejas facetas de las feminidades como “bárbaras e ilustradas”, en esos “extraños” intersticios del conocimiento. Por su parte, Martha Canfield (2021) señala, al respecto de los poemas de Russotto publicados dentro de la colección *Bestiario Cósmico* como homenaje a Jorge Eduardo Eilson y Michelle Mulas, que estos refieren rasgos de la plástica de ambos artistas pues: “Eppure questa sproporzione paradossale e necessaria trasmette un importante messaggio: in questo universo convivono tutte le proporzioni, perché la vita non ha limiti e la forza vitale del mondo creato unisce e ricrea, colma e rilancia.” (Canfield, 2021, pág. sp). Así, todas las proporciones, todas las figuras entran en la poética de Russotto, como en la de los artistas con los que dialoga, para mostrar esa movilidad, esa recreación de las formas posibles en la forma poética.

Me sumo a estas apreciaciones críticas y pienso que la dimensión autobiográfica e intertextual de la obra es ampliada y reabierto hacia otras direcciones. A mi juicio, el poemario trata de un/una voz-cuerpo-sujeto en una transitoriedad vital que cubre tanto la experiencia de migración, y en ella, las identificaciones nacionales- raciales y sexo-genéricas, como las identificaciones existenciales: entre humano y animal, entre lo visible e invisible, entre lo corpóreo e incorpóreo y del cual el poema “Vejez” y otros poemas contienen imágenes que lo corroboran.

Este tránsito difuso ya ha estado marcado en poemarios anteriores a *Épica Mínima* (1996). *Restos del Viaje* (1979, b) donde los fragmentados recuerdos se mezclan con objetos, seres o una promesa del futuro. A esa “noche de hoy/carretera/camino de estrellas que se abre” que lleva “en sí la pregunta/la luz” (Russotto, 2006, pág. 29) puede sumársele su imposibilidad de “dejar de mirar con impaciencia el mar o una muerte heroica o el amor” (p.32). En *Brasa* (1979, a) será “urgencia de emprender camino” (Russotto, 2006, pág. 55) en alguien que se descubre en soledad pese al contacto “cuerpo a cuerpo con la calle fétida de inmundicia y placer” o de la hablante que cuestiona su lugar social de creadora, de poeta al reclamar no ser “hombre cotidiano” ni “lavandera/que en la simpleza del agua en paz se ofrece” (p. 57). En *Viola d’amore* (1981-1984), el tránsito no es un

deambular sino una afirmación en la condición extranjera que comienza con el extrañamiento por las palabras como se nota en el poema “Definición del Urubú”, “Explicación de un adjetivo” o en “Desvarío de traductor”. Será este uno de los poemas paradigmáticos de Russotto sobre esta condición intersticial del “habitar” y “estar entre lenguas” del que el traductor es vivo ejemplo. Instalado en un delirio sin fin, este busca la palabra perfecta, pasa de una palabra a otra por asociaciones sonoras y de significado. Cada una de estas permite una aclaración, un desvío e incluso una revelación de un estado interno para que, al final de este agitado ir y venir de apreciaciones, este sujeto se rinda ante el deseo de una lengua más simple, aunque ni ello pueda abandonar plenamente lo está siendo: un traductor de sí mismo.

¡Oh!, señor, basta,
te ruego,
dame más bien
no una tiendita de tabacos
como la quería el viejo Pound
con sus relucientes frascos de picadura de Virginia
y la visita de alegres prostitutas
que sí son
puro corazón
sino una lengua precisa
muda de adjetivos
vasallos del engañar... (Russotto, 2006, pág. 118).

Sin embargo, será en el poema “Ejercicio de Relatividad” donde la condición de *entre-lugar* se haga más patente mediante la voz que se reconoce como hija de migrantes. Russotto nos muestra los posicionamientos identitarios como elecciones que inscriben al sujeto en una determinada sociedad, en un paisaje, en una tradición cultural, literaria. Por todo ello se opta, al elegir una determinada trayectoria geográfica, una trayectoria vital: “El padre emigraba a América/ en vez de Alemania/ Los hijos pudieron llamarse Kurt/ en vez de José” “Carducci y su caballo responsable se ocuparon para siempre de vedar escritura posible a lo Henry Miller y toda animal plenitud” (Russotto, 2006, pág. 108). Pero, este hablante está en ese espacio intermedio donde el último escalón de esa elección fue ser “apenas mujer que puntualmente menstrúa o se distrae masticando granos de café enteros” “exactamente sin nación y sin libertad” (p. 108) y en esa identificación se

posiciona para saberse desposeída de esa instancia imaginaria que le garantiza sus derechos, su existencia, su libertad. Las nominaciones que estos sujetos en tránsito reciben no son simples coincidencias lingüísticas, son tradiciones en pugna en la que el hablante puede asentarse, no obstante, lo único cierto para ella puede ser esa condición sexo-genérica. Paradójicamente, considero que este poema de Russotto también sucumbe al esencialismo genérico puesto que la feminidad puede ser constantemente desestabilizada.

La colección *Épica mínima* (1996) tampoco es ajena a esta temática y desde la dedicatoria pone el acento en la experiencia migratoria autobiográfica y la relación entre olvido y memoria para las distintas orillas implicadas en el acto de partir y reasentarse: “A mis padres que lo olvidaron todo y a sus amigos sicilianos que aún recuerdan en vano” (Russotto, 2006, pág. 157). El humor y la melancolía que ya estaba en el anterior *Viola d’Amore* se reitera, no sin sumarle al tratamiento de los temas, una combinación contradictoria de sarcasmo y ternura. El poemario está dividido en tres partes: “Dibujo de emigrantes”, “Trabajar al sol” y “Arte del descanso en la turbulencia”. En este último segmento se encuentra el poema que trataremos. Así, en términos generales, el poemario aborda los fragmentados y retratos domésticos de la migración atravesados por la experiencia femenina, el contacto con el cuerpo de los otros y el propio como un viaje del que nunca se puede escapar y del que nadie resultará ileso, las contradicciones de las masculinidades normativas pero, aún en ello, descubrir detrás del padre violento o del hijo testarudo, un humano cualquiera que permanece, aunque “ni su invencible ardor lo salvará” (Russotto, 2006, pág. 177) así como una visión sarcástica, animalesca y nada sublime de la poesía: allí, la palabra será como un verde sapo, no habrá temor a la pobreza, todo está bajo resistencia y pasividad y con un tono de rudeza en donde se supondría deberían existir palabras delicadas.

“Vejez” será uno de los últimos poemas de la sección “Arte de descanso en la turbulencia” que explora, con claridad, el encuentro del hablante lírico con el momento en que su cuerpo comienza a transformarse, comienza a sentir el paso del tiempo, y la inminente desaparición de la figura para tornarse memoria. En esa mirada sincera, sobre ese estado de pasaje, descubrimos a alguien que se encuentra entre las huellas de una juventud no muy lejana y un presente en el que ya comienza a saldar las deudas con la vida. Se encuentra en ese intersticio en el que bien podría optar por negar tal condición o

por entregarse con temor y desesperanza al mismo. La violencia a la que se expone este cuerpo es de las fuerzas vitales inherentes a la naturaleza humana y su restitución ya no sucede con la mirada contemplativa de los otros. Como en la narradora del relato de Borges Coelho, en su destreza de dar a verse, en mostrarse pero no para dar las claves del mundo moral y afectivamente derruido que era la sociedad colonial que delinea el relato, este hablante nos expone otro tipo de afectos. Reitero, pues, las preguntas que guían este análisis ¿qué imagen nos performa en este poema y con cuáles elementos de su materialidad se nos muestra? ¿quién ve y quien es visto y dónde? ¿qué clase de afectos despliega esa mirada? ¿qué implicaciones políticas tiene esto? Dedicaremos un apartado a cada una de estas cuestiones. Antes de ello, me permito citar el poema:

Vejez

Reencontrarse al final
de la playa
los cuerpos quemados
solo las manos intactas
sin culpa.
La piel puro encaje
y clara partitura
donde quisimos adivinar
la firmeza del universo.
Cremas inocuas
albas mañanas
Óleos y ungüentos
limarán antiguas asperezas
y la casa fresca de las flores.
Saciar la sed del mediodía
abrevar del mismo pozo
expulgarse de arena
los íntimos pliegues
refugio añorado y repasado
descansar de petulancias
de falsas diferencias
lado a lado
en paz.
Lo que ama
Ama el mar.
Lo que ama

nos traspasa y olvida
y casi ignora el paso del tiempo. (Russotto, 2006, págs. 239-240)

5.1 Imagen y desdoblamiento

En el capítulo titulado “Parcela de Humanidades” del libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Didi-Huberman, 2014) se nos presenta el trabajo fotográfico del joven médico y hoy reconocido artista visual Phillipe Bazin. Allí nos encontramos con los rostros de los recién nacidos y los ancianos como si en el intervalo que nos deja uno y otro estado vital se nos revelara el suceso constante del “aspecto humano”. Este será, entonces, el motivo principal, fundante de esa poética del fotógrafo del que Didi Huberman afirma ser una “puesta en aspecto” humano de carácter fenomenológico, es decir, una descripción del estado, gestos, sensaciones, entes “de los que el observador no sale indemne” (Didi-Huberman, 2014, pág. 33) que crea entre el artista y el sujeto fotografiado, entre el artista y la imagen una relación de presencia y, al mismo tiempo, nos muestra un recorte de la condición humana de ese “Otro”, una “parcela de humanidad”. A partir de lo que nos sugiere el trabajo de Bazin, el historiador de las imágenes verá al menos dos maneras de exponer a la persona: “como un residuo expuesto a desaparecer” y como “resistencia o supervivencia destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital” (Didi-Huberman, 2014, pág. 36). Hay en esa doble exposición una oscilación de imagen crítica: se puede ver la inminente desaparición de la figura como también su proyección hacia la vida y hacia la permanencia en imagen.

Pero, ¿cómo dialoga el poema de Russotto que hemos consignado líneas arriba con esta manera fenomenológica de poner en escena el aspecto humano, su figura que transita hacia otras formas de visibilidad y permanencia? Pues bien, en esta lectura argumentamos que el poema “Vejez” opera bajo un mecanismo de desdoblamiento de la imagen, y del cuerpo mismo. No hay rostro del “Otro” anciano, como en Bazin, sino la inminencia de este estado de pasaje en el cuerpo propio. Para verse, el hablante lírico se desdobla y se distancia de sí. Elige una forma impersonal para hablar desde un posicionamiento externo de lo que no solo es un cambio de la apariencia física, sino también un cambio interior que incide en el desarrollo de su vida social: “Reencontrarse al final/ de la playa/ los cuerpos quemados/ solo las manos intactas/ sin culpa” (Russotto, 2006, pág. 239).

El hablante lírico ha llegado a un punto límite, valga la redundancia, de la liminalidad corporal. Nos explicamos mejor: ya decíamos en el capítulo primero de este trabajo que asumíamos el cuerpo como el punto de contacto, de intersección de variables físicas, sociológicas y simbólicas, cuyos sentidos, significados culturales se inscriben en un marco temporal de cada cultura, de cada sociedad. El cuerpo y las prácticas corporales son, en sí, un intersticio que se construye de móviles identificaciones que el hablante lírico reconoce y parece despojarse. Lo único de lo que le queda alguna certeza es de “las manos intactas/ sin culpa”. No estaría mal reiterar la playa es el final, es el límite terrestre-acuoso, el límite poroso entre dos entidades de estados diferentes pero conexos. Ahora, este hablante está en el final del final. En el doble límite de su cuerpo que declina y del espacio en donde se encuentra situado ese cuerpo.

La elección del verbo reencontrar indica la existencia de previos instantes semejantes, de previos finales del final, otros encuentros con su cuerpo que, quizás, (eso no lo sabemos) le han dejado sensaciones similares a las que experimenta en el evento que describe. Sin embargo, este parece un “momento extraño”. Entendemos el “momento extraño” en el sentido de Bhabha (2002, pág. 26), como ese instante donde se percibe no la desposesión del hogar o el abandono de este, sino una manera de “ocupar” un lugar que no se siente plenamente propio, o que se siente “otro”. Aquí no se trata del país, de la nación o del hogar que causa la extrañeza sino del cuerpo mismo. El cuerpo que pasa, que transita hacia un estado pero que, en ese pasar, queda la memoria de uno “anterior”. El momento extraño parece, entonces, un tiempo suspendido, un intervalo donde el sujeto puede reelaborar una noción de quien se es, quien se puede ser y con quienes puede conectar, enlazarse, aliarse.

Para Bhabha, este instante inesperado es una “condición colonial y poscolonial paradigmática” (2002, pág. 26) que para el crítico se manifiesta en los textos, en las narraciones donde “se negocian los poderes de la diferencia cultural en un espectro de sitios transhistóricos” (Bhabha, 2002, pág. 26). Pero no estamos ante un texto literario que pone en evidencia las tensiones de la diferencia cultural, nos pareciera que estamos forzando la lectura de un texto “más íntimo”. No obstante, el punto que quiero afirmar aquí es que, en ese poema que expresa lo que supondría una actitud interna, íntima ante la conclusión de una etapa vital, también tenemos una manifestación de diferencia cultural. Tenemos a un hablante que se sabe alguien que ya ha estado en otros instantes

en ese periodo conclusivo, de un estado pero ahora ese nuevo encuentro tiene otros significados, otras valoraciones culturales. Envejecer, en sociedades gerontofóbicas como las sociedades occidentales, obsesionadas con detener el paso del tiempo en los cuerpos, no es un acto usualmente celebrado. En tanto, reivindicar ese reencuentro como el momento en que se entrega “sin culpas”, en descanso “de las petulancias” “de falsas diferencias” “en paz” a la trascendencia que “olvida el paso del tiempo” supone un giro inesperado al mismo, una aceptación sin resistencias a lo que está “más allá” del borde. En una sociedad colonial y patriarcal, los cuerpos jóvenes, esbeltos, sanos o bien son privilegiados o bien son tomados por fuerzas productivas importantes. La vejez solo representa un valor positivo en quien, de antemano, está investido de alguna autoridad. De lo contrario, quien envejece es tratado como alguien que ya no cuenta para la vida productiva y sí para las economías de cuidado, sin valorar que las actividades de cuidado son también productivas y productoras de ciudadanos.

Si volvemos sobre el trabajo de Phillippe Bazin que reseñaba Didi-Huberman (2014), el trabajo del artista – y de un artista con compromiso con las situaciones que le circundan– será devolver una imagen, restituirla allí donde está puesta en juego la dignidad de la persona humana, o como dice Bazin: “dignidad de la mirada que hay que sostener” (Didi-Huberman, 2014, pág. 38). Entregarnos una mirada para sostenerla. Digamos que en el poema de Russotto no solo hay una mirada sostenida sino también una mirada al detalle de lo que le rodea y de lo que comienza a escaparse: “las manos intactas” “la piel puro encaje y clara partitura” “la casa fresca de flores” (Russotto, 2006, pág. 239) que es el propio cuerpo. Pero también hay exposiciones y sentencias, consejos y confirmaciones íntimas de lo que se está dispuesto a abandonar que veremos, en detalle, en apartados siguientes.

En otros de sus poemarios y, por supuesto, en *Épica Mínima* (1996), hay un tratamiento de la dimensión visual que parece reiterarse o confirmarse en este poema. Como en *Brasa*, donde la voz lírica observa “la ferocidad en el ojo sediento y en el otro la ternura” o un “jeroglífico inciso en una tarde bienaventurada” (“Niño matando a un pájaro”, Russotto, 2006, pág. 56) o “se crece mirando un objeto inútil en la ventana” (“Y sobre la productividad del tedio”, Russotto, 2006, pág. 109) o “visto es pues que somos pura corrupción/ que supuramos y hervimos entre fórmulas y cálculo infinitesimal” (“Hombre que mira los hongos de su pie después de leer a Borges, Russotto, 2006,

pág.111) o la pregunta inquietante del poema “Los años salvajes”: “¿has visto a mamá caminando sola por la calle? Desenfadada y polvorienta se ve/ toda llena de goce anónimo con descaro como un hombre que fuma después de eyacular” (Russotto, 2006, pág. 129). En estos, el acto de ver es el mecanismo de aprehensión sensitivo y afectivo de un mundo que se presenta, aún en su hostilidad, en su rudeza, en su desagrado ver la ternura, crecer en medio del tedio, ver la libertad en la ruptura con el cuerpo disciplinado por la razón, la pulcritud, la sanidad. Ver es, para la voz russottiana, el sentido por el que se aprecia ese “momento extraño” que ya exponíamos donde se encuentran “las ambivalencias traumáticas de una historia personal, psíquica, con las dislocaciones más amplias de la existencia política” (Bhabha, 2002, pág. 28).

Esa existencia política, en los textos de Russotto, se expresa en la comprensión de un cuerpo femenino. En la mayoría de sus poemas son voces que se identifican como femeninas que ven o son vistas como tal, o en otros casos, es la madre que mira al hijo o al hombre que le agrada o a los ciclistas que pasan y al verlos, el hablante construye, performa la identificación sexo-genérica propia y del otro. Pero el caso de este poema, esa identificación no está, es ambigua o, mejor, se torna sin binarismos, encubierta en un pronombre personal átono que en el español se usa tanto para un sujeto femenino o masculino. No es un hombre o una mujer quien envejece y se libera de la presión cultural que este hecho tiene, sino un humano que se reconoce y se acepta en ese pasaje.

Ahora, ¿qué significa que se desdoble, que se separe? ¿Que sea él y, al mismo tiempo, un otro que en ese instante se mira, se reencuentra con su cuerpo? Como ya decía, el pronombre personal átono (se) es una marca de esa distancia entre quien habla y su cuerpo. Diferente hubiese sido decir: “me reencuentro”, “nos reencontramos” o, en una jugada de proyección usar la expresión “te reencuentras”, pero aquí no hay la ocupación plena de esa subjetividad en la forma del singular “yo” o del “tú” o del colectivo “nosotros”, sino una voz que se asume desde una posición distanciada para descubrir la lozanía pasada de su cuerpo como lozanas fueron seguramente sus proyectos: “la piel puro encaje y clara partitura donde quisimos adivinar la firmeza del universo” (Russotto, 2006, pág. 239). La vida es ese intento de “adivinar” la consistencia de algo infinito, de algo que no cesa nunca, no lo ve como algo que cierra o que se quiebra en la desaparición de la figura sino que se viste de consistencias menos firmes.

Este pathos de cuerpo en tránsito describe algunas trayectorias que se asocian con la manera en el texto concibe la presencia (Gumbrecht, 2005). El cuerpo es, primero, suave, legible, firme, sediento de experiencias, “refugio añorado y repasado” lleno de “íntimos pliegues”, de lugares para entrar en contacto con otros elementos del mundo “expulsarse de arena”. El cuerpo es superficie de contacto, interacción, de intercambio con otros seres, con otras fuerzas, por eso, es también una dimensión interna/externa, intersticial donde se construye socialmente la emoción. En este caso, la emoción que produce el estado de descanso, de paz. Pero este cuerpo que pasa hacia la vejez, es también traspasado por “lo que ama y olvida” y “casi ignora el paso del tiempo”. Este breve “ignorar”, desconocer los efectos del tiempo en el ser humano, en su cuerpo ratifica su permanencia. Es, en fin, un cuerpo en dos estados: que sigue hacia un descanso, una disolución de las vanidades terrestres y corporales pero, al mismo tiempo, un cuerpo que en la escritura del poema sobrevive, permanece. En resumen, el poema explora con brevedad, mínimamente esas dimensiones: de presencia material y sensitiva y de presencia y supervivencia escritural por medio de la imagen que el poema recrea.

5.2 Ligeros encuadramientos

A lo largo de este trabajo hemos estado ocupados de la construcción de la mirada o de los actos visuales que en el texto literario se perciben y como el texto literario es también una “superficie” donde se impregnan los sentidos ideológicos y afectivos de una práctica social como mirar, ver un cuerpo y en los casos tratados, un cuerpo que pasa, que transita por estados, posicionamientos identitarios y formas de visibilidad/invisibilidad. Un cuerpo en *entre-lugar*, en el sentido de Hommi Bhabha (2002) donde se manifiesta una intersección de dimensiones complementarias pero que, en el discurso y en la sociedad colonial, aparecen como opuestos:

Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial. Es una intimidad que cuestiona las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de experiencia social suelen estar opuestas espacialmente. Estas esferas de la vida están relacionadas mediante una temporalidad "inter-media" [in-between] que aprecia el significado de estar en Casa, mientras produce una imagen del mundo de la historia. (Bhabha, 2002, pág. 30).

Asimismo, en el poema, esas dimensiones privado y público, íntimo y político, se entrecruzan y quedan suspendidas en la imagen del reencuentro ¿cómo un “instante de verdad”, un “momento extraño” puede, al mismo tiempo, ser metáfora de la obtención de una certeza como también de un abandono, de una entrega? Pues porque la imagen, aunque vista por Homi Bhabha como “sustitución metafórica” o “ilusión de presencia” o “un borde del sentido y el ser, desde la frontera móvil de la otredad dentro de la identidad” (Bhabha, 2002, pág. 73), también es material y crítica. Es decir, en su configuración lingüística nos muestra, nos da a ver esta doble condición: de certeza del paso del tiempo y de abandono a este. Cada palabra que conforma el poema no solo construye un sentido, sino que guarda un tono, transmite una emoción. A diferencia de los otros textos tratados, aquí no hay más observadores que el mismo hablante de otro sujeto-objeto que asumimos que es su cuerpo o el cuerpo que el proyecta envejeciendo.

Para mostrarnos, para darnos a ver esta voz presenta, a lo largo del poema, al menos tres encuadres que dan un marco para su mirada. Uno general o ampliado, uno detallado y un último prospectivo o de futuro, bajo la forma de una sentencia. El primero es un plano que muestra la acción en el paisaje junto con aquellos seres y objetos que lo componen. El cuerpo se sitúa en el “final de la playa”. En otro texto del mismo poemario, “Enigma y resistencia”, la playa significará el lugar de la búsqueda existencial o un lugar “más grande que el enigma” (2006, pág. 233). En el caso de este poema, es también el límite existencial que, como en “El ahogado más hermoso del mundo”, el cuerpo se descubre presencia, materialidad sometida a fuerzas externas y es el lugar donde se comienzan a ocupar múltiples posicionamientos identitarios. Se abandona la invisibilidad o la cualidad de cosa de difícil identificación, para comenzar a ser. Es el límite, en la orilla donde se este cuerpo también comienza su presentarse.

Desde allí nos revela con lo que se reencuentra: “los cuerpos quemados/ sólo las manos intactas/ sin culpa” (Russotto, 2006, pág. 239). Aquí, las fuerzas ambientales actúan sobre las superficies corporales, dejan su huella, arrastran cambios de color. El uso del adjetivo quemado en lugar de bronceado, por ejemplo, confirma el modo en que estas actúan: con violencia, con toda su potencia. Pero, también el adjetivo sugiere el ardor del deseo, de la actuación juvenil contrastada con las “manos sin culpa”. Las manos son las únicas libres de la culpa, libres de esa emoción difícil. Dadas al trabajo, a la escritura, a la caricia, las manos constituyen esa parte corporal volcada al contacto

positivo o negativo en la vida social: se da la mano en señal de saludo cordial o que, en una metonimia, sustituye a la ayuda o, por el contrario, golpea, lastima.

El verso que confirma que esas manos están sin culpa nos hace preguntarnos por el estado del resto del cuerpo: ¿es culpable? ¿de qué podríamos inculparlo? Quizás valga recordar que la culpa está asociada, de una manera intrínseca, a la existencia de la ley. Originaria de una visión judeocristiana del mundo, la culpa se inscribe como la emoción desencadenada por la caída, el desgarramiento y el pecado. En cierto sentido, este hablante declara un cuerpo dividido, arrojado a dos estados: una parte de sí, intachable y limpia de cualquier maldad, infracción y la otra inculpada de algo. Este cuerpo no está fijo en una única actitud moral, si quisiéramos llamarle de algún modo, sino que se sabe así mismo parte de dos o múltiples naturalezas. En otro poema del poemario *Épica mínima*, titulado “Psicología elemental”, la voz poética resalta este hecho pero de otra manera: “No pertenecía a los delicados, a esos que «prefieren morir» / Ni a los orgánicos de compacta resistencia.” (Russotto, 2006, pág. 163). Entonces, este cuerpo de “Vejez” será una parte culpable y otra sin culpa, o mejor, concedámosle ser ni culpable ni sin culpa.

A esta parte le sigue un encuadre más detallado donde se sitúa la condición de su piel, como medio de contacto con el mundo y también como principal parte afectada y enjuiciada socialmente por el paso del tiempo. La voz poética habla de los objetos que buscan detener la transformación, el “desgaste” pero solo son inocuas junto con las “albas mañanas/óleos ungüentos limarán antiguas asperezas”. El hablante lírico también ubica en un mismo sitio objetos y tiempos, cosas y acciones que “limarán las antiguas asperezas y la casa fresca de flores” (Russotto, 2006, pág. 239). Es notable que, a partir de este recurso, la juventud sea percibida como una superficie de “antigua aspereza” y al mismo tiempo “casa fresca de flores”. Esta es su paradójica mirada al estado vital que parece comenzar a variar en este “nuevo” estado al que pasa.

Luego, a esto le seguirá una serie de sentencias que, aunque enunciadas en infinitivo o en presente, hablan en sí de una visión de futuro, de lo que viene o será el final o la disolución de su figura, de su visibilidad. Este encuadramiento prospectivo es la mirada del hablante sobre lo que habrá de hacer y lo que dejará en este “tránsito” de estado a otro. Los deseos de la vida adulta se metaforizan con el verso “saciar la sed del

mediodía”. Hay en esa vida una suerte de necesidad inaplazable derivada o causada de condiciones ajenas al mismo hablante, como el estado temporal. El mediodía, o el momento de máximo fulgor de la violencia solar, actúa sobre los cuerpos, los torna sedientos y ellos, en su “animalidad”, procuran “abreviar del mismo pozo”.

De igual modo recurren a la limpieza, valor tan caro en los cuerpos para ser aceptados en la vida social: “expulsarse de arena/ los íntimos pliegues”. Ya ningún contacto con ese medio externo (la playa) puede o podrá contaminarlos. Este estado futuro de necesidades colmadas, de ausencia de cualquier ínfimo rastro que perturbe su intimidad corporal o el “refugio añorado y repasado”, se completa con el descanso de “petulancias”, de “falsas diferencias”, en resumen, “en paz”. El hablante, o al menos esta es nuestra interpretación, ve en este momento el fin de las soberbias que se otorga saberse poseedor o portador de esa lozanía, de falsas diferencias. Ya no mencionábamos en capítulos iniciales de esta disertación, la diferencia es la condición de emergencia de la imagen, de la figura. La disolución del aspecto humano en el final, su progresivo deterioro, es una señal de este abandono de las diferencias. El cuerpo, en el final, se integra a otras materias, pasa a ocupar otras formas, diluye su diferencia.

Pero esas “falsas diferencias” que dice el hablante son las que, al final de las cuentas, constituyen el aparecer político (Didi-Huberman, 2014, pág. 23), el *entre-lugar* donde los humanos se encuentran y hacen posible la vida comunitaria que nunca estará exenta de conflictos. El espacio político se anularía con la completa disolución de las diferencias, del aspecto humano o del aspecto animal en el que nos acojamos, con el cual nos identifiquemos o performemos.

Ahora, cada uno de estos enfoques hacia donde el hablante mira, literal o metafóricamente, tiene un sentido dentro de la postura poética del texto. No hemos anotado que “la palabra encuadre se refiere a la vez a una necesidad formal de las imágenes y a una coacción institucional inherente al ejercicio de poder” (Didi-Huberman, 2014, pág. 68). Las imágenes requieren de un marco, de un contraste para aparecer, de un límite que separe (o vincule) su materialidad a la de otro objeto del mundo. Este cuadro, o recorte, plantea un posicionamiento, una perspectiva de quien produce y observa la imagen. Como ya hemos reiterado, una escogencia intelectual y afectiva que se trasluce en lo que llamamos actos de visión, actos visuales o, sin apelar al término técnico, una

mirada. Los encuadramientos no solo nos brindan una elección estética del escritor, del artista, también ofrecen una visión de mundo, una perspectiva ideológica y entre ellos no siempre se establece una correspondencia palpable: “Como no hay aparatos ópticos, sin aparatos institucionales no hay encuadres estéticos, sin cuadros políticos; el error de los historiadores y sociólogos consiste, con demasiada frecuencia, en creer que se corresponden o se reflejan adecuadamente unos a otros.” (Didi-Huberman, 2014, pág. 69).

En el caso del poema, ver el panorama general y descubrir los detalles mínimos del propio cuerpo; luego, enunciar (porque se ha observado) los objetos, tiempos y acciones que pasarán a integrar su dinámica vital para, finalmente, declarar lo que se espera del futuro, declarar sus más íntimas certezas: “Lo que ama, ama el mar” (Russotto, 2006, pág. 239). Son encuadres que van de lo amplio y general a lo mínimo e íntimo: a la minúscula arena de los pliegues corporales, a la crema inocua, para mostrar todas las dimensiones de una vida. Estas dimensiones son: la material en la que cuerpo se hace e interacciona con el paisaje y la espiritual en la que “casi ignora el paso del tiempo”. Con cada uno ellos, asistimos a la progresiva aceptación de lo que se es o lo que ya deja de ser: “solo las manos intactas/ sin culpa” o “la piel puro encaje y clara partitura” (Russotto, 2006, pág. 239). El poema también, su principio y fin, es también los límites donde esta elaboración del devenir humano se expresa, su primera y última palabra: reencontrarse y tiempo.

Reencontrarse y tiempo parecen signar una palabra más: devenir. Llegar a ser, convertirse, pasar, transitar a un estado o reconocerse en él, han sido las constantes significaciones que este poema nos ha presentado. En este poema, al igual que los otros textos anteriormente analizados, también tenemos una especie de lectura de lo que Didi-Huberman ha mencionado, a propósito del trabajo de Phillippe Bazin, como biopolítica del aspecto humano (2014, pág. 70). Con este concepto se refiere, evocando a Michel Foucault, a los procedimientos, recursos y medios con los cuales el aparato institucional se aúna con el aparataje tecnológico (en el caso de Bazin y de otros artistas, la fotografía) para producir un modo de ver el cuerpo humano, la figura humana, su aspecto y, al mismo tiempo, evaluarla. El texto literario es también una tecnología –porque lo es la escritura– donde se construye, se moldea un modo de ver los cuerpos que puede correlacionarse o no con los modos institucionalizados de verlos. Parece una conclusión bastante liviana,

pero el poema de Russotto, en calidad de aparato tecnológico de registrar una visión, asume, y por tanto, toma una posición (como lo asumiría Bazin con las fotografías de los ancianos en el hospicio) de lo que significa envejecer, de lo que significa un cambio, una mudanza en la figura pero también en las emociones que esto nos suscita.

El cuerpo envejecido y el acto de “envejecer” representados por Russotto en el poema no son asumidos de una manera que excluya a ese cuerpo de un marco de relaciones. Estos no son asumidos con temor, sino con plenitud. En la medida que el tiempo “despoja” al cuerpo de su lozanía, el poema parece mostrarnos que este se libra progresivamente de los presupuestos culturales al respecto, aunque quizás acoja unos “nuevos” o “diferentes”, su actitud no es de ver en ello el devenir del cuerpo en resto de algo, sino en memoria superviviente: “solo las manos intactas/ sin culpa” (Russotto, 2006, pág. 239) “Lo que ama /nos traspasa y olvida /y casi ignora el paso del tiempo (Russotto, 2006, pág. 240).

El aspecto humano está asociado en los poemas de Russotto con una actitud animalesca que Judith Gerendas (2006) ha señalado como constante opuesta a esa feminidad encorsetada y “civilizada” creada por el heteropatriarcado. Si la ideología patriarcal disciplina el cuerpo de las mujeres y de los hombres, los poemas de Russotto apuntan hacia una respuesta de aproximar ese aspecto humano a lo animal: “abreviar del mismo pozo” y al mismo tiempo, proyectarlo hacia una trascendencia de su ser. O como señalará en otros poemas de *Épica Mínima* (1996) (2006):

“(…) La carne secreta se alisa,
la piel
se relame paciente
preñada de su fuerza animal
se relame

sin temer la pobreza” (“Así hablaban los antiguos”, Russotto, 2006, p. 225).

Sin temer la pobreza. Sin temer el fin. Pese a que el hablante de “Vejez”, como ya hemos dicho, descubre, reencuentra, en un límite espacial y vital, los signos de una existencia cambiante; se encuentra en un “momento extraño” existencial, mantiene un tono sosegado, sin estridencias, sin afectaciones, sin nostalgia por lo que ya no es, por lo que se ha ido. El último encuadramiento que aquí llamamos prospectivo, porque parece

mostrar el futuro, y cobra la forma de una sentencia que sella esto que hemos afirmado: “Lo que ama, ama el mar./ Lo que ama/ nos traspasa y olvida/ y casi ignora el paso del tiempo.” (Russotto, 2006, pág. 239).

La fórmula de pathos del cuerpo en la orilla, de un cuerpo en tránsito, que nos muestra este poema nos ratifica una relación con el mar. Si la playa es el límite donde se reencuentra, donde asume una “otra” identidad, el mar es la promesa de futuro. El mar es lo incierto, lo que va y vuelve, flotante, donde nada se asienta, se enraíza y, aun así, en ella hay miles de criatura que viven y existen sin que quizás nuestro ojo pueda verlas sin ayuda de potentes instrumentos. El mar también puede alegorizar la muerte hacia donde, inexorablemente, se dirige el hablante o nos dirigimos todos, en calidad de humanos: el lugar inconmensurable. Sin embargo, y en consonancia con lo que el giro de los estudios oceánicos plantea, el mar opera en la literatura y en la cultura, en general, como un tropo ineludible que deberíamos ver como un mundo biótico o un enjambre de agencias (Yaeger, 2010).

Como sucede en otro de sus poemas tomado del libro *El diario íntimo de Sor Juana* (2002), “Epifanía de la sardina”, en el que el entorno marino abre paso al insospechado encuentro entre las siervas y las sardinas, entre las criaturas terrestres y las criaturas marinas. Es un contacto mínimo, inesperado y, al mismo tiempo, lúcido que les revela a las humanas, el sentido de una naturaleza que se supone “propia” pero que, en realidad, es compartida. Son ese enjambre, esa “sola red extendida” que enlaza a las siervas bañistas y a las sardinas y hacen que se miren con “igual extrañeza” (Russotto, 2006, pág. 291). Para Russotto, en el poema que analizamos, ese reencuentro en la playa del hablante consigo mismo, en las orillas del mar, y que visiona a ese lugar como el lugar que es amado, es igualmente una epifanía. Ya no dentro del mar, sino en su borde, en el borde de lo inexplicable e inagotablemente solidario y productor de alianzas.

Si lo que ama, ama el mar, ama la vida que en él se crea, entonces, ama el hecho de cobrar nuevas formas, de ocupar el *entre-lugar* de una figura-no figura, de una figura “otra” despojada de culpas, de deberes, de petulancias. Me da la impresión de que la voz lírica también se refiere al mar como permanencia, o al menos, en su correlación el amor: “nos traspasa y olvida y casi ignora el paso del tiempo” (2006, pág. 239). Es interesante que su elección no haya sido un pronombre personal como él o quien: “el/la que ama,

ama el mar...” “quien ama, ama el mar” sino la construcción “Lo que ama...”. Esto ¿qué significa? ¿cómo se relaciona con la imagen del mar que nos transmite este y otros poemas de *Épica mínima* y de sus otros poemarios? La elección de este pronombre átono de la tercera persona, de algún modo despersonaliza y refuerza la distancia entre el hablante y sí mismo que analizamos al principio. No es un yo ni un tú directamente, pero, aun así, lo es. Sabemos, pues, que “lo que ama” es una persona, es un ser sintiente. No obstante, no deja de resultar enigmático. Parece que eso que ama es y solo es criatura viviente.

En otro de sus poemarios, el mar no manifiesta cambio alguno y es el sitio al que, de cualquier modo, se retorna y se carga con el recuerdo del sujeto que migra, que viaja o que se mueve lleva consigo como un peso: “el mar ha sido el mar/ la luz luz/ A lo sumo un peso invisible sobre el lomo” (Russotto, 2006, pág. 103) o es apenas, como en *Restos del viaje* (1978) un sonido que se escucha “yendo y viniendo cerca de los pies niños preguntando por nuestros errores” (Russotto, 1978, pág. 53) en un movimiento perpetuo de la memoria y un ser personificado de una fuerza orgásmica “demoníaca” para referirse a su violento movimiento: “nos iba poseyendo poco a poco el orgasmo demoníaco del mar” (Russotto, *Restos del Viaje*, 1978, pág. 54). También, en la poesía russottiana y sobre todo en los poemarios en los que el tema de su experiencia autobiográfica como migrante está presente, el mar se corresponde con un sujeto que puede anidar en sí la tristeza y la “clara corrosión”, la indiferencia, el “pensamiento ocioso sin nada en que verterse” o “pura liquidez” (Russotto, 2006, pág. 113). Pero será en *Épica mínima*, y más concretamente en el poema “Marina”, donde la poeta caribeña exponga de una manera certeza los sentidos que el mar ha tenido en su poesía y que abrirán un marco de comprensión para la sentencia con que cierra el poema “Vejez” que aquí analizamos.

En “Marina”, el hablante se asume como una voz colectiva que compone un retrato de lo que este espacio significa. Tomado en su más íntima materialidad, “ni símbolos ni topos”, es un ordenador de ciudades y de la historia; es una fuerza agenciada y agenciante que no solo actúa sobre el plano geopolítico sino también cultural. Crea modos de vivir, de pensar, de observar la existencia, crea personajes y en él confluyen desde la gran y pesada tecnología creada para navegarlos y conocerlos como la más mínima y extraña de sus criaturas. “Uno y el mismo será”, y esto es que esa ilusión de mudanza es también ilusión de fijeza. Como un sujeto “in-between” (Bhabha, 2002), el

mar puede performar los más variados y opuestos sentidos: ser la frontera que reúne. Esta “Marina”, es decir, esté subgénero pictórico dedicado a componer paisajes costeros donde se expresa, de manera irrefrenable, la percepción lumínica del artista como también una especie de registro sociológico de las prácticas de los seres que las habitan, es trasladada al poema para *dar a ver* la potente liminalidad del mar:

Marina

No nos cansaremos del mar.

El mar

ni símbolos ni topos.

El de profunda cabellera

que sacude y dispone

el orden de las ciudades incipientes

la porosidad de sus orillas

y creencias.

Nunca sus estrellas se apagarán

para el que observa atentamente el espacio

guiado por sus sueños.

Golpeados de blancura

tejidos de brocado salino

imperecederos serán

sus personajes.

Uno y el mismo será

el pescador osado

sobre la firme roca traicionera

y son los mismos

los huracanes de navegación

los grandes y azules barcos

que ignoran la timidez del cangrejo.

A él volveremos

sin tregua

porque lo que separa

también reúne. (Russotto, *Obra poética 1979-2006*, 2006, pág. 230)

Luego de repasar estas significaciones que el mar tiene en la poética de Russotto, quizás podamos clarificar un poco más lo que el penúltimo poema de *Épica mínima*, “Vejez”, propone respecto a la mirada que ofrecemos a la situación de liminalidad que antecede a la “desaparición” de la figura o a la conclusión de un determinado ciclo vital.

Si “Lo que ama, ama el mar” amaré, entonces, todos y cada uno de estos sentidos confluyentes y contrapuestos donde el humano se construye como sujeto social: integrado a un medio. Pero tal amor no podría ser plena aceptación de las condiciones ideológicas que hacen de estos espacios objetos disputables por el hidroculturalismo (Winkiel, 2019) como también de los cuerpos que habitan sus costas y lo cruzan constantemente. Creo que ese amor al mar, al que se refiere el hablante lírico, está asociado a la naturaleza vibrante y viviente que hay en él, a la porosidad e indefinición de los bordes, a una vida sin contornos fijos y previamente establecidos, a su impredecibilidad, a su genuina fuerza.

Como en el relato “El ahogado más hermoso del mundo” de García Márquez, por ejemplo, el mar desde donde se avista el cuerpo de Esteban será igualmente el sitio de todas las formas, el lugar donde se puede ser una ballena o un barco enemigo, el espacio de la ilusión infantil y al que se retorna sin remedio para ser objeto de la visibilidad de otros seres. O bien, en el relato de Borges Coelho este será el ente que asiste a un mundo en decadencia, la fuerza que lo impregna todo en una visión apocalíptica y distópica del futuro y en lugar a donde el cuerpo “en la orilla” y “en tránsito” de Marta va a integrarse con criaturas vivas. El mar podría ser la continuidad de la vida en otras formas figurables. Pienso que en el contraste de esos sentidos de los relatos anteriormente analizados, la imagen del mar como espacio liminal que refuerza la condición de *entre-lugar* de estos cuerpos se repite con un “amoroso” desvío en el poema de Russotto.

En resumen, en un poema donde curiosamente el verbo ver no se hace presente como en otros de los textos del poemario sino que, por un mecanismo de sustitución, asistimos a la escena mediante el verbo reencontrarse, estos tres ligeros y casi imperceptibles encuadramientos nos están refiriendo algunas actitudes del hablante respecto a las dimensiones de percepción y construcción del cuerpo “propio”. Primero, la relación con el entorno, con un espacio material, simbólico o alegórico cual límite, cual final de un estado o doble límite –que ya mencionamos–. Segundo, en relación con las prácticas culturales y objetos que dan forma al cuerpo y nos revelan sus más íntimos detalles que parecen irse desvaneciendo. Y, en tercer lugar, con la visión y aceptación del futuro y el deseo de un “más allá” de ese límite corporal: este cuerpo es un cuerpo que “ama” todas las formas móviles, impredecibles, vitales, livianas, violentas, memorables o destructibles que se alegorizan en el mar. Si aquí no encontramos la anecdótica fórmula en “Ejercicio de Polifonía”: “Un día mi padre me llevó a ver el tren/Lengua perfecta de

sol” (Russotto, 2006, pág. 179); ni un apelativo en plural como en “Sapo”: “Veamos: si salta a la izquierda es devorado por un gato. Si opta por ganar la orilla lo perderemos para siempre/zigzagueando en traviesa corrida” (Russotto, 2006, pág. 223) o su tajante negación “nunca se ha visto/ el caracol propiamente rosado, pero la playa de nuestra búsqueda/ asienta su existencia” (Russotto, 2006, pág. 233), no quiere decir que en “Vejez” no exista una prevalencia de lo visual. Pensamos que el hablante intenta borrar cualquier marca que se asocie con el acto de ver, aunque en el fondo, en todo reencuentro esté la constatación visual, sensitiva de aquello con lo que se encuentre. Los adjetivos elegidos en el poema performan esa mirada como escogencia cognitiva, afectiva, intelectual (Alphen, 2002) que ya estudiábamos en los relatos analizados. En los anteriores casos, la mirada era lanzada por los “otros” distintos del actante, como sucede con el “Ahogado”, o por el mismo personaje como un mecanismo de agenciamiento desde el “más allá” o la frontera de lo visible y audible como pasa con Marta en “O hotel das duas portas”. En este poema, la dimensión visual está marcada tanto por el verbo reencontrarse como por la adjetivación: “los cuerpos quemados” “manos intactas” “puro encaje” “clara partitura” “albas mañanas” haciendo referencia a lo que ha sido tocado, dañado, lo que se deshace como lo que permanece, pese a todo, intacto, “sin culpa”.

Aunque la dimensión visual de la obra poética de Russotto no ha sido tan destacada por la crítica literaria a su trabajo, aunque ella ha sido una estudiosa interesada en los entrecruzamientos entre visualidad y literatura, como se manifiesta en “Lo visible e invisible en el diálogo entre las artes” (2017) o en el trabajo sobre el artista visual canario Román Hernández (2017). Con esta ligera pero detallada aproximación de un poema nos podríamos seguir preguntando ¿qué sentidos afectivos tiene esta “intriga” visual que nos presenta en este poema y en otros de *Épica mínima*? ¿qué puede decirnos de su comprensión de este “cuerpo en tránsito”, “cuerpo en las orillas”, de esta condición liminal en que el “momento extraño” ya no es la ausencia de un hogar sino la transformación de su “añorado y repasado refugio”? Hemos visto, que en su apuesta poética, el cuerpo va hacia la disolución o la reconversión en materia tan indefinible, inconmensurable como el mar pero, aun así, sigue estando en la vida, en un cuerpo de “manos intactas”, de vestigios de la “casa fresca de flores”. Si en los relatos ya analizados la mirada contemplativa desplegaba la compasión y la actuación de las mujeres respecto a la restitución del cuerpo y de la persona del “Esteban” imaginario o la mirada incisiva

y desconfiada de los personajes con los que Marta se cruza o, incluso la ausencia de una mirada (al menos que describa el horror) nos muestra a un mundo colonial donde los afectos están degradados y la violencia impregna todas las instancias de la vida social, ¿qué tendremos en este mínimo poema donde el hablante se sabe en el final de la “playa” de su existencia? ¿qué emociones nos da a ver? ¿se restituye? y ¿de qué forma lo hace?

Un breve verso del poema “Sapo” que introduce el apartado “Arte del descanso en la turbulencia” de *Épica mínima* (1996) puede iluminarnos otra pregunta, si este cuerpo “opta por ganar la orilla” ¿será que lo perderemos para siempre? O ¿qué ganamos como espectadores-lectores ante ello?

5.3 Restituirse por la autocompasión

En los dos relatos ya analizados, hemos visto que la mirada que expresa compasión es una constante en el primero y es la total ausente en el segundo. Tal y como mostramos en el capítulo teórico de esta tesis, las emociones son prácticas sociales y culturales que moldean el curso de nuestras relaciones entre criaturas y, como nos recuerda Martha C. Nussbaum (2014), estas se encuentran estrechamente asociadas al proyecto de nación. Las emociones se aprenden entre todos, humanos y animales, y se despliegan en lo que experimentamos sensorialmente como las imágenes visuales, táctiles, auditivas, en fin, en las imágenes en cualquiera de las materialidades en las que se expongan. Dentro de las emociones estudiadas por Nussbaum, el amor y la compasión ocupan un lugar preponderante para la transformación en una sociedad más justa. No estará demás reiterar, como ya hemos hecho en el capítulo dedicado al relato “El ahogado más hermoso del mundo”, la compasión es “una emoción dolorosa orientada hacia el sufrimiento grave de otra u otras criaturas” (Nussbaum, 2014, pág. 175) y que supone la integración de ese sufrimiento ajeno en nuestro marco de experiencias (Sousa Ribeiro, 2018).

La gravedad de tal sufrimiento es medida sobre la base de varias condiciones o pensamientos: si se trata de una situación que implica un dolor nada trivial; si este es posible sentirlo de estar en condiciones semejantes al sufriente aunque no necesariamente puede sentirse compasión a partir de la conciencia de similitud y, por último, si tales personas sufrientes son importantes dentro de los objetivos y proyectos de las personas

que observan tal situación. Esta última condición es lo que Nussbaum denomina pensamiento eudemónico (Nussbaum, 2014). La filosofía de las emociones de Nussbaum apunta hacia la comparación de afectos entre humanos y animales para afianzar el hecho de que las emociones, que ella llama justas, como el amor o la compasión pueden ser aprendidas, elaboradas de la observación y reflexión de estas prácticas en otros.

Los textos literarios, como ya hemos visto en estos análisis, pueden ofrecernos en su calidad de documento estético e histórico y social, claves para ese aprendizaje de la emoción, o por lo menos, para moldearlo. Si bien, en una primera ojeada, el lector podría juzgar que el hablante lírico no está comunicando un posicionamiento sobre la mirada compasiva. Pero, preguntémonos primero, ¿qué clase de afectos observamos en el hablante del poema “Vejez”? y si ¿hay algún viso de compasión allí?

Recordemos lo ya expresado: el hablante se encuentra en un momento “extraño”, en una suerte de extrañamiento por la “pérdida” de su hogar más íntimo que es el propio cuerpo, la propia piel, el aspecto lozano de la juventud. El reencuentro en este borde, en este final, le supone ver otros cuerpos e incluso, el propio, violentado por las condiciones del medio “los cuerpos quemados/ solo las manos intactas/ sin culpa”. He allí, en el remate de ese verso, donde pudiera sugerírse nos una apertura reflexiva respecto a la compasión. Sabemos, pues, que el sujeto se halla en un trance que, en el contexto de una sociedad que teme el envejecimiento, esta situación resultaría angustiante, dolorosa, e incluso, de difícil procesamiento. Ver que el cuerpo, en su calidad de espacio intersticial entre lo íntimo y social, medio de contacto e interacción con el mundo, comienza a perder fuerzas, a transformarse en su figura, causa en el sujeto el sufrimiento que solo puede aparecer cuando constatamos nuestra condición de fragilidad, de vulnerabilidad. Así pues, que la situación que, en los primeros versos, nos plantea el poema ya supone un estado de afectación emocional, de gravedad que señala Nussbaum (2014).

Pero ese sufrimiento que se cuela entre líneas también se explicita en los versos “solo las manos intactas/ sin culpa” (Russotto, 2006, pág. 239). Como ya mencionamos, el hablante parece sugerirnos que el resto del cuerpo es culpable de su ardor, de su deseo y que se encuentra en la “caída”. En la visión judeocristiana, la culpa se asocia al pecado original que ha sido la causa de la corrupción corporal humana. Antes de este, y según el mito genésico, el cuerpo de los primeros humanos estaba preservado de toda degradación,

de todo dolor. En otra mirada, la culpabilidad es también fuente de malestar y sufrimiento en tanto es consciencia de una falta, de haber causado un perjuicio a otro o a sí mismo. Entonces, si este hablante asume que hay algo en su cuerpo todavía intacto de culpa, es porque el resto de este, está “contaminado”, “contagiado” de esta.

He usado las palabras contaminación y contagio porque vienen a la conversación sobre las emociones. Estas se aprenden, se difunden, transitan en el espacio social por la vía del contagio y del contacto entre seres, entre criaturas. La culpa es, como el resto de las emociones, aprendida, contraída. Pero, ¿qué hacer ante ello? Pareciera que al hablante le consuela conservar, una pequeña porción, de su cuerpo intacta de esta. Y no es cualquier parte como ya dijimos. Las manos simbolizarían la acción constructiva, el trabajo, la caricia, la escritura, el contacto con el otro.

Si aceptamos que hay una actitud de consuelo en ese verso, entonces, aceptamos que hay compasión. Contrario sería que el hablante se mostrara sumido, entregado al dolor de esta transición, de este aprendizaje de la desaparición paulatina de la figura. En otro de sus poemas Russotto, también muestra una orientación semejante, incluso, cargada de cierto sarcasmo e ironía: “visto es, pues, / que somos/ pura corrupción/ que supuramos y/ hervimos / entre fórmulas y cálculo infinitesimal/ y el oro de los tigres jamás lo hilamos...” (“Hombre que mira los hongos de sus pies después de leer a Borges”, 2006, pág. 111) solo que en este poema que citamos hay una entrega dramática a este hecho, aunque el hablante declara esa interrelación del humano con otras criaturas vivientes minúsculas y poco visibles “ni el polvo morderemos (cómo prometía el pobre Hemingway) antes mordidos seremos por los hongos” (2006, pág. 111).

Digamos que el sufrimiento se expresa en la conciencia de la pérdida: “la piel puro encaje/ y clara partitura/ donde quisimos adivinar/ la firmeza del universo” (Russotto, 2006, pág. 239). La consistencia firme del universo, del resto de seres, de entidades que hacen su mundo, que alguna vez quiso ensayar, ya no es tal. Es como si la identificación del propio cuerpo con tales cosas pareciera perderse y tal hecho fuese la epifanía de ese “reencuentro”. Pero, la voz no está exaltada ni dolorosa porque la legibilidad de esa piel que era “clara partitura” ya comienza a abandonarle. Por el contrario, creemos que en esa declaración hay un reconocimiento y aceptación de este tránsito.

El repaso por las tecnologías, por los objetos que aliviarán o retrasarán ese paso del tiempo es un recurso de aplacamiento de ese malestar. Sin embargo, puede que, paradójicamente, signifiquen una ambigüedad ante ello, una aceptación no completa de lo que sobreviene. El hablante enuncia, como ya vimos, otras acciones que comienza a performar, a ejecutar en esta “forma de pasaje” (Didi-Huberman, 2014) que es el devenir del aspecto humano. Todas las necesidades, todas las incomodidades que mancillasen ese “refugio añorado y repasado” quedan saciadas. De algún modo, el hablante nos insinúa que la vida es lozanía, firmeza pero también es sed, es un constante “beber del mismo pozo” y también malestar y culpa de la que hay que descansar.

Si lo que sigue a este estado es descanso, es porque la vida es llevada por el hablante cual sumatoria de cargas de la que quisiera liberarse ¿tal vez? Aún más, de lo que sí afirma que precisa descansar es de las concepciones de superioridad entre los seres: “descansar de petulancias, de falsas diferencias”. Si la vana presunción de cualidades y acciones es una actitud que, en lugar de crear, alianzas, fortalece la competencia agresiva entre los miembros de un grupo, el descanso de esta equivale a despojarse de todo deseo de superioridad o emulación. En otras palabras, es aceptar a plenitud lo que se es y lo que será. Ya Martha Nussbaum señalaba que una de las condiciones para haber compasión es la conciencia de ser semejante y, por tanto, esto implica asumir que podemos sufrir en la misma medida que el otro. Aunque esto no sea una condición *sine qua non* para el despliegue de una mirada compasiva, de un trato compasivo, es claro que donde la vida social está regulada por infranqueables jerarquías y superioridades no podría existir una plena actitud compasiva. De ahí que, por ejemplo, en el mundo colonial que retrataba la narradora de Borges Coelho, no existieran afectos genuinos que llevaran a la conciencia del sufrimiento del otro y por tanto, la narradora no encontrara, ni siquiera en el momento final de su existencia, una breve mirada que la salvara de la posterior invisibilidad. En el caso de este poema, la compasión sí es una actitud inherente al mundo de la voz poética o, al menos, a su mundo interior.

No en tanto, el hablante lírico también se expresa bajo una voz colectiva “donde quisimos adivinar/ la firmeza del Universo” (Russotto, 2006, pág. 239), de modo que puede vincular con ello a su oyente. Así, traslada esa emoción que se torna compartida con quien la lee. El padecimiento que pudiera ocasionar este tránsito, este pasaje a una etapa más de la existencia o, a la desaparición de la figura, a la muerte no se cuenta,

entonces, como un padecimiento individual, aunque así lo pareciera. El hablante se entrega, a nuestro juicio, a una aceptación que reconoce e integra el malestar de esta situación como parte de sí mismo, de un destino irrenunciable. Ahora si pensamos con Bhabha que el cuerpo “está siempre en simultánea (aunque conflictivamente) inscrito tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder” (Bhabha, 2002, pág. 92), esta integración de unos “otros” a lo que supone es un padecimiento individual que quiebra esa “economía de poder” donde estamos desligados y que el ejercicio consciente de la compasión vendría a subsanar.

El verso “lo que ama, ama el mar” sería esclarecedor al respecto. Ya mencionábamos los sentidos que tiene el mar en este poema y en el poemario en general. Si este hablante ama y se ama, puede aceptar y entregarse a la fuerza de lo inconmensurable, a lo infinito, al espacio de la trascendencia. Lo que ama, también ignora y olvida, es decir, trasciende el objeto de conocimiento y memoria que puede ser el concepto “tiempo” o “temporalidad”. Consideramos, pues, que aquí amor y compasión están estrechamente relacionados. Uno antecede al otro. Si hay compasión, puede existir amor respecto a unos semejantes con quien comparto más que una figura, más que un aspecto imaginable.

No está demás decir que estos sentidos que se le atribuyen a las emociones son culturales e históricamente situados. Aunque la noción de amor y— en consecuencia, de compasión— que encontramos en el poema, el lector pueda asumirla como ideal y que sea complicado rastrear las conexiones que tiene esa noción con un determinado contexto histórico, sí que podemos decir que allí se cumple, en parte, lo que Sara Ahmed refiere respecto al amor. Aunque para otro objeto de análisis que son para Ahmed las emociones en los espacios públicos, la socióloga percibe que el amor requiere, o más bien, se forja en la identificación: “la identificación es una forma de amor; es una manera activa de amar, que lleva o jala al sujeto hacia otra persona. La identificación involucra el deseo de acercarse a los otros volviéndose como ellos. Volverse como ellos requiere, obviamente, no ser ellos, para empezar.” (Ahmed, 2015, págs. 197-198). Si lo que tenemos aquí es el hablante lírico opera una equivalencia entre el acto de amor en general y la forma y entidad marina: “lo que ama, ama el mar”. Si amar, es acercarse al objeto/sujeto de nuestro amor “volviéndose como él”, este hablante compartiría las características que ya

hemos enunciado para ese actante en los poemas de Russotto. El mar será esa presencia amada y, además, equivalente al amor mismo.

Pero, entonces, si lo que ama, ama el mar, ama la imprevisibilidad, ama el movimiento, “la porosidad de sus orillas”, ama la fuerza ordenadora de ciudades, culturas e historias divergentes e imperecederas, ama su condición corporal liminal, acepta ese espacio de pasaje vital que se es inminente y con ello mitiga, en parte, el malestar. En consecuencia, se autocompadece. La fijeza material, corporal, identitaria y simbólica cohíbe, aprisiona al sujeto, por el contrario, esa “movilidad” de formas le recuerda la naturaleza misma de la vitalidad, que es cambio, paso, muerte constante de algo que fuimos y nacimiento de lo que seremos.

Entonces, en el poema, la compasión se expresa de un modo tácito, sin estridencias, reconociendo el malestar de la pérdida, para amar y reintegrarse a la forma que es todas las formas. Si “lo que ama, nos traspasa y olvida y casi ignora el paso del tiempo” (Russotto, 2006, pág. 240), el amor supone un “atravesamiento”, una suerte pasar por el cuerpo y no dejarlo indiferente: una violencia como de una lanza pero al mismo tiempo como del viento. Este verbo acentúa el carácter fragilizado de las criaturas que tienen emociones. Sin esa conciencia de la fragilidad, tampoco hay ese desvío, esa lucha que se expresa en el olvido de nuestra condición perecedera. En esa apertura y tensión, es donde sucede la compasión.

Ahora, como piensa Nussbaum (2014), sin la conciencia de la propia fragilidad y de la del semejante no podría emerger la compasión. Si esta sucede respecto al otro, la primera alteridad con la que me encuentro es la de mí mismo. Pienso que ese distanciamiento del “Yo” del hablante que sucede desde el inicio de poema y que, luego, se inserta en una voz plural reafirma la idea de ser el otro del mismo y, por tanto, el primer semejante que conozco y reconozco, por tanto, del que puedo entender el sufrimiento que supone el acto de vivir. El semejante es aquel a quien puedo mirar e identificarme con él, aunque no sea esta identificación plena. Podemos decir, en la misma línea de Primo Levi, para otra situación, que en efecto: “el sentimiento de nuestra existencia depende en gran parte de la mirada que los otros dirigen sobre nosotros...” (Didi-Huberman, 2004, pág. 71) y esa primera mirada viene de una relación especular pero no narcisista con nosotros: vernos en nosotros y en los “otros”. El poema lleva afirmar que si mirar e identificarme

con el que veo como semejante supone amarlo y compadecerlo, pero, ese semejante del poema, ese “objeto” del amor es la criatura de todas las formas, porosa, liminal, inaprensible, vital e inagotable espacio biótico que es el mar.

La pregunta, entonces, es si esta actitud amorosa, compasiva del hablante respecto a su situación opera como una instancia, un recurso de visualidad/visibilidad restitutiva y si es tal cosa, ¿qué restituye? En el capítulo dedicado a “El ahogado más hermoso del mundo”, esta implicaba entrar en un régimen, en un espacio de visibilidad que hace del significado un agente activo. El cuerpo “en la orilla” ocupaba varios posicionamientos identitarios por los que pasaba gracias a las miradas, con diferenciadas cargas afectivas, de sus observadores. En el segundo texto analizado, la restitución viene por cuenta del agenciamiento que produce “el acto de ver y dar a verse”, de mostrarse en calidad de sujeto de lo visual, en calidad de imagen y en cuanto testigo y testimonio. En el caso de este poema, la visibilidad restitutiva surge del desdoblamiento de la imagen que crea un procedimiento de ver y dar a verse a sí mismo como sujeto abocado a la desaparición corporal y, al mismo tiempo, al amor de esas condiciones, materias y formas infinitas que ocupará después de esta.

La restitución opera, como en el primer relato, por vías de una mirada compasiva que reconoce y es consciente de los límites corporales y se deja “descansar” de las “falsas diferencias”, de las superioridades, puesto que, parece que la verdadera diferencia está en la entidad porosa y abierta que es el mar. La visualidad restitutiva de este poema surge en el momento en que nos muestra un evento que, a juicio de una sociedad gerontofóbica es “límite” de la existencia tanto como “el final” de una playa. En esto, el hablante lírico nos lo presenta como un “momento extraño” donde al reconocimiento se subsigue la aceptación de sí. Esa imagen “el final de una playa” nos hace preguntarnos ¿qué determina el final de ese borde? ¿qué determina, delimita ese “final” de un espacio de sentidos ambiguos, de división y encuentro como es la playa’

Como hemos explicado a lo largo de este análisis, el poema delinea un cuerpo suspendido entre la culpabilidad y la ausencia de esta, entre las tecnologías y prácticas corporales de retardo u ocultamiento de los efectos del envejecimiento y las necesidades vitales y afectivas que se van colmando con el paso del tiempo hasta el completo descanso. Sin embargo, esta suspensión, esta tensión no es mostrada como una pugna de

fuerzas, sino como un “pasar” por ellas, o mejor, como si estas atravesaran su cuerpo y su historia. Ahora bien, la restitución puede darse ante una pérdida o, antes de ella. Pero, ¿cómo podemos devolver algo que todavía no hemos extraviado? ¿cómo podemos pensar que este hablante se restituye a sí mismo sin que su figura hubiese desaparecido completamente?

Pues pensamos que, a través de esa conciencia de lo que comienza a perderse, es cuando inicia, en buena parte, una operación de restitución. El hablante, en su reflexión anticipada por obvias razones, nos permite ver la “vejez” desde un punto de vista ecuánime, sin estridencias, en parte objetivo, en parte redimensionado por el uso particular del lenguaje poético. Este cuerpo joven que comienza a perder la lozanía puede ser también “la casa fresca de flores”, la de “antiguas asperezas” limadas, la de sed saciada, la de entrega a las impredecibles y vitales condiciones que el mar representa.

No podemos olvidar en este punto que las imágenes son sujetos y testigos, como ya hemos insistido muchas veces en este trabajo, y que en calidad de ello nos proponen, de igual modo, la restitución del “elemento antropológico que las pone en juego” (Didi-Huberman, 2004, pág. 69), es decir, ¿qué calidad, cuáles condiciones, qué ideas de devenir “humano” y devenir del “aspecto humano” registran, integran consigo? Lo diremos nuevamente, respecto a este poema, la imagen que nos propone Russotto es la de un sujeto que se encuentra en “tránsito”, en una “orilla” vital donde comienza tanto su presentarse como su la desaparición de su apariencia y que, ante ello, la actitud compasiva respecto al semejante es uno de los posibles caminos que nos redime de tal desaparición.

En todo esto, el título del poemario acentúa esta interpretación. *Épica mínima* nos propone, en este oxímoron (entre el relato extenso que canta y elogia las hazañas de un o unos héroes y que constituye la memoria fundante de un pueblo y el adjetivo mínima) una imagen poderosa en su pequeñez, en su aparente insignificancia, del curso de la historia de un/una sujeto “migrante” o “móvil” sobre la existencia misma. El poema “Vejez” es el punto intersticial del poemario donde luego comenzará una “otra forma” de presencia del hablante, una forma, un momento donde “todo refulgirá en la armoniosa curvatura de las porcelanas como la quietud después de la tormenta” (“Vendrá la muerte y tendrá tus campos”, 2006, pág. 241) y donde el mínimo descubrimiento en un instante,

en un intervalo le proporciona al hablante toda la conciencia de un malestar, de un padecimiento que puede ser calmado.

En el epígrafe que enunciamos, al principio de este capítulo, también señalan el olvido y el recuerdo como las actitudes de dos orillas iguales y distintas: los padres que se asentaron en América, en el Caribe venezolano y los sicilianos que permanecieron en el recuerdo “en vano”. El recuerdo como imagen y el olvido como su potenciador y su borradura están allí como la tensión entre permanencia y progresiva desaparición en el poema. El recuerdo como el mar, es uno y múltiple, cobra todas las formas y la trascendencia de ese hablante que, poco a poco, pierde la lozanía, la juventud, solo será posible mediante el recuerdo.

En otro de los poemas de *Épica mínima* (1996), “Fatum”, la voz poética nos muestra el “destino” de quienes optaron por salir, por irse, por moverse. Su historia se condensa en un fuerte golpe, en una violencia inesperada que solo reclama “en silencio” ese “resarcimiento cultural retrospectivo”. Como el hablante de “Vejez”, la mirada al pasado es la operante de ese resarcimiento, de esa restitución que no siempre trae consigo los consabidos rituales de la memoria sino que también explora los particulares olvidos, los “olvidos tropicales”: quizás olorosos, quizás dolorosos, quizás festivos y tristes. Vemos, pues, que la restitución se materializa mediante un afecto compasivo que, luego, derivará como es claro en actuaciones que lleven a consolidarse en memoria y objetos de la memoria como son los poemas.

“Eran
en fin
un puñetazo en el estómago
reclamando en silencio
un resarcimiento cultural retrospectivo
o
por lo menos
la gracia
del olvido tropical” (Russotto, 2006, pág. 165)

De igual modo, en otro poema del mismo libro, “Caracas 1958”, presenta, en una carta, la visión de la mujer que ha llegado a un nuevo país de lengua distinta a la propia

y tiene que recurrir a los servicios de una “muchachita” para que le escriba una nota su hijo que está en otro lugar, en otro país—suponemos. Según Gina Sarraceni (2012), el poema “señala la imposibilidad de la lengua materna de preservarse intacta e indemne después de haber abandonado la casa”, “la desterritorialización de la lengua madre muestra un punto de no retorno en la comunicación entre madre e hijo” (Sarraceni, 2012, pág. 32). En resumen, la carta nos hablaría entre sus líneas de “un testimonio de parte de la poesía, de la orfandad de la madre ante su lengua de origen y su propio hijo” (Sarraceni, 2012, pág. 32). La restitución de la visibilidad de ciertos posicionamientos identitarios, entre la mujer mayor inmigrante y de baja escolaridad respecto a la niña hablante nativa del español, se realiza por medio de la representación de las tensiones lingüísticas que son tensiones vitales. La orfandad, el sentimiento de pérdida o distancia del hijo, del marido, de sus orígenes es dado a ver, es devuelto, en cierto modo, a quienes ya “lo olvidaron todo”, como rezaba la dedicatoria del poemario pero también es mostrado el racismo y desprecio frente al país donde se deberá arraigar, al que quizás, no acaba de entender sus lógicas.

Caracas 1958

Caro figlio mio adorato

Tutti bene. Questo país é uma vaina.

Tuo padre se foi com uma negra asquerosa.

Pero volverá.

Aquí no falta el dinero

Ma el agua sabe a petróleo.

Tu tranquilo figlio mío,

Que li, al nostro paese,

Tu devi crecer

Estudiar.

Porque aquí no hay futuro (...) (Russotto, 2006, pág. 172)

Un último ejemplo lo encontramos en “Salvados del desastre” donde, como en “Vejez”, la comparación entre lo que envejece y lo que permanece se hace muy evidente. La pérdida de la figura, de la semejanza se conjura con la relación especular con el hijo o la realización corpórea de una nueva generación, de un nuevo tiempo. Si “todo envejece en pliegues”, es decir, con dobleces, con ocultamientos y crea bordes, límites vitales, el

“hijo”, se presenta como todo lo contrario, o al menos, como su resarcimiento, su restitución “Y resiste en el abrazo/ Salvado finalmente/ En esta nueva tierra/ Entre los restos de un barco/ Incendiado en el fondo”. El hijo es la imagen casi duplicada, pero diferenciada, de sí mismo que permanece para testimoniarlo. La imagen será lo que venga para testimoniar lo que queda “entre los restos de un barco/ incendiado en el fondo”. La resistencia en y por el abrazo, es también la resistencia por y en el amor compasivo que analizamos líneas anteriores. En este último ejemplo, se sostiene la misma mirada de *Épica mínima* (Russotto, *Épica mínima*, 1996), desde una familiaridad distanciada con el cuerpo del otro: no es mi hijo ni el hijo de alguien más, sino “el hijo no envejece” como entidad una y múltiple que nos reafirma en el futuro, en la trascendencia como en los versos finales de “Vejez” respecto al mar. Y si ese mismo mar es territorio de la ruina “los restos de un barco incendiado en el fondo”, en el “salvado”, en el “naufrago” de la existencia encontramos la amorosa compasión del abrazo.

“Todo envejece en pliegues
Y dobla en bordes. (...)
Solo el hijo no envejece
Y en cualquier puerto se espera
Y resiste en el abrazo
Salvado finalmente
En esta nueva tierra
Entre los restos de un barco
Incendiado en el fondo” (Russotto, 2006, pág. 176)

5.4 Apuntes finales

En este poema hemos asistido al descubrimiento del hablante lírico del momento de la desaparición de su figura y ante la inminencia de esta, el sujeto experimenta emociones que consideramos abiertamente políticas. El poema refleja esa transitoriedad vital entre estados corporales, entre formas de la aparición/desaparición del cuerpo humano o que lo que Didi-Huberman ha llamado “biopolítica del aspecto humano” (2014) que en este poema reconocemos también como una “biopolítica de la emoción” dado que lo visto de ese cuerpo es valorado emotivamente.

Observamos que la mirada del hablante lírico se desdobra y nos permite conocer varias experiencias o posicionamientos de identificación: entre lo humano y animal; entre

lo visible e invisible; entre lo corpóreo e incorpóreo. Los actos visuales del hablante describen una serie de encuadramientos que van desde una visión panorámica y general hasta una íntima y de detalle. La mirada registra la paulatina pérdida de una condición de lozanía y vitalidad que asociamos con un “momento extraño” en la perspectiva de Bhabha (2002). El “momento extraño” es una condición paradigmática colonial y poscolonial vinculada al desarraigo y a la pérdida del hogar. En el caso de este poema analizado, no se trata de un hogar, en su sentido de espacio de creación e interacción social, comunitaria. El hogar aquí, es el primero y más íntimo de esos espacios materiales con el que valoramos y experimentamos el mundo social: el cuerpo. En este reencuentro consigo mismo el hablante lírico se encuentra en ese límite que supone vivir el “momento extraño” y habitar las dos orillas de la aparición de una “nueva” figura de sí y la desaparición de la “anterior”.

En este poema como en las anteriores obras analizadas, el mar aparece como alegoría y tropo de las inconmensurabilidad, del destino, de la ruina y de la creación de una memoria y, por tanto, de supervivencia. El mar es el espacio de la liminalidad por excelencia, y en este caso, de la aceptación sin temores ni culpas del tránsito, de esa forma de pasaje del aspecto humano. De igual manera, en el poema se plantea una mirada compasiva frente al “momento extraño” y frente a la entrega a lo desconocido e ilimitado del mar, a las fuerzas destructivas y reconstructoras, creativas que en este se entrecruzan y simbolizan.

Capítulo VI *Janela para Oriente* de Eduardo White: el cuerpo que mira, se compadece y restituye la historia

Para cerrar este análisis de las formas en que la fórmula de pathos de un cuerpo “en tránsito”, “en las orillas”, que pasa de una forma de visibilidad a otra, hemos querido tomar la obra del poeta mozambiqueño Eduardo White titulado *Janela para Oriente* (1999) porque toda ella refiere esa imagen del tránsito hacia otras geografías dolorosas e imaginarias. Ya no es el cuerpo reanimado por las miradas heterogéneas de los otros como en el caso de “El ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez o el cuerpo que mira y narra y con ello se agencia aunque el mundo en total decadencia no le brinde ninguna redención como en “O hotel das duas portas” de Borges Coelho, tampoco el cuerpo que en la orilla de la playa se descubre en ese pasaje a la disolución de su figura de “Vejez” de Mária Russotto. Asociado como Borges Coelho con las estéticas del Índico (Brugioni, 2015), White hace de este espacio, un escenario propicio de elaboración poética de un escritor que presiente que “esteja a morrer” (White, 1999, pág. 13). En esa situación de liminalidad, se abre a experiencias sensitivas, a imágenes desoladoras o dulces o vibrantes, eróticamente potenciadas, en ella se descubre parte de una historia que puede rehacer de los modos más insospechados posibles, poseedor de algo más que una “janela amarela virada para Oriente” y ya nunca más desposeído.

El poemario *Janela para Oriente* (1999) es un poema extenso que narra los recorridos imaginarios de un poeta encerrado en su casa, un domingo cualquiera en un puerto, al sur de Mozambique. Preso del hastío, la ventana que, desde su habitación da a los paisajes costeros y a los valles verdeantes, da hacia el Oriente, le permite escapar de ese estado de incomodidad, tristeza y cansancio vital en el que se encuentra. Por ella, se aproxima las casas vecinas y piensa en “nas presenças que as tornam vivas e humanas” (1999, pág. 16), a los gritos de los pequeños que juegan que todavía no intuyen su destino. Pero, pronto vuelve de ella y pareciera no encontrarse a gusto. Describe variadas trayectorias en su casa antes de enfilarse a ese viaje imaginario por geografías de las que dice todavía no conocer pero intuye y recrea con los recursos de sus lecturas, anhelos, memorias de viajes “reales”. Imagina un Japón de delicadas fábulas y colores: “o Japão que é lilás” (1999, pág. 27), la India sincrética, una China desbordante y milenaria, el

Tibet que refleja el estado de alma del hablante, Corea que ha conocido como petrificada y pobre “olhando a Ocidente com horror e ódio, massas de pedra enormes erguidas sobre uma enorme tristeza, monumentos de um forçado sossego” (White, 1999, pág. 49). Con la imaginación, va hasta Filipinas, Nepal o Surinam donde dice oír el idioma bantú de su propio pueblo, va a Vietnam. Anhela bordear la costa del Golfo Pérsico, atisbar un astro en el alto cielo de Damasco pero también está cansado. Va a Mesopotamia y vuelve a Somalia y Egipto. Va a Medio Oriente y desde allí, se desdobla y ve a “África das suas janelas” y regresa porque “Nada nos é belo se for demasiadamente claro” (White, 1999, pág. 77) y allí cierra ese “lírico fervor” por la imaginación. Sin embargo, este no cesa y “Em Istambul fica acessa uma vela, fica a saudade do olhar” (White, 1999, pág. 78).

Esa “saudade do olhar”, esa mirada constante y enriquecida que forja las imágenes “interiores” es tan solo uno de los temas que aborda este canto del poeta del Índico. Así como se cruzan múltiples trayectorias, también se cruzan y contraponen varios temas. Al vacío interior del sujeto, el cansancio de las convenciones y roles cotidianos, esa muerte anticipada que es el hastío, se le hacen frente con la imaginación como liberación, como mecanismo de una intensa libertad. El poema aborda el malestar de la soledad y su resarcimiento en el viaje interior, el goce de los sentidos que proporciona imaginar lo que aún no se conoce, recordar lo que ya se ha vivido. La mirada sobre esa alteridad, ese “otro” oriental que supone (como suponían y proyectarán las mujeres respecto al relato de “El ahogado más hermoso del mundo”) irremediable e incesantemente bello. Pero, la belleza de este “Oriente” se sustenta también en su opacidad, en no ser “demasiadamente claro” (White, 1999, pág. 77) y en fugarse cada vez que se intenta atrapar con la descripción, con el adjetivo fácil.

El poema también nos habla del carácter ficcional, imagética de la realidad y de la historia que puede atraparlo, confinarlo, cansarlo o restaurarlo o devolverlo a un mundo renovado. El poema aborda esa relación tensa pero necesaria con Dios, con la divinidad, con alguna creencia superior a las humanas fuerzas de un hombre solitario. Dios o “El misterio” es, por momentos, el interlocutor de sus plegarias, de sus reclamos. De igual modo, estas geografías que recorre y llama “O Oriente” de su ventana también son sus oyentes líricos, los sujetos a quienes se dirige como también a un lector que pueda recorrer con el poeta ese estado interior de tristeza, de cansancio y, al mismo tiempo, de exaltación.

Esta formidable empresa que es el poema extenso *Janela para Oriente* (1999) no inicia allí. Es parte de un proceso de cambio en los modos de poetizar en Mozambique que comienza a mirar con mayor intensidad las cartografías históricas, literarias, sensitivas que el espacio del Índico les propone. La joven generación de los años ochenta en Mozambique que se organiza, en torno a publicaciones como *Charrúa*¹², se decanta por una “poesía lírica, intimista, não respondendo assim ao apelo do cânone oficial”, que opta por una “reivindicação de uma liberdade de expressão, o pleno usufruto do desejo da escrita” e que hace del cuerpo “uma via privilegiada” (Leite, 2008, pág. 89) para explorar estos reclamos de libertad creativa. Comenta la poeta y crítica literaria, Ana Mafalda Leite, que será de igual modo sintomático de un cambio generacional en los modos de percibir la poesía y que el comentario que Hélder Muteia escribe para el prefacio del primer poemario de Eduardo White, *Amar sobre el Índico* (1984), será un ejemplo de ello. En él, Muteia afirma que White consigue descontarse de los abordajes de temáticas convencionales del momento y, además, se sustenta en una “propuesta intelectual” (Leite, 2008, pág. 90).

Según Giulia Spinuzza (2009), la poética de Eduardo White se caracteriza por la presencia de tres motivos fundamentales: el amor, en el que la figura femenina es trascendental; el viaje aéreo o marítimo y la isla de Mozambique. De estos, el Índico se destaca como un espacio “aglutinador” (Spinuzza, 2009, pág. 85) de experiencias culturales, en lugar de ser un borde que separa “Oriente” de Mozambique y de África. Ese retorno poético al Océano Índico reconfigura una puesta en escena de una nación, ya no simplemente territorial, sino tan fluida como las corrientes marítimas. Las diferentes trayectorias históricas, los modelos de esclavitud diferenciados del Atlántico (Hofmeyr, 2010) y los flujos migratorios desde India o China que han modificado el “rostro” cultural mozambiqueño, hacen del Índico un espacio poetizado por White y otros autores como “«entrelugar» de conexão e marca da moçambicanidade cultural” (Spinuzza, 2009, pág. 88). En el poemario, existe una equivalencia entre liminalidad y ventana como recurso metafórico que deriva, según Spinuzza, en una reflexión sobre la hibridez cultural de

¹² *Charrúa* será una revista que congregó a una generación de poetas y narradores dentro de los que están Suleiman Cassamo, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, Marcelo Panguana, Aníbal Aleluia, Ungulani Ba Ka Khosa, Armando Artur e Filimone Meigos. Funcionó hasta 1986 y se constituyó en uno de los pilares de la renovación poética mozambiqueña (Spinuzza, 2021).

Bhabha (2002) y que la prefigura como un “encuentro” en lugar de un “choque” (Spinuzza, 2009, pág. 90).

En otras aproximaciones críticas, el trabajo poético de White se concibe como una “literatura em transe/trânsito. Não apenas devido ao tema da viagem, mas principalmente por tratar de um oceano marcado pelas circulações de diversas culturas. A sua poesia é – por que não? – um oceano” (Machado, 2016, pág. 264) y que, en la perspectiva de Machado (2016), se concibe como un “transe”, y a mi juicio, un pasaje de las palabras a través del sujeto que le constituyen, que le conforman.

Las temáticas del viaje, el amor, el erotismo y, sobre todo, la imaginación del Índico parte de, según Spinuzza (2021), del “redescubrimiento” de los poetas de generación de los ochenta de voces anteriores, del talante de Glória de Sant’Anna, Virgílio de Lemos y Rui Knopfli. Estas influencias van a perfeccionarse a lo largo de sus poemarios hasta formarse una sólida poética que parece cohesionar las imágenes de un cuerpo femenino con las imágenes de una amplia y abierta nación marítima, tal y como lo explica Spinuzza (2021). Mas no quisiera derivar el análisis de este capítulo en esta metaforización mujer-mar-territorio, aunque sería bastante propicia si quisiéramos mirar esa correspondencia con el relato de Borges Coelho ya analizado, y si detenernos un poco en la implicaciones que tiene el pathos de un “cuerpo en tránsito”, de un “cuerpo en la orilla”, borderizado, al decir de Mabel Moraña (2021) y la manera en que este se mira a sí mismo y los afectos que despliega. Sin embargo, repasemos un poco más a fondo, otras apreciaciones de la obra de White.

El poemario que trataremos en este capítulo describe “ um movimento circular, no qual o retorno não coincide com o lugar de partida.” Y con él se materializa una reintegración de un mundo “que é parte da cultura «índica» moçambicana, dessa forma o título, *Janela para Oriente* (JpO), é também uma metáfora do país” (Spinuzza, 2021, pág. 109). Tal movilidad de la imaginación poética del hablante tiene como referente, como ya decíamos, el espacio marítimo del Índico en el cual “O mar proporciona ao poeta uma expansão existencial, cultural e poética que permite reinserir o próprio sujeito dentro de novas cartografias, a partir das quais se projectam sonhos e temáticas diversificadas.” (Spinuzza, 2021, pág. 111).

Por su parte, de nuevo, Ana Mafalda Leite nos ilumina al repasar la obra de White en clave de su *indicidad*, esa indicidad que ella retoma de lo que el poeta Luis Carlos Patraquim destacaba en Virgilio de Lemos. La indicidad se refiere a “a abertura e integração da lírica moçambicana nessa espécie de arquipélago literário, em várias línguas, do swahili ao inglês, que percorre países como o Quênia, Tanzânia, Maurícias, Scheichelles, numa constelação poética de matriz particular, que exprime a saga do desencontro de várias civilizações, a bantu, a europeia, a árabe, a javanesa, a indiana.” (Leite, 2020, pág. sp). White como Borges Coelho se inscriben en ese marco de poéticas caracterizadas por la fragmentación lingüística y geopolítica que propone el paradigma del Índico pero cuya misma condición fragmentaria (como la caribeña) abre la puerta a otros caminos de reconfiguración de los modelos de nación e imaginación de esta. Modelos que se relacionan o sostienen sobre un cambio en la percepción de sujetos en movimiento. En el poemario *Janela para Oriente*, el hablante nos muestra “a construção do sujeito como lugar, em movimento itinerante e nomádico, ou seja, a re-construção dos lugares culturais onde se reconhece.” (Leite, 2020, pág. sp).

En este trabajo poético de White que propone un cuerpo y sujeto en tránsito, el acto de mirar se torna transcendental para ello. En la comparación entre las poéticas de Pessoa y el poeta mozambiqueño, Paulo Machado Tostes (2012) afirma que ambos tienen como eje temático la exploración de la mirada y, en ella, se “abraça uma inquietante contemplação do mundo em que estão inseridos.” (pág. 12) y esa contemplación significa, para los hablantes, una especie de gozo escópico (Quinet, en Machado Tostes, 2012, pág. 19). Machado Tostes, en su disertación, observa que el viaje en White, y particularmente en *Janela para Oriente* (1999), tiene el carácter de “uma busca do outro e um reencontro com a história de seu país.” (Machado Tostes, 2012, pág. 25); una búsqueda que tiene un carácter de encuentro con la “ancestralidad”.

Marinei Almeida afirma que el componente social de la poesía de Eduardo White también se evidencia en el rechazo al mundo “frío” y sin sentido del que poeta se quiere “apartar” (Almeida, 2014, pág. 87) y, al mismo tiempo, “rompe com uma poética que traz em seu percurso feridas e sangramentos de um passado e presente históricos castrantes, faltantes, e anuncia por meio do navio “linguagem” que a “língua tem essa sede de viajar caminhos” (WHITE, 2001, p.9)” (Almeida, 2014, pág. 97). De algún modo, esta lectura de Almeida sobre otros poemarios como *Dormir com Deus e um navio na língua* (2001)

nos encamina, aún más, a preguntarnos por el sentido que tiene esa mirada a sí mismo y al pasado que nos propone el hablante lírico de *Janela para Oriente* (1999).

Estas apreciaciones críticas a la obra de White nos hacen preguntarnos ¿cómo ese acento en la liminalidad del espacio a la que apela Spinuzza, se traslada a la liminalidad de este “cuerpo” que transita imaginariamente por el Índico y el Oriente? ¿la mirada del hablante es realmente una mirada de contemplación como afirma Machado Tostes (2012)? ¿Cómo es ese “cuerpo”, cómo mira y qué mira, hacia dónde? ¿qué trayectorias describe su tránsito y, como en los textos anteriormente analizados, esa mirada y ese tránsito hacia qué formas de restitución visual y afectiva nos enfrenta?

Tal vez, el lector de esta disertación piense que *Janela para Oriente* es un texto diferente a los ya expuestos y que quizás estemos forzando su inclusión y su lectura en este montaje de obras. No obstante, proponemos en este capítulo que el poema nos describe la situación de liminalidad de un cuerpo, ya no como cuerpo muerto en el caso del “ahogado” o Marta, ya no como cuerpo que experimenta estar en el borde de un estado físico, abocado a la desaparición de la figura como en el poema de Russotto, sino como un ser en un borde vital pero “interior”, emocional, del que puede, como en el primer relato analizado, restituirse mediante una mirada compasiva y crítica respecto a la historia. Planteamos que en esta imagen que tomamos del poemario White ocurre un desplazamiento sintomático. Es esta una imagen semejante a las ya tratadas pero de una semejanza “extraña”, de una semejanza extrañada, donde el borde, la orilla ya no está en una “playa” literal o simbólica, sino de un borde que performa en ventana, en pantalla por donde realidad y ficción se entrecruzan, se permean, se desbordan como bien también ocurrió en el relato “El ahogado más hermoso del mundo” de GGM. En las lecturas warburgianas que hemos estado siguiendo con Didi-Huberman, se trata de parrear, contrastar imágenes cuya igualdad no sea una relación *vis a vis*, sino que se nos muestren “como si” fuesen parecidas, como si ya la hubiésemos visto antes pero de “otra” particular manera. En esa otra particular manera, ponemos a operar el gesto, la emoción como elemento articulador, propiciador de estas conexiones. El pathos del cuerpo en la “orilla”, de un cuerpo “en tránsito”, se nos presenta como una situación de liminalidad que ofrece un escenario de emociones contradictorias y políticamente potenciadoras de una forma de visibilidad del sujeto que no lo reduzca al lugar de la víctima, del subalternizado, sino

que lo hace “pasar” a otro modo, a otra lógica de mostración, algunas veces elegida por el mismo hablante.

Nos dedicaremos a explorar estas preguntas en esta imagen que nos propone *Janela para Oriente* (1999) en tres apartados: i) dedicado a la forma de manifestarse la presencia liminal y en tránsito de ese hablante, ii) el segundo concentrado en la mirada sobre sí y sobre su “Oriente” imaginario y iii) que apuntará las trayectorias de ese tránsito y las formas de restitución visual.

6.1 Só o corpo aquí permanece

¿Quién es el que nos habla en *Janela para Oriente*? ¿qué cuerpo es ese? Ya hemos anticipado que la voz de este poemario, es una única voz autorreferencial, de nombre Eduardo, que es padre, compañero y hombre cotidiano pero que es más que esos datos indiciales de una existencia constatable. Este hombre nos habla, desde el interior de una casa, en una ciudad portuaria del sur de África, bordeada por el Índico y que identificamos, por las claves y enunciaciones literales del texto, con Mozambique. Nos habla, también, desde su proximidad con la muerte, una muerte de orden metafórica a la que lo ha abocado el hastío, el cansancio de ese mundo “frío” que identificaba Almeida (2014). Un mundo hecho de palabras “Frias. Concretas. Óbvias e desertas”, donde “a morte é um murmúrio por detrás de tudo o que gritam sem dizer. Um sibilar envenenado e arrepiante, um voar rasante e precipitante” (White, 1999, pág. 13). No hay palabra, ni posibilidad de comunicación sino grito, veneno y un vuelo corto y sin mayor altura, lo cual significa para este el estado moribundo, desposeído de todo brillo, de libertad y de voz del mundo que le circunda. El poeta que habla es alguien que se resiste y huye ante este escenario tétrico, en ese día domingo “Invisível. Indeterminado. Misterioso e interior como um inimigo” (White, 1999, pág. 16). Su vivencia del cuerpo se debate entre el desencanto y una urgencia danzante de escribir, entre hacerse leve y desaparecer: “Como se me desencantam as mãos, como me dançam os dedos” (White, 1999, pág. 15).

El hablante está dispuesto para la acción: se levanta, se sienta, atraviesa el corredor, escribe, fuma un cigarro, vuelve a la sala, a la habitación, a la ventana. La pena interior no le impide este andar por la casa, al contrario, es ella la que causa el devaneo, su deambular, su “movimiento transmigrante dos loucos” (pág.37), “errante e livre” (pág.

36). Las partes corporales que constituyen la presencia representada de este sujeto son: las manos como hacedoras de la escritura que no encuentran, la boca que duele y los ojos, en cuyo interior, habita todavía “una memória da claridade onde os detive abertos” (White, 1999, pág. 22). Este es un hombre solitario, que recuerda, que no encuentra redención en ninguna pregunta cercana, en ninguna persona que se interese por preguntar. Es un hombre solo con sus pensamientos y turbadoras visiones de lo que imagina y de lo que como sujeto inserto en la vida social tiene que ejecutar. Este hombre, con obligaciones pero con olvidos y recuerdos, se nos hace presente por la misma razón por la que a él se le presentifican los otros: por la inquietud, por el deseo de vagar e imaginar, por la impredecibilidad selectiva de la memoria:

Estou sozinho é só a mim mo interessa. Ninguém para perguntar-me nada, ninguém a que seja necessário explicar por que esmoreço. Lembro-me, então, de coisas. Dos deveres que terei que cumprir. A vida de um homem é toda ela cheia de deveres. E lembro-me dos rostos que gosto de rever. Uns já quase se esfumam por demasiado distantes que são para os deter. Outros não. Estão presentes enredados numa inquietude que ainda os faz viver. (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 22)

La voz poética no solo dice lo que ve y piensa o la manera en que siente cada una de esas experiencias, sino que se asume en calidad de cuerpo “a abarrotar de impressões espantosas”, es decir, un cuerpo cuya capacidad de contención se encuentra desbordándose por estas visiones, por estas imágenes de las que quiere desprenderse para solo encontrar el sosiego en esos espacios liminales donde realidad y ficción quedan suspendidas. Si es un cuerpo lleno de visiones, es un cuerpo productor, hacedor de imágenes, una máquina imparable del pensar y del sentir y en esto, quizás consiste ese estado de “deshumanización” del que se quiere resarcir. No es solo la alienación o la carencia de sensaciones y sentimientos ante algo lo que marca el vaciamiento humano, la expropiación de la figura humana sino la sobrecarga de esas “espantosas” visiones de un mundo irredento, donde todo –incluso las calles– se mira según su “utilidad”, donde el vacío y, paradójicamente, la compresión y la textura concreta de las formas parecen estar juntas:

Vejo pois as ruas separadas lá em baixo, a dupla função da sua utilidade. A de estarem vazias e desertas e a de estarem apinhadas e concretas. Há tantas razões absolutas numa existência. Há tantas impressões ignóbeis. Talvez fosse melhor voltar ao outro lado da casa para tornar ao infinito, pôr os olhos diante da vida, esquecer o suicídio, a fuga, a renúncia aos gestos da tristeza. Voltar para o infinito e à cegueira que é o parapeito do sonho que ali existe. Mas eu tenho visões por toda a parte, sou um corpo a abarrotar de

impressões espantosas, de destinos fictícios e não duvido que verei janelas onde elas não existem, casuais, exteriores, próprias de algum sossego que encontro e só encontrarei para mim. (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 40)

Este tránsito del poeta por la casa, y desde ella, por la visiones de un “Oriente” imaginario, suyo y vivificante, es también un tránsito por las imágenes del “infierno”, o al menos, imágenes de la renuncia y de la muerte. El hablante afirma “Talvez fosse melhor voltar ao outro lado da casa para tornar ao infinito, pôr os olhos diante da vida, esquecer o suicídio, a fuga, a renúncia aos gestos da tristeza” (White, 1999, pág. 40), lo cual nos hace ver que este se encuentra en esa posición intersticial entre la vitalidad y el desfallecimiento en una misma casa, en un mismo cuerpo. Sin embargo, la muerte y la imaginación cobran el mismo sentido de fuga, de escape ante la banalización de las palabras, y con ellas, de la comunicación y de las interacciones entre las criaturas del mundo. Tanto las calles como la existencia de los humanos parecen sucumbir a esa fluctuación entre estar vacías estando juntas, estar cansadas, tristes y moribundas pero con algún resquicio de vida sembrada en la imaginación que comienza con mirar por la ventana.

La voz se reconoce en estado de conciencia, igualmente, intermedia. El delirio que dice padecer “assim sem sofrimento” (White, 1999, pág. 38) lo aún más extraño porque, pese a que sabe de este mundo degradado y gris “onde o frio é uma vacuidade sobre tudo” puede irse a la “ventana” amarilla que es “aquela fronteira que me permitiu partir para Oriente” (White, 1999, pág. 41). El delirio es ese pasaje, estado y medio que le permite “partir” y moverse por ambas posibilidades de la realidad, por ambas elaboraciones de la ficción. La voz poética está en esas dos orillas y, entre ellas, es capaz de identificarse y reconocer aquellos que le es semejante. Pero sin el “sufrimiento” o la ansiedad de la fijación, de querer estar siempre en un mismo lugar, en una misma emoción. El poeta ha mitigado ese padecimiento con las herencias, con los recuerdos que se materializan en los sabores y olores de los cuales dispone: en una hierba de té que infundiona, en ese “sahumerio ritual”, en los objetos que adornan su casa.

Ese particular estado de conciencia del hablante no se opone a su concepción del cuerpo como algo que “permanece”. Aún en la errancia de su imaginación, la materialidad corpórea es lo que lo hace presente y, anclado, contradictoriamente, en la vida. Su

quietud, su adormecimiento le proponen una fuga, como ya decíamos, de sus íntimos deseos. Incluso, sus miedos, sus emociones son “fluidas” como es ese estado “sonolento”, “delirante” “desagregado” que también es la ciudad. En ello, entonces, ¿qué es la permanencia material del cuerpo? ¿Una cáscara desprovista de todo o un ser sintiente, un fingidor de su estancia en el mundo?

Oiço a campainha tocar. Tem gente que não sabe que não me quero desperto. Por isso, vou-me deixar estar aqui quieto, fingir não estar porque não estou realmente. Aos domingos há sempre alguém tão sozinho como nós, fluido nesse grande medo de se interiorizar. Que vá à missa, penso eu. Ou escreva, ou beba, ou vá passear-se pela cidade desagregada e sonolenta. Eu daqui não me vou levantar e como posso? Estou longe. Só o corpo aqui permanece. (White, 1999, pág. 57)

Vamos constatando la permanencia de ese cuerpo por la experiencia sensitiva: lo que ve, toca, huele, saborea en su imaginaria realidad. La percepción de los espacios con los que contacta se realiza tanto con el gusto como con la visión o el tacto, por ejemplo, “Docemente e sem assombro”, “Natureza fresca de seus vidros” (White, 1999, pág. 13), o bien, las texturas de lo que saborea es también su forma y color, como cuando describe las sensaciones que el acto de fumar le provee: “sinto-lhe as sementes a crescer-me pela boca, baixas e verdes, quão explosivas como o Sol” (p. 17). El hablante habita estos espacios entre el silencio que procura en las cosas, en su raíz, en las calles que lo circundan y los gritos de los niños que “ignoran” el destino de desencanto o la servidumbre “da ética e da realidade” que les provocará la adultez, o al menos así es como lo percibe este poeta solitario: “os miúdos gritam ensurdecedores, livres de toda esta servidão que agora sinto da ética e da realidade que terão mais crescidos” (White, 1999, pág. 39).

El desencanto, el cansancio también parece trasladarse a algunas cosas que prueba como el cigarrillo y la “amargura” en la boca que le suscita intentar “refrescarla”. Esta sensación que querer refrescar la boca es también la necesidad de refrescar sus palabras y las imágenes que observa; es la tristeza de su interior que se traslada a la humedad de las maderas que percibe en su Japón imaginario. Este cuerpo siente “o frio da cozinha a tocar-me a pele com apego” (White, 1999, pág. 39) como el perfume de las cosas limpias u escucha “cores incessantes” (p. 13) que van de tonos fuertes y cálidos, amarillo como su ventana, al tenues y reposados como el lila o el gris y blanco, colores asociados a espacios y estados de ánimo que le producen ciertas geografías.

Ahora bien, ¿cómo relacionamos estos estados internos, sensitivos con esa condición de presencia de un cuerpo en tránsito? ¿cómo evaluamos su *entre-lugar* que ya nos anticipaba Giulia Spinuzza (2021)? Si bien el poemario *Janela para Oriente* (White, 1999) podría parecer que no es el más convencional de los ejemplos respecto al concepto de Bhabha (2002), vamos a enlazar algunas puntadas teóricas con lo que el poemario refiere para analizar esa condición de transitoriedad corporal, vital del hablante. No tendremos, pues, la nominación de los diferentes posicionamientos identitarios desde la mirada de los otros, como sucede en “El ahogado más hermoso del mundo” ni las autodenominaciones surgidas de la propia narración de la protagonista y narradora del relato de Borges Coelho o tampoco los “desdoblamientos” de una voz poética que sabe su inminente desaparición de la figura y que está tanto en la juventud como en la “vejez”, pero, aun así estamos en un “entre lugar” identitario. Veamos por qué.

Si el sistema colonial ha desgarrado toda posibilidad de sensación, de dolor, de angustia hasta hacer parecer al sujeto como una máquina, como un artefacto vaciado de todo sentido, expuesto a las tradicionales divisiones entre “naturaleza/cultura, caos/urbanidad, primitivismo/desarrollo, imaginación/realidad, mito/historia, razón/ sin razón”, los espacios y subjetividades significadas como híbridas, intersticiales ponen en jaque estas distinciones, al no solo situarse en el espacio inaprehensible entre una categoría y otra, sino al demostrarse su carácter ficcional y la capacidad de regulación que estas despliegan sobre los sujetos de tal sistema. La voz del poema ya no está en el seno de la plantación o la hacienda colonial, pero padece los efectos de la colonización ontológica y visual y de las prácticas en la vida cotidiana. Para salirse de estos, para fugarse de esas categorías que regulan la vida, la imaginación “provoca” esa hibridación constante de formas y traza tales búsquedas, ya no en los viajes concretos y materiales que derivaron en la ocupación colonial, sino en sus realizaciones interiores. De ahí que, por ejemplo, el delirio del hablante quiebre el sentido de la razón pero, aun así, sea lugar para pensar y componer su larga épica de encuentro con el “Oriente sonolento, ignorado, paciente e perdido dentro de mim” (White, 1999, pág. 39).

De igual manera, este hablante que es un hombre cotidiano, con compañera y obligaciones parentales, con hijos y mascota y una casa como cualquier otro ser “poseedor” dentro de las sociedades organizadas en torno a la propiedad, también es un hombre solitario cuya única pertenencia “real” y vital es esa sensación y espacio que lo

empuja a imaginar. Pero, esa soledad, ese cansancio, ese vaciamiento de las palabras y las relaciones que ya comentábamos, es también un vaciamiento cultural, un deseo de sentirse unido a algo, a una “comunidad imaginada” por sí mismo y no por las estrategias de demarcación que la imaginación colonial impuso. En otras palabras, su nación de fronteras móviles y porosas que el mar ha construido en medio de la movilidad de sus criaturas, de sus corrientes. De ahí que, asumamos que el *entre-lugar* de este hablante se exprese en el deseo de encontrar una “ancestralidad” africana por “fuera” y por “dentro” de los márgenes fronterizos, una “otra memoria” que eternizar con la imagen poética. En ella, no habrá pues palabra o sensación correcta, sino palabras, sensaciones y formas contradictorias y confluyentes, chocantes y dóciles. La identificación cultural de este sujeto se hace de esas mismas imágenes y contradicciones que forjan a una otredad “lejana” y “próxima”:

Entre-medio (in-between) de la cultura, en el punto de su articulación de la identidad o diferenciación, aparece la cuestión de la significación. No es simplemente un asunto de lenguaje; es la cuestión de la representación de la diferencia en la cultura -modales, palabras, rituales, costumbres, tiempo-, diferencia inscrita sin un sujeto trascendente que sabe, fuera de una memoria social mimética, y a través del-ubum- núcleo de sin-sentido. ¿Qué ocurre con la identidad cultural, la habilidad de ubicar la palabra correcta en el lugar correcto en el momento correcto, cuando cruza el sin-sentido colonial? (Bhabha, 2002, pág. 157)

De igual modo, si el sistema colonial se registraba todo por escrito, el hablante de ese mundo “poscolonial”, también apela a la escritura pero en un sentido diferente. Toma la escritura como “una audacia profunda” que le permitirá barajar las opciones: si escribe para curarse “da mentira de um amor que acaba” o “por algum amor que começa” (White, 1999, pág. 23). Ya decíamos que este sistema ha vaciado al hombre de toda emoción, y de toda posibilidad de figurar y transfigurar estas en imágenes, el poeta de otro mundo que deriva de ese anterior sistema –con sus continuidades y discontinuidades axiológicas– rompe con la escritura-registro-fijación para lograr una escritura móvil, dubitativa, desenraizada que es audaz en la medida en que desafía el presupuesto de la racionalidad colonial de ser uno y una misma cosa. Ahora, también el poemario fue escrito no solo en el momento “poscolonial” de la historia mozambiqueña, sino también en el momento posterior a la guerra civil (1977-1992), que quizás influenció no solo esa necesidad de

reconstruir su sentido de identidad desde otras figuraciones que no sean parte de alguna de las narrativas en conflicto. Quizás, por ello, esta voz no es una voz combativa, ni resignada, es una voz en el intermedio de una experiencia dolorosa de la que, al menos, puede sentirse “intensamente mais forte e mais presente à medida que envelheço” (White, 1999, pág. 24) y amar “toda a liberdade” que ese pequeño cuarto frío le ofrece, que ese breve encierro corporal que deriva en la fuga por los laberintos de un “otro” espacio desbordante de sensaciones.

La presencia de ese cuerpo-sujeto intersticial está dada por la constatación ratificación de su permanencia material por medio de la información sensorial del mundo procesada por el hablante y no apenas por la constatación de un volumen, tamaño, peso o la verdad del rostro como sucedía en el relato del ahogado. Ahora, también esa conciencia del cuerpo “presente”, en ese devaneo, en este ir hacia un “lugar” fuera de sí, al punto del delirio, también supone inventar a otro, cuyo sentido de distancia o proximidad es, igualmente, móvil, variado, ficcional.

No lejos de esa filiación a la isla de Mozambique en otros poetas de la tradición literaria mozambicana que mira hacia el Índico (Chaves, 2005), Eduardo White también explora esa insularidad en el hablante, en su propio cuerpo. En la casa, en el cuarto, el hablante-poeta está en la isla de sí mismo. Solo que esta no es apenas concebida como una porción de territorio corporal desconectado de los otros, sino que cuya conexión con otras geografías a las que le habla, como “verdaderos” interlocutores, le conforman un archipiélago imaginario de una reconfiguración temporal y espacial particular, que también le proporciona un acervo cultural y afectivo que lo vincula a “otros”. Esta parte la analizaremos a fondo en la última sección de este capítulo.

6. 2 “Olhar é tudo o que me interessa”: mirada, encuadramiento y alegoría

Si algo describe de manera ferviente y en detalle este poemario, son los actos de visión (Alphen, 2002) del poeta. Las imágenes del texto poético se forjan por distintos tipos de miradas y encuadramientos que se cargan afectivamente y nos muestran los intensos recorridos sensitivos de este hablante. Al ser un tópico bastante evidente en el poemario, ya ha sido estudiado comparativamente en el trabajo de Machado Tostes (2012) en relación con otro poeta de su tradición literaria: Fernando Pessoa. Poner en

diálogo la manera de mirar de White con narradores y poetas caribeños y con otro narrador del Índico africano supone abrir una ventana para pensar las maneras en que estos sujetos que componen sus textos elaboran la “fuga” a la mirada colonizadora, colonizante del discurso mainstream respecto a las literaturas caribeñas e indo-africanas. Nos preguntamos, con base en esos estudios previos que ya desglosamos, ¿cómo mira y qué mira, hacia dónde y mediante qué lo hace este hablante lírico? Y ¿si es realmente una mirada de contemplación como plantea Machado Tostes?

Como en el poema analizado en el capítulo anterior, este hablante lírico se ve a sí mismo sin que pueda ser visto por otros. Pero no es una voz desdoblada en el uso del pronombre personal átono, sino que es una voz encarnada en la primera persona: “Olho o cigarro a esvair-se pelo seu incêndio” (White, 1999, pág. 15) pero esta primera persona también puede borrarse con una estrategia: separarse de los miembros del cuerpo con los que ve. Por ejemplo: “Os olhos navegam pelos telhados das casas lá em baixo” (White, 1999, pág. 15). Son los ojos y no él quien despliega su mirada sobre lo que le circunda. Además, estos se metaforizan con el barco: el movimiento del bamboleo es el movimiento de unos ojos que no se fijan en un único objeto. Estos van y vienen. Otras veces, el acto de mirar se describe de una forma impersonal e infinitiva, sin estar encarnado en una persona. Aunque sabemos que se trata del hablante, la forma infinitiva plantea un distanciamiento entre el sujeto y el acción: “Olhar atirado para o grande vidro da sua janela” (White, 1999, pág. 20).

Del mismo modo, la mirada puede ser descrita con el verbo reparar. La mirada que repara implica detenerse; con es un vistazo, un paso rápido por el objeto de la visión. Este objeto puede ser material pero, en el caso de este hablante, también es espiritual. El “objeto/sujeto de la visión puede ser tan inasible como el alma o como un estado temporal: “Reparo que mesmo as almas das crianças nem o vento aprisionam já” o “O domingo é quase tético de nos vermos tão nitidamente” (White, 1999, pág. 16). Detengámonos un momento en esto. Reparemos lo que ya habíamos mencionado en capítulos anteriores respecto a la manera en que se concibe el acto de ver como un hecho ineluctable y que se nos retorna. El poeta no solo ve, él se ve reflejado en lo que observa. La visión que tiene de los pequeños retrata la libertad que él intenta poseer con su trabajo imaginativo. Respecto al domingo, se percibe como un espejo que le devuelve una forma “nítida” de sí y del colectivo.

En el poema también encontramos miradas vaciadas de todo sentido, de su capacidad de interacción y reconocimiento del otro. Como en el relato de Borges Coelho en que las miradas de envidia y deseo cosificaban a la personaje, en este poema hallamos “Olhares que não olham nem se devolvem” (White, 1999, pág. 18) y también “Os olhos já nada vêem a esta hora. Está cansada a magia” (White, 1999, pág. 64). En este vaciamiento de la mirada, despegarse de lo que ella le provee, suspenderla por un instante lo hace interiorizarse, “caer en sí”, abrazar su propio vacío que se trasluce en esas miradas sin objeto, ni afectación. Podemos decir que el hablante medita, por un instante, y abandonarse: “semicerro os olhos e caio sobre mim” (White, 1999, pág. 22).

Esta amplitud de actitudes visuales admite, por supuesto, la mirada del testigo: “Vejo pois as ruas separadas lá em baixo, a dupla função da sua utilidade.” (White, 1999, pág. 40) y “As coisas que posso ver, inimagináveis da minha janela amarela virada para Oriente” (White, 1999, pág. 58). En la primera se trata de registrar el mundo de un modo tal como pasa ante sus ojos. No obstante, esta forma de ver, aunque da cierta apariencia de objetividad, no es tal. La mirada del testigo siempre filtra lo observado desde su experiencia interior, como vemos en el poeta. En el segundo ejemplo, se deriva de esa misma actitud: ver lo inimaginable es un esfuerzo considerable de restitución, de hacer ver lo que de cualquier otro modo no podría ser visto. Pese a que esta exige, con el mismo ahínco, una observación de las cosas concretas, del espacio inmediato: “Volto a olhar para o copo em cima da secretária” (White, 1999, pág. 48) y el registro de las miradas de otros: “olhando o Ocidente com horror e ódio, massas de pedra enormes erguidas sobre uma enorme tristeza, monumentos de forçado sossego” (White, 1999, pág. 49), ver lo inimaginable en su otro que es “Oriente” implica mostrar lo que está “más allá” del pensamiento, lo que se sitúa en una orilla intocada por sí mismo.

El hablante tiene, sin duda, una pasión por la mirada, por la imagen. Pero no mirar sin verse, sin reconocerse, sin devolverse la calidez de ese gesto. El hablante se despoja de sí para, paradójicamente, recobrar, para sosegar de su inquietud de “viajar” por lugares que “ainda não sou”, que todavía no es pero que ocupará. Ese cuerpo en tránsito que analizábamos en la primera parte de este capítulo se construye así mismo en movimiento mediante una mirada que busca deshacerse, descansar del principal sujeto de esa visión que es él. Esa declaración “olhar é tudo o que me interessa” envuelve la sensación de desapego de la acción sin objetivo concreto, del medio sin fin, aunque

sabemos que ese fin es el descanso de su “Yo” apagado y triste en el mundo frío y concreto de palabras vacías. Esos sueños de lugares y paisajes que evoca mientras él está “preso” en su habitación, afirma el hablante, que le llegan como si de una mística visión se tratase, como si al deshacerse de sí, del ego y descansar pudiera conformar un estado de comunicación, de conexión con formas, no diremos puras ni esenciales porque es claro que no son tal, sino con formas más amables que él mismo:

Olhar é tudo o que interessa. Olhar perdido de mim, olhar descansado de mim., olhar descansado de mim o que de mim só por não estar perto é que se revela. Estou, deste modo, preso ao sossego deste facto, a este acaso que é sonhar lugares e paisagens que não conheço realmente, mas que me chegam entretanto.” (White, 1999, pág. 46)

En ese acto de ver, incesante y desinteresado, el hablante lírico proyecta una visión que es una especie de descubrimiento de su propio “yo” infantil. En su tránsito imaginario por Damasco se le presenta un joven, cerca de él, que vende hierbas frescas que dice le despertarán en el hablante el deseo perdido de sí mismo. Este joven es una revelación de la que quiere atrapar esa imagen, tomarla. El poeta se descubre en un ser próximo y lejano, comprendido apenas por esa mirada “orientalista” que le dio vida a tantos y tantos libros. Esas tierras que parecieran “tão inóspitas” en el corazón de una visión colonial son el lugar que da vida a la imagen del más íntimo porvenir del hablante. Él quiere ser este niño, de alma de “tão rasgada de transparencia” pero, no es un retorno a la “infancia de los pueblos”, lo que aquí se metaforiza, sino el retorno al deseo genuino de vivir y de recobrase:

E eu rio-me do menino que é, da sua alma tão rasgada de transparência, púrpura na infância mais viva dos seus olhos e abraço-me a ele como se a espreitar-lhe a imagem, daquela flor abstracta que só as crianças têm plantadas. Eu venho de longe, susurro-lhe aos ouvidos, daquela África distante que faz curva para Ocidente e procuro não o desejo mas o sonho profundo que um dia saberás. Venho ver-te e às terras de que és e que tão inóspitas me parecem pelos livros” (White, 1999, pág. 73).

Finalmente, el poemario cierra con una imagen preciosa que revela, de nuevo, una concepción de mundo en apertura como solo puede comprenderse desde un cuerpo-sujeto en tránsito: “Em Istambul fica acesa uma vela, fica a saudade do olhar” (White, 1999, pág. 78). En una jugada de distanciamiento, el hablante mira desde ese “Oriente” su lugar de “origen”, mira Mozambique y África para retornar a ella con una visión renovada de estos espacios familiares. No obstante, en la “lejana” Estambul queda

encendido una vela que seguirá iluminando estas visiones, una vela que se agotará en su momento, ¿cuánto durará encendida? ¿la vida del hablante? ¿lo que dure su capacidad imaginativa? La vela será también esa alegoría de permanencia de la mirada, la “saudade” de mirar. Es esa emoción de permanencia aún en la pérdida, de gozo aún en la nostalgia de lo que ya no es, de lo que ya no se puede recobrar completamente, que comunica del poema la imaginación como potencia que no cesa y por la que se “recobra” de una particular manera aquello que lo resarce.

6.2.1 Encuadramientos y contemplación

Como el poema de Márgara Russotto, que ya analizamos, *Janela para Oriente* (1999) también tiene variadas formas de encuadrar la mirada. Al tener por eje tantas representaciones de actos visuales (Alphen, 2002), el texto se organiza mediante la narrativa del recorrido por su territorio imaginario que compone gracias a diversas formas de mostrar. El poema comienza por mostrar su lugar o un encuadramiento espacial inmediato y, por supuesto, el estado que le permitirá desplegarse, fugarse, irse hacia lo que imagina. Esto puede ser juzgado como la creación de un marco de comprensión verosímil para el lector. ¿Por qué alguien va a querer escapar de su “realidad” si esta se muestra amable? El poeta tiene que exponer su dolor interno, su hastío, su incomodidad con el mundo de esta “orilla” para poder justificar su escape por el exuberante resquicio de una ventana:

Tenho uma janela amarela virada para Oriente. Docemente e sem assombro. Todos os dias me sento de frente dela para a olhar. E o vento que a bate faz-me um incêndio para escrever, desce devagar a rampa por onde eu vou saltar. Minha e sem fim esta natureza fresca de seus vidros, a luz que por ela é uma magia tão puríssima. Tenho a janela num quarto que amo, unido como o sangue verde do vale que dela eu vejo, dos livros fechados em seus destinos, dos jornais aos montes e sem notícias. (...) Oiço músicas dentro dele, caladas e brancas de repente, oiço cores incessantes e um poeta que pressinto esteja a morrer. Leio as palavras e o que são. Frias, concretas, obvias e desertas. E a morte é um murmúrio por detrás de tudo o que gritam sem dizer. Um sibilar envenenado e arrepiante, un voar rasante e precipitante. A morte desenha-lhes as mãos daqui posso ver a tremer. E, por isso, fica o quarto mais cinzento, mais frio, severo como a pedra num deus.

É directo e dói o poeta, dói como um peregrino que amanhece sem dormir. (White, 1999, pág. 13)

Pero este acercamiento se hace cada vez más íntimo y la mirada del lector se instala en la conciencia de este hombre y en la descripción de sus visiones que se tornan

el mismo, su propio cuerpo. Un cuerpo elaborado de las “más espantosas visiones”, y al mismo tiempo, otras delicadas y placenteras estampas de un mundo desconocido, de lo que él todavía no es. Al lector, le es presentado ese estado interior para conseguir de él una suerte de identificación, de empatía frente a esas emociones irremediadamente humanas y para que, en el momento del éxtasis viajero este también comparta las emociones que esas visiones más amables le suscitan.

Mas eu tenho visões por toda a parte, sou um corpo a abarrotar de impressões espantosas, de destinos fictícios e não duvido que verei janelas onde elas não existem, casuais, exteriores, próprias de algum sossego que encontro e só encontrarei para mim. (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 40)

El hablante no duda en mostrar sus estados espirituales. Tristeza, cansancio, miedo, nostalgia son algunos de ellos. Estados que contagian incluso los objetos que circundan: “Parece deprimente este copo com um orifício hexagonal. Eloquente sobre a secretária onde também repousa o *Tufão* de Conrad.” (White, 1999, pág. 26). El observador-lector percibe los objetos de la casa, las sensaciones que estos evocan y, siempre más al fondo, al límite de la energía vital del hablante: “a saudade que me rasgou no sangue rotas profundas” (White, 1999, pág. 18). Como también se nota en el pasaje:

Sinto o frio da cozinha a tocar-me a pele com apego, o mármore irregular das suas paredes. Estou sozinho. Penso. Por isso estas visões me parecem tão eloquentes. Apetece-me chorar, lavar a alma de alguma nódoa que se esbate pelo interior. (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 38)

Poco a poco, el poeta va ampliando este encuadramiento y estamos en un “interior/exterior” que nos ofrece su conciencia. En este monólogo interno que es el poema, vamos desde las sensaciones y emociones experimentadas en su cuerpo hasta las imágenes de los paisajes que imagina. Pareciera que el lector se encontrara ante una pantalla donde se proyectan, ya no espantosas visiones, sino preciosos fragmentos de una increíble geografía que ha nutrido por las lecturas, por indicios de ese mundo en apariencia lejano en su propio entorno. Asistimos a la “China dos belos cavalos a trote pela Manchúria, das artes marciais, da seda viscosa” (White, 1999, pág. 43) o “Nas Filipinas uma lava destila o açúcar que bebo, em Manila, uma mestiça que me seduz, vulcânica na sua orientalidade, desde a raiz que lhe vem os igorots...” (White, 1999, pág. 59). El hablante toma fragmentos, recortes, breves indicios de lo que conforma ese

territorio a partir del goce sensitivo que estos le proveen. Este encuadramiento ampliado explora, mayoritariamente, el goce de mirar, de sentir lo que imagina y con lo que, en cierto sentido, se reconcilia. No obstante, este encuadramiento cierra con la visión final que, como ya mencionamos, formula una apertura. Este final no es conclusivo porque no es una mirada que cierra las posibilidades. De esa nostalgia, de esa experiencia imaginativa queda encendida una vela, una pequeña luz que continúa en la sustancia material que es el poema: “Em Istambul fica acesa uma vela, fica a saudade do olhar” (White, 1999, pág. 78)

Cada una de estas maneras de encuadrar, de perspectivar, de focalizar que nos propone el hablante lleva consigo una actitud contemplativa. Como veíamos en el primer relato analizado, la contemplación supone una mirada detenida sobre un objeto/sujeto del que hemos borrado, ligera o rotundamente, cualquier distancia. No podemos contemplar algo en la lejanía. Contemplar implica traer hasta nosotros el objeto de esta mirada, detenernos ante ello y detallar cada una de las formas, de la figura que lo conforma para entrar en relación con ello. Lo contemplado también nos “devuelve” su mirada, nos hace saber algo de nosotros, y tal y como sucede en el caso de las mujeres de “El ahogado más hermoso del mundo”, instiga en ellas una rebeldía íntima.

En lo que respecta al hablante de *Janela para Oriente* (1999), su mirada y actitud contemplativa pasa por los estados interiores y por objetos que le circundan. Por ejemplo, en el momento en que sale de la sala, sin apartar su vista de la ventana, observa pasar un cuervo “a voar na própria natureza que é breve e soberana, cheia de liberdade real, sem tréguas, sem vertigens, aturdida, apenas pelo animal que a incita.” (White, 1999, pág. 20). Su mirada posada sobre el vuelo del cuervo le permite reflexionar sobre las condiciones de vida en esa naturaleza que aparece tan diferente de sus propias condiciones. El poeta, como ese cuervo, es una criatura de esa “breve e soberana” pero no está colmado de “liberdade real”, o al menos, solo tiene un pequeño esbozo de ella mediante su actividad imaginativa. Y, a diferencia de ese cuervo que pasa, él es un hombre enjaulado en sus deberes de habitante cotidiano, de sujeto social.

Esa mirada detenida y detallada no sucede en la completa quietud del cuerpo o en el reposo del espíritu (si es que el poema estableciera alguna diferencia entre uno y otro). En el caso específico de este hablante, siempre está en movimiento, en tránsito por el

espacio doméstico a causa de la inquietud que alberga en su interior. Solo pero agitado, este hombre emprende variadas trayectorias por el interior de su casa y de sus sensaciones: Se detiene en las ventanas y descubre las calles y casas de su alrededor, vuelve a sentarse, toma un cigarro, comienza a escribir, se detiene, decide atravesar el corredor e ir hasta la televisión, sentarse en frente de ella para no ver más que muerte, hambre y desolación; sube hasta lo alto de la sala, vuelve la mirada hasta la ventana, regresa a la habitación, hasta la cama. Se acuesta en ella. La abandona. Vuele al cuarto de escribir “ao frio, ao cheiro antigo, vivo e revelado das suas paredes desabitadas” (White, 1999, pág. 24) y recomienza la escritura. La contemplación de lo que siente, piensa, imagina acontece en este trasegar, este deambular que le permite ir hasta lugares que “são um Mundo” (White, 1999, pág. 29).

En ese tránsito contemplativo, tanto Oriente como Dios se convierten en sus directos interlocutores u oyentes líricos. Apela a ellos. Pero este último, como ese “Oriente” se resulta impalpable por el sentido de la visión. Apenas por la visión “otra” que le ofrece el acto imaginativo. Este hablante se asume un delirante: “Meu Deus eu deliro” (p. 38) ; se asume “resquício da natureza, carnal e mortal”, ve en ese Dios el destinatario de su más anhelado pedido: “pedir-Lhe-ia um gesto apenas, uma simples ilusão como o é a minha fé para materializar esse Oriente de que os meus olhos têm consciência.” (White, 1999, pág. 51) o manifiesta su incapacidad humana para acceder al misterio que ese ser significa:

Se eu pudesse ver esse Deus alegre na sua ternura santo e sentado contemplativamente sobre o Mundo, esse Deus que me acompanha desde pequeno e que me alivia intensamente, intensamente invísivel, das lágrimas que choro, das tristezas que me fustigam (...) que grande vontade eu teria de pedir-Lhe que descesse até aqui e partilhasse comigo esta súbita sensação paradoxal de O sentir mistério e mais nada” (White, Janela para Oriente, 1999, pág. 52)

6.2.2 El borde o la ventana y el mar

En el artículo “A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Occidente”, Hans Belting (2017) presenta una distinción entre los significados de ese marco, recuadro, recorte que permite que la mirada traspase el exterior/interior tiene tanto para la visualidad occidental como para la oriental. La ventana puede ser entendida como “uma consolidação ontológica do olhar, que se torna a sua própria imagem” (Belting,

2017, p. 117). La ventana, ha sido en la visualidad occidental, una suerte de “moldura” que marca la “zona de imprecisão situada na periferia do campo visual.” (Belting, 2017, p. 116) que es tanto una “delimitação estética, mas também um parâmetro de medida.” (Belting, 2017, p. 116). La posición corporal del observador está implicada en ello, pues, a partir de esta se compone noción de profundidad, de exterioridad, de expansión o recogimiento que se proyecta desde ella. No obstante, la mirada occidental, profundamente “ocularocéntrica”, separa al ojo del observador del paisaje y de sus límites corporales. Separa al sujeto de aquello observado, crea la escisión sujeto/objeto de la visión y entre espacio exterior e interior. Mientras que en la cultura islámica, la idea de ventana en la que la mirada del observador pasa a través de ella y llega a un exterior de sí y su propio cuerpo no tiene lugar. En esta, las “ventanas” son para que la luz las permee y se deslice de un exterior a un interior. En otras palabras, constituye un movimiento inverso. Dice Belting:

a janela é grelhada a fim de operar uma separação entre o interior e o exterior, separação que delimita também a fronteira entre a esfera pública e privada. Os moradores permanecem invisíveis para a rua, enquanto estes são capazes de observar de casa, sem serem vistos, o que passa lá fora ” (Belting, 2017, p. 128)

En este sentido, la perspectiva en la cultura árabe no solo sigue un dirección inversa a la occidental sino que, en ella, la luz es la que compone con el decorado geométrico de la ventana unas formas que no llegan a “suscitar imagens”, de modo que “a luz actua, assim, de modo ainda mais puro e mais abstracto do que no mundo exterior, onde está misturada às cores e submetida às formas das coisas” (Belting, 2017, p. 129). La luz se convierte en una “forma simbólica” (Belting, 2017, p. 129) que moldea la convención de perspectiva y de representación en esta cultura. Ahora bien, ¿de qué manera las imágenes en *Janela para Oriente* presentan esta pluralidad de experiencias ópticas al decir de Carl Einstein (Didi-Huberman, 2011)? ¿Qué representa esta ventana y su relación con la luz para esta comprensión de la mirada sobre el pathos de cuerpo-sujeto en tránsito? ¿De qué es alegoría? ¿habla de la permeabilidad de los dos modos de representación visual? ¿plantea esa liminalidad?

El primer detalle que este hablante destaca de la ventana es uno referido a su materialidad: el color. Este la aproxima a la luz, al sol que de esa costa recibe. La “ventana amarilla” se presenta por ese juego de aliteración, o incluso, de cacofonía: “janela

amarela” para replicar, en el sonido fluido de la l, la fluidez misma de la luz y del viaje que emprenderá. A través de ella, se nos filtra la mirada propia de la perspectiva occidental que traspasa el espacio y separa al sujeto de lo que lo rodea: “Descubro corridas as cortinas das janelas deste quarto virado para Oriente. Afasto-as, e os olhos navegam pelos telhados das casas lá em baixo” (White, 1999, pág. 15) e, igualmente, ese espacio exterior se le muestra sosegado, detenido como si de una imagen se tratase: “Vou à janela e a cidade é uma inacção de impressionar. Os bairros que daí diviso. As ruas suspensas” (White, 1999, pág. 25).

No obstante, como observamos en las apreciaciones de Belting (2017), en la cultura islámica, la ventana también representa una forma simbólica que registra un movimiento de observación inversa. Ya no es el sujeto que mira a través de ella, sino él quien es tocado por la luz que ingresa y, en lugar, de proyectar diáfanas imágenes, proyecta formas abstractas. Esta luz toca los interiores de los espacios y de los habitantes de ellos. Asimismo el hablante se vuelve hacia adentro para buscar la raíz de aquello que es, de aquello que le rodea: “Viro-me para adentro. Vou procurar-lhe as raízes” (White, 1999, pág. 17). La oscuridad, la cesación del acto de mirar también le supone guardarse. El hablante cierra los ojos como si cerrase una ventana para, con ello, guardar una memoria de la claridad que ha observado, una memoria del espacio, de las sensaciones que este le produce: “Fecho os olhos. Medito no cansaço como uma jóia. Guardo-os. Dentro deles ainda há alguma memória da claridade onde os detive abertos.” (White, 1999, pág. 22). De nuevo, la luz ingresa desde fuera, protagoniza un cambio en su percepción de las cosas y de sí mismo, como cuando esta se posa, desde la ventana, sobre el escritorio o el estante de libros. La luz proyecta sobre ellos la sombra que es el recogimiento de la lectura y de la imaginación pero, también, las sensaciones de desolación que experimenta este hablante: “A luz que entra desenha-me a sombra sobre eles” (White, 1999, pág. 26).

Luego, la ventana es también una pantalla, una tela sobre la que se refleja el mundo y la historia. En el poemario, existen al menos tres “ventanas”: la material y concreta por la cual mira, la que su imaginación propone y sobre la que explora tantos territorios y otra material y al mismo tiempo simbólica que es la televisión. En el concepto mismo de televisión está sobrepuesto el de “ventana” en la perspectiva de la visualidad occidental: “una visión a distancia” que se dirige hacia lo que está “para além da janela”

(Belting, 2017, p. 113). En el momento en que el hablante lírico se encuentra más aburrido, desalentado, se levanta, atraviesa el corredor y va a “descubrir o Mundo pela televisão, sossegar-lhe o controlo remoto, a morbidez das notícias”. Aquí es el hablante que va al encuentro de ese “más allá” que llama mundo y que le ofrece un panorama de las relaciones entre los humanos nada alentador: plagado de la “morbidez” de las noticias. Si ya la voz está en un estado de profundo decaimiento, esto solo puede reforzar su percepción pesimista pero, además, muy crítica de esa idea de “civilización” que solo reproduce la muerte. La mirada de la televisión sobre el mundo es todo menos sosegada, meditativa, permeable como sí lo es una perspectiva que va de lo exterior a lo interior. La televisión es una ficción de exterioridad pura, de vaciamiento. Detrás de ella no hay nada, o solo un hombre solitario que quiere esconderse de las contradicciones de una civilización donde conviven, uno al lado del otro, el hambre y la ostentación de la comida. Veamos:

Decido atravessar o pequeno corredor que separa a sala do quarto onde estou e escrevo, ir descobrir o Mundo, sossegar-lhe o controlo remoto, a morbidez das notícias. Mas nelas tudo explode num segundo e os soldados que têm dentro andam aos tiros em seu ofício. Escondo-me. O polegar vai devagar mudar as cores do cenário em que já uma criança embarriguece a sua indefinida magreza. Já nem de pé se aguenta, pesam-lhe os ossos, subjuga-lhe a fome. Por que é que é tão magro o menino, se no canal ao lado, um hamburguer desmedido faz um mutante dançar como um louco e um padre revolucionar Deus numa cerveja? Meu Deus que não será que Tu vês este estranho prodígio da televisão.

Deus não me responde e eu desligo-me da civilização. (White, 1999, págs. 19-20)

Pero esta ventana también permite, a este hablante solitario, encontrarse con la literatura, con los versos de Tagore: “esta janela ilimita-me até os versos de Tagore” (White, 1999, pág. 37) o le hace pensar en los maestros de los textos sagrados Upanishads. La ventana alegoriza el trabajo de la ficción y la escogencia de una tradición literaria, imagética. El hablante lírico observa en la ella la “frontera”, es decir, el espacio poroso, permeable, franqueable de la dicotomía realidad/imaginación, de la vigilia/ sueño: “onde vive aquela fronteira que me permitiu partir para Oriente” (White, 1999, pág. 41). Si ella está ubicada en esa habitación fría, donde el hablante “vive com o que me é semelhante” (White, 1999, pág. 41). Si la “ventana” televisiva era la exterioridad pura, la literatura será la interioridad plena, es decir, aquel espacio que, sin desligarse de los sucesos del

mundo exterior, explora, elabora y moldea el impacto de este en el mundo interior, en el mundo de sus afectos.

Esa ventana, que es también una frontera, es su semejante, convoca esa misma liminalidad que comentábamos en la primera sección de este capítulo. En el poemario encontramos una crítica a esa dimensión de la racionalidad occidental que ha hecho de las fronteras una instrumento de control, regulación de la vida y muerte, del hacer pasar para dejar vivir o del retener y expulsar lo “extraño”. Al igual que el primer relato que analizamos, lo “extraño”, es decir, lo imaginario, es acogido sin ambages, es tomado, reapropiado como un modo de estar en el mundo para el hablante. Así como las mujeres, operarias de la imaginación restaurativa que integra a ese supuesto “Esteban” en el mismo marco de conocimientos de ellas, este hablante integra en sí mismo eso que está “excluido”, “objetualizado” en el mundo desencantado en donde se sitúa.

El borde que significa esta ventana se extiende hasta “as constelações, as águas em repouso do Índico, as detonações vegetais.” (White, 1999, pág. 67) en donde el hablante se siente fluctuar en una “liberdade intensa”, donde “O corpo não se segura e ondula largas horas sem respirar” (White, 1999, pág. 68). A diferencia de los otros textos literarios analizados donde el mar es presentado de manera directa, como lugar desde donde proviene y hacia donde se dirige el “extraño”, el “Otro”, como espacio de la ruina o desde donde se acepta la plena disolución de la figura, en este último poemario el mar no es tan evidente. Es sugerido por la presencia del puerto, o por el momento que describen los versos anteriores, en el que el hablante descansa, se sienta y, por la sugerencia de la presencia del barco, “inunda, depois, o horizonte, o seu tecido vivo, as constelações, as águas em repouso do Índico, as detonações vegetais” (White, 1999, pág. 67). Su propia mirada es líquida como esas aguas quietas que le retornan algo del sosiego perdido. Pese a que la voz se siente “afogado num delírio e não realidade mais inquietante do que esta que tão pessoalmente me pesa” (White, 1999, pág. 67), es la cartografía índica que se despliega de esa delicada contemplación de sus aguas lo que le hace habitar la luz. Así como quien se encuentra al amparo de cualquier “muxarabi” que nos señalaba Belting (2017): “agora atravesso um canal dentro da luz. Uma página do tempo a prodigiar-se” (White, 1999, pág. 68).

Ese borde, esa “página do tempo” que se despliega ante el paso de la luz desde esta ventana/muxarabi ante el Índico es lo que comenzará por ver, de una manera “otra”: una compasiva mirada sobre la historia.

6.3 La mirada compasiva hacia la historia y su restitución

En los capítulos anteriores, hemos conversado sobre la capacidad de estas imágenes para *dar a ver* y hacernos reflexionar sobre la compasión y, cómo mediante este afecto se produce una suerte de restitución que no tiene en todos los casos aquí estudiados unos performances y efectos semejantes. Por ejemplo, el primer relato observaba unos medios particulares para desplegar y producir la integración de ese lugar de “Esteban” en la formación de los lazos comunitarios que, parecían encontrarse en potencia entre los participantes de ella. Uno de esos medios será, ciertamente, la proximidad de los cuerpos, las prácticas del cuidado y la imaginación. Cuando menciono la proximidad de los cuerpos, me refiero a la posición subalternizada de las mujeres que le brinda la posibilidad de encontrarse en una relación de menor distancia respecto al cuerpo del recién llegado, lo cual hace que ellas se vinculen de un modo más expedito en las prácticas de cuidado de este. Al verlo “más de cerca” comprenden el lugar intersticial que este sujeto ocupa: el grande, bello y fuerte también es el pobre, el de miserable condición, el que “estando vivo” a lo mejor tendría que soportar situaciones desagradables. Las mujeres integran este conocimiento de un ser al que no habrían visto antes mediante el recurso imaginativo. Como si se tratase de un acto de lectura, interpretan, significan y “se apropian” de ese cuerpo para compadecerse de él y actuar.

Esto ha sido muy diferente en los otros relatos y poemas tratados. Para ejemplificar esto, en el cuento de Borges Coelho, la compasión es una ausente. Un lugar donde las miradas no son próximas y están viciadas por una violencia irrefrenable, no hay espacio para afectos que permitan una vinculación más profunda entre los individuos participantes de esas relaciones. En el poema de Russotto, la compasión que el hablante profiere a su condición vital surge de una observación desdoblada pero de una mirada al detalle, como si se tomara una distancia justa de aquello con lo que puede afectarse. En ese capítulo, anotábamos la existencia de una biopolítica del aspecto humano (Didi-Huberman, 2014), es decir, de la regulación de los modos de ver el cuerpo humano en sus

formas primeras y últimas. De esos dos extremos, las imágenes construyen y resignifican el rostro del recién nacido y del anciano, relaboran lo que nos es permitido ver de ambas formas de presentación de la vida.

Pero, en el caso de *Janela para Oriente* (White, 1999) ya no es el otro extranjero sufriente, ni la joven prostituta que no pretende la conmiseración de nadie y, aun así, los lectores podemos ver de cerca y comprender las circunstancias en las que su tragedia tuvo lugar o, tampoco es la aceptación del hablante lírico de la desaparición de su figura y de la integración con espacios porosos, móviles, inconmensurables como la muerte y/o el mar. Se trata aquí de un sujeto/cuerpo en un estado de padecimiento por el mundo degradado y frío en el que se encuentra y del que quiere huir. Así como se regula el modo de ver los cuerpos, el hablante nos muestra la regulación sobre lo que siente y se afecta al exponerse ante ciertas visiones. Quizás estemos, también, ante una biopolítica del aspecto humano que es, del mismo modo, una biopolítica de la emoción que este aspecto nos produce. En este sentido, el poeta “próximo a morir” se enfrenta a variadas emociones respecto a lo ve en sí y en ese paisaje imaginario que va describiendo a lo largo del poemario, mas ¿asoma, en algún momento, un vestigio de compasión? Y si es así ¿respecto a qué la siente? Y con ello, ¿a qué formas de restitución visual nos enfrenta su mirada?

El miedo será una de las emociones que perfilará el estado del poeta. Sin embargo, este toma un sentido que no es paralizante. Su miedo se origina ante la posibilidad de obtener una conciencia de sí y de lo que él llama “O misterio”: “Sinto o medo que é sentir tudo isto, o medo de algum dia vir a ganhar esta consciência” (p. 14). En la mirada de Nussbaum (2014), el miedo es una emoción, hasta cierto punto necesaria, que protege al individuo. Sin embargo, mal regulado puede desencadenar un apartamiento de las formas de simpatía y empatía hacia los otros. Se presenta bajo “una forma de conciencia aumentada” (Nussbaum, 2014, pág. 388) de lo que experimenta en su propio cuerpo que lo lleva a alguna acción: esconderse, huir, atacar, en fin. El miedo que experimenta el hablante de *Janela para Oriente* (White, 1999) está asociado con el conocimiento de su propia condición, con una “consciencia” de su estado pero, a mi juicio, por una consciencia de lo que puede generar, provocar con su imaginación. Él puede construir y destruir mundos con ella. Puede hundirse en esas sensaciones de soledad y cansancio o,

por el contrario, abrirse a experiencias sensitivas que le devuelvan otro rostro de la vida y de la historia.

Este hablante no solo siente también tiene la capacidad de ver lo que otros están sintiendo. Su sensibilidad lo lleva a percibir desde lo que supone que otros experimentan hasta aquello que fingen. Él se convierte en el testigo y en el acervo de estos sentimientos colectivos: “Estão felizes com certeza, e se não estão tentam, por certo, terem um pouco do que rir noutros dias” (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 16). El poeta se estremece, se siente un aposento de todos los rostros observados, revividos. Si en el relato “El ahogado más hermoso del mundo”, el rostro evidenciaba la verdad de ese actante que era el cuerpo del recién llegado, en este poemario los rostros de otros son una marca ya no apenas de verdad, sino de la proximidad o distancia que se tiene con los semejantes. En ellos, encuentra una presencia que le retorna un estremecimiento, una conversa, una huella o señal de lo humano, o como diría Didi-Huberman (2014), lo llevaría a ver una figura humana. Esto no es lo único que palia el sufrimiento y el miedo de la voz poética, también la búsqueda en placeres externos se convierte en una manera de mitigar la tristeza que comienza a aflorar. El hablante intenta huir de sus emociones más negativas de modo de protegerse de sí antes de entregarse al trabajo restaurativo de la imaginación y de la compasión: “O álcool ajuda-me a policiar a tristeza a embrionar, a não deixá-la funcionar” (White, 1999, pág. 27).

Ahora bien, ¿cuál es el lugar de la compasión aquí? ¿Entre todo lo que experimenta el hablante lírico hay algún vestigio de compasión? Y si es así ¿hacia qué está dirigida? De nuevo, ver compasivamente es un evento que sucede en relación con el lugar que ocupa lo observado respecto al observador. En esa distancia en la que se teje la relación de sujeto a sujeto, de lo que mira y nos mira, el hablante puede percibir: “Eu penso nas presenças que as tornam vivas e humanas, nas conversas que esconderão, nas crianças debruçadas para o beijo ou para a música” (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 16). Si bien el paisaje interno comparte ese mismo estado de su interior (hostilidad, frialdad, crudeza), el poeta puede ver más allá de esto. Transitar, ir hasta lo que torna a las cosas presencias vivas y humanas y esto es también ver compasivamente. Ver, incluso en el sufrimiento, en lo desgastado, en lo que quizás no despliegue tanta solidaridad aquello que le es más cercano, que le es semejante. Cuando decíamos, con Nussbaum

(2014) y con Sousa Ribeiro (2018), que compadecerse era integrar ese padecimiento del otro o de nosotros mismos en nuestros propios marcos de conocimiento, entendemos que lo aceptado por este hablante es que en todo lo externo a sí mismo mora algo de semejanza, por tanto, percibir esa “humanidad” que existe en cada experiencia del mundo, es una manifestación de la compasión.

De igual modo, compadecerse no es lamentarse de sí o del estado en que encuentra ese mundo exterior, sino comprender los sentidos con que se da la vida, las direcciones inesperadas que toma como el viaje imaginario que él mismo emprende: “A vida é isso mesmo, digo-me, os sentidos inversos com que ela vive” (White, 1999, pág. 21) o comprender que no existe un sentido único de las narrativas históricas y poéticas, sino que “A verdade é tão relativa, tão submissa ao tempo” (White, 1999, pág. 24).

La compasión que manifiesta el hablante no es una emoción hacia alguien sino hacia la historia. Esta como otro cuerpo móvil que le constituye y que le hace ser toma forma de geografía: “Conhecer Holanda, líquida e em equilíbrio, a África Occidental, as ruas de Zanzibar. E o Japão” (White, 1999, pág. 27) y también de invención. Cuando habla de Japón, por ejemplo, se remite a “A história que o inventaria sem sinal” (White, 1999, pág. 29). La historia en cuanto invención se nutre de imágenes, de materiales que toman forma sensitiva y que el hablante puede moldear, reordenar a su gusto, desde sus marcos de conocimiento y en función de sus propias búsquedas. En su caso, es la indagación de su ancestralidad que sobrepasa toda frontera cultural: está en todo lo que vivió y recuerda y hace que ese “Oriente” en el que se busca se torne “impossivelmente verdadeiro e presente” (White, 1999, pág. 19).

Pero, la historia como invención también supone elecciones, borraduras que le reafirmen lo que sí quiere recobrar, restituir: “Podia contornar Durban aqui, dobrar o Cabo da Boa Esperança para Ocidente, trazer outras rotas mais antigas que essa história que escreve minha língua. Mas há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não são como eu sou” (White, 1999, pág. 33). El giro hacia las rutas occidentales nos sugiere los caminos emprendidos por la colonización portuguesa en América que conformaron una historia y una lengua común con otros territorios, sin embargo, el hablante lírico no opta por ellas porque no se reconoce en esas violencias “há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não são como eu sou” (1999, pág. 33).

Como en “El ahogado más hermoso del mundo” toda ficción sobre ese cuerpo flotante es una elección del pueblo o toda la reconstrucción de los hechos trágicos de la historia de Marta es una elección desde la limitación de su experiencia como narradora y protagonista de los hechos, en el caso de este poema la ficción de la historia es una elección del poeta. Una elección que le hace mitigar el dolor que esta contiene e identificarse con aquellas “rutas” que le humanizan. Al reponerse de esa dolorosa, espantosa visión de la historia, el poeta también se compadece de ella.

El hablante lírico elige los mundos, de esa pluriversidad de mundos que nos recuerda Boaventura de Sousa Santos (2018), aquellos que le son “semejantes”. La proximidad de esas imágenes se mide por la semejanza entre quien ve y lo humano que reside en ellas. De algún modo, este hablante nos recuerda que no solo “vemos lo que nos mira” (Didi-Huberman, 1997) sino que eso que “nos mira” nos devuelve su mirada en tanto es nuestro semejante: nos mira porque es como nosotros. Es claro que ese “Oriente” imaginario, en el que el hablante se reencuentra no es él pero sí su semejante como también lo serán otras rutas que la herida de la empresa colonial ha sembrado en tantos territorios: “(...) e oiço como o bantu idioma no meu povo no Suriname a roubar ao mar a terra com a força pujante de um negro a gritar em taki-taki todas as mães que deixou, todos os filhos que não amou” (White, 1999, pág. 60). El hablante resume esa relación con geografía “otra” partir del cuerpo, del grito y de la lengua del hombre transportado por los Océanos Índico y Atlántico y trasplantado en el Caribe. Este hablante, poeta situado en un puerto del Índico africano, se mira en la voz, en la lengua despreciada pero coloquial y, por tanto, potente, del esclavizado caribeño, en un gesto de interconexión histórica creada por la imagen poética y no por los documentos expositivos, explicativos de los historiadores. En un mismo poemario, el poeta reúne fragmentos de esa pluralidad de mundos que no podríamos descartar, desconocer.

Sin embargo así como nos devuelve, en un gesto inédito, las imágenes de “Oriente” y el “Caribe” en un mismo fragmento, la voz poética asume esta restitución no solo como una escogencia, en tanto su memoria elige, selecciona lo que nos puede mostrar o aquello con lo que se identifica, sino que también sabe de las limitaciones del lenguaje poético. Ya hemos dicho que una restitución constituye una donación antes de cualquier intercambio (Didi-Huberman, 2015) y, por tanto, ese donativo no puede estar restringido,

condicionado por nada. No obstante, en lo que nos refiere a la posición de este creador que nos habla, desde su desolación y desconcierto, la restitución de esa historia dolorosa por vías de la poesía se ajusta, se sostiene en los mismos límites de este lenguaje y se queda suspendido en el misterio. Los ejemplos delicados y armoniosos de lo que “la poesía no puede decir”, de lo que no alcanza a nombrar, contrastan con aquellas visiones que desde su “ventana móvil” también tiene de ese mundo:

Há coisas que nem a poesia pode dizer quando se põe a sonhar, como a verticalidade distante das estrelas, a florescência que as suspende, como esta janela móvel comigo pela casa, tão aromática nas coisas que só dela posso ver e que crio e sinto indefinidas, o Oriente nos meus pés doridos de andarem, polidos, iniciais, e que atravesso com a simplicidade do repouso, a visão gorjante da delicadeza.” (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 53)

Para este poeta, la restitución de las imágenes es un intento de salvar las cosas “desta secreta condição dominical,” (White, 1999, pág. 58) es decir, de esa condición de desolación, de invisibilidad en la que se encuentran encerradas, aprisionadas como él. El hablante acepta las consecuencias de su actuación pese a que ahonden esa herida, esa “enfermedad” que lo aqueja: “mesmo que me adoeçam, mesmo que não valham mais nenhum afeto senão o meu e doam por tal, as coisas sobre as quais trabalho até a exaustão (...)” (White, 1999, pág. 58), por lo que ninguna restitución deja indemne al poeta. La restitución es siempre una donación con consecuencias para lo que él es: “Porque a abundância, a enormidade da coisa restituída nos envenena a vida, nos complica a vida. De fato, não deveria complicar, ao nos fazer rever cada dia, por nossa própria conta, as imagens dos nossos “aparelhos do Estado” (Didi-Huberman, 2015, pág. 211). La historia que el poeta devuelve en forma de imágenes “espantosas” o “delicadas”, imágenes por las que una vez quiso llorar o por las que quedaría prendado, en su prolífica entrega nos resulta dolorosa, pero fundamental, una inaplazable tarea para ver las fuerzas de dominación detrás de ella. Así como en el episodio en que el poeta va hasta la televisión y sus imágenes solo constatan y refuerzan la idea de una sociedad desequilibrada, también desde esa “otra ventana” que es la literatura, el “escapismo” poético se convierte en el trabajo extenuante de reconstrucción de una memoria que le otorga una razón para estar siendo, una “ancestralidad” en la que arraigarse aunque continúe “pasando” imaginariamente por tantas identificaciones, modos de estar, de ocupar y reencantar ese mundo desolado.

La desterritorialización identitaria del hablante también llega por esa “dislocación”, “desplazamiento” de las imágenes que trae y recompone en una suerte de montaje. De Japón pasamos a India, a China, Filipinas y, luego, Medio Oriente y retorno a África sin despabilarse, sin descanso. Esta devolución es un acto de traer colores, olores, sabores, sonidos y ordenar sus fragmentos en una sola composición que tiene espacios de corte. Estos son: cuando vuelve al espacio de su habitación y observa un objeto, cuando posa su mirada sobre aquello que comienza a escribir o cuando ingresa la voz de la compañera a interrumpir “su nostalgia”, su estado absorto. Este montaje, esta fórmula compositiva del poema, se transfiere a su estructura sintáctica: con frases extensas separadas por comas que conforman grandes párrafos que dan la sensación de ese flujo ininterrumpido de consciencia del hablante y de su mirada que no cesa.

El trabajo de restitución supone, como ya dijimos, un trabajo afectivo que no solo tiene en este poema el carácter de mirada compasiva del hablante frente a la historia como objeto doloroso. Si en los relatos analizados, la mirada compasiva disipaba, en parte, la indiferencia de los hombres o el instante de genuino encuentro entre Carlos y Marta o entre ella y algunos animales, podía mitigar el miedo, el silencio y la desconfianza, o en el poema anterior asistíamos a esa mirada compasiva y detallada de lo que transitaba hacia la desaparición, aquí en *Janela para Oriente* (1999), ciertas sonoridades trabajan por “a residência da ternura”, melodías que llegan como “uma estranha bondade” (White, 1999, pág. 65). El artista da a ver las imágenes, las retorna para, con ellas, y mediante el ejercicio alegórico, no apenas entregar unos significados “ocultos”, que desestabilicen ciertos entramados ideológicos en tiempos donde hablar de forma literal podría resultar ineficaz o peligroso, sino que es también para “devolver” unos afectos desconocidos, inexplorados o descartados en una determinada sociedad. Esto lo hace con el fin consciente o no premeditado de moldear una tentativa de transformación social y ofrecer, como lo asegura Nussbaum (2014), su propia visión sobre valores y emociones políticas fundamentales.

6.4 Apuntes finales

Dentro de las poéticas del Índico, *Janela para Oriente* (1999) nos presenta un rico panorama y una interpretación sofisticada de lo que significa la situación de liminalidad. Mediante un ejercicio de desplazamiento sintomático, estamos frente a la misma fórmula

patética analizada en los anteriores textos, solo que este “cuerpo en la orilla”, “cuerpo en tránsito”, se encuentra en los intersticios de su actividad de hombre cotidiano y de poeta desgarrado por el estado del mundo que lo circunda. Este sujeto se mueve en la porosa frontera entre categorías percibidas como opuestas por la racionalidad occidental: lo real y lo ficticio, el sueño y la vigilia, la desolación y la abundancia y entre ellas va explorando variadas temáticas: la soledad del hombre contemporáneo, el trabajo móvil, fluctuante de la imaginación contrario al miedo y al estatismo. La liminalidad de este hablante es una situación “interior”, un borde vital que lo ubica entre el hastío de ser “un cumplidor de deberes” y la celebración y la búsqueda de sí mismo mediante la escritura poética.

El delirio es un potente entre-lugar que lo lleva hasta su “ancestralidad”. Esta percibida como una producción ficcional que no se rige o sustenta apenas en la “extracción de los materiales del pasado” sino que proyecta un “imaginario pasado” que es también un futuro de “vela encendida”. Una ancestralidad “lejana” y “próxima” y fragmentaria que permite tanto la agregación como la dispersión, la insularidad corporal y sensitiva del hablante como la “archipiélagidad” (si nos permitimos ese neologismo) de sus imaginarias conexiones. Su “Oriente” es un gran archipiélago imaginario que lo reafirma en cuanto sujeto que es semejante a él y distante de otras experiencias violentas.

Para mostrarnos ese tránsito por el “Oriente” que lo arraiga a identidades flotantes, la voz poética se asegura de presentarnos su condición desde variados encuadramientos. Desde la voz encarnada en la primera persona hasta la despersonalización del acto de ver para distanciar al sujeto de la acción. Así también, registra y repara las miradas vaciadas de sentido. Se ubica como un testigo que observa eventos y cosas concretas al tiempo que evalúa la mirada propia y la de otros sobre estos. Este hablante performa una mirada “descolonizadora” en la medida en que busca descansar del principal sujeto de la visión que es él. Esto lo logra, en parte, por una actitud contemplativa que no sucede en la quietud sino, por el contrario, en la movilidad física y mental.

Respecto a esta visión descolonizadora de su mirada, el poeta elabora la alegoría de la ventana como una imagen dialéctica que entrega la pluriversidad de experiencias ópticas entre Oriente y Occidente. La ventana de *Janela para Oriente* presenta tanto la centralidad de la perspectiva en la visión occidental en la figura del observador-hablante que puede ver sin ser visto como al sujeto de la visualidad oriental. Este último no es el

centro de la experiencia óptica sino la luz que lo traspasa y delinea. Del mismo modo, la ventana es alegoría de dos maneras de visualidad: por un lado, la de la pantalla especular, productora de una exterioridad/positividad pura (Han, 2015) y, por el otro, la de la ficción literaria, productora de una interioridad plena, que no desconecta o abstrae al hablante de su entorno sino que, por el contrario, lo vincula a este.

Finalmente, observamos que la voz poética performa una mirada compasiva sobre la historia que lo constituye. Si en el poema “Vejez” de Mária Russotto detallamos una biopolítica del aspecto humano (Didi-Huberman, 2014), en el poemario de Eduardo White corroboramos la existencia de una biopolítica de la emoción que genera tal aspecto. El cuerpo del hablante experimenta emociones desgarradoras pero se restituye mediante la compasión generada por atender a la presencia de las cosas “vivas e humanas”. La compasión cobra el sentido de aceptar que no existen narrativas histórico-poéticas únicas sino una pluriversidad de mundos (Santos, 2018) y experiencias de la mirada. El poeta apenas reúne esos fragmentos que componen tal pluriversidad para restituirlos, “salvarlos” de la “condición” de especificidad”, de cosa concreta y fija, y de estancamiento. Lo hace a través de este montaje de imágenes con que conforma su “Oriente” o su alteridad que es espejeante de sí mismo.

III

Ver la compasión

Capítulo VII: Ver la compasión o la visualidad restitutiva

En los capítulos anteriores quedó sostenida de un hilo la pregunta por la capacidad de las imágenes, y en particular, las imágenes de ese cuerpo en tránsito, en la “orilla”, en un pasaje definitivo o temporal, para desestabilizar ese “*enraizamento social da violência*” (Borges Coelho, 2016, pág. 328) y todas sus dinámicas de desposesión que lo impulsan al desprendimiento, a la movilidad, a la salida de sí. ¿Qué podemos decir de la manera en los escritores de estas piezas en estudio componen, en una pluriversidad de fragmentos, una manera de restituir las formas de su imaginada condición de cosa fija y concreta? La cuestión nos lleva a pensar si esa elaboración material, poética, simbólica de las imágenes arrastra consigo, en estos tiempos de necrocapitalismo (Valencia, 2010) o lo que Enzo Traverso reconoció, para el totalitarismo nazista, como “sistema planificado de producción industrial de muerte” (Traverso, 2002, pág. 22), alguna crítica a los modelos de exposición y sobreexposición de estas subjetividades cuerpos en tránsito o “en la orilla”, vistos como alteridades, como periféricos, como poetas que aceptan la desaparición de la lozanía o el desgarramiento interior y el hastío.

Podríamos aventurarnos a afirmar que quizás poco o nada pueden hacer las imágenes por nuestra rehumanización cuando proliferan, por todos los medios, clichés imagéticos, *fake news* y un número insospechado de *reels* e clips en Tik tok, Facebook, Instagram, Kwai, entre otras. Pero decir eso sería poco optimista, sería desconocer la potencia que existe en la diseminación rápida, insistente y afectada que las redes sociales proponen. Pienso en la manera en que el público espectador y consumidor de estos medios reacciona ante hechos que podemos catalogar como inhumanos pero, ¿pueden en sí estas formas de ver o *dar a ver* hacer algo por nosotros, algo duradero en el tiempo? Quizás para resolver esta cuestión, ya traía a colación lo que Martha Nussbaum exponía en *Las emociones políticas ¿Por qué es importante el amor para la justicia?* (2014): el arte es clave en la formación de otros y diferentes regímenes de visualidad y sensibilidad en tanto los artistas “pueden ofrecer sus propias visiones divergentes de los valores políticos clave” (2014, pág. 19).

No temo invocar una verdad de Perogrullo al pensar que el colonialismo ha sido una de las fuerzas históricas (y no la única) que ha ocupado, militarizado, seducido,

inspeccionado, moldeado nuestra visión, nuestra mirada y nuestras escogencias visuales. La ha constituido como el centro de un proceso de conocimiento que descarta las racionalidades distintas a la llamada racionalidad “Occidental”. Marta Penhos ha señalado en *Ver, conocer, dominar* (2005) que durante el periodo colonial en Latinoamérica y hacia sus finales en el siglo XVIII, los viajes de “descubrimiento” y “exploración” eran concebidos como una estrategia de fijación y producción de un territorio, de su imagen y, en consecuencia, de su posesión. Mediante toda suerte de artefactos para ampliar, detallar y registrar la visión (lentes, lupas, microscopios, mapas, planos de ciudades, herbarios, grabados, retratos, óleos, diarios, cartas, relatos), se daba fe de lo visto, se construía una memoria que multiplicase el deseo de viajar, y al mismo tiempo, el conocimiento y el control de la vida en las colonias. De ahí que, el acto de ver diera forma a muchas instancias de la vida sensorial y física, social e institucional. En suma, constituyese zonas del ser y del no ser (Fanon, 1973), estableciera líneas abisales (Sousa Santos & Meneses, 2014).

La influencia de una visión colonial en el reparto de lo sensible, que acuñaría Rancière (2011), sería un tema de largo aliento que no alcanzaríamos a desarrollar en la breve extensión de una tesis. Mejor, tratando de ajustarme al curso de esta reflexión, en este capítulo quiero tejer algunas ideas sobre la manera en que la fórmula de pathos del cuerpo en tránsito o en la orilla que hemos visitado con la ayuda de los presupuestos de una teoría visual enfocada en “la condición física de los objetos, la naturaleza y la estructura de los medios en cuestión” (Moxey, 2015, pág. 119) y que también se sabe heredera del proceder metodológico de Aby Warburg, pueden leer a contrapelo las políticas del “hacer morir, dejar vivir” que recoge, con plena lucidez, Achille Mbembe en la noción necropolítica (Mbembe, 2011), para proponernos (a los espectadores-lectores) una manera de ver que restituya y se compadezca, o aún más, se restituya por la compasión que suscitan. En este capítulo final, estableceremos un debate entre “El ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez, “O hotel das duas portas” de João Paulo Borges Coelho, “Vejez” de Márgara Russotto y *Janela para Oriente* de Eduardo White, a la manera de un comparatismo de “co-apariciones” o un comparatismo “do pobre” (Melo, 2013), para disertar sobre cómo visualidad reconstitutiva, detectada en las imágenes que las obras ponen en escena, formula una crítica al capitalismo de la imagen (Richard, 2006) y la colonialidad del ver (Barriendos, 2016). Ver estas obras desde la

apuesta metodológica de la “ciencia de las imágenes” warburgiano también ha supuesto una reflexión sobre “visión profunda” que propone Boaventura de Sousa Santos (2018). Será, pues, que ver para restituir exige siempre “ver profunda y compasivamente”, ¿tiene esta visión algún límite ético?

7. I Restituir ante el capitalismo de la imagen y la colonialidad del ver

A nadie parece asombrar que vivamos en un periodo de sobreabundancia de imágenes. No cesamos de producirlas. Ante los cada vez más sofisticados medios de reproducción de estas, más parece asediarnos su banalización, su vaciamiento. Como espectadores y espectadoras nos cuesta dialogar con ellas; escuchar, entre los intersticios de una y otra, los modos en que han aparecido, el sistema ideológico que las organiza y las dota de funcionalidad, el conjunto de creencias que las construyen y administran en la vida social y cultural, porque son tantas y de tan variada naturaleza que pareciera inundarnos su grito: el grito de las imágenes. Tampoco es un secreto, como si fuese un desgastado oxímoron, que asistimos a su desaparición. Tan solo ver el incendio del Museo Nacional de Brasil en 2018 como a las consecuencias de las guerras pasadas y presentes en el Sur Global nos da una idea de la fragilidad de estas y de los peligros a los que se exponen. Al mismo tiempo, son hoy, igualmente importantes las justas disputas por la devolución y el mantenimiento del patrimonio expoliado¹³.

Esta paradoja entre sobreabundancia y desaparición, la entiendo dentro de un proceso insistente y controlado de producción y puesta en circulación de sensaciones y afectos mediante artefactos visuales de diversa materialidad, da lugar a la producción excesiva de imágenes, muchas de ellas, “livianas: imágenes vaciadas de todo conflicto de significación e interpretación” y que Nelly Richard lo ha denominado “capitalismo de la imagen” (Richard, 2006, págs. 103-104) nos pone ante un problema contemporáneo. Tal variedad de artefactos visuales se halla provista de una capacidad de acrecentar y complejizar la creación de subjetividades, al tiempo que pueden, trabajar, con efectividad, para su despolitización, para la reclusión en zonas de no ser, para crear espacios cargados

¹³ Por ejemplo, la reciente devolución de objetos artísticos a Namibia por parte de Alemania (DW, 2022) o el retorno de las piezas precolombinas extraídas ilegalmente de Bolivia. En contraparte, también se tiene la negativa del Museo Británico de devolver mármoles del Partenón a Grecia.

de la imposibilidad de hablar de sí y desde sí mismos, inventados e inventariados por y para la mercantilización de la existencia. Pero, ese “capitalismo de la imagen”, esa máquina productora y reproductora tiene sus fallas, sus espacios “en blanco” a ocupar. En esos espacios en blanco, tendrían lugar interesantes laboratorios de disputas por la representación y la presentificación de esos artefactos visuales, de las imágenes.

En este “imperio tecnológico de la visualidad” (Richard, 2006, pág. 106), donde todo es acrílico, liso, lineal, se hace necesario forjar “un nuevo acuerdo visual transmoderno” “un diálogo visual interepistémico” (Barriundos, 2016, pág. 14) entre comunidades con imaginarios visuales distintos aunque insertos en la lógica de la modernidad/ colonialidad o en la lógica de un colonialismo extendido, presente y re-actualizado en las formas operativas del moderno Estado-nación en consenso con las políticas neoliberales de control, vigilancia y apropiación de los cuerpos-sujetos. Tal “imperio” que refiere Richard (2006) se sustenta en la colonialidad del ver (Barrientos, 2016), que opera bajo un doble movimiento. Primero, la territorialización y naturalización de la diferencia en la que se hace aparecer o visualizar –en un lugar, con una forma y figura– lo que se quiere excluir. El segundo movimiento expresa la desaparición del sujeto de la observación. Quien excluye, quien no desea ver a quien le desafía con su presencia, quien reduce subjetividades complejas a estereotipos, permanece distanciado o invisible en ese procedimiento. En este sentido, el autor señala que la colonialidad del ver trabaja como sistema doblemente antropofágico, en la medida en que se alimenta de una relación ambivalente entre observador y objeto de la observación y produce la deformación y la ausencia de sus identidades-corporalidades.

Por la *Historia de la percepción burguesa* de Donald Lowe (1986) se sabe que el contenido del pensamiento, que es forjado por los modos en que percibimos, ha intervenido en la estructuración de las sociedades. En el caso de las sociedades denominadas occidentales u occidentalizadas, la visión y el tacto son los medios que dominan su régimen de percepción y orden epistémico. Por percepción entiende el vínculo entre los seres y el mundo; una experiencia inmanente, reflexiva e integral que determina nuestra constitución como sujetos, una vivencia encarnada, en el sentido de Merleau Ponty. De igual modo, asume que los medios con los que nos comunicamos funcionan como ejercitadores de la percepción. En el grado en que determinado medio comunicativo

se constituye hegemónico, un sentido se torna dominante y con este se establece cierto orden epistémico¹⁴. Ahora, la prevalencia de la visión y de la “colonialidad del ver” que señalaba Barrientos ha privilegiado una manera de conocer y un tipo de conocimiento. La transformación de ese orden sensorial significa, en amplia medida, una reestructuración en el orden epistémico. De ahí que si el/la artista, sea una entidad individual o colectiva, interviene en la manera en que sentimos el mundo, desajusta los medios con que nos aproximamos a él y por tanto, lo que él comprendemos y comunicamos en calidad de conocimiento. Esa transformación es lo que podríamos llamar la “descolonización” de la visión y la mirada.

Pero, tal descolonización es un proceso posible en la medida en que esa “impugnación de lo visual como categoría privilegiada de conocimiento (de placer)” (Sarduy, 1987) pasa por la comprensión y por el acercamiento hacia las imágenes ya no como reflejos, objetos, documentos de una realidad “exterior” a ellas sino como nos lo ha mostrado Didi-Huberman y hemos querido ratificar en los capítulos anteriores como testigos, como sujetos “investidos con un valor de figurabilidad” y con su propio aliento, que nos abren hacia tiempos complejos y heterogéneos:

Los objetos visuales, los objetos investidos con un valor de figurabilidad, desarrollan toda su eficacia para tender puentes entre órdenes de realidades, sin embargo, positivamente heterogéneas. Son operadores prolíficos de desplazamientos, de condensaciones, organismos productores de saber, como de no-saber. Su funcionamiento es polidireccional; su eficacia, polimorfa. (Didi-Huberman, 2010, pág. 50).

¹⁴ Según Lowe (1986) podríamos distinguir los órdenes epistémicos entre las culturas orales, quirográfica, tipográfica y electrónica. En las culturas orales, existe una prevalencia del oído y por tanto el uso de las estrategias de la memoria para salvaguardar el conocimiento se hace recurrente: se sabe lo que se escucha y se recuerda aunque esto no se vea. La cultura quirográfica, de la Antigüedad clásica a la Edad Media, se caracterizó por la separación entre conocimiento y habla. Sin desplazar por completo al oído y al tacto, la vista se fue introduciendo como un sentido preponderante. Esto se materializaba, entonces, en una sobreposición de sentidos. La combinación de la retórica, la disputa verbal, los relatos contados en calles y casas, el sermón en el púlpito, con la escritura (propiedad de las élites eclesiásticas y seculares) mantuvo un orden signado por la escucha y la visión, donde lo visto o escuchado no era por sí mismo conocimiento, sino señal de algo existente que estaba fuera del mundo percibido. Es así como la anagogía o interpretación del entorno en un sentido místico atraviesa el orden epistémico de la sociedad medieval. Ya en el siglo XV conviven la cultura quirográfica y la tipográfica, aunque se consolida una transición hacia la segunda por tanto, no podríamos hablar de una supremacía total de la vista en este periodo. No obstante, se encuentran en la sociedad renacentista los principios que llevarían a su plena realización en la sociedad estamental, donde el orden epistémico se sustentará en la representación tempo-espacial del mundo.

Ahora, ¿Qué tienen que ver las imágenes del cuerpo en “tránsito con el “capitalismo de la imagen” y la “colonialidad” y “descolonización” del ver? El “capitalismo de la imagen” ha hecho del *dar a ver* las formas de movilizarse (sea bajo la condición de migrante en todos sus estatus y discriminaciones, en la forma de refugiado, exiliado, expatriado, turista, en fin) en un mercado de noticias, documentales, series, películas, exposiciones de museo y toda suerte de productos visuales. Pero, al mismo tiempo, ha censurado las formas masivas y las formas privadas de las políticas de la muerte y de las políticas de la sobrevivencia inscritas en ese “moverse”, en ese pasaje, en ese tránsito. Ya lo comentaba Judith Butler en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (2010) que, y siguiendo en parte a Susan Sontag (2003), la práctica del periodismo incorporado propulsada por los gobiernos implicados en guerras recientes, caso del Departamento americano de Defensa, ha regulado los “marcos” dentro de los que se percibe tal evento, y por supuesto, las muertes que allí tienen lugar. No menos podríamos esperar nosotros de la exposición de los cuerpos que pasan o que son ubicados en esos lugares intersticiales de la existencia para ser y estar a salvo.

Achille Mbembe, en sintonía con la noción de biopolítica de Foucault, afirma que “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir”, y que bien, ese “derecho de matar” (2011, págs. 19-21) comporta la existencia de un sujeto y de una condiciones concretas para ejercer tal capacidad y potencia. En el hecho de potenciar esa movilidad, de propiciarla e, incluso en el caso de la plantación, de ejecutar el desarraigo de miles de personas esclavizadas ya está inscrita esa “capacidad” de decisión sobre quién y qué debe vivir y cómo debe hacerlo y en qué condiciones debe movilizarse para sobrevivir. Además, para que tal derecho se haga efectivo, hay que crear, multiplicar y potenciar tecnologías que permitan su realización eficaz. En ello, Mbembe identifica en el racismo, latente tanto en la temprana como en la reciente Modernidad, en el Imperialismo colonial como en el proyecto de “Solución final” de Estado Nazi, una tecnología para matar y, con ella, garantizar la propia vida que se siente amenazada por el “Otro”. Por tanto, sería la plantación un “laboratorio” de experimentación del biopoder donde los esclavizados eran desarraigados de su territorio, de su cuerpo, de su lengua y de un estatus político. Sin lugar, sin capacidad de decisión sobre sí mismo (más allá de la obediencia irrestricta, el suicidio o la fuga), todas las condiciones estaban dadas para que los sujetos desarraigados

y desposeídos fuesen más vulnerable. Por ese desarraigo, arrancamiento y trasplatación, la formación de una comunidad era, sin duda, una empresa muy compleja. No obstante, pese a todo el dolor que esto implicaba, las formas de conexión, la creatividad que se hace urgente en momentos de pura y dura sobrevivencia, no dejaron de existir: la música, la danza, la espiritualidad, los relatos en los pidgins –y su estabilización en lenguas creoles– los posicionamientos identitarios híbridos o en fuga. Como bien lo refieren los historiadores Peter Linebaugh y Markus Rediker (2005), los tránsitos marítimos en la temprana modernidad y las revueltas de marineros sirvieron a las alianzas entre hombres negros esclavos o libertos, campesinos blancos y pobres enrolados en las filas de barcos mercantes y piratas para rebelarse. Como vemos, el tránsito y el desarraigo estuvo siempre contrarrestado con una forma de desobediencia, de revuelta, de resistencia, de esperanza.

En todo, ello las imágenes fueron preponderantes. La capacidad de dejar vivir y hacer morir, el control basado por el terror, también pasaba por mostrar los castigos posibles ante la fuga, por mostrar las caras de la muerte y por legislar sobre su presentación. Consideramos, en línea con Mbembe, que si “la soberanía consiste en ejercer el control sobre la mortalidad y definir la vida como despliegue y la manifestación de ese poder” (2011, pág. 20), esa vigilancia sobre la muerte, la vida y las formas de desarraigo y movilidad también opera sobre los medios, recursos, fórmulas de su representación. Si el lenguaje construye, marca, da forma a nuestros modos de vivir y de morir, el sujeto soberano intentará, a toda costa regular, inspeccionar la manera en que lo usamos para, en consecuencia de ello, modular el impacto que su poder tiene sobre lo que regenta. En tal sentido esta soberanía, para este trabajo, significa tener la potestad de “dar a ver los cuerpos” sea en su espectáculo condenatorio, sea como producto de los medios mainstream, sea bajo una situación de horror naturalizado o, bien, de ocultarlos al punto de su “desimaginación”, de su “desaparición” de todo vehículo de memoria.

Entonces, ¿qué le compete al artista, al creador en ello? ¿Operar en favor de estas políticas de la muerte o retornarnos una mirada humanizada, la posibilidad de ver “una figura humana” cuando se quiere que veamos un resto, un ser sufriente o, simplemente, nada? Derivada de esta comprensión de soberanía como poder y capacidad de “mostrar” la movilidad, transitoriedad de esos cuerpos en situación de despojo, precariedad, hastío

y de regular, vigilar, producir representaciones de esta que, luego, serán vaciadas de sentido o coloreadas por el morbo para ser mercantilizadas.

Asumimos (y esta es una de las afirmaciones de este trabajo) que el escritor, el artista, el espectador disputa tal derecho del soberano para restituirlo, para “devolverlo” a quienes no han tenido posibilidad de ver de “otra manera” ese estado de pasaje. No para hacerlo placentero, sino para dignificar, mediante la compasión, nuestra manera de mirarlos. Restituir con nuestra mirada compasiva, con ese ejercicio de imaginación de darle a ese cuerpo-imagen, un lugar y una voz, abriría un medio, un camino para la “descolonización” de la visión. Si consideramos sabio el pensamiento fanoniano cuando sintetiza que “la descolonización es siempre un fenómeno violento”, “es simplemente la sustitución de una especie de hombres por otra especie de hombres” (Fanon, 2011, pág. 1), otra de nuestras afirmaciones es que la descolonización visual sería un proceso que implicaría, en cierto sentido, un grado de violencia modulable de, en y por la mirada que trabajaría sobre el curso y la potencia de nuestros afectos. Afectos que nos rehumanicen, ya no apenas en la estricta comprensión de lo humano antropocéntrico, sino de una humanidad extensiva y transcorporal, es decir, en alianza con otras criaturas visibles-invisibles.

Por eso hemos insistido a lo largo de los análisis de las obras en estudio en el concepto de restitución. Cuando pensamos en la restitución, pensamos en la devolución de las imágenes, en el reintegro de estas a un colectivo, a una comunidad, no pensamos en ellas apenas como posesión. Se supone que algo se restituye a quien es su portador legítimo, no obstante, entender la restitución, en la misma línea hubermaniana que tomada, a su vez, de Jacques Derrida, nos anima a enfocar el asunto en los siguientes términos:

Restituir não é atribuir alguma coisa a alguém para que ele se anexe ou privilegie [e sobre ele prevaleça] um direito privado. A restituição não implica nem anexação nem a aquisição de propriedade. Desde que uma coisa pertence a um proprietário, ele não é mais restituído. (...)

Y más adelante:

Restituir é dar antes de qualquer troca (Didi-Huberman, Devolver uma imagem, 2015, págs. 210-211)

Comprender las obras en estudio fuera de las dinámicas de la apropiación-expropiación del mercado cultural, implica aprender a formular sus problemas no como fieles documentos de comprobación histórica para promover ciertas verdades de los interesados o también confinándolas a las explicaciones del contexto geográfico-político de donde surgen. Tampoco se trata de reducirlas a los juicios de su configuración estética, sino como disparadoras de unos sentidos que son próximos a cualquiera que sea su espectador y que las siente común a su experiencia. Común y comunalidad son las palabras clave de la experiencia que con las imágenes es restituida. En esto también reside “el contra-fuego político” (Didi-Huberman, 2018, pág. 51) que entre las políticas de muerte que proliferan y las banalización de una “capitalismo de la imagen” pueden apagar a las imágenes. La insistencia en la restitución, de igual modo, apunta a la “perturbación” de los archivos que las confiscan para impedir que sean vistas¹⁵.

Esa restitución es, en sí misma, una re-politización de las imágenes. Ellas, de por sí, ya son políticas, si entendemos esto en sintonía con lo que Jacques Rancière defiende en *Política de la literatura*, donde la dimensión política de la literatura (y de las artes en general) se sustenta en la especificidad de su naturaleza dado que, por medio del lenguaje, se crean, perciben y debaten ciertas experiencias como comunes y esto es, en efecto, la Política: una vida en común en la que los participantes de ella definen los contornos de los objetos, situaciones, condiciones que les convocan. La literatura y el arte son políticos, no en tanto una representación y uso particular del lenguaje, sino de la dependencia de “un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que este actúa dando a ver y a escuchar” (Rancière, 2011, pág. 20). En resumen, la creación literaria o artística altera, perturbaría, recompondría los modos, regímenes de visibilidad y, en consecuencia, de cognoscibilidad, de legibilidad y política que ella propone es posible solo y por él lenguaje. De ahí, que la disputa por las comprensiones de representación y presentificación (en lo que Gumbrecht respecta) sean esenciales en este debate.

¹⁵ Los casos de los artistas como Harum Faroki o Alfredo Jaar que Georges Didi-Huberman, en sus ensayos “Devolver una imagen” (2015) o “Cuando las imágenes tocan lo real” (2018), trae para reflexionar sobre los “usos” comunitarios, generosos de un archivo frente a la máquinas de ocultamiento o de sobreexposición del dolor humano.

Por ejemplo, la potencia de un cuadro *El velorio*, pintado por el Francisco Oller y Cesteros en 1893 (Cf. Figura No 4), me hizo pensar no tanto en la fidelidad con la que el artista retrata ese cuadro de costumbres de la sociedad rural puertorriqueña, sino en el gesto de entregarnos la imagen del niño muerto, observado con reverencia por el anciano afrodescendiente. El hombre, un exesclavo liberto, amigo del pintor (Museo de Historia, 2021), en su acto de ver al pequeño se restituye como un sujeto que ve y contempla y no como un objeto más de la producción plantacional. Al mostrarnos esta escena, el pintor ofrece un quiebre, una ruptura con el paradigma donde el personaje negro es siempre visto y descrito por otros. Aquí, por el contrario, él ve y ve como si entendiera ese mismo dolor y, además, participa de la celebración del velorio de angelito donde, amparados en la tradición católica, las almas de niños pequeños, libres de culpa, van al cielo. El niño, el anciano y la mujer negra que observa desde afuera, con recato, como si no quisiera incomodar, son los subalternizados en los que ahora son mostrados con la potestad de mirar y de re-sensibilizar ese mundo con su mirada. Nueva política reinstituída para contrarrestar las formas de reducción y de silenciamiento en el “laboratorio” del biopoder que era el sistema económico y social plantacional.



Figura 4. Oller, Francisco. (1883). El Velorio.

Fuente: <https://www.geoisla.com/2018/10/el-velorio-francisco-oller-c-1893>

Fue el encuentro con el cuadro de Oller y Cesteros que desplegó, a partir del análisis ya efectuado de los relatos de García Márquez y Borges Coelho y del poema

“Vejez” de Mária Russotto y *Janela para Oriente* de Eduardo White, piezas que gravitan en los contornos informes de esta constelación, la idea que defiende en este trabajo: que estas obras presentan variados modos de restituir, variadas instancias de visualidad restitutiva mediante la imagen del cuerpo en “tránsito” narrado por sí mismo o por otros. Las obras muestran cómo se restituyen los lazos comunitarios e íntimos afectados o destruidos por la política de producción de muerte. En consecuencia, las imágenes contenidas en ellos restituyen también la esfera de la política anulada por la relaciones desagregadas y poco compasivas. Quiero extenderme en el siguiente apartado, mediante un contraste detallado de esos textos como co-apariciones (Melo, 2013), respecto a estas modalidades de restitución y, al mismo tiempo, avanzar, en cierta medida, sobre la noción de visión profunda propuesta por Boaventura de Sousa Santos en *O fim do imperio cognitivo* (2018).

7.1.1. Ver y desobedecer las disciplinas

En los capítulos anteriores, avanzamos por una análisis guiado por la teorización filosófica de la imagen (Moxey, 2015) y organizamos nuestro archivo visual a partir del modelo warburiano de organización y de diálogo entre piezas y, por tanto, profundizamos en aquellas fórmulas de pathos que se reiteran y las conectan. Como este paradigma de abordaje permite dilucidar contactos entre “diferentes contextos de producción, no solo el artístico” (Ureña Calderón, 2017, pág. 61) , entre distintas temporalidades y marcos geo-históricos, en la perspectiva de este trabajo, crea un modo de abordaje horizontal entre los artefactos visuales, menos anclado a las especificidades disciplinarias, aunque repara muy bien las particularidades de cada objeto.

Sin tratar de forzar algún calificativo transgresivo para los avances de Warburg y Benjamin, que son recogidos y reinterpretados con firmeza por Didi-Huberman, sí que existe en estos una actitud de “abrir” los saberes disciplinarios, de cuestionar su poder, de desestabilizar sus prácticas y que los ponen en sintonía con la definición fanoniana de imagen: “la imagen es el puente levadizo que permite a las energías inconscientes desperdigarse por las praderas vecinas” (Fanon, 2011, pág. 176). Las imágenes permiten ese establecimiento de conexiones no declaradas, no anticipadas, entre espacios, entre contextos divergentes y es, precisamente, esta energía sorpresiva la que despierta su

emancipación, y la nuestra. Su emancipación de los marcos nacionales o regionales donde quieren ser inscritas, su emancipación de una comprensión temporal teleológica, su emancipación del silencio de los archivos y su retorno, su restitución a la comunidad de lo viviente.

Ahora, es preciso que desde los hallazgos que nos ofrece cada texto, en lo que comprende a las figuraciones aquí descritas, su configuración en cuanto imagen, los modos de mirar que le son ofrecidos y sus reincidencias en las narrativas y artes visuales, sean tratadas en clave de su “Co-aparición” lo cual “permite o estudio comparativo de formas, culturas, e dinâmicas sociais que não necessariamente entraram em contato, mas que, nem por isso, seria de menor interesse deixar de cotejá-las.” (Melo, 2013, pág. 13). Entender las obras como co-apariciones o co-emergentes no implica descartar en este punto el enfoque warburgiano que apela a las temporalidades porosas que se cruzan en y entre las imágenes, ni tampoco asumir, de inmediato, que entre los textos “El ahogado más hermoso del mundo” de García Márquez y “O hotel das duas portas” de Borges Coelho o entre los textos de Russotto y los de Eduardo White no existieron puntos de contacto: lecturas comunes. Si bien, en una entrevista que el escritor Borges Coelho concede a Doris Wieser (2016) afirma que uno de los libros que lo impactó de una manera positiva fue *Cien Años de Soledad* (García Márquez, 2015), sin embargo “su ligación estética más profunda es otra” (Wieser, 2016, pág. 169): leyó a Kafka. Y, no está demás decir, que Kafka será un nodo común entre el autor caribeño y el autor del índico africano. Pero, más que esto, que un modelo de comparación que los asuma como co-apariciones quiere apuntar hacia la percepción de la “co-emergência de formas literárias e dinâmicas sociais de culturas que se ignoram, mas que vivem, cada uma a seu modo, as contingências da experiência pós-colonial.” (Melo, 2013, pág. 14). Y dentro de esa experiencia poscolonial, las circunstancias propias de una “necropolítica” no se hacen esperar. Vayamos, pues, a la manera en que las imágenes que configuran estas narraciones plantean una crítica hacia esta.

La pregunta, en este punto, es ¿qué tienen que decirnos los relatos “El ahogado más hermoso del mundo” y “O Hotel das duas portas” o “Vejez” y *Janela para Oriente* en lo referente a la imagen y la mirada; ii) en lo referente a las identificaciones o

posicionamientos identitarios como cuerpo en tránsito, en una “orilla” o borde y su capacidad restitutiva de las violencias que lo atraviesan.

7.1.1.1 Imagen: desposesión y restitución

Una de las cualidades de la imagen es que puede, por variados recursos, trasgredir las nociones de temporalidad y con ello expresar su exuberancia, su complejidad y su sobredeterminación (Didi-Huberman, 2017, pág. 17). En “El ahogado más hermoso del mundo”, no podemos ubicar el relato en un momento histórico específico, más allá de los indicios que la narración nos propone, como por ejemplo, que los habitantes conocen de la existencia de un hombre llamado Lautaro y que el narrador tiene noticias de Sir Walter Raleigh, referencias de la historia colonial americana. Pero, más de eso, nada sabemos. El tiempo del relato se circunscribe a los hechos propios de la narración, es decir: desde el avistamiento del “promontorio oscuro y sigiloso” hasta su adecuación, apropiación y retorno al mar. Por las características que la voz narradora nos brinda de los habitantes del pueblo sabemos que se trata de un entorno rural donde persiste una cosmovisión que integra el hombre a las fuerzas telúricas del entorno: “el Caribe nunca había estado tan ansioso como aquella noche” (García Márquez, 2014, pág. 268) y que, además, es un lugar costero empobrecido donde la muerte por ahogamiento podría ser un hecho habitual. No obstante, son tan pocos que “cabían en siete botes” y, con mirarse, comprobarían que estaban completos. En otras palabras, la narración no se sitúa en el período colonial o poscolonial, en términos cronológicos, pero sí hay en ella una actitud “poscolonial” en la medida en que muestra e intenta una reformulación de valores coloniales arraigados en la sociedad caribeña que el relato evoca.

El motivo de la muerte, muy presente en la literatura garcíamarquiana, y que “se concreta con la presencia corpórea del muerto” (Ortega, 2007) se explicaría por unas cuántas justificativas. Además de ser un tema con tradición en la literatura, y que al parecer García Márquez bebió de sus lecturas de Edgar Allan Poe, también, en el muerto reside el símbolo de una violencia irrefrenable que tiene diversos estadios en la historia de Colombia, y puntualmente, en la historia del Caribe colombiano. Como cuenta el crítico y escritor caribeño Manuel Guillermo Ortega (2007), esta persistencia del motivo

estaría asociada a varios episodios cruciales nuestra historia: al nacimiento del autor y a sus relaciones familiares arraigadas en la zona bananera, lugar donde aconteció la masacre de trabajadores de la compañía United Fruit Company en el año 1928; luego, a las revueltas ocasionadas por la muerte de Gaitán el 9 de abril de 1948 y los efectos que este hecho en la consolidación de una espiral de violencia partidista, que tiempo después avanzará hacia formas más crudas de combate, represión y exterminio. Entre 1947 y 1948, el joven escritor nacido en Aracataca, publicaría los tres primeros relatos que serían un puntal de exploración de este motivo. Otra razón a la que alude Ortega se relación con una dimensión socio-antropológica: las prácticas y valoraciones en torno a la muerte en las sociedades rurales y rururbanas en el Caribe colombiano. El velorio es un ritual de pasaje de suma importancia en la vida social de los pueblos caribeños. En ellos, como lo expresa el crítico, la exposición del cuerpo y la conversación sobre los episodios relevantes de su vida, sus cualidades físicas y morales, se convierte en un laboratorio comunicativo que es trasladado al ejercicio de narrar la muerte o, como lo denomina Ortega, “la técnica narrativa del velorio”:

Por otro lado, estaría la forma como se cumplen los velorios en los pueblos de la Costa caribe de Colombia. El muerto reposa en el centro de una habitación, metido en un ataúd, alrededor del cual, las mujeres rezan y a intervalos cuchichean, mientras los familiares más cercanos al difunto, en un planto cruzado de sollozos, dicen los méritos del fallecido, y en el patio, los hombres desgranán historias sobre el compadre que los abandonó, en una especie de homenaje póstumo muchas veces carnalesco e irreverente. Esta estructura del contenido, del espacio y de las situaciones de un velorio en la costa caribe colombiana, va a generar en García Márquez lo que yo he llamado la “técnica narrativa del velorio”, mediante la cual, distintas conciencias y voces, alrededor de un cadáver, focalizan y cuentan la vida del difunto. Es la técnica empleada en *La hojarasca*, cuando en una especie de monólogos, tres personajes (el coronel, su hija Isabel y su nieto), frente al cadáver de un médico francés, cuentan su historia, desde su llegada a Macondo hasta su suicidio por ahorcamiento. (Ortega, 2007, pág. sp)

Pero, “El ahogado más hermoso del mundo” fue escrito en 1968 y publicado en 1974, dentro de la colección *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Entre los años cincuenta y sesenta, y particularmente en esta última década, se consolida la formación de fuerzas guerrilleras de extracción campesina, las FARC (1964) y el ELN (1964) que combaten contra el Estado colombiano. No obstante, en los años 70, pero sobre todo, en la década de los ochenta se multiplicarán los actores del conflicto, lo que ocasionará, según Catalina Cartagena, que ya no hablemos de la Violencia como fenómeno político de mediados de siglo, sino de *Las violencias* (Cartagena, 2016). Ahora, esas extensiones

del conflicto de las décadas de los sesenta y setenta que se exploran, de una manera evidente, en el cuerpo muerto y que será un motivo recurrente en todo el conjunto de la obra de García Márquez y de sus contemporáneos tendrán un eco en el presente. Pues, precisamente, porque la imagen es “polidireccional” y “polimorfa” (Didi-Huberman, 2010, pág. 50), es decir, porque puede actuar en diversos tiempos, bajo materialidades insospechadas, es que reconocemos que esta imagen puede interpelar dinámicas sociopolíticas del presente.

En una renovada interpretación de las formulaciones que una novela como *Cien Años de Soledad* (1967) (2015) hace al proceso de paz en Colombia, Diógenes Fajardo Valenzuela (2020) percibe en ella los principales ejes sobre los que asienta el conflicto armado. En primer lugar, el eje referido a la “tenencia y posesión de la tierra”, problema que no ha tenido solución, y por el contrario, sigue ahondando las brechas entre capas sociales en el país, bajo una espiral de perpetuación de la violencia: comienza con la desposesión de la tierra, potencia las migraciones internas y la pobreza rural, engrosa las filas de grupos ilegales de actuación urbana, narcotráfico y pobreza urbana. El segundo eje se relaciona con “las creencias y el intento de imponer una forma de vida, una moral cristiana” (Fajardo Valenzuela, 2020, pág. 64) que impide el establecimiento de una sociedad laica, a todas luces. El crítico, apelando al trabajo de otros expertos, señala la influencia que corrientes religiosas de orientación cristiana en la votación negativa al plebiscito que refrendó el Acuerdo de Paz firmado en La Habana en 2016. Finalmente, el eje referido al modelo educativo y de familia todavía nos revela una Colombia que le cuesta aceptar y promover la diferencias, en el caso puntual que expone Fajardo Valenzuela, se trata de las diferencias de género y que, no obstante, se extiende a otro tipo de diferencias. Por ejemplo, al momento de escritura de este capítulo, no dejaban de ser variadas las críticas teñidas de racismo y clasismo para la campaña política del partido de izquierda progresista Pacto Histórico.

Traigo a colación este paneo de Fajardo Valenzuela, a partir de la clásica *Cien años de soledad* (1967), para observar cómo el cuento “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) se encuentra atravesado por al menos dos de los ejes que mencionábamos en el párrafo anterior. Como vimos en las páginas del segundo capítulo, sobre “el ahogado” nada sabemos, apenas que no tiene nombre, no tiene pertenencia, no tiene lugar.

Mejor dicho, no tiene tierra. No es poseedor de algo en concreto más que de su propia presencia. El pueblo es, como él, un sujeto precarizado, aunque no desposeído al extremo. Los habitantes que sí tienen una tierra y una costa, unos botes y unas casas deciden, hacia el final, cambiar la apariencia del lugar para honrar la memoria de su muerto, del muerto que se han apropiado. El paso de tener muy poco, a tener un vestigio de la belleza, una “memoria que eternizar”, hace que el cuento piense en una dirección contraria a los mecanismos de producción de muerte. Al arraigar al personaje, que ha estado flotando en el mar, la comunidad se forja como tal y se arraiga en sí misma. Lucha contra la desposesión. De igual manera, el relato avista una pugna entre dos situaciones presentadas como antagónicas y reducidas a un esencialismo de género: el pensamiento mágico-religioso de las mujeres y el pragmatismo de los hombres. Las mujeres ocupadas de la conservación y cuidado del cuerpo reintegran al excluido y le ofrecen un duelo sobre el que proyectarán sus más íntimas rebeliones. Los hombres, por el contrario, se concentran en otros asuntos, como constatar que no han perdido a nadie y que este recién llegado no va a disputarles un lugar. Su desconfianza, sus celos son huella del temor a la “desposesión” afectiva. Temen perder a sus mujeres, ser desplazados en la distribución de los cuidados, por causa de una tarea que, para ellos, no puede ser otra cosa que “frivolidades de mujer” (García Márquez, 2014, pág. 270).

En ese particular cuerpo expuesto y en tránsito parecen territorializarse todas los rasgos de la “desposesión”. Si la ocupación, y en concreto, la ocupación colonial, instauró sobre el territorio “un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales” y esta inscripción consistió, a su vez, en la producción de “líneas, jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías; la extracción de recursos y, finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales” (Mbembe, 2011, pág. 43), ser un desposeído equivale a estar por fuera de toda línea, en las escalas más bajas o, incluso, inexistentes; en la categoría de lo forcluido, despojado de cualquier sentido de propiedad de sí, de su propia vida, y aún más, relegado a toda suerte de sentidos, producido en los imaginarios culturales como lo terrible, lo monstruoso, lo que no merece “ser visto”. En resumen, un ser en las regiones abisales, al decir de Boaventura de Sousa Santos (Sousa Santos & Meneses, 2014).

Ahora, miremos lo que sucede con “el ahogado”. Mientras se encuentra en el mar, ¿qué es este personaje antes de ser visto por los pequeños? ¿qué puede significar? ¿realmente, significa? Respondamos, por el momento, que es nada imaginable, al menos para quienes serán sus inmediatos observadores. Pero, no ser visto no descarta las posibilidades de su existencia. Una vez, la visión lo pare al mundo de los significados, este va flotando en una frontera: el mar. En la línea divisoria de los sentidos conocidos y los desconocidos. Es, a su entrada en la costa, cuando el reservorio de expectativas, nominaciones, funciones, deseos sobre este hacen su aparición. El ahogado aparece al mundo como un cuerpo-territorio que debe ser ocupado, colonialmente, por y con las armas de la significación.

Si tener un significado es una de las primeras cosas que poseemos, entonces, ¿puede ser el ahogado un completo desposeído? ¿qué es desposeer? ¿puede existir una restitución sin antes una desposesión? Como en estos últimos párrafos, hemos insistido en ese concepto, se hace necesario que vislumbremos algunas comprensiones teóricas al respecto. En *Desposesión: lo performativo en lo político* (2017), Judith Butler e Athenas Athenasiou plantean, en un diálogo abierto, las implicaciones de la noción de desposesión. Para las autoras, este concepto se bifurca en dos sentidos, no opuestos ni adyacentes. Por un lado, la desposesión es un medio de subjetivación, una forma de devenir sujeto que se define por una pérdida o una sucesión de estas y que nos hacen entrar en un determinado modelo de inteligibilidad. En el otro sentido, “Ser desposeído se refiere a los procesos e ideologías a través de los cuales las personas son repudiadas y rechazadas por los poderes normativos y normalizadores que definen la inteligibilidad cultural y que regulan la distribución de la vulnerabilidad” (Athanasidou & Butler, 2017, pág. 16). Si, en esa primera línea, desposeer es un “llegar a ser”, en la segunda en un “llegar a ser” en el dolor. Despojarse es distinto a ser despojado. La primera ensaya un acto voluntario de dejar para entrar a otra manera de ser; en el segundo, se trata de una relación de imposición en que por la voluntad ajena, abandono o deber abandonar lo que creo tener o merecer: “la "desposesión" implica lesiones impuestas, interpelaciones dolorosas, oclusiones y forclusiones, modos de la sujeción que reclaman ser” (Athanasidou & Butler, 2017, pág. 17). La desposesión en una relación forzosa, privativa a la que estamos expuestos quienes consideramos tener algo que salvaguardar.

El concepto de desposesión se asienta, por oposición, en el de poseer y nos obliga reformular la pregunta, ¿qué es tener? ¿qué es poseer? Entendemos la posesión como un vínculo de pertenencia y propiedad con valores materiales o simbólicos. El refugio, la tierra, la comida, el nombre, la ciudadanía, el deseo, el cuerpo, la salud, el trabajo constituyen objetos o medios por el que el sujeto “llega a ser” un ciudadano, un trabajador o trabajadora, un sujeto sexuado y saludable y una lista innumerable de cualidades y estatus que moldean y organizan la vida social. Ahora, cada una de estas categorías de posesiones son legislables en términos individuales o colectivos. En un amplio sentido, como lo apuntan Athanasiou y Butler, la posesión y la propiedad constituyen “las prerrogativas primarias de la personalidad creadora de sí misma” (Athanasiou & Butler, 2017, pág. 21) en el contexto del capitalismo contemporáneo.

De regreso al relato, ¿qué tenemos con el ahogado? Como cuerpo flotante, en tránsito, el cadáver es apenas masa desprovista de figura y, por tanto, de alguna integración a un determinado régimen de visibilidad. A pesar de no tener esta cualidad que lo hace entrar en el mundo de los hombres, este puede ser todas las figuras posibles durante su estancia en el mar: un barco enemigo, una ballena, un montón de sargazos. Encallar en la orilla implica, para este personaje, entrar en las lógicas posesión/desposesión. Esto es que su alteridad, es decir, los vivientes puedan constatar, determinar, nombrar su cuerpo, su origen, sus cualidades o, aún más, en vistas de –que a sus ojos– no tiene nada más que “un cuerpo” pueden adjudicarle eso que dicen faltarle. A medida que el cadáver se va tornando más un muerto, comienza a tener un nombre y a ser para las mujeres, el “pobre” Esteban (García Márquez, 2014, pág. 270). Considero que este apelativo es una clave, es una puerta de entrada para la comprensión de la visión que el relato tiene de lo que significa la precariedad, la desposesión y la restitución. Pobre quiere decir, o al menos esa es la interpretación que quisiera ofrecer, que no tiene las posesiones básicas para ser y tampoco cómo proveerse aquello que le falta. Ni casa, ni dolientes, ni historia y ni nombre, ni lenguaje, ni vida. Ahora, esa desposesión es leída por los “Otros”, por su alteridad, por las mujeres que, dominadas por un gesto de compasión, le entregan eso que ellas creen que este no posee. La perspectiva de las mujeres lo concibe desvalido, manso, servicial; que es todo lo que sus respectivos hombres no son. El cadáver del que será Esteban es la ausencia absoluta, y por tanto, es un perfecto lugar de inscripción de esas fuerzas y variables que lo hacen ser, significar.

Sin embargo, esa posesión no es de carácter individualista. Él no es propiedad de la primeras personas que lo avistaron, o de uno de los habitantes que quisiera apropiárselo. Esteban será de todo ese sujeto colectivo que trabaja en favor de reponerle, de restituirle lo que tiene: “—¡Bendito sea Dios—suspiraron—: es nuestro! (García Márquez, 2014, pág. 270).

Pero esa alabanza a Dios, como expresión de agradecimiento y júbilo, demuestra que para este pueblo las propiedades son dones, son ofrendas de una fuerza superior que tiene el poder de otorgar y retirar. Por tanto, el muerto será devuelto a su lugar de origen. Si el misterio, o la providencia, o la divinidad quiso que llegara hasta allí, tampoco es lícito quedarse para siempre con él. En otras palabras, apropiárselo no es poseerlo indefinidamente, sino en una custodia temporal bajo los criterios que han elegido, antes de su retorno al espacio que lo entregado para ellos. En consecuencia, el relato observa que las lógicas de propiedad, y en su caso, las que se autodeterminan como colectivas, guardan en sí un modo interno de legislarse que es definido por esas tensiones y pugnas entre los miembros de comunidades heterogéneas: en este ejemplo, las mujeres respecto a los hombres. Esta lógica opera por comparación y deducción: si ninguno de nosotros está muerto, ni hay dolientes que reclamen el muerto desde otros pueblos, entonces les pertenece y, por tanto, podrán adjudicarle los nombres y las historias y todos los estoperoles y amuletos que quieran.

Además, la propiedad no solo hace devenir un sujeto, “el pueblo de Esteban”, sino un modo de contarlo. A muchas voces, y a su alrededor, o como mencionaba Manuel Guillermo Ortega (2007), bajo la “técnica narrativa del velorio”, la presencia material emerge como Esteban y como imagen. Son las mujeres, sentadas en círculo a su alrededor, las que no solo declaran que se trata de su propiedad, sino que le adjudican poderes a su persona. Ya decíamos: el más hermoso, el más generoso, el más desvalido, el más afectado por las dimensiones de su propio cuerpo, el más tonto. Todo esto inscrito en esa *luxuria* de la imagen que ya comentamos en el tercer capítulo. Las voces que lo cuentan son aquellas que están por fuera de un esquema de producción, en términos pragmáticos. Las mujeres, en este relato, no está preocupadas por hacer las tareas de cualquier modo, por el contrario, se detienen, observan, contemplan y se valen del poder de ciertos objetos para resguardar ese bien colectivo: “Pero mientras más se apresuraban,

más cosas se les ocurrían a las mujeres para perder el tiempo. Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharle una pulsera de la orientación...” (García Márquez, 2014, pág. 271).

La indeterminación de tiempo histórico que el relato presenta, como señalándonos que lo único que es, en realidad, importante es el tiempo de la diégesis y que va desde el avistamiento del cadáver hasta su posterior retorno al mar. Por tanto, no asociamos esta temporalidad ni al poder biopolítico de la colonia ni al necropoder contemporáneo, como efecto continuo y reforzado, estilizado del primero. Esa indeterminación permite la mixtura simbólica de ambas. Al punto de no declarar las violencias persistentes sobre los cuerpos relatados, aunque sí sugerirlas. Este tiempo del relato no es el tiempo del terror. Es el tiempo de la autodeterminación y la restitución de los sujetos expuestos al poder de mostrarlos de una determinada manera. Los habitantes deciden entregar, en compasión y piedad, lo que ellos también desearían recibir en caso de que les sucediera lo mismo que al ahogado, porque a esta misma circunstancias podrían verse abocados en cualquier momento. A cambio, el ahogado les entrega una visión del futuro, un deseo, y aunque de una manera distinta a la expresada por Achille Mbembe para el escenario de la autoinmolación, en el contexto del necropoder. “el futuro, aquí, puede ser auténticamente anticipado, pero no el presente. El propio presente no es más que un momento de visión: una visión de la libertad todavía no alcanzada” (Mbembe, 2011, pág. 73). Este futuro para los personajes del relato es un ruptura con la precariedad y el olvido, una conquista de la memoria: “...y se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados” (García Márquez, 2014, pág. 273). Hallarían lo imposible, harían crecer donde nada había crecido hasta el momento.

Sin embargo, esta narración esperanzadora no deja de ser una suerte de relato postal. Entiendo el relato postal como un recorte y producción –como toda imagen– de una experiencia sensitiva, que en este caso, es expropiado de su contexto y reducido por la máquina de promoción y turistificación de la existencia. Ese pueblito pintoresco garciamarquiano es una proyección, una idealización de las relaciones en el Caribe, que es hoy un territorio altamente despojado y desplazado: desde las industrias turística e

inmobiliaria, hasta la contaminación y la escala o nula soberanía alimentaria, apenas por citar algunas:

Aquel Caribe adormecedor, abundante en brisas cálidas, pleno de playas, de cocoteros, poblado por rítmicos y apasionados, aunque apacibles, pescadores y campesinos mulatos, si existió alguna vez, al menos como esbozo tipificable, ya desapareció en casi todas partes. Esa visión todavía se reproduce, casi al natural, es cierto, en los escenarios temáticos *ready-made* de la industria turística. Pero el Caribe de los noventa es una de las regiones más urbanizadas y deforestadas del planeta, con una población proliferante, explosiva y heterogénea que participa en uno de los flujos más amplios e intensos de valores, mercancías y trabajo de todo el globo. (Duchesne Winter, 1998)

Pero, al mismo tiempo, es un relato que como postal incluye y potencia, de manera simbólica, estas relaciones de expropiación. Que el cuerpo que ha ocupado la narración se encuentre, precisamente, en el lugar de lo narrado, sin posibilidad de oír su voz por obvias razones, ya nos sugiere mucho. El cuerpo “tránsito” por distintas formas de visibilidad es un objeto visual, es el personaje y símbolo apropiado para una narración que se sustenta sobre crítica a las políticas de la expropiación. Allí donde solo puede experimentarse “de forma permanente la «vida en el dolor»” (Mbembe, 2011, pág. 72), los habitantes costeros como seres de la “orilla”, de los intersticios, lo reciben con compasión; su mirada contemplativa los restituye en su calidad de persona y, al mismo tiempo, ellos recobran una propiedad intangible, trascendente y que les trae una esperanza de mejoría. Estaban les trae un hecho para ser vistos fuera de la posición de “los pobres”, los “desposeídos”, para ser los portadores, los artífices de un cambio.

Por su parte, en “O hotel das duas portas” de Borges Coelho el marco temporal donde la voz narradora sitúa la diégesis y hace eclosionar las imágenes es identificable para los lectores. Lo sabemos por cuenta de los indicios que la personaje va dejando en su relato. Estamos en una sociedad colonial que avanza hacia la independencia y se enfrenta a formas abiertas y soterradas de represión. Las imágenes que elabora Borges Coelho no se concentran apenas en los eventos a gran escala, sino en las íntimas y sintomáticas expresiones de la violencia colonial, más no por ello menos recalcitrantes, menos importantes de detallar. Considero que este relato, como el lente de una cámara que trabaja sobre el montaje, dialoga en una doble dirección: por un lado, con las circunstancias del pasado que instauraron heridas que, tal vez, todavía no se han cerrado y, por otro, con las circunstancias del presente de la publicación y de sus lectores. Las temporalidades porosas se encuentran en la constatación de las estrategias de apropiación

y desposesión de los cuerpos y las comunidades. Las salidas, las respuestas que el texto de Borges Coelho propone difieren de las planteadas por García Márquez en “El ahogado más hermoso del mundo” y es justo esa diferencia, esos desvíos, esa visión apocalíptica que presenta, su riqueza en lo que respecta a la crítica a las modalidades en que se da a ver los cuerpos que “transitan” en entornos de violencia.

Como Calafate Ribeiro y Meneses (2008) han apuntado, Mozambique no solo fue una “invención”, un proyecto político colonial del Imperio portugués sino más que eso, un espacio de interacciones, entrecruzamientos de lenguas y tradiciones antiquísimas que, junto con la acción colonial, han configurado variadas y complejas cartografías históricas y literarias. Los momentos por los que ha transitado las literaturas mozambiqueñas— si me permiten el uso el plural en virtud de las igualmente variadas trayectorias de su quehacer estético— refieren, entre muchas, dos constantes temáticas e ideológicas: la identidad y la violencia. En estos momentos, que son “o colonialismo tardío e as lutas nacionalistas”, “a independência e o ciclo socialista”, y como lo denominan Calafate y Meneses, “ambigüidade do tempo presente” (Calafate Ribeiro & Meneses, 2008, pág. 11), la narrativa de Borges Coelho se ubica justo en esa “ambigüedad” que mira hacia el pasado colonial reciente pero sin perder de vista las violencias heredadas, reactualizadas e insistentes del hoy y se posiciona dentro de un amplio espectro de autores que “coloca sob suspeita as rígidas fronteiras dos territórios geográficos e culturais com que muitos insistem em espertilhar Moçambique” (Calafate Ribeiro & Meneses, 2008, pág. 13).

La constante de la violencia tomó forma, como en otras novelas africanas posteriores a las luchas por la liberación — concretamente posteriores a los 80 —, en la novela de final apocalíptico y que plantean y problematizan la relación existente entre historia y ficción, y aún más, las superposiciones de una en la otra en el escenario mozambiqueño atravesado por un conflicto de proporciones superiores a las que significaran la guerra por la independencia. Mia Couto, Elton Rebello, Lina Magaia, Paulina Chiziane y más adelante, João Paulo Borges Coelho y que hacen de los legados de esa violencia histórica que el colonialismo sembró, una manera reflexionar los olvidos, borraduras, desvíos en el texto literario. Como para que no olvidemos que el mundo está siempre recomenzando en una obra literaria, las puntualizaciones de Fátima Mendonça

no dejan de entregarnos un rico marco para comprender desde qué lugar y que experiencia histórica situamos los cimientos de una narrativa como la del autor tratado:

Esse cenário de violência começou por ser o tema de algumas narrativas que, sendo resultado de vivências diretas, davam prioridade ao relato factual. As primeiras, nos anos 86 e 87, da autoria de Lina Magaia, *Dumba Nengue e Duplo massacre em Moçambique*, não sendo de ficção, traziam para a esfera pública uma problemática incómoda para a época: a necessidade de se perceber a natureza, a origem e as consequências do conflito, problemática que o discurso oficial rasurava, impondo uma leitura dicotómica que prolongava as representações anteriores de conflitos no interior da FRELIMO, desde a sua fundação até à independência, com a oposição entre a linha “revolucionária” vencedora e a linha “reacionária”, vencida. (Mendonça, 2018, pág. 310)

Y más adelante:

Em 2003, João Paulo Borges Coelho publica o seu primeiro romance, *As duas sombras do rio*, tendo como origem acontecimentos verídicos ocorridos nas margens do Zambeze, entre 1985 e 1989, alargando assim a representação da dimensão espacial do conflito, tanto a nível nacional como regional, com a intervenção da aviação zimbabweana. Sendo historiador, especializado em questões de segurança e defesa, o autor tem uma posição igualmente, senão mais, privilegiada no que se refere a acesso a informações, o que levaria a priori a supor tratar-se de uma narrativa histórica ou documental. (Mendonça, 2018, pág. 312)

Ahora, el relato “O hotel das duas portas” y el conjunto de la colección *Indicos indícios* (2005), como ya explicitamos en el capítulo anterior, tiene su locus enunciativo en el Índico, específicamente el cuento se desarrolla en la Isla de Santa Carolina en el archipiélago de Bazaruto. Esto no es gratuito si pensamos en la importancia que tiene el Océano Índico en la conformación histórica del área geocultural que identificamos como Mozambique y que ya hemos señalado. Así como el Índico fue un amplio circuito de intercambios de tradiciones y archivos culturales milenarios o una “arena interregional” (Sugata Bose, 2005) (Hofmeyr, 2007) de sistemas religiosos, comerciales articulados y en tensión, ha constituido también un espacio de hidrocolonialismo. Este concepto acuñado por Hofmeyr y Brystrom (Winkiel, 2019) para referirse al dominio imperial de los mares que persiste en el tránsito, comercio, disputas y representaciones contemporáneas, podría ayudarnos a colocar las relaciones actuales entre el Caribe y el Índico africano que sobreviven en las imágenes del mar y sus habitantes. El océano imperial es hoy el tecno-océano (Yaeger, 2010) que bien describe el escritor e historiador Borges Coelho en cuanto centro, canal, pasaje de disputas contemporáneas multirraciales, multiculturales y, en términos económicos, polarizadas:

Quer dizer, o Índico da Guerra Fria, que era um Índico norte-americano e russo, transformou-se num Índico multipolar, por um breve espaço, onde pontificaram os Estados Unidos, mas os próprios Estados Unidos foram tornando mais modesta a sua presença e o Índico está cada vez mais a tornar-se numa zona de conflito bipolar outra vez, de conflito entre dois grandes interesses: os chineses, com aquele projeto antigo do colar de pérolas e que é agora o do Belt and Road, que é a ligação de todo o espaço através do Índico, em competição com os indianos, com a Índia que tem uma vocação também hegemônica no Oceano Índico. (Brugioni & Beduchi Zanfelice, 2020, pág. 463)

De ahí que el cuerpo expuesto y, luego, flotante y en “tránsito definitivo” en este relato, nos recuerde las innumerables pérdidas vitales que los mares y océanos atesoran como último vestigio de toda suerte de despojos que, en ellos, tienen lugar. Será su cuerpo, el último sitio del despojo. Como en el relato garciamarquiano donde el ahogado no tiene origen, ni familia, ni doliente, entonces, el acto de narrar será la ocasión para forjárselos; en el caso del cuento de Borges Coelho, el nombre, le origen y todos esos datos identificatorios son considerados por la personaje como peligrosos, como destinados al ocultamiento, a la simulación, en escenarios de altísima represión. El nombre, el origen y todo aquello que puede arraigar a Marta es una elección y, al mismo tiempo, un escondrijo para ella. Mientras que “El ahogado más hermoso del mundo” tales cualidades son sobrepuestas a la masa blanda y acuosa, al cuerpo muerto, en “O hotel das duas portas” estas son circunstanciales, son parte una trama construida sobre sí misma. Como si esas fuerzas hidrocoloniales, que pese a definir los linderos marítimos conforme a sus intereses económicos y políticos, no pueden controlar del todo la porosidad de tales límites, las estrategias de paso ideadas por los moradores de las costas, por los trabajadores del mar, en un claro desafío “desde abajo” –así como se lee en el precioso ensayo de los historiadores Linebaugh y Rediker (2005)–, estuvieran todavía actuando en los cuerpos. Marta desafía, desde abajo, desde la comprensión de sus propias armas, esta sujeción de la identidad esencial, de la pertenencia única, y pasa y hace pasar muchas de esas fronteras.

Ahora, ¿Marta es desposeída? ¿Marta es precarizada? Sí. Marta comparte con las trabajadoras de Maquinino un escenario, como ella lo describe: sórdido, violento, degradado, incluso, para los que se erigen como autoridad. Desde el entorno, la habitación hasta el mismo terror a estar expuestas, de estar desprotegidas. Todo eso supone que Marta es una trabajadora de un contexto precario donde, su único capital, es un capital

simbólico; su única diferencia respecto a esas otras mujeres aparentemente “sin voz” dentro del relato, es precisamente su capacidad de narrar estos hechos.

as mesmas noites; os mesmos apartamentozinhos sórdidos no Maquinino; as mesmas escadas esconsas para lá chegar (nelas os mesmos bêbados vomitando); subindo-as e descendo-as em grupo; mesmos imberbes magalas desembarcados às carradas, sem saber o que era mulheres de verdade; devassando-as, as mesmas rugas da Polícia. (Borges Coelho, 2005, p. 83)

Aunque, también tendremos que decir que, en varios sentidos, esta desposesión se torna ambigua, o por lo menos, en un grado distinto a las de las “otras” mujeres de Maquino. Si bien, Marta comparte ciertos espacios con ellas, también ella puede “disfrutar” de otros entornos donde pasa desapercibida, donde no será catalogada, enjuiciada como una trabajadora sexual de “hot pants dourados em pleno dia (um horror!), unhas pintadas de escuro e tudo mais” (Borges Coelho, 2005, p. 83); Marta puede pasar una tarde compras e ir por un helado “sem que ninguém fosse capaz de dizer quem era” (p. 83), puede extraviarse en esa clandestinidad, en ese “pasar” sin ser notada. Marta es parte de esta máquina que produce cuerpos válidos e inválidos, conductas legítimas e ilegítimas, categorías para existir. Pero ella puede, como las imágenes, romper algunos cercos. Pero solo, algunos. Creo que en esto el relato de Borges Coelho es menos esperanzador que el García Márquez, más ese asunto lo trataremos más adelante.

Por el momento, me gustaría llamar la atención sobre la interpretación que Can (2013) realiza de la personaje prostituta en el campo literario mozambiqueño. Esta, presente de manera variada y plurisignificativa en esta narrativa, evidencia en las obras generaciones recientes de escritores una importancia notable, aunque, muchos de ellos, como asegura Can, no tienen un tratamiento tan estético. Sin embargo, en Borges Coelho, esta figuración “tiene una vocación profundamente histórica” y funcionaría como una “traductora de tránsitos políticos-históricos” (Can, 2013, págs. 101-102). Si aceptamos esa hipótesis que fue lanzada por Can a partir de *As visitas do Dr. Valdéz* (2004) y *Crónicas da Rua 513.2* (2006), para “O hotel das duas portas” tenemos que la personaje no es apenas la traductora de un mundo en decadencia sino que ella misma es entregada por las fuerzas necropolíticas a un tránsito definitivo hacia el territorio inconmensurable del mar, de la muerte. Marta posee y ejercita los códigos de lectura de una época— su época—más puede “ver”, vaticinar, el futuro. Un futuro nada promisorio: el fin de la historia.

Marta es también una sujeto desposeída y precarizada por la razón, más simple y más terrible, es alguien cuya vida ha sido arrancada y no merecerá en ningún momento de la narración, al menos, una mirada compasiva. Marta es apenas el receptáculo de los deseos masculinistas de un “otro” que no la reconoce como una persona. Y aunque ella decidiera actuar, ninguna de sus tentativas de “rebelión” surtieron pleno efecto, salvo la narración. Poder contar después de la muerte es, como ya he insistido, el modo con que el narrador y la personaje en sí misma restituye su integridad, su calidad de humana.

De igual modo, entre el ahogado del cuento garciamarquiano y los habitantes de la isla del relato borgiano existe una tácita correspondencia: han sido expropiados de sus cuerpos y de sus tierras, empobrecidos y abandonados a su suerte. Solo que en el caso del primero, este destino de precariedad se ha mitigado parcialmente. Tal vez, para explicar esto, sea necesario retornar a algunos puntos de capítulo anterior donde explicábamos que la referencia a la Isla de Santa Carolina nos daba cierto marco temporal por la presencia, en ella, de un magno hotel de lujo, de la propiedad de Joaquim y Ana Alves, que funcionó desde 1952 hasta principios de los 70. Luego de la independencia de Mozambique, este cerró y se ha mantenido como ruina pese a los contratos del gobierno mozambiqueño con empresas turísticas extranjeras para efectuar la recuperación y administración de los predios. La prensa local lo registra así:

Desde 1973 não é possível pernoitar na Ilha de Santa Carolina pois o hotel que ali funcionou desde os ano 50 com 100 quartos deixou de funcionar e tornou-se numa ruína, tal como a pista de aterragem e a capela adjacentes.
Em 2006, muito antes do Turismo ser a prioridade dos políticos para o desenvolvimento de Moçambique, o Governo de Armando Guebuza concessionou ao Grupo Echo Delta Holding Limited, de origem britânica e registado nas Ilhas de Man, as ruínas existentes na Ilha de Santa Carolina, o Hotel de Dona Ana, também sem funcionar no Município de Vilankulo, o complexo turístico de Magaruque também no Arquipélago de Bazaruto, e os hotéis Dom Carlos e Estoril, na cidade da Beira. (Joaquim, 2019)

Es cierto que la autonomía del texto artístico y literario no nos confirma realidades sino que nos sugiere mundos presentes o posibles, y creo que el caso de esta alusión a la Isla de Santa Carolina, su reelaboración narrativa por Borges Coelho nos sugiere y nos anticipa las dinámicas complejas del pasado-futuro que en las imágenes de la Historia se entretajan. Por ejemplo, en la llegada de Marta a la isla y al hotel reconoce ese espejismo con que la industria turística vende los paisajes costeros. El personaje

femenino reconoce la incoherencia entre la imagen del folleto y la imagen que constara al llegar. Es tan “sórdido” como su sector de trabajo, Maquinino, porque la playa y el hotel son para sus moradores, ciertamente, un campo de trabajo, un campo de explotación del territorio, de sus saberes, de los cuerpos que allí moran: “Era essa a intenção, mas o resultado daquelas fachadas cheias de toalhas e fatos pendurados a secar era quase tão sórdido quanto Maquinino que eu tinha a esperança de esquecer por uns dias” (Borges Coelho, 2005, p. 88). Esa sórdida superpoblación, acaparamiento del espacio por el turismo se va extendiendo a otras estrategias para producir la muerte: el desplazamiento de los habitantes para tomar sus tierras, la enfermedad y el hambre para que, una vez fallecidos, nadie pueda reclamar ni rebelarse por nada. Se trata de producir una imagen del territorio como “terra nullius” que hay que rellenar con edificaciones, lenguas y significados ajenos. Los colonialismos “tardíos”, intrincados con las lógicas del capital moderno, y luego, ensanchado y reafirmado en el hoy por el neoliberalismo se asienta, continúa en estas prácticas. Ahora, el relato de Borges Coelho nos regala un instante de comprobación de que eso puede suceder en cualquier territorio extractivizado por el turismo.

Contou-me mais pormenores da sua vida e do lugar. Por detrás da doçura aparente da ilha havia um destino duro do seus escasos habitantes. Muitos haviam sido transferidos para o continente—Vilanculos, Inhassoro, mesmo Govuro— para abrir espaço ao hotel que crescia todos os dias. Além disso pescar tornava-se ali cada vez mais difícil. Havia muitas vezes fome, e também muita doença. (Borges Coelho, 2005, p. 99)

En un artículo muy lúcido, Isabel Hofmeyr afirmaba que la isla era un “epítome” del Océano Índico, de la experiencia de esclavitud y el trabajo contratado en él, condición que lo asemejaría a un “Ultracaribe” (Hofmeyr, 2007). Esta proximidad de condiciones históricas y culturales, pero también de sus diferencias en lo que respecta a los desarrollos, trayectorias y efectos que tuvo en cada espacio las diferentes acciones imperiales y neocoloniales, pareciera dejarnos en la imagen de la Isla de Santa Carolina, como ya he dicho, reelaborada poéticamente en la narración de Marta, un vestigio de esas distinciones y tensiones raciales, generacionales y de género que organizan la explotación de los territorios y los cuerpos. Como un espejo “extraño”, el relato de García Márquez nos muestra un Caribe precarizado pero arropado por una “magia”, un tinte pintoresco, que lo hace volcarse hacia la mirada externa, mientras que el relato de Borges Coelho nos muestra una costa Índica, como el mismo Caribe, cuya única posibilidad de “salvación”

provenga, quizás, de la narración de los despojos históricos que le han sido impuestos a sus poblaciones costeras por boca de una de sus “mediadoras” o “traductoras”: en este caso el cadáver de una mujer trabajadora sexual precarizada, para quien su deseo de acceder a otro lugar social mediante la educación superior, fue cortado por un golpe seco como el picotazo de un cuervo.

Como ya decía, creo que en esto el relato de Borges Coelho es menos esperanzador pero sí más anclado en los efectos del presente que en las utópicas salidas del futuro respecto al de García Márquez. En el mundo que declina ante los ojos de Marta, no existen afectos verdaderos más allá de aquellos que le suponen una protección o una secreta venganza frente a su perpetrador. La simulación, el fingimiento son prácticas que velan los verdaderos afectos, regulan su demostración, su aparecimiento. Por ejemplo, de la conversación con Carlos, solo queda la desconfianza que ella percibe en las relaciones interraciales. La prohibición en las sociedades coloniales de establecer contacto con personas de una pertenencia étnico-racial, y aún más, la producción de la raza como una diferencia, truncó lazos afectivos. Cuánto más jerarquizada racialmente es una sociedad más difícil se torna la aproximación afectiva entre “diferentes”. Por eso, Carlos encuentra extraño contarle esos pormenores a una mujer no metropolitana pero “blanca”, ciudadina y no isleña.

De los sentimientos que proliferan allí, la envidia parece ser el más recurrente. El espacio de altísima competición, donde nadie quiere ni espera ser desafiado, y al mismo tiempo, donde los recursos escasean, tener “demasiado”: demasiada belleza como Marta, demasiado poder como Teodoro, demasiado dinero como los que administran y poseen el hotel despierta ese deseo de posesión de lo que se supone “propiedad” de otro, el sinsabor de quienes sienten que les falta alguno de esos poderes materiales y simbólicos. Este sentimiento-afecto es la confirmación de encontrarse en un medio de desigualdades profundas históricamente heredadas. Allí, las posibilidades de ascenso y de preservación de la vida, se miden por la naturaleza, cantidad y valor de los bienes. Así pues, este modelo de gestión de la vida y la muerte, de los cuerpos y las tierras, de las imágenes y sus “realidades” no reconoce más que apropiación material porque, es en simultánea, “subjetiva y epistémica”, “discursiva y afectiva”. Esta sociedad separa para asegurar que no exista supervivencia, que en la unión, en la conjunción de fuerzas “periféricas”, en la

“juntanza” política, las personas no puedan encontrar medios para derrotar su intensa violencia. Butler y Athanasiou lo plantean de un modo más contundente:

La desposesión, como un modo de separar a la gente de los medios de supervivencia, no es solamente un problema de privación de tierra, sino también un problema de violencia subjetiva y epistémica; o, para ponerlo de otra manera, un problema de apropiación discursiva y afectiva, con implicaciones crucialmente sexualizadas y vinculadas a la política de género. Esta apropiación de espacios corporales y afectivos, la cual está imbricada en la construcción social de la victimización, es un aspecto crítico de la desposesión (post)colonial y sus mecanismos de normalización (Athanasiou & Butler, 2017, pág. 43).

Si bien, en los relatos la identificación entre imagen y desposesión es mucho más evidente por los argumentos que ambos desarrollan. En los poemas analizados, “Vejez” (2006) de Mária Russotto y *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White esta relación tiene sentidos diferenciados pero confluyentes. Digamos que en “Vejez” de Russotto es un poema que explora el momento “extraño” en que el abandono, la desaparición de una figura conocida, amada y concebida como propia es pérdida. El hablante lírico no se enfrenta a la misma condición de despojo que ya observamos en los relatos anteriores, sino que esta es una que no significa arrebato sino “dejar ir”, “dejar pasar”. La violencia del paso del tiempo que vemos constatada en los versos “la piel puro encaje y clara partitura donde quisimos adivinar la firmeza del universo” (Russotto, 2006, pág. 239) se vive con una particular aceptación. En ello, comprendemos lo que Athanasiou y Butler (2017) han insistido en la propiedad como una característica, cualidad que participa de procesos de subjetivación. Poseer, despojarse o ser desposeído de algo arrastra consigo formas de nombrar o de nombrarse, de identificarse en cuanto ser existente. El hablante lírico de “Vejez” es despojado por el tiempo, pero al mismo tiempo, se despoja de una visión de cuerpo lozano, juvenil como “una casa fresca de flores” para vivir sin culpas, sin “falsas diferencias”. De algún modo, da la impresión en este análisis, que lo que suponemos como “cuerpo propio”, en ese sentido del liberalismo que aseveran Butler y Athanasiou (2017), asienta su carácter de propiedad porque se sabe vulnerable y próximo al despojo, a la desaparición. Si ese “venir” a la existencia no estuviese, en nuestras sociedades contemporáneas, marcado por el hecho de “colocar dentro de sí mismo los objetos perdidos junto con las normas sociales que regulan la desposesión del sujeto en dirección del otro” (Athanasiou & Butler, 2017, pág. 16) así como de colocar

aquello que sí se posee, quizás no podríamos entender este poema como una aceptación para dejar de ser o despojarse voluntariamente de algo, para “pasar a” otro estado con otras posesiones: un cuerpo sin culpa, sin afanes. Más esto no es lo único, pues:

Hay una dinámica muy complicada afectivamente, psíquicamente y políticamente implicada en los múltiples matices del "convertirse en desposeído", una que nos lleva a los traumas de muchas capas de la subjetivación y las forclusiones que estructuran nuestros "vínculos pasionales", las forclusiones que producen melancolía en la determinación de qué vínculos pasionales son posibles y viables, y cuáles no (por ejemplo, la negación del deseo del mismo sexo). (Athanasiou & Butler, 2017, pág. 20)

En el poema “Vejez” se nos muestra que el cuerpo es mostrado como superficie, al igual que la imagen, en el cual se inscriben variadas opresiones y se da a ver las formas de resistencia y restitución. Su hablante, como mencionábamos, tiene esta ambivalente condición de despojado y de quien se despoja de algo precioso para sí mismo. No hacer resistencia al paso del tiempo, sino por el contrario, ignorarlo, olvidarlo y aceptarlo “Lo que ama nos traspasa y olvida y casi ignora el paso del tiempo” (Russotto, 2006, pág. 240) entra en esa complicada “dinámica afectiva, psíquica y política” que está vinculada al hecho de “convertirse en desposeído”. Pues, en esta especie ausencia de actuación, reconocimiento de la inocuidad de ciertas prácticas “cremas inocuas, albas mañanas, óleos y ungüentos” (Russotto, 2006, pág. 239), observamos una especie de protección frente al dolor que significa hacerse consciente de la progresiva desaparición de la figura.

A diferencia de los relatos anteriores, en este poema, el contexto histórico no está expresado en el texto y, por tanto, tampoco será una dimensión que considerar, en un primer momento, para su interpretación. No obstante, esto no significa que el texto no contenga una lectura política de las violencias a las que se enfrenta este cuerpo en la orilla. Si en García Márquez, la exposición del cuerpo del ahogado estaba envuelto en una atmósfera física y temporal fabulada de un pueblo costero o en Borges Coelho, el cuerpo-cadáver en la orilla de la joven narradora y trabajadora sexual encarnaba las tensiones entre el tiempo anterior a la independencia mozambiqueña, el tiempo de la memoria y el apocalíptico de sus profecías, en este poema de Russotto el marco temporal funciona de otra manera. ¿Cuál es y cómo se relaciona con los sentidos de la desposesión?

El poema se mueve entre un diversos tiempos verbales para performar la multiplicidad temporal que significa estar en la vida. Desde el infinitivo que no se muestra ni como presente ni como futuro y que, en cierto sentido, es un tiempo infinito; o un

pasado simple donde todo ya está concluido o el presente y futuro que reafirma al hablante en ese momento de pasaje hacia otras maneras visibilidad. El hablante no está confinado en un único tiempo, no sigue una narrativa lineal para su historia sino, como en relato de Borges Coelho, va desde el presente al pasado y, luego, a un futuro que imagina (y sí que diferente al relato de Borges Coelho) más ameno. La imaginación de otros tiempos amables funciona como defensa ante la pérdida de esa imagen temprana, juvenil de su cuerpo “propio”. Esa flexibilidad temporal le permite no quedarse anclado en lo que ya no se tendrá, sino seguir, fluir con lo que supone que llegará para sí mismo.

Ahora bien, a diferencia de los relatos anteriores donde eran patentes las vertientes violentas que derivaban en una situación de desposesión a la estaban expuestos los personajes, en este poema apenas podemos inferir, por la relación inter e intratextual con el poemario donde está incluido, como la violencia del sistema heteropatriarcal y la violencia de la migración se juntan en el cuerpo que performa un hablante lírico. De igual modo, el cuerpo lozano, joven constituye un bien privilegiado dentro del sistema laboral y la economía de los afectos del colonialismo y del capitalismo. Que este poema acepte la vejez sin estridencias, sin culpas, de una manera ecuánime va en contra, resiste a la idea de que este cuerpo entra dentro de los “bienes” descartables en las sociedades gerontofóbicas. En otros poemas de *Épica mínima*, los hablantes de Russotto vuelven sobre esta idea al traer la voz de la mujer mayor que, aunque no sabe escribir, puede brindar al hijo un testimonio de su estancia en América mediante la escritura de una “muchachita” que le hace “la caridad” de escribir por ella como sucede en “Caracas 1958” (Russotto, 2006, pág. 172) o trae de vuelta al padre en una escena doméstica donde este sigue en su labor pese a todo. Su trabajo sencillito de salar sardinas con sus “dedos frágiles” no es igual al de la hija que escribe libros “sobre mujeres que no salan sardinas y escriben otros libros sobre libros que serán refutados y vindicados en el humo asignificante de las academias” (Russotto, 2006, pág. 182) pero, aun así, ambas tareas del padre ya anciano y de la generación siguiente se sostienen en el intento de recobrar “aquella pérdida alada experiencia” (2006, pág. 182) y se resisten al despojo, a la desposesión que ha significado el abandono del hogar y el nuevo emplazamiento.

Finalmente, quiero insistir en lo ya expresado en el capítulo dedicado al poema “Vejez”: La voz-cuerpo-sujeto en estado de transitoriedad, de pasaje hacia otras formas

de visibilidad se enfrenta a la narración de lo que Homi Bhabha (2002) denomina el “momento extraño” como un instante no apenas de desposesión del hogar, sino del cuerpo en cuanto hogar “propio” que ahora, es decir en el tiempo de la enunciación, siente que ha cambiado. El desprendimiento de ese cuerpo para aceptar el que ahora será visible en cuanto aspecto humano constituye ese momento paradigmático de la condición poscolonial: intersticial, intermedia, periférica que se debate entre la permanencia y la fuga, el abandono y la entrega, o en los términos simbólicos del poema, entre la playa y el mar. La restitución de esta violencia que supone estar en el entre-lugar viene a ser aquí un *dar a ver* la progresiva aceptación de lo que se deja de ser.

A diferencia de “Vejez”, creemos que *Janela para Oriente* (White, 1999) nos ofrece un relato diferente pero en relación con los visto en los anteriores textos literarios. La voz que reconocemos como un “cuerpo en la orilla” se sabe, ante todo, un poseedor. No en vano, el poemario comienza con el verso “Tenho uma janela amarela virada para Oriente” (White, 1999, pág. 13). Sin embargo, ¿qué significa tener tal cosa? La posesión de una ventana que le permite la apertura, la salida, la fuga e invención de un mundo más ameno es todo lo opuesto al sentimiento de vacío interior que provoca el hastío. Este poeta, hombre cotidiano, colmado de deberes y convenciones propias de su mundo social, se encuentra insatisfecho con “eso” que posee que no es una adquisición o invención propia sino una imposición. De algún modo, lo que el poema nos sugiere es que la posesión no es apenas un “tener” un objeto u “ocupar” un lugar sino que esta tenencia u ocupación sea elegida, asumida y experimentada como propia. El hastío será, entonces, el signo del despojo de la posibilidad de una tenencia consciente. Todo ese espacio exterior (la casa donde mora, las casas del exterior, los gritos de los pequeños, las montañas, el puerto) que descubre con su mirada solo significarán una propiedad para este hablante en la medida en que se “apropia” de ellos mediante la palabra poética. Como ya lo decíamos en capítulos anteriores, la única pertenencia “real” y vital es esa sensación y ese espacio que lo lleva a imaginar.

Como lo han expuesto muy bien Butler y Athanasiou, la desposesión se considera el padecimiento de, si nos permitimos la redundancia, una pasión, de esa clase de momentos en que “somos incapaces de encontrarnos con nosotros mismos” (2017, pág. 18) y consideramos que es, justamente, esto lo que experimenta el hablante lírico de

Janela para Oriente (1999). Sin embargo, este hombre hastiado del “mundo frío” no permanece en ese estado de postración interior sino que por ese mismo “movimiento transmigrante dos loucos”, “errante e livre”, el hablante consigue sentirse poseedor de algo, algo tan fuerte y vinculante como su “ancestralidad”. El poeta se sabe unido a ese “Oriente” imaginario que les devela a los otros con su canto.

Hemos insistido también en que el sujeto de este poemario se encuentra en un borde vital ya no “externo”, o al menos, materialmente verificable, y sino en un borde emocional. Allí, los lectores-observadores percibimos las situaciones contradictorias pero, políticamente potentes, que le hacen pasar por otras formas de visibilidad de su espacio interior/exterior. Por ejemplo, el hastío, el cansancio vital, el recorrido errático por la geografía de la casa sin hallar un poco de sosiego es contrapuesto a la exacerbación sensitiva que le producen los territorios imaginario. También, valdría recordar que el hablante es alguien que todo el tiempo mira a otro y a otros sin ser visto y esta será su particular forma de mostrar a ese otro lejano que es su “Oriente” y así ratificarnos la naturaleza de su posesión. El posee, ciertamente, la capacidad de dar a ver sin ser visto por nadie más que sí mismo.

Podríamos afirmar que el poemario *Janela para Oriente* (1999) es un canto donde se nos muestra como el desposeído se torna poseedor por el trabajo interior que le supone la creación poética. Tener una ventana “volcada” hacia el Oriente es una pantalla, una superficie donde todas las “realidades” imaginarias se oponen a las “telerrealidades” igualmente ficcionales pero, sin duda, escarnecedoras, dolorosas, desesperanzadas. Cuando mencionaba líneas arriba, que uno de los medios con que hablante ratifica su identificación de “poseedor” pasa por el encuentro con unos vínculos que asocia a la noción de ancestralidad. Sea esta “africana” y “oriental”, así, sin disyuntivas, y en relación constante, nos hace pensar que el sujeto se separa de una visión individualista de la “posesión”. No hay aquí un individualismo posesivo (Athanasiou & Butler, 2017, pág. 22) sino un sujeto que, desde su individualidad, transita hacia la reconexión con otras criaturas imaginarias, con ficciones que le hacen ser parte de algo más que su universo íntimo y unitario. En ese movimiento de ser desposeído a ser poseedor, aprendemos que el poemario entiende la restitución de este hastío como la salvación de las cosas y

experiencias cotidianas como de las imágenes históricas de la desolación, de la trivialidad y escoger de ellas los fragmentos necesarios para sobrevivir.

7.1.1.2 Mirada y compasión

A lo largo de estos capítulos hemos estado analizando la relación existente entre la condición de presencia de una imagen, y en particular, de esta fórmula del cuerpo “en tránsito” o “en la orilla”, en borde algo y que se dirige hacia algo, las distintas fuerzas violentas que atraviesan este cuerpo y la manera en que el texto literario, bajo las lógicas de mostración de la imagen, le dan a ver y le restituyen. Para ello, no solo hemos atentado a la manera en que los relatos y poemas construyen sus imágenes sino como representan al que mira y las miradas que emiten. En esto hemos encontrado proximidades y diferencias que nos ayudan a pensar la eficacia del proceso reconstitutivo ante la desposesión por vía de un afecto recurrente: la compasión. A continuación, mostraremos como cada texto participante de este montaje refiere esta relación a partir de la descripción de las representaciones de la mirada, lo visto y los que miran.

El relato garciamarquiano nos plantea un proceso paulatino de constatación material y significativa del cuerpo. Las personas que lo miran, interaccionan con él y despliegan una lectura que está influenciada por el lugar social que ocupan. Las categorías generacionales o de género determinan el tipo de interacción que se teje con él. Ante el excluido del mundo de los vivientes, los sujetos considerados como en un “lugar menor” de la jerarquía, son los primeros que lo observan y le hacen un objeto de juego. Los niños abren ese cuerpo a significados discordantes, casi opuestos, pero perfectamente coincidentes en una misma masa flotante. A diferencia de los niños, los hombres adultos ya no miran con detenimiento ni con fascinación, ellos apenas notan las dimensiones, se comparan con ellos mismos, dejan entrever sus celos y su desprecio. Los hombres ven un objeto con dimensiones: con altura y volumen y con un origen desconocido que es preciso averiguar. En los hombres de este cuento, impera un tipo de racionalidad que se transparenta en su mirada: el pragmatismo, la conservación de los límites de esa comunidad sin mayores ganas por “extenderse”, “abrirse” a lo extranjero. Por su parte, las mujeres son todo lo opuesto a esta actitud y por eso reafirmo que en las claves de esa

mirada se encuentra una respuesta a las políticas de producción y expansión del despojo y la muerte.

Como hemos explicado, las mujeres son mostradas como las “operarias” y “gestoras” de una política del cuidado, que comienza con la proximidad física y de lugar social con el muerto. Como este, ellas también son relegadas y excluidas y esto lo sabemos por la manera cómo los hombres del pueblo se expresan, asuntos que llegamos a conocer en los momentos en que el narrador focaliza y se asume como parte de ellos. Para los hombres, tales acciones no pasan de ser actividades para “perder” el tiempo o “frivolidades de mujer” (García Márquez, 2014, pág. 270). La cercanía hacia el “Otro”, extranjero y desposeído, hace a las mujeres portadoras, ejecutoras y artífices de una mirada detenida, atenta y compasiva que desata la más secreta rebelión. En la intimidad de sus pensamientos, las mujeres repudian y acusan la mezquindad de sus hombres porque el muerto y la historia que le han forjado les ha permitido desplegar y proyectar la vida que desearían tener, la que no les ha sido permitida. Entonces, esto nos lleva a pensar que la comunidad y, especialmente, las mujeres descritas por el relato aún conservan la potencia imaginativa como último bien, digamos, despojable. En tanto podamos elaborar ficciones y ficciones de vidas posibles, en cierta medida, estaremos contrarrestando la precarización de la existencia.

En el caso de este relato, el ojo sí se comporta como un arma, pero como un arma para componer, una herramienta restauradora que le otorga a los desheredados de la tierra y del mar, otra oportunidad sobre la Historia. Mirar estará asociado a una posición activa y no de sumisión en la que, no obstante, tal cercanía al cadáver (como otredad excluida) supondrá también cierto poder, cierta capacidad de “fundar” una narrativa sobre él, de hablar en su nombre, a su favor. Asumimos que cada intento de representación del cadáver es, en sí mismo, un laboratorio para pensar esos modelos de representación, de lo que significa “hacer ver” lo que hasta el momento se ha negado o se le ha sobreexplotado. Se trata de evaluar la manera en que se manifiesta, performa y pone a prueba el “derecho a la imagen”.

Ahora, en lo que respecta a “O hotel das duas portas” el asunto toma otros tintes. Para Marta no tenemos, más allá de su muerte, la sencilla redención de la mirada. Y aunque ella esperase una mirada de horror, eso tampoco le es otorgado. Sin embargo,

como ya anotamos en el capítulo dedicado a este cuento, las miradas están también categorizadas y reguladas en la sociedad del bio-necropoder colonial por el género, la raza y la clase. La manera en que Teodoro la observa y también la manera en que él espera ser visto por los otros turistas da muestra de ello. Con sorpresa, en unos casos para llamar su atención; con deseo en otros para complacerse. Él también desea el reconocimiento de los concurrentes del lugar pese a ser descrito por Marta como un sujeto de aspecto poco agraciado, desagradable. Ella, por su parte, también recibe miradas de envidia e incontestable deseo, que solo hacen aumentar su vanidad. Las miradas que se reportan unos a otros son superfluas y basadas en el fingimiento, en las apariencias.

En este escenario de competiciones en que la racionalidad colonial convierte al mundo, ver y ser visto es una forma de control social, de ganancia de poder y estatus que se verán reflejados en réditos para la consecución de sus objetivos. La única mirada genuina, aunque no exenta de estar salpicada de desconfianza, es la que le sostiene Carlos. El joven barman, extrabajador migrante, isleño, conocedor de las dinámicas locales sobre quien, además, recae la marcación racial como negro, parece descontarse de las relaciones hostiles allí. Quizás porque este marco de conocimientos y experiencias que le ha brindado a Carlos estar en el lugar del “otro”, le ha sensibilizado respecto a estas formas de tratamiento y a estas posibilidades de encuentro con los demás, no obstante, identificamos cuanto esta situación también ha construido una interacción un tanto servil. Mientras conversa con Carlos, Marta no es una “blanca” más, ni un “belo exemplar” del Liceo, ni una muchachita seductora y enigmática, Marta es una persona que quiere saber algo, que por su posición en ese juego, le ha sido vedado conocer.

La voz de Marta también retrata la manera en que, ya como cadáver, se encuentra a merced del deseo y la mirada de otros animales, muy diversos respecto a nosotros, los animales-humanos. Reconoce en los cuervos, la ausencia de respeto y de jerarquías. Ante ellos, Marta es materia orgánica y alimento seguro. Es una mirada de deseo, de aprovechamiento como carne. Pero, no obstante, en los cangrejos observa esa paradoja de la diferencia-uniformidad, que ya hemos anotado.

El contraste entre las visiones respecto a las implicaciones y la función social de la mirada en sociedades bio-necropolíticas es evidente en ambos relatos. Estos la asumen, la entiende, como un medio, vehículo, un instrumento de establecimiento de encuentros,

de reconocimiento mutuo y por tanto, este será evidentemente socavado, reducido, colonizado allí donde este reconocimiento necesite ser perturbado. La desconexión subjetiva, epistémica y afectiva de las personas, de las criaturas vivientes es una clara estrategia de establecimiento, consolidación y reproducción de las políticas de la muerte. Los afectos que imperan en un entorno competitivo, plagado de fingimientos como es el mundo degradado en el que Marta ha tenido que morir, nada tiene que ver con aquellos afectos que se donan entre seres que se saben precarizados, desarraigados y tan pobres como el “pobre Esteban”. Y si hubo alguna ligera esperanza entre la conversación entre Carlos y Marta, el relato cierra toda posibilidad con un final pesimista donde sabemos que este ha desaparecido, y que quizás, también asesinado como ella, no obstante, nada más de esto nos es permitido ver. Entre tanto considero que García Márquez y Borges Coelho, desde apuestas poéticas diferenciadas, presentan los textos de ese modo que hemos explicitado para “devolvernos” la capacidad de percibir cuánto se podríamos regular, dominar, transformar con tan solo ocupar una posición distinta que eso que una mirada nos ofrece. Una mirada que es una escogencia afectiva, intelectual, y sobre todo, una situación vital, un momento en que somos sujetos porque eso visto nos mira en nuestras más íntimas fragilidades.

Por otra parte, el poema “Vejez” de Mária Russotto nos presenta un hablante que desdobra su mirada. Desde una distanciada enunciación, bajo el pronombre personal átono “se”, el sujeto narra ese “reencuentro” con una superficie corporal extrañada. La visión será el sentido por el cual apreciará, principalmente, el “momento extraño”, el momento del desprendimiento del primer hogar que es el cuerpo. Pero esta mirada distanciada, que identificamos como desdoblada en tanto es un “Yo” que se mira en el lugar de un “otro”, cobra dimensiones o encuadramientos que nos dan una lectura de lo que el poema entiende por la biopolítica del aspecto humano (Didi-Huberman, 2014). El hablante mira el entorno y lo que contiene en un plano general: la playa y lo que esta contiene, los cuerpos quemados, bronceados o quizás, en otro sentido, desgastados. Luego de ello, el hablante se sitúa sobre aspectos corporales materiales que son la referencia de la conservación de su juventud: “la piel puro encaje y clara partitura donde quisimos adivinar la firmeza del universo” (Russotto, 2006, pág. 239). Luego, va hasta detalle mínimos, triviales pero, no en vano, significativos para este “pasaje”: los objetos que garantizarían el mantenimiento de esa “casa fresca de flores”. Asumimos que la voz

poética termina con un encuadramiento prospectivo o, en palabras más simples, una mirada sobre el futuro que, en el poema, es representado por el mar. Lo inconmensurable, móvil e inabarcable es ese destino al que se enfrenta con la desaparición de su figura. El mar como la muerte.

Los versos finales del poema “Lo que ama/ama el mar” (Russotto, 2006, pág. 239) nos refieren ese espacio de liminalidad que también no es apenas límite sino comienzo de agencias, integraciones con otros seres como veíamos en el relato de Borges Coelho o como lugar donde se pueden cobrar todas las formas e identificaciones como sucede en “El ahogado más hermoso del mundo” de GGM. No obstante, en este poema, el mar constituye el espacio que alberga sentidos confluyentes y opuestos: traspasa, olvida, ignora. Si traspasa es penetrante y es memoria pero también si olvida es fluido. El mar es aquí, como en los otros textos, espacio material, simbólico y alegórico y es la visión y aceptación del futuro.

Ante el advenimiento de ese nuevo estado que anuncia, quizás, la proximidad de la muerte, la mirada compasiva sobre sí viene a ser la actitud-emoción inherente a la voz poética que vendría a subsanar el dolor de la pérdida de una imagen de su propio cuerpo. El hablante expresa la aceptación y el amor de esas inevitables condiciones a las que se ve abocado. La mirada compasiva permite reconocer los límites corporales, permite tener la conciencia de lo que comienza a perderse. Es en ese tránsito en que tiene lugar su “presentarse” ante los lectores.

Al igual que este poema, *Janela para Oriente* (White, 1999) la voz está encarnada en una primera persona aunque, por un momento, también llega a separar la visión del resto del cuerpo. Esta forma de intercambio de posicionamientos o focalizaciones cuando mira nos presenta en esa visión desapegada “com o olhar atirado para o grande vidro da janela” (White, 1999, pág. 20) o también su pasión por mirada detenida y detallada. Esta voz nos permite ir desde su espacio general como el barrio, la casa, el puerto va a lo más íntimo, a los estados espirituales hasta ver lo que imagina: las imágenes interiores o *imagens em nós* (Boehm, 2015, pág. 24). En el capítulo anterior, enfatizamos en el contraste entre la pantalla televisiva y la pantalla de sus memorias, imágenes que le han ofrendado sus lecturas u otra clase de encuentros con el “Oriente” donde se refugia. A la primera, el hablante se acerca para tratar de aplacar el aburrimiento, la inquietud pero no

consigue más que la confirmación de lo que ya sabe: una sociedad contradictoria donde el hambre y el hiperconsumo son dos caras de la misma moneda de las políticas de desposesión y, a la segunda, llega por la mirada contemplativa y la exacerbación del acto de mirar: “Olhar é tudo o que me interessa” (White, *Janela para Oriente*, 1999, pág. 46).

Uno de los puntos más interesantes de este poemario es que sin mostrar variedad de voces o de personajes desde donde ofrecer miradas alternativas, aun así, presenta una pluralidad de experiencias ópticas. El mismo hablante-observador recurre al motivo de la ventana que ha sido central en la conformación de la visualidad occidental. La ventana, asociada a la perspectiva y a la separación del observador de su exterior, es el objeto que deja traspasar la mirada hacia el mundo. No obstante, también el mundo cruza la ventana y toca, con su luz, los cuerpos que yacen en el interior de la casa, y esto incluye al hablante. Como demostrábamos, por las citas de los poemarios, en el capítulo anterior este movimiento inverso nos trae la imagen del muxarabi, pieza de la arquitectura árabe, que permite esa permeabilidad de lo interno por la luz exterior. En ese doble movimiento, asumimos que el poemario nos ofrenda esa coexistencia de experiencias ópticas que reafirman la visión del “Oriente” como un espacio próximo, imaginario pero real, apacible pero inquietante, profundamente humano donde se encuentra. Ese “Oriente” es como “el ahogado” del primer relato analizado: es la alteridad que le permite a su contemplador aproximarse a una visión de sí mismo vital, renovada. Le permite vivir y recobrase, curarse de la desposesión emocional en la que ha sucumbido.

Como hemos visto en cada uno de los textos tratados de este montaje, la restitución visual de estas imágenes de cuerpos en tránsito que son resarcidos de la violencia de la desposesión no tiene la misma performance ni efectos semejantes en cada casa. En este poema en particular, la voz lírica asume la tarea de reunir fragmentos de una pluralidad de mundos más amenos pero, a fin de cuentas “invisibles” para nosotros y que deberíamos conocer y reconocer. “Devolver estas imágenes”, tal y como lo hemos entendido desde Didi-Huberman (2015), implica nada más y nada menos que un trabajo interno de donación, de entrega de esas visiones espantosas y delicadas del mundo recordado pero que ya no es más, y que se quisiera recuperar mediante la ficción. Restituir, como ya hemos dicho, es “salvar” las cosas de la desolación, el olvido y la

“desimaginación” mediante este montaje de sensaciones y afectos que le produce la historia en el hablante.

La voz poética siente compasión frente a ese sufrimiento al que la historia nos enfrenta: “Podía contornar Durban daqui, dobrar o Cabo da Boa Esperança para Ocidente, trazer outras rotas mais antigas que essa história que escreve a minha língua. Mas há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não sou como sou” (White, 1999, pág. 33). Pero su actuación ante ese dolor es una escogencia que supone separarse, optar por otra ruta que sí lo identifique, lo exprese. Él no quiere más el dolor causado por la empresa colonial, él asume y opta un “otro” lugar de enunciación e identificación más allá de una versión de la historia. Ya hemos dicho con insistencia que compadecerse es un afecto que deriva en actuación, no obstante, en este caso la acción posible es también una distancia de un acervo cultural e histórico para acoger e imaginar otro que sea y que avive lo que deseo ser. Es una escogencia de futuro.

7.1.1.3 Identidad, (in)visibilidad y formación de lazos comunitarios

En último lugar, las imágenes del cuerpo “en tránsito” en estas piezas tratadas en este montaje proponen una crítica a las formas en que se delinearán nuestras interacciones sociales y que el texto literario y artístico compone y reformula de manera autónoma. Hemos tratado la puesta en escena de la relación entre la identidad y la visibilidad. Tornar visible algo para hacerlo “aparecer” como existente es uno de los puntos de esta cuestión y esa apariencia de “existente” te convierte en un ser que se vincula con otros bajo la idea de lo “semejante”.

Desde la lectura que Homi Bhabha hace de Fanon, son señaladas tres “condiciones” en el “proceso de identificación en la analítica del deseo” (Bhabha, 2002, pág. 65). Estas son: la comprensión de la existencia como un acción derivada de un “ser en relación con la Otredad, con su mirada y su lugar”, la segunda se asocia con que tal lugar de identificación siempre estará fracturado, es decir, que siempre se tendrá la sensación y se vivirá en varios posicionamientos identitarios a la vez, y por último, la identificación nunca será una última palabra, una “profecía autocumplida” sino “la producción de una imagen de identidad y de la transformación del sujeto al asumir esta imagen” (Bhabha, 2002, pág. 66). Forjados por la mutua fantasía, el Yo y el Otro colonial

persisten en una “ilusión de fijeza” que, luego, el análisis de Bhabha demostrará que ceden siempre a la ambivalencia, a un estar *sin estar* plenamente, a un *ocupar* –y me perdonarán este abuso del tiempo infinitivo pero creo que es el tiempo más conveniente– siempre en movimiento, en transformación el lugar más móvil y endeble de todos, el de la identificación. Será pues, ese espacio intersticial, ese lugar de flujo y pasaje, o “la perturbadora distancia intermedia [in-between] la que constituye la figura de la otredad colonial: el artificio del hombre blanco inscripto en el cuerpo del hombre negro. Es en relación con este objeto imposible que emerge el problema liminar de la identidad colonial y sus vicisitudes.” (Bhabha, 2002, pág. 66), el espacio operativo y articulador de posicionamientos desde donde podemos ver sin ser vistos y hablar con las palabras prestadas de amo.

Encuentro muy potentes para el análisis que vamos llevando los ejemplos que Homi Bhabha trae a colación para mostrar la ineluctable relación entre la mirada y la puesta en escena identitaria. La mirada como la identificación es un posicionamiento temporal del que deriva y derivamos interpretaciones, significaciones y eso es patente en los poemas de Adil Jussawalla y Meiling Jin, citados por el crítico. En el primero, los versos contundentes “Para ver a un hombre invisible o un desaparecido no confíes en ninguna Literatura Inglesa”, la voz lírica se refiere al sujeto colonial que “desaparece” ante todo intento de representación oficial. Es siempre una deformación, una caricatura y una fantasía proyectada desde el temor, de la amenaza a la aparente “homogeneidad” de la nación y que se corrobora en el segundo poema enunciado por, como dice Bhabha, una mujer “negra migrante antillana” en la “blanca” Inglaterra: “Un día aprendí /un arte secreto, llamado Invisibilidad. / Creo que funcionaba/ pues aún ahora me miras/ pero nunca me ves.../ Sólo mis ojos permanecerán para vigilar y perseguir, / y volver tus sueños/ caos.” (En Bhabha, 2002, pág. 67). En ambos ejemplos, los marcos de representación son cuestionados desde la centralidad de la visión como sentido productor del sujeto poscolonial. La mirada recíproca está, parcialmente, anulada y solo se concibe relación en ese encuentro de invenciones que son el Yo y el Otro. Nada detrás, apenas ilusión y máscara, apenas fingimiento. Pero, de nuevo, solo en la franja entre uno y otro, es donde toda posibilidad de crítica a este estado de cosas emerge. ¿Qué es ver, entoces, desde la invisibilidad? ¿Cómo salir de los “eternos” lugares de observación-enunciación

de amo y subalterno? Y ¿Cómo alguna mundaza en las políticas y éticas de la visualidad perturban las políticas de la desposesión?

Volvamos a las imágenes- textos literarios para tratar de barajar respuestas a algunas de estas cuestiones. En el tercer capítulo conseguimos apreciar que el cuerpo del ahogado transita por diversos lugares de identificación, y por tanto, de visibilidad. En los momentos en que la amplia distancia no permite encarar los detalles, este es apenas ilusión de objetos habitantes de la imaginación infantil; luego, cuando es cadáver solo es materia blanda, volumen, presencia. Poco a poco, puede ser una ballena o un caballo, y con el descubrimiento del rostro, se torna un hombre, una persona, un supuesto Esteban pero también un estorbo, un “fiambre de mierda”, un nadie, un santo, un posible héroe, un avivador de los repudios y esperanzas en las mujeres y los hombres del pueblo. Las identificaciones del “cadáver” de “Esteban” son un artificio móvil, rotativo, performático que surgen, única y exclusivamente, de la mirada de sus observadores. Este sujeto no puede ni podrá hablar por sí mismo más que por las huellas, los vestigios que sus propios tránsitos han dejado y dejarán en él, en su cuerpo. Esteban se convertirá hacia el final del relato en una especie de monumento, de “promontorio” adornado de toda suerte de artefactos, amuletos, adefesios para seguir siendo visto, y en él pueda verse el rostro de ese pueblo que lo acogió como propio, para ser el objeto de la visión de alguien más que los moradores de la costa.

La capacidad, la potencia de ser “visibles” no es juzgada como un peligro, una amenaza a la integridad del pueblo, sino también como un sentido de “propiedad”. La imagen que han formado del recién llegado les pertenece y es en ella donde comienzan a encausar las posibilidades de verse a sí mismos. En el rostro y generosidad del cuerpo de Esteban, las mujeres ven las ausencias, precariedades de sus relaciones, de sus compañeros. Es él un espejo de la masculinidad normativa pero grotesca y sobrenatural, extraordinaria, que cuestiona la “normalidad” defectuosa y carente de los hombres habituales. Es cierto que este personaje pasa, transita por diversas nominaciones no escogidas por el actante y con las cuales el narrador propone esa condición productiva y reproductiva, artificiosa y apropiable de las identificaciones. Los lugares de identificación no solo son enunciados, son fabricaciones de la visión, son una forma de mirar y hacer

“(in)-visible” a un “Otro” al que tememos, o nos compadecemos, o repudiamos, al que poseemos con solo nombrarlo.

En el relato, el personaje “objeto-sujeto” de la visión de los “Otros” moradores del pueblo, cada uno de esos lugares identificatorios desde donde es nombrado (el objeto de navegación, el cadáver de un animal, el hombre extraordinario, el desposeído, el “outsider”) presentan escisiones. Es claro que no es un artefacto que facilite la navegación pero puede flotar, no es el cadáver animal pero permanece inerte cubierto de sargazos hasta que el desocultamiento revela su figura y su forma, es un hombre particularmente desproporcionado y bello pero, pese a esto, de una existencia triste e “inadecuada” para el mundo que habita. Resulta apropiado, en este relato, que la historia comience con la recepción de este cuerpo en el mar y cierre con su posterior devolución. Desde la distancia que el mar impone, entre el observador y lo observado, se cuecen todas las formas y, por tanto, todos los sentidos posibles para una misma superficie y presencia. Luego, con su devolución, el cuerpo es entregado a la actividad infinita de seguir siendo visto y nombrado hasta su definitiva desaparición. De modo que, entre un estado y otro solo existen denominaciones cambiantes y no la “profecía autocumplida” de la “Identidad” con mayúsculas. En suma, lo que el relato plantea es la identidad como una apertura al juego de las nominaciones externas y siempre infinitas.

En una línea distinta pero no opuesta a la de García Márquez, en el relato “O hotel das duas portas” de Borges Coelho, las identificaciones son escogencias que la misma personaje toma sobre sí. Marta ha escogido desde donde quiere nombrarse. Ella es la producción de “propio” deseo y de los deseos de quienes quieren poseerla. Marta asume la identidad como un peligro y como un juego donde no siempre se pueden escoger las reglas pero sí negociarlas. No obstante, esto no le garantizará preservar la vida, puesto que esta es controlada por los medios represivos del poder colonial. Marta escoge su nombre y niega aquel dado por una tradición para ocultarse, para hacerse como un cangrejo difícil de atrapar. Es alguien que escapa a las categorizaciones: puede ser una trabajadora sexual y una bella estudiante de Liceo con aspiraciones en convertirse en una universitaria, aspiraciones truncadas por su asesinato. Como la voz poética del texto de Meiling Jin que cita Bhabha, Marta puede ver “más allá” de la muerte desde su invisibilidad y su relato será siempre perturbador. Esa visión desde el “más allá” es

reflexiva, está fuera de las vanidades y las competencias impuestas por esa sociedad del fingimiento. Se muestra a sí misma como una conciencia lúcida que, ahora, en su “particular” condición puede atar los cabos y develar las tretas terribles que desencadenaron su deceso.

En su identificación como una prostituta diferente, Marta también se asume cercana a las trabajadoras de Maquinino, como ya dijimos, de sus habituales sitios de trabajo, de su desprotección ante la autoridad. El juego de los posicionamientos identitarios será clave este asunto de la distancia. Sentirse *cerca de o lejano de* una determinada situación es prueba del carácter móvil, circunstancial de lo que se supone *ir siendo*, es también el factor que decide la calidad y cualidad de la mirada que se ofrece y fabrica al otro. Marta se va tejiendo, a lo largo del relato, en relación con otros seres: respecto al hombre desagradable que es Teodoro, ella es la hermosa y astuta víctima; frente al transparente pero servil Carlos, Marta es la clienta blanca y confidente de verdades fragmentadas; ante los animales, ella es alimento fresco; ante los pescadores que pasan, ella no es nada, es lo invisible. Como Carlos será ante los isleños desplazados, el trabajador privilegiado y, ante el gerente del Hotel, otra mano de obra más que se sustituye con facilidad.

Este juego de distancias que producen las identificaciones y por el cual estas son producidas, esboza el “privilegio” de pasar. Esto es la posibilidad de, al asumir lugares de identificación porosos, difíciles de aprisionar en una categoría o, de sucesivos intercambios, y que permiten estar y ocupar espacios en los cuales de otra forma sería posible estar. El “privilegio de pasar” supone el establecimiento de una frontera, de dos puntos un aquí y un más allá donde este último es siempre el lugar esperanzador o de protección, de poner a salvo la vida, así sea temporalmente¹⁶. Ahora, en el contexto que se ofrece el poema de Niki Giannari “Unos espectros recorren Europa” (Didi-Huberman

¹⁶ El “privilegio de pasar” o “passing privilege” puede ser un concepto controvertido en, por ejemplo, el marco de las discusiones transgénero. En una entrevista a la rapera transfemme puertorriqueña Villano Antillano comentaba al respecto que se podría integrar, ocupar ciertos espacios de representación al ser poseedora y performar valores que la llevan a ser catalogada en un u otro lugar identitario, que ella misma con su presencia intenta subvertir, perturbar (Antillano, 2022). Podría pasar por “mujer”, por “bella”, por “blanca”, en una sociedad puertorriqueña y caribeña, como ella misma señala, profunda e históricamente patriarcal, racializada y heteronormativa. Es un medio de autoprotección, de preservación y de puesta en juego de estas tramas identitarias en medio de un sistema interconectado de opresiones.

& Giannari, 2018), pensamos en la voz de alguien que mira a otros cruzar las fronteras desde ese “Aquí, en el parque cerrado de Occidente” (pág. 11). La voz proviene de alguien que se asume europeo, de una “Europa necrosada”, parte de un nosotros “tranquilos, dependientes y poco a poco privados de su alma” (Giannari, 2018). Pasar es también activar el “deseo político” y el deseo escópico de poner a prueba el sistema de legalidades, burocracias y como decía, opresiones solapadas e interconectadas que construyen separaciones entre los humanos, entre las personas e, igualmente, poner a prueba el sistema de marcos cognitivos-sensitivos de representación que hacen ver de un modo estereotipado, reducido a los “pasantes” (in) visibles. En esos esquemas visuales, el observador se deshace, desaparece al no poder ver sensible y con detenimiento, compasiva y en reconocimiento recíproco las historias, las memorias, la vida compartida:

Cuando los miro sin verlos
me vuelvo invisible también para mí mismo
y me disuelvo sin memoria,
sin historia,
sin aliento,
en esos ojos que oscurecen en el viento. (Giannari, 2018, pág. 19)

Traigo a colación este ejemplo de otras orillas poscoloniales distintas no para extenderme sobre un tema que bien tiene su propio espacio de discusión, sino de tratar de desentrañar los sentidos de ese “pasar” identitario que nos describe tanto el relato de García Márquez como el de Borges Coelho y los poemas de Russotto y de White. Quiero, finalmente, en la comprensión de los lugares identitarios en tránsito, en desvío y escamoteo de las fijezas de nominación apuntar que estos cuerpos siempre en tránsito permiten comprender las relaciones comunitarias como contingentes y móviles. Desplegadas por los afectos que, a partir de estas identificaciones producidas y legitimadas en la mirada, cobran dentro de ella. Hacer pasar a los cuerpos a la esfera de los vivientes, existentes o visibles significa, en el relato garciamarquiano, sobreponerle nombres y relatos inverosímiles que, no obstante, contienen y proyectan las aspiraciones de una entidad heterogénea y tensión que es el pueblo. Mientras tanto, las posibilidades de “pasar” en “O hotel das duas portas” se asocian con el hecho de concebir las narrativas de la identidad como una escogencia, como lo es también el pasado, que se somete a la autoridad y autorización de la voz narrativa: “Convém, neste ponto, que eu diga algumas palavras sobre mim” (Borges Coelho, 2005, p. 84); “Sem brincadeira, a ver se me

entendem” (2005, p. 85), “No final concluí duas coisas: que me dizia muito menos do que me podia dizer...” (2005, p. 99).

Con estas expresiones, como con otras dispersas a lo largo del texto, la voz y observa controla, regula y escoge los hechos a narrar al igual que los lugares de identificación y enunciación que desea asumir. Asimismo, como las relaciones son basadas sobre la competencia y la simulación, el espectro de alianzas estratégicas o de “estar juntos en un común y fluido espacio” (Blum, 2010) que simbolizaría la presencia del mar en ambos relatos, por lo menos, en lo que respecta al relato de Coelho no se lleva a cabo con plenitud y esto se justifica, un poco, en el hecho de que la sociedad colonial no metropolitana no es concebida como nación, sino como campo extractivo de recursos y, dentro de esos recursos están las relaciones, los cuerpo y los afectos, donde se inscriben valores impuestos y no los imaginados conjuntamente. En otras palabras, este relato de *Índicos Indícios* nos deja la sensación de imposibilidad de lazos comunitarios genuinos, aunque no por ello, imposibles. Son apenas circunstanciales, contingentes y muy frágiles.

Por su parte, el poema “Vejez” de Márgara Russotto y el poema extenso *Janela para Oriente* de White nos sitúan en momentos en los que el hablante explora una relación con los “Otros” desde una situación individual. En el primero, la voz se desdobra. No hay otro que sí mismo, que su propia interioridad, a la que habla para aceptar y asumir ese “otros” estado o lugar identitario que será la vejez. No hay otros pero sí hay objetos de los que se despoja, en los que reconoce la inocuidad de sus funciones. Es claro que el hablante se dirige a un oyente, a un lector que comprenda esta experiencia pero sin estridencias, sin llamar a la caridad o a la lástima. El hablante solo quiere unirse, amar, eso que es y representa el inevitable fin de la existencia, la unión a otras formas, el espacio de integración de muchas criaturas y materias: el mar. El poema “Vejez” no nos narra ni expone modelos de relaciones comunitarias más amplias como sí lo hacen los otros textos. Al igual que *Janela para Oriente* (White, 1999) nos supone el ejercicio de “mirar” hacia los adentros, hacia las imágenes interiores, para reparar también en las convenciones sociales. La mirada solitaria de este par de hablantes es también el desafío de la comunidad “mínima” que establezco conmigo y las ficciones aprendidas que me llevan a hundirme en el “hastío”, en la enajenación o a sobrevivir. El hablante de “Vejez” pasa de sujeto culpable, ser de “manos sin culpa”, de piel lozana donde quiso “adivinar el

universo” a alguien que acepta los íntimos pliegues y se permite “descansar de petulancias, falsas diferencias, lado a lado, en paz” (Russotto, 2006, pág. 239). No en tanto, consideramos que en *Janela para Oriente* (White, 1999), las identificaciones identitarias no son tan limitadas, como en el poema de Russotto. La voz es el poeta hastiado, el hombre cotidiano, el viajero, el lector, el que se sabe próximo a morir, el observador incansable y el ser que retorna renovado a su “punto” inicial solo que con esa “saudade” de la mirada. Creo que esta riqueza en las identificaciones se debe a la insistencia en el motivo de la “movilidad” marítima que le supone imaginar, observar las aguas índicas y esas rutas que en ellas han perdurado.

7.1.1.4 Apuntes finales

Este capítulo partió del presupuesto que nos encontramos en una época donde las imágenes proliferan, sin embargo, su misma efervescente difusión carga consigo el riesgo de una despolitización constante. Las imágenes que hemos tratado, por el contrario, nos hacen pensar en una repolitización de estas como manera de desviarnos de los efectos del “capitalismo de la imagen” (Richard, 2006). Apuntamos que este sistema de producción de visualidades también tiene la potestad de controlar los recursos y medios de la representación con los que “se da a ver” ciertos cuerpos. En consecuencia, cuando los escritores deciden narrar o poetizar, lo que hemos identificado como la fórmula de pathos de un “cuerpo en tránsito” o “cuerpo en la orilla”, lo exponen en cuanto imagen de pensamiento y figuración, no como el tema abstracto sino un cuerpo concreto sobre el que recae la doble violencia del despojo material y de la imposición de significados. Estos textos literarios nos dejan ver, igualmente, la doble potencia: como crítica a la centralidad de los procesos de significación sin notar su existencia material, su producción de presencia y los procesos intensivos de desarraigo, expropiación y producción de políticas de la desposesión.

Las imágenes aquí tratadas plantean, entonces, una especie de crítica descolonizadora de la visualidad como un proceso de dar a ver de modo progresivo, continuo, con una violencia modulable estos cuerpos desposeídos, expuestos a morir. Los narradores nos enfrentan a los afectos que circulan en esas sociedades que han recibido o expulsado a ese cuerpo. La repolitización de estas imágenes sucede por un particular

manejo del tiempo donde no es del todo posible marcar el tiempo histórico más allá de las coordenadas que la diégesis de los textos nos ofrecen. Pero, en simultánea, el pasado debe ser contado o imaginado para encontrar en el futuro una ruptura con la precariedad y el olvido, un trabajo colectivo para hacer aparecer, hacer pasar a la visibilidad lo que le ha sido negado. En el cuento de Borges Coelho, el acto de narrar, imaginar y dar a ver combate un pasado represivo, un presente de invisibilidad y un futuro irredento y apocalíptico, que solo tiene su “segunda oportunidad” por el testimonio que Marta, como cadáver nos ofrece.

La visibilidad no es la sobreexposición mediática sino tener la capacidad de elegir, colocar, evaluar los términos y sentidos en los que me constituyo sujeto del deseo escópico, entidad en la relación bi y multidireccional de ver y ser visto. La mirada es una escogencia afectiva, intelectual y una situación vital con que los narradores y hablantes líricos performan en el texto literario-visual la fractura subjetiva, epistémica, afectiva que consolida y es establecida por las “políticas de la muerte”. Aquí, hemos constatado que la potencia de ser visibles puede ser una escogencia, no es juzgada como peligrosa como amenazante como si pueden ser las tentativas de encasillar a las corporalidades-subjetividades en la prisión de la identidad. Por el contrario, los textos juegan con los posicionamientos identitarios sea como apertura o fingimiento que permite la autoprotección o la formación de lazos comunitarios contingentes, temporales, paradójicamente frágiles, pero al mismo tiempo, reorganizables. Estas imágenes nos restituyen, es decir, nos devuelven otras formas de ver a los cuerpos que suponemos “violentados” en sentidos cada vez más amplios de humanidad y que nos entrenan en esa “visión y escucha profunda,” (Santos, 2018) extensiva a otros sentidos por los que desplegamos afectos que reconocen al “Otro” en su vulnerabilidad y subalternidades en encuentro y lucha permanente.

Conclusão: La humanidad llegó a la orilla o una embarcación para cruzar

El 2 de septiembre de 2015, la joven fotógrafa turca Nilüfer Demir recortaría un fragmento de la espectral historia contemporánea para entregarlo a los ojos de las instituciones y a los ojos de los pueblos. Quizás, las primeras confrontadas con el fracaso de ciertos aparatos legislativos, de ciertos proyectos de civilización. Quizás los segundos, despertados en la madrugada, asustados ante la incomprensión de sus propios sueños, ante la posibilidad de ver los ahogados en la orilla de la desesperación. La fotografía, que es un hecho interpretativo porque es profundamente material y presente, nos trae el cuerpito vestido de un niño de tres años que pereció en una de las embarcaciones que cruzan el Egeo y el Mediterráneo en busca de refugio. Era el más pequeño, el más inexperto, el más vulnerable, el más bello. Pero, asimismo, el más siniestro retrato de una época. No tengo que describir en detalle la fotografía de Aylan Kurdi (C.f. Figura No 5) para saber, para imaginar las dimensiones del testimonio que nos ofrece. A fuerza de ese hecho, cientos de internautas se congregaron en torno al *hash tag* “la humanidad llegó a la orilla” para reiterar un cierto límite, un toque de fondo, una especie de “ya no más”, pero también una suerte de estado intermedio, intersticial donde la mudanza comienza su emergencia, su presentarse. Aunque las buenas intenciones se confundan con los gritos de auxilio, la etiqueta surtió el efecto y llegó hasta donde solo pueden encallar las redes sociales y medios de información convencionales. Entre tanto, el drama sigue repitiéndose con los mismos y con otros protagonistas en las costas de Trinidad y Tobago (Molerio, 2021) con embarcaciones de refugiados venezolanos o en Necoclí ocupados por migrantes haitianos, cubanos y venezolanos (Vásquez, 2021).



Figura 5. Demir, Nilüfer. (2015). Aylan Kurdi. Reuters

Fuente: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/21/57b88fff22601dfd7d8b4661.html>

¿Qué es, entonces, este trozo de “verdad”, este pedacito de vida superviviente arrancada a la vida despojada y que la fotografía de Demir o los relatos de Borges Coelho y García Márquez y los poemas de Russotto y White nos entregan? ¿qué hacemos con estos fragmentos? Es cierto que la fórmula de pathos del “cuerpo en tránsito”, del “cuerpo en la orilla” se nos ofrece patente en este recorte como un recurso expresivo, pero es más que eso. Es una situación enteramente humana por lo cruel que solo puede volver, retornar de los confines de algún “inconsciente” de la historia, de sus propias fallas; de sus legislaciones equivocadas, de sus fronteras como estacas de muerte y como acampados “seguros”, de una región por la que se pasa, que se burla, que se franquea. ¿A qué vuelve esta imagen, esta situación demasiado humana por la crueldad que contiene? Tal vez, en este punto, el lector siempre sabio se preguntará ¿a qué viene? ¿para qué traer las huellas de un contexto distinto del expresado en la autonomía de los relatos literarios o artísticos? ¿para qué perturbar la belleza con el horror?

Pues si el lector o la lectora no ha reconocido en los cuerpos de ese ahogado desproporcionado y bello o de la muchacha bella y triste muerta en la orilla de la playa, de esa voz que teme y acepta la desaparición de su figura o del poeta hastiado de su mundo pero embriagado de visiones que le revelan un “otro mundo posible; si su memoria no lo

ha traicionado con esta fuga hacia el “futuro” de los textos literarios, el cuerpito boca abajo, arrojado, con sus pantaloncito azul y camisa roja-sangre, roja-bandera de los hombres libres, parece, entonces, que esta tesis de doctorado también ha llegado a la orilla del fracaso. Si yo misma no he podido ver las insistencias, los redobles de campana en estas frágiles imágenes, es probable que no tenga mucho que hacer sobre la tierra y que las políticas de la muerte ya hayan apagado en mí cualquier silenciosa o efectiva forma de alebrestamiento con la imaginación.

Si podemos verlo o recordarlo es por la misma sobredeterminación de las imágenes que Didi-Huberman (2010) (2017) ya ha reiterado, en su esfuerzo porque veamos de nuevo a Aby Warburg quizás como una especie de sacerdote- anacrónico sabio de “nuestro tiempo”, de este tiempo en que las últimas hogueras de la memoria son amenazadas con el apagamiento, a ese Warburg en lúcido desvarío y abdicador de la primogenitura en una familia de banqueros. ¿En qué nos hace pensar este entrecruzamiento de tiempos? ¿Esta sobreposición de líneas temporales? ¿Acaso es el ahogado garciamarquiano encallando en la mínima forma de un pequeño de tres años y convocando a los “pueblos” costeros a mirar, no como se mira un espectáculo sino a mirar detenida y compasiva con disposición para actuar al respecto? Bien nos ha recordado Homi Bhabha (2002):

La imagen es a la vez una sustitución metafórica, una ilusión de presencia, y por lo mismo una metonimia, un signo de su ausencia y pérdida. Es precisamente desde este borde del sentido y el ser, desde esta frontera móvil de la otredad dentro de la identidad, que Fanon pregunta: "¿Qué quiere un hombre negro?".

En otras palabras, si esta imagen recoge metafóricamente los cuerpos “presentes” y “pasados” en tránsito en tantos mares como esclavizados o como migrantes refugiados, como huidos, fugados, apátridas o migrantes laborales precarizados, si esta imagen actúa como “frontera simbólica de lo comprensible” según Roger Canals (Lladó, 2015), entonces, sería preciso entenderla también en términos alternativos a la cerrada narrativa de los esencialismos identitarios donde no quisiéramos situarnos sino en las posicionamientos del *estar siendo en varios tiempos*, ese pasar al que nos referimos en el apartado anterior y, que muchas veces, a la vista de las incontables precariedades y opresiones, pasar puede ser también un derecho y un “privilegio”. ¿Qué es, entonces, la

clase de mirada que nos “permite” pasar a la visibilidad, ser restituido por ella? ¿Qué es eso que deseamos ver como “condenados” y “supervivientes” de la tierra?

Vemos, ciertamente, a un niño. Pero un niño en la soledad de la playa, no dibuja líneas o construye un castillo. No. Vemos su cuerpo tendido, inerte y disperso del grupo familiar con el que partió desde las costas de Siria. Él, una de las partes de ese cuerpo comunitario embarcado, es el inocente que no escogió ese destino: inocente de las fuerzas políticas y económicas hacen la guerra. En él, vemos al hijo, a la generación siguiente que alcanzó a huir más pereció en sus intentos. El cuerpo del niño es el último testimonio del fracaso/triunfo de la ley, de la que regula el establecimiento de fronteras, de la que regula la preservación de la vida y el estatuto de ciudadanía y con ella de las nociones filosóficas que le sustentan: vida buena, vidas vivibles, ciudadanías, territorios, nación, y un largo etcétera. En conversaciones con un amigo caribeño, al que le pedí recordar la fotografía para ensayar los sentidos que esta le evocaba, Jorge –como es su nombre– enfatizó en dos aspectos que no alcancé a ver en ese momento hasta que él los indicó: el primero que destacó fue la disposición de las “fronteras naturales” en cuanto arma y muralla que permite impedir la entrada al “extranjero indeseable” sin disparar una sola bala. La falta de medios o disposición de recursos en los mares, ríos, selvas, para cruzarlos sin mayores dificultades y la diferencia frente a la corrupción que expone a las vidas “en tránsito” a una muerte inminente y en la que parezca que “nadie” es responsable, que nadie participó. Y allí pasa lo que Mbembe plantea: “matar se convierte en un asunto de alta precisión” (Mbembe, 2011, pág. 51) y de aparente “limpieza”, muchas veces sin verdugos identificables. El mar convertido así en frontera infranqueable, arma y muralla que es tomado como aliado en esta separación producida frente a los que vienen desde “Oriente” en la huida de guerras forjadas y animadas por “Occidente”. Pero, esa línea abisal que Carla Panico bordea en un precioso trabajo sobre la cuestión Sur/ Norte global en el Mediterráneo, también puede ser vista como tejedora de “diferentes subalternidades e diferentes Sul epistemológicos e geográficos” (Panico, 2018) a un lado y otro y en sus múltiples direccionalidades.

El otro aspecto que la conversación me legó para entender los lugares de identificación-enunciación-visión es la distancia entre el guardia costero y el cuerpo de Aylan. Entre uno y otro está un espacio de flujo, un intermedio, una barrera entre lo que

vive y lo que ha muerto, entre el representante de la ley, del Estado, de la (in)certeza de los derechos y el que habita esa frontera flotante de los “excluidos”, “desposeídos” y “resistentes” que emprenden el viaje, la huida en busca de la conquista de certezas vitales. Los observadores-espectadores al otro lado de pantalla o del papel, estamos también del lado del guardia, del lado de la Ley, de lado de los vivientes. Si aún podemos ver la foto de Aylan o leer los textos literarios analizados en la comodidad de una silenciosa habitación es porque nuestro derecho a vivir y a habitar ha sido garantizado por las disposiciones de un Estado-nación que nos ha determinado y al que le hemos disputado ser sus ciudadanos. Al igual que nosotros y a diferencia de nosotros, la fotógrafa ocupa ese lugar distante del cadáver que le permite verlo, no obstante, ella sabe que “no podía hacer nada por él. Tan solo escuchar el grito de su cuerpo que yacía en tierra, y así lo hice” (Somos Nombres, sf). Escuchar antes de ver “el grito de su cuerpo”, es decir, todo él convertido en la expresión límite entre la voz y de la palabra, un grito que “pasa” ante nuestros ojos. Él mismo convertido en límite de nuestra mirada. La imagen fotográfica de Demir es un acto compasivo porque desemboca en la acción política de dar a ver una muerte que, de otro modo, permanecería solo como estadística. Algo muy distinto a las posteriores apropiaciones de este mismo hecho por el polémico artista Ai Weiwei donde el hecho, además de estetizado, es doblemente despojado de sus implicaciones históricas para mediatizarlo a su favor.

Pero, ¿cómo es que hemos comenzado con la imagen de un niño curioso que observa un mapa, en su intento de descubrir dónde queda el Caribe y terminamos con la imagen de otro pequeño que, quizás, no tendría manera de saber de las orillas caribeñas y de llegar hasta ellas? Comenzamos esta tesis doctoral con la pregunta sobre cómo formular un estudio comparado entre las literaturas caribeñas y africanas sin recurrir a los modelos ya existentes y planteados desde una perspectiva, bien sea poscolonial o decolonial, y que no nos significara volver sobre ciertas consideraciones muy habituales que Paulo de Medeiros ha denominado los “fetiches” de la crítica poscolonial. En la revisión de los trabajos comparados recientes comprobamos que estos se sustentan sobre una idea de proximidad y lejanía entre “continentes”, en los vínculos culturales e históricos propiciados por la empresa colonial y en la centralidad de las propuestas

estéticas de autores y de historias literarias nacionales. No obstante, con el giro oceánico de los estudios culturales y literarios desde el Índico africano han puesto en evidencia esta región con movildades históricas anteriores a la empresa colonial como un punto de anclaje que podría desestabilizar las ideas recurrentes que desde los estudios literarios latinoamericanos se han forjado de las literaturas africanas y de, por supuesto, de los contextos histórico-políticos donde estas surgen. En ese primer capítulo, la sugerencia de Isabel Hofmeyr (2007) de encontrar en el Índico y en su porción africana un contrapeso a la centralidad del Atlántico (y del Atlántico negro de Paul Gilroy) me hizo pensar en la posibilidad de comparar las literaturas caribeñas con las índicas africanas como una “porción” igualmente desajustada dentro de los marcos de los estudios comparados latinoamericanos. El problema se complejizaba aún más si no estaba dispuesta a elegir los convencionales criterios lingüísticos o nacionales a los que se suele recurrir para formular estos estudios bajo una apariencia de unidad. Entonces, ¿cómo y bajo qué mecanismos, iría a juntar esos archivos tan amplios, diversos en temporalidades y espacios?

Ante esta pregunta vino a mi socorro el modelo metodológico de análisis derivado de la “ciencia sin nombre” warburgiana y el pensamiento de Benjamin sobre las imágenes que conocí a partir de las reflexiones de Didi-Huberman. Fue así como crucé hasta las orillas de la historia del arte y de los estudios visuales para formular un estudio desde las imágenes que emergían, de manera insistente y sintomática, de un lado y otro de este abierto mapa. Estuve largo tiempo anonadada, inquieta, embebida en esas lecturas que no sabía hasta donde me llevarían. Comencé a construir, de manera informada pero también intuitiva, los pequeños paneles con la ayuda de las imágenes que recolectaba de las lecturas y revisiones de catálogos. La intención de esta observación detenida era hallar, una “fórmula de pathos”, que pudiese vincular un lado y otro para luego preguntarme por los sentidos de esas imágenes y sus implicaciones estéticas y políticas. Este punto me llevó a ir formando, sobre la marcha, un andamiaje teórico que comenzó en las teorías contemporáneas respecto a las imágenes y, como ya decía, con Didi-Huberman a la cabeza, como un pensador muy sugerente, y otros historiadores del arte como Belting y Boehm. No obstante, estas apreciaciones me llevaron hasta los conceptos de presencia de Gumbrecht y de alegoría o imagen crítica de Benjamin, fundamentales para esta propuesta. Ahora, al encontrar en ese trabajo silencioso del montaje la fórmula de pathos

del “cuerpo en tránsito” o “cuerpo en la orilla” era inevitable no preguntarme por la situación de liminalidad, de “in-between” (Bhabha, 2002) tan cara a los estudios poscoloniales, por supuesto, y que derivó en otras reflexiones aunadas a las diferentes formas de violencia a las que estos cuerpos se ven expuestos: la violencia del ver, la violencia de la desposesión, del vaciamiento de las imágenes sobre ellos.

El primer hallazgo de este trabajo es que la fórmula de pathos del cuerpo en tránsito o cuerpo en la orilla performa de manera particular en cada uno de los textos tratados. En el capítulo dedicado a “El ahogado más hermoso del mundo” observamos que el cuerpo del “ahogado” es un actante que constituye sujeto/objeto de lo visual. Tal condición compartida cobra forma a partir de la verificación de las cualidades materiales o de los efectos de presencia como los llama Gumbrecht (2005). El volumen, la altura, la forma, la figura serán las categorías que anticipen la lectura de este cuerpo que, después del descubrimiento del rostro, se afianzará el trabajo de la significación y de constitución de “lo humano” que se quiere salvaguardar de este. Consideramos que el relato no explora solamente la “antropomorfización” de un objeto Maglia (2002) sino que, aún más, el narrador nos muestra el tránsito gradual hacia un determinado régimen de visualidad donde es central la significación. Mediante el discurso que emiten los observadores, los juicios que se forjan con la mirada, el cuerpo del “ahogado” va tomando la forma de un semejante.

La mirada que recibe este cuerpo, de parte de otros personajes, en su calidad de práctica social que se fundamente en variadas escogencias conceptuales y afectivas, es la encargada de darle un lugar dentro del pueblo. Solo lo “visto” comienza a existir y a ser apropiado esta visión de comunidad que nos presenta el relato garciamarquiano. Esta primera performance del “cuerpo en tránsito” de un “ahogado” nos hace pensar en la manera en que el “excluido” a quien nos prohíben mirar, se torna el centro de las miradas contemplativas para este colectivo heterogéneo, precarizado, paradójicamente, cruel y compasivo. Así como el pueblo dota de sentido, con su mirada, la existencia del “ahogado” también puede elegir tornarse “visible para los foráneos que se encuentren con este cuerpo que retorna al lugar de donde había llegado: el mar.

Pero, ¿qué clase de visualidad es esta que nos propone el cuento? Asumimos que este relato, como las otras obras en estudio, se decanta por manifestar que en los cuerpos

reside, como potencia, la visibilidad. De algún modo, todos los sujetos materiales pueden tornarse visibles, pero esta visibilidad está regida por relaciones de poder que moldean ese “mostrarse” y allí es cuando concebimos que las imágenes (independientemente de la materialidad donde se expresen) pueden darnos a ver, devolvernos, es decir, hacernos “visible” de una manera en que estas tengan la dignidad del sujeto presente o como lo piensa Didi-Huberman (1997) que las imágenes puedan vernos mientras nos miran. A esto le hemos denominado en este trabajo visualidad restitutiva. En este caso en particular, la imagen restituida bajo la forma de historia narrable se torna un bien común, parte del acervo en donde se asienta y reconstruye una memoria del trauma que se necesita contar y sanar de manera colectiva. Para esa sanación, el relato descarga la responsabilidad sobre los personajes femeninos que quiebran toda distancia con “el excluido” que retorna a las orillas del pueblo y se convierten en una especie de cuidadoras, redentoras de lo “abyecto” de eso que les recuerda su propia condición de vulnerabilidad en la sociedad masculinista rural de un pueblo costero.

De igual manera, proponemos que el relato, al concentrarse en el efecto de presencia y de significado de una imagen en específica, también nos plantea un conocimiento metaimagético, una especie de *figuración misma de la imagen* que actúa en diversos planos de la historia, puesto que nos muestra cómo un cuerpo se torna presente al constatar por los sentidos su carácter visual, táctil y espacial, al exponer las relaciones que se establecen entre los personajes y ese “cuerpo-actante” que es el ahogado a partir de sus miradas y lo que este les *da a ver* de sí mismos, la imagen será también un bien productor de una “memoria que eternizar”, o de una visualidad que les restituya de su condición de desposeídos. No obstante, también creemos necesario concebir a la población como un cuerpo social nunca en completo despojo puesto que están en plena posesión de una visión compasiva del mundo, una apertura de miras, un poco ambigua por momentos, frente al “extranjero”, al “extraño”, al “otro”. Este cuento también nos plantea que la compasión es una emoción política trascendental para la reparación de las heridas que las políticas de la desposesión dejan en sociedades precarizadas.

En lo que respecta, a “O hotel das duas portas”, la voz narradora se muestra y construye la imagen principal del relato como en “tránsito definitivo “. Ella toma una condición ambigua: se presenta en calidad de víctima pero, al mismo tiempo, de sujeto

agenciado que ocupa múltiples posicionamientos identitarios. La condición del personaje femenino como trabajadora precarizada es también la de una persona con acceso a espacios de “privilegio” respecto a otros sujetos despojados tanto de su ciudad como de la isla a donde ha ido de “vacaciones”. La presencia del cuerpo de Marta se da a conocer por ella misma. Ninguna otra mirada más que la de ella respecto a la situación controla el relato. No obstante, ella tiene la función de registrar a esas otras miradas y voces que participan en la historia y que le ayudan a constituirse, incluso, esas “no-miradas” nunca recibidas en ese momento final de su existencia. Los afectos que este cuento nos muestra son completamente acordes con la situación de violencia de la sociedad colonial en decadencia, o mejor, de un determinado orden de valores y afectos que comienza a declinar.

A diferencia de “El ahogado más hermoso del mundo”, en este no hay compasión, quizás solo un poco de esa proximidad y reconocimiento que la personaje recibe de los animales. Los afectos que predominan son, más bien, obstáculos para que la compasión tenga lugar. La envidia, el fingimiento y la cautela rigen las relaciones entre los personajes y son estos los que pintan el panorama de un color apocalíptico. Pareciera que no hubiese salvación posible más que ese espacio ofrecido por la página en blanco donde el autor elige restituir a seres como Marta, dotándolos de la voz y de un régimen de percepción que podamos acompañar y conocer.

La condición liminal en la narradora-personaje se expresa en su estado corporal en cuanto es cadáver que pasa a “unirse” con otras criaturas que encontrará en el mar, en los variados posicionamientos identitarios que ocupa de manera complementaria y contradictoria: madre, trabajadora sexual, sibila y en la de narradora. En la medida en que nos acercamos a dos planos de conocimiento por la imagen, también nos acercamos a dos orillas que se entrecruzan en la voz de Marta: están los hechos como datos narrables y el de los pensamientos reflexivos sobre los mismos. Tanto un plano como otro se van mezclando así como los tiempos: pasado, presente y futuro distópico. Marta es una especie de alegoría de la imagen, de lo superviviente: próxima a la desaparición pero viva por el relato, por la narración.

Otros aspectos que el relato remarca muy bien son las separaciones de clase, los accesos y privilegios, las desposesiones y las violencias que recaen sobre los personajes.

Si ya vimos por los otros ejemplos tratados en esta tesis que los lazos comunitarios creados con personajes o hablantes o consigo mismo están mediados y contruidos por la compasión y autocompasión. En este relato, los lazos comunitarios son frágiles, inexistentes o fácilmente apagables. Como vimos en el capítulo dedicado a este cuento, la relación con otras obras literarias y visuales del Índico africanos nos acercan a motivos recurrentes como la liminalidad de los espacios y de los personajes y así como las violencias estructurales y diarias a las que los personajes buscan la manera de enfrentar, resolver o escamotear.

En el caso del relato garciamarquiano, la voz narradora toma el lugar de uno de los moradores del pueblo, y el mismo recorre con los lectores-observadores que estamos “al otro lado” de la página, la presencia del cuerpo muerto. Nuestra distancia respecto al ahogado es la que el narrador quiere que asumamos y no una mirada indiferente. Por ejemplo, en los momentos en que la voz y mirada narradora se presenta a sí misma en el relato lo hace para mostrar lo incómodo, lo “extraño”, lo bizarro que le resulta toda esta situación: “y si hubiera sabido que aquello iba a suceder”, Esteban “habría buscado un lugar más discreto para ahogarse” y sigue el narrador:

en serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa, por los acantilados para no andar estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo (García Márquez, 2014, pág. 272)

Pese a que este se identifica con los hombres quienes asumen que el muerto no es más que un asunto del que hay que ocuparse cuanto antes para poder continuar con el orden habitual del mundo, el narrador declara: “había tanta verdad en su modo de estar” que resulta imposible no narrarlo. En cierto sentido, una “visión profunda” es una visión comprometida y afectada con algo, por algo, una mirada que reconoce estas contradicciones, estas voces posibles, estos reclamos, estos desprecios frente al otro “extranjero” y “excluido” y, por ello mismo, toma posición y transformar esas tensiones de y por la diferencia en “oportunidades de inteligibilidad intercultural” (Santos, 2018, pág. 292).

Respecto al relato de Borges Coelho, la medida y escala de ese “olhar subalterno” se torna diferenciada y lleva al lector-espectador hasta un cuestionamiento de los marcos cognitivos con que vemos las relaciones en las sociedades coloniales y poscoloniales. La

aproximación detallada a elementos del paisaje (por ejemplo, las rendijas de la roca), a las criaturas y personas con esa “perspectiva, como direi, mais metafísica das coisas” (Borges Coelho, 2005, p. 83), no es más que la mirada enfocada en el detalle que busca reflexionar sobre escenarios más amplios y externos a quien narra pero, al mismo tiempo, íntimos para este. En cierto sentido, Marta es asesinada por “exceso” de visión, por querer ver y saber lo que ha sido prohibido para ella. Pero, su mirada subalternizada exige este “desbordamiento” e, infelizmente, esta exposición. No quiero decir, y no se me malinterprete, que su muerte sea válida o necesaria o heroica. No es por ese camino que quisiera llevar esto porque el cuento plantea un sucesivo esquemas de violencias necropolíticas sobre los cuerpos de las mujeres. Lo que me parece evidente en el relato es esa apuesta por enfatizarnos en la urgencia de ver y saber bajo modos detenidos, recursivos, astutos, las “identificaciones” de los represores. En otras palabras, delatar al poder opresor con su medio y sentido predilecto. Perturbar la visión con el “exceso de visión” más no la visión espectacular, descontextualizada, estetizada que no apunte hacia la reflexión de los modos nefastos de reducir, maltratar y exterminar a los pueblos, a los individuos, a las criaturas vivientes.

Ya para ir cerrando este punto, pienso que “O hotel das duas portas” es mucho más enfático en el asunto de las temporalidades cruzadas. El tiempo del bio-necropoder es el tiempo que se dirige al “fin apocalíptico”, a la negación de las segundas oportunidades sobre la tierra, al curso progresivo, teleológico de los hecho sin redención alguna. Mejor dicho, un camino irrefrenable a la extinción. Es cierto que en el relato de Borges Coelho todos son víctimas, todos son potenciales perpetradores, por eso todos desconfían de todos, y nadie, salvo los cangrejos, perros, cuervos sobrevivirá, como seguramente “sobrevivan” los perpetradores. De las comunidades desplazadas, de las trabajadoras sexuales de Maquinino, del barman Carlos, nada sabremos más que por la voz de Marta que ha querido legarnos su testimonio del horror aunque ella misma piense que ese “pesar dos motivos” sea inútil a la altura de sus circunstancias. Pero, es en su voz, en su narrativa de los hechos, en su deseo de tornarse imagen que sobrevive, que permanece con ese potencial observador-lector que, quizás, la mire con horror– como ella piensa. Sin embargo, y contrario al tiempo del bio-necropoder, el tiempo de la narrativa se dirige hacia el pasado-futuro, hacia la profecía y hacia la permanencia “ali vos estarei esperando” (Borges Coelho, 2005, p. 116). Si aquellas dos puertas del Hotel, son el pasaje

al infierno, manchas de sangre como están; si su tiempo es el tiempo de la exterminación, de hundimiento por las corrientes externas (que vienen del mar), el tiempo de la mirada de Marta desde el mar, en relación con otras criaturas marinas, en fundición con sus formas y presencias y voces, lo que es quedará

Por su parte, el poema “Vejez” de Márgara Russotto nos devela el momento en que el hablante lírico se enfrenta a la inminente desaparición de su figura y se despliegan en ello emociones políticas, tales como la compasión, la ausencia limitada de culpa, la calma. Consideramos que el texto ingresa a este montaje por la manera en que refleja la transitoriedad de los estados vitales y las formas de aparición y desaparición del cuerpo ya no solo en lo que consideramos “biopolítica del aspecto humano” (Didi-Huberman, 2014) sino que, además se muestra como una “biopolítica de la emoción”, es decir, la capacidad con se “administran” los afectos y emociones generadas por la mirada sobre ese “cuerpo que pasa”.

La estrategia discursiva del hablante para producir una imagen de presencia y de posicionamientos identitarios de sí mismo es el desdoblamiento de su mirada mediante el uso de la tercera persona bajo un pronombre átono. Del mismo modo, señalamos que el texto está nutrido de diversos actos visuales o mirada que describen desde una visión panorámica hasta una detallada y mínima. A diferencia de los otros relatos, este hablante no es desarraigado de un territorio, ni de su condición de humano, sino de la juventud de su cuerpo, de su lozanía y vitalidad. En el capítulo demostramos que con la pérdida del cuerpo-hogar para asumir otro estado de ese mismo cuerpo se produce el “momento extraño” (Bhabha, 2002). Su espacio de vivencia, creación e interacción personal y comunitaria se muestra en riesgo pero esto no es llevado con estridencia o desespero, por el contrario, el hablante se calma, se distancia y observa ecuánime.

Tal y como sucede en las anteriores obras analizadas el mar constituye una imagen polivalente que representa tanto lo inconmensurable, el destino, la ruina, la elaboración de una “memoria” flotante, móvil. Sin embargo, en el poema de Russotto, expresa esa liminalidad como el lugar de la entrega irrestricta a lo que “ignora y olvida” el paso del tiempo mientras que en *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White el mar tendra otras connotaciones. Particularmente, de este último libro proponemos que, si bien la presencia del mar no toma la forma de paisaje sino de las rutas y las movildades que se han trazado

en este espacio. El mar no es algo visto, sino una materia que conecta, sobre la que se proyecta una cartografía imaginaria donde el hablante lírico se encuentra en una situación, de igual manera, liminal.

El poema extenso de White entra a este montaje de obra por un procedimiento que denominamos, en este trabajo, desplazamiento sintomático. Es decir, la conexión entre este y las otras obras en estudio se da por una semejanza “extrañada” que nos hace pensar en la diferencia como medio que vincula que reúne esta imagen con las ya referidas. *Janela para Oriente* (1999) nos presenta la fórmula de pathos del “cuerpo en la orilla” o “cuerpo en tránsito” a partir de un sujeto que se encuentra en una posición identitaria intersticial como hombre común y poeta desgarrado por esa misma cotidianidad monótona. La condición liminal de este hablante está expresada en una situación interior, emocional que lo hace resistir de los deberes habituales a partir de la imaginación y la búsqueda de una ancestralidad fluctuante entre múltiples y discontinuas tradiciones y temporalidades. La ancestralidad es entendida en este poema como una producción ficcional, como un proyecto imaginario entre el pasado recobrado por la memoria de lecturas y experiencias y ese “Oriente” que el hablante nos presenta es una especie de gran archipiélago imaginario sujeto que es semejante a mediante el cual el hablante se reafirma en su calidad de ser gracias a lo que reconoce que es semejante a él y de aquello que es distante como, por ejemplo, las experiencias violentas de la colonización, la guerra, el hambre. A partir de esta imagen se ponen en crisis variadas dicotomías que sostienen la racionalidad occidental: lo real y lo ficticio, el sueño y la vigilia, la desolación y la abundancia.

También hemos considerado que los variados posicionamientos identitarios son performados a partir de una serie de encuadramientos. El hablante lírico mira desde la primera persona, desde una distancia donde solo sus ojos son los que ven, en otros momentos se hace testigo que detalla eventos y objetos concretos en un espacio. También puede registrar y restituir las miradas de otros vaciadas de sentido. Su pasión, como él mismo afirma, es mirar, ver: es todo lo que le interesa. El análisis de estos encuadramientos nos lleva a proponer que la voz poética de *Janela para Oriente* (1999) pone en escena una mirada “descolonizadora” en la medida en que se desprende del lugar central que ocupa como sujeto de la visión. En ello, la ventana será la imagen crítica,

alegórica que mejor describa la pluralidad de experiencias ópticas que en el poema tienen lugar. La ventana es frontera, límite entre el mundo exterior e interior, desde el lugar donde se proyecta una mirada hacia el otro como un espacio traspasado por la luz externa, como una especie de muxarabi, hacia el interior de este sujeto. La ventana, más que línea de separación, es un objeto vinculante con el entorno del hablante y su experiencia interior.

Por último, afirmamos que pese a que el hablante lírico vivencia emociones desgarradoras tiene la capacidad para restituirse a sí mismo mediante esa mirada “cercana” de la historia y la compasión que su manera de ver desencadena. Una compasión que está dada por el contacto con la presencia de las cosas “vivas y humanas”, por la aceptación de la pluriversidad de mundos (Santos, 2018) y de experiencias ópticas, como ya decíamos, que desembocan en la aceptación de variadas narrativas histórico-poéticas en un mismo ejercicio imaginativo que es este poema. El poeta recompone esa pluralidad atacada, devaluada por la homogeneización de la experiencia colonial e intenta restituirla mediante el ejercicio del “montaje” que supone este collage de imágenes que suman su “Oriente”, es decir, su semejante distinto y extrañado. Y extrañado, tiene aquí el sentido de la extrañeza, de la diferencia, como de la añoranza.

Luego de esta exposición de las ideas que se desarrollan en cada uno de los capítulos podemos sostener y concluir que la fórmula de pathos del cuerpo en la “orilla”, de un cuerpo “en tránsito”, se nos presenta como una situación de liminalidad que ofrece un escenario de emociones contradictorias y políticamente potenciadoras de una forma de visibilidad del sujeto que no lo reduce al lugar de la víctima, del subalternizado, sino que lo hace “pasar” a otro modo, a otra lógica de mostración, algunas veces elegida por el mismo hablante o narrador. Esta fórmula aparece en los dos primeros relatos bajo la forma del cadáver pero que es, al mismo tiempo, un actante que cataliza la transformación comunitaria o que se convierte en un “cuerpo animado” por las estrategias narrativas del escritor o por la mirada de los personajes. En los poemas analizados dentro de este montaje, no estamos ante un cuerpo muerto como en los dos primeros relato pero sí ante un hablante que experimenta la transformación de su figura y se enfrenta a su inminente desaparición. Esto pone en crisis tanto la biopolítica del aspecto humano como de las emociones que desencadena. En el texto de Eduardo White, como última imagen de este

montaje, la fórmula de pathos del cuerpo en tránsito tiene lugar por un procedimiento de desplazamiento sintomático donde la diferencia es el aspecto vinculante con las otras obras.

Este trabajo nos ha permitido ejercitar la “visión y escucha profunda” que propone Boaventura de Sousa Santos (2018). Sostenemos que ese modo de “encuentro” con la imagen-sujeto que está mediada por términos de proximidad o distancia. La imagen, y aún más las imágenes de estos cuerpos que transitan hacia otras “instancias” de visibilidad y retornan en el texto literario o artístico, deben ser tratadas en virtud de una “entidade social que “quer” ser vista nos seus próprios termos, sob pena de apenas ser permitida uma visão trivial e superficial” (Santos, 2018, pág. 285). Sostenemos que esto implica atender aquellos elementos de difícil acceso, que poca importancia dentro de los proyectos de la ciencia y artes hegemónicos y que juzgamos “invisibles”. Tal y como hemos intentado aquí se trata de ver aquello que, o bien no es visto porque ofende, o es leído bajo el velo de lecturas simbólicas y alegóricas apenas o se recluye entre esas imágenes naturalizadas y remanufacturadas por el “capitalismo de la imagen”. Se trata de “Ver lo inimaginable” (Santos, 2018, pág. 287), lo que para otro contexto Didi-Huberman (2004) nos ha señalado como la necesidad de imaginar lo que las máquinas desimaginantes del poder quieren que olvidemos o desaparezcamos. Se trata de hacer pasar a la esfera de una visibilidad restitutiva y compasiva lo que quiere ser mostrado como “nunca sucedido”. Este gesto del artista-narrador, de hacer pasar a los cuerpos violentados a una instancia de visualidad restitutiva puede tanto entregar, en primer lugar, una manera de reconocer y de experimentar la presencia de estos, de proponer significados para ellos que desestabilicen ciertos entramados ideológicos que nos impiden “ver” y “dar a ver” estas corporalidades-subjetividades y, al mismo tiempo, devolvernos una afectos desconocidos, simplemente, descartados en una sociedad en específico. El artista, si no cae en los juegos de la sobreexposición de los “pueblos” para fines del espectáculo y del lucro, nos ofrece su particular y rica visión de las imágenes cargadas con emociones políticas fundamentales para la transformación de un “régimen” sensitivo colonizado.

Confieso que yo misma, en el ejercicio crítico, de volver a ver estas imágenes me sentí muchas veces impedida para hablar de estos “cuerpos” que pasan, cuestionando el lugar de “privilegio” desde donde estaba sentada escribiendo sobre imágenes como las de

Esteban, el ahogado garciamarquiano, la de Marta en el relato de Borges Coelho o del pequeño Aylan. El poema de Russotto como el de White me confrontaron ante mis propios temores sobre la pérdida de un mundo conocido pero, aún más, me legaron la consciencia de poseer una imaginación rehabilitadora de esos vínculos perdidos. Tampoco quisiera cerrar sin apuntar algunas ideas que la puesta en marcha de este modelo teórico y metodológico me significaron. En primer lugar, permitió la aproximación de dos regiones de amplísimo acervo literario y visual desde breves fragmentos. Este trabajo no intentó defender que estas son las imágenes que “definen” las apuestas estéticas de un lado y otro sino que las tomó como ocasión para reflexionar sobre asuntos comunes y diferentes en cada espacio geo-poético. El modelo también arrojó un rico archivo de imágenes que podrían ser objeto de futuras investigaciones y sobre todo un camino amplio para reflexionar entorno a los problemas comunes de estas dos áreas culturales puestas en diálogo. La fórmula de pathos de los cuerpos en tránsito, cuerpos que pasan de una orilla a otra, se suma al epítome de la isla que anotaba Isabel Hofmeyr como imagen recurrente y de mucha potencia en el Índico africano y que también da lugar para reflexionar desde el Caribe continental e insular y en la diáspora.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *Política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alloa, E. (2015). *Pensar la imagen*. Belo Horizonte: Autentica.
- Almeida, M. (2014). Para não dizer que não falei de amor e poesia: o dessasosegado olhar do mundo de Eduardo White. *Mulemba*, 86-99.
- Alpers, E. (2009). *East Africa and the Indian Ocean*. Princetone: Markus Wiener.
- Alphen, v. E. (2002). Caught by images: on the role of visual imprints in Holocaust testimonies. En V. E. Alphen, *Art in the Mind. How the Contemporary Images Shapes Thought* (págs. 163-169). Chicago-London: University of Chicago Press.
- Antillano, V. (9 de junio de 2022). El 1 BZRP más KBRON de todos los tiempos??? detrás de la SESSION #51. (C. Ydrach, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=GKHL9pMY-CQ&t=2628s>
- Athanasiou, A., & Butler, J. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Barriendos, J. (2016). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interesistémico. *Nómadas*(35), 13-29.
- Belting, H. (2017). A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. Em E. Alloa, *Pensar a Imagem* (pp. 115-136). Belo Horizonte: Autentica.
- Belting, H. (2019). *Faces. Uma História do Rosto*. Lisboa: Ymago.
- Benavente, C., & Pizarro, A. (2014). *África/América. Literatura y colonialidad*. Santiago: Fondo de la Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P., & Confiant, R. (2011). *Elogio de la creolidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires : Manantial.
- Blum, H. (2010). The Prospect of Oceanic Studies. *PMLA*, 670-677.
- Boehm, G. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferencia icónica. En E. Alloa, G. Didi-Huberman, W. Mitchell, & e. al, *Pensar a Imagem* (págs. 23-38). Belo Horizonte: Autentica.
- Borges Coelho, J. P. (2005). *Índicos Índicios I* (Vol. Septentrião). Lisboa: Caminho.
- Borges Coelho, J. P. (2016). Memória das Guerras Moçambicanas. En M. Calafate, & A. Ribeiro, *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (págs. 327-337). Porto: Afrontamento.

- Braudel, F. (1949, 1976). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la era de Felipe II*. Madrid: Fondo de la Cultura Económica.
- Browitt, J. (1 de julio de 2014). La teoría decolonial: buscando la identidad en el mercado académico. *Cuadernos de Literatura*, XVIII(36), págs. 25-46.
- Brugioni, E. (2015). Por detrás de tantos nomes, o mar. Moçambique o Oceano Índico: discursos, imaginários e representações. *Via Atlântica*, págs. 93-110.
- Brugioni, E., & Beduchi Zanfelice, G. (sf de Dezembro de 2020). O Índico uma promessa no horizonte. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Via Atlântica*(38), 437-469. doi:0.11606/va.i38.166285
- Brugioni, E., Grossegeisse, O., & de Medeiros, P. (2020). *A Companion to João Paulo Borges Coelho*. Oxford; New York: Peter Lang.
- Burucúa, J. E. (2007). *La imagen y la risa*. Mérida: Periférica.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de Guerra: Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Caballero De La Hoz, A. (2007). García Márquez: ¿caribeño? La hojarasca: “Mise en abyme” de la formación de un Pueblo Nuevo. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*(6), sp. Obtenido de http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/issue/view/36
- Calafate Ribeiro, M., & Meneses, M. P. (2008). Cartografías literárias incertas. En M. Calafate Ribeiro, & M. P. Meneses, *Mocambique das palavras escritas* (págs. 9-17). Porto: Afrontamento.
- Campra, R. (1984). Las técnicas de sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez. *Revista Iberoamericana*, 937-955.
- Can, N. (2011). *História e ficção na obra de João Paulo Borges Coelho: discursos, corpos, espaços*. Recuperado el 17 de 11 de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=192335>
- Can, N. A. (2013). A história na alcova: Figurações da prostituta no campo literário mocambicano e nos romances de João Paulo Borges Coelho. *Mulemba*, 98-113.
- Can, N. A. (2013). Índico em Mocambique. Notas sobre o Outro. *Diacritica*, 27(3), págs. 93-120. Obtenido de http://www.scielo.mec.pt/scielo.phpscript=sci_abstract&pid=S08078967201300300007.
- Can, N. A. (2016). A Ilha de Moçambique na ficção de João Paulo Borges Coelho: tensões islâmicas, um pano encantado e os índicos indícios. *Todas as musas*, 2-12.
- Canfield, M. (2021). Bestiario Cosmico L´ ereditá de Eielson: affinitá e amizicia. *Fili D´Aquilone*(59), sp. Obtenido de <http://www.filidaquilone.it/num059canfield.html>

- Cartagena, C. (2016). Los estudios de la violencia en Colombia antes de la Violentología. *Diálogos revista electrónica de Historia*, 63-88.
- Chariandy, D. (2006). Poscolonial Diaspora. *Postcolonial text*, sp. Obtenido de <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/440/839>
- Chaves, R. (2005). *Angola e Mocambique: experiência colonial e territórios literarios*. Sao Paulo: Atelie.
- Cohen, M. (1 de Mayo de 2010). Literary Studies of Terraqueous Globe. *PMLA*, 125(3).
- Couto, M. (2012). *Terra Sonambula*. Lisboa: Caminho.
- de Medeiros, P. (2016). As literaturas africanas lusófonas e o sistema de literatura-mundo. En M. Calafate Ribeiro, & A. Sousa Ribeiro, *Geografías da memória: configurações pós-coloniais* (págs. 205-213). Porto: Afrontamento.
- De Souza Franca, D. K. (2020). *Identidade cultural e Poder em El ahogado más hermoso del mundo: um proposta para ensino de lingua espanhola*. Paraíba: Instituto Federal de Educacao de Ciencia e Tecnología.
- Desai, G. (2010). Oceans Connects: The Indian Ocean and the African Identities. *PMLA*, págs. 713-720.
- Díaz Muñoz, E. (2013). *Sujetos, cuerpos, lenguajes: la poética en diáspora de Mária Russotto*. Tesis de Maestría, Universidad del Atlántico, Barranquilla.
- Díaz Muñoz, E. (2022). El primer cautiverio es del cuerpo, el segundo es el de la mirada: la construcción de la mirada del narrador en Ninguém matou Suhura de Lilia Momplé y Terra de Lidia de Maria Orrico. En A. Freja, & S. Martínez Vega, *Voces femeninas en y desde la literatura* (págs. 87-114). Tunja: UPTC.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la historia. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*. Madrid : Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de la historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* . Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2015). Devolver uma imagem. En E. Alloa, *Pensar a Imagem* (págs. 205-223). Belo Horizonte: Autentica.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo. Historia da arte e anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

- Didi-Huberman, G. (2018). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, C. Chéroux, & J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real* (págs. 9-22). Circulo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (17 de 03 de 2018). Planto, poema, sublevación. *Cátedra Acciona*. Madrid, Madrid, España. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BUrWWYgRyw4&t=3586s>
- Didi-Huberman, G. (26 de abril de 2019). *La imaginación, nuestra comuna*. Granada, Andalucía, España. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Cv6gLLiDRfg&t=2276s>
- Didi-Huberman, G., & Giannari, N. (2018). *Pasar cueste lo que cueste*. Santander: Shangrila.
- Duchesne Winter, J. (1998). El mundo será Tlon. Ciudadanía literaria y globalización: Edouard Glissant y Luis Rafael Sánchez. *Cuadernos de Literatura* , IV, 131-145.
- Espósito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu .
- Esposito, R. (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz.
- Fajardo Valenzuela, D. (2020). Cien años de soledad en el contexto de las negociaciones de paz. En J. Moreno Blanco, *Gabriel García Márquez. Nuevas lecturas* (págs. 61-67). Santa Marta: Universidad del Magdalena; Universidad de la Salle; Doce calles.
- Falconi, J. (2011). As margens da nação na poesia de Sangare Okapi e Helder Faife. *Mulemba*, 57-64.
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abrazas.
- Fanon, F. (2011). *Los condenados de la tierra*. La Habana: Casa de las Américas.
- Felten, H. (1986). El ahogado más hermoso del mundo. Lectura plural de un texto de García Márquez. En S. Neumeister (Ed.), *Actas Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas* (págs. 535-542). Berlín : Veuert.
- Fendler, U. (2018). Black Ocean Blue. Espacos Transnacionais: narrativas do Oceano Indico. *Remate de Males*, págs. 42-53.
- Ferreira Alves, D. (2014). O realismo maravilhoso e a hermenêutica de Roman Ingarden: um análise do conto El ahogado más hermoso del mundo de Gabriel García Márquez. *Son Palabras. Interpretextos*, 23-40.
- Figuroa, C., & Gómez de González, B. (1981). Tveztan Todorov: La poética. Una aplicación práctica a "El ahogado más hermoso del mundo" de Gabriel García Márquez. *Universitas Humanisticas*.
- Fletcher, A. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. (V. C. González, Trad.) Madrid: Akal.
- Forgues, R. (2007). La poesía de Mária Russotto y los poemas apócrifos del Diario Íntimo de Sor Juana. *Kaleidoscopio*, 50-59.

- Forster, K. (2005). Introducción. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (págs. 11-57). Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- García Márquez, G. (19 de Octubre de 1986). Obregón o la vocación desafortunada. *El País*.
Obtenido de https://elpais.com/diario/1982/10/20/opinion/403916420_850215.html
- García Márquez, G. (2003). *El otoño del Patriarca*. Madrid: DeBolsillo.
- García Márquez, G. (2014). El ahogado más hermoso del mundo. En G. García Márquez, *Todos los cuentos*. Bogotá: Penguin Random House.
- García Márquez, G. (2014). *La Hojarasca*. Bogotá: Random House.
- García Márquez, G. (2014). *Todos los cuentos*. Bogotá: Penguin Random House.
- García Márquez, G. (2015). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Garuba, H. (2012). Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. *Nonada: Letras em Revista*, 235-256.
- Gerendas, J. (2006). La admirable coherencia de una épica nada mínima. La poesía de Mária Russotto. En M. Russotto, *Obra poética (1979-2006)* (págs. vii-xxix). Mérida: El otro el mismo.
- Giannari, N. (2018). Unos espectros recorren Europa. En G. Didi-Huberman, *Pasar cueste lo que cueste* (págs. 9-21). Santander: Shangrila.
- Gilard, J. (1983). El tiempo, la muerte y la vida. En G. García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (pág. XCIII). Bogotá: Circulo de lectores.
- Gilroy, P. (2014). *Atlántico Negro. Modernidad y Doble conciencia*. Madrid: Akal.
- Goncalves Miranda, R. (2018). Autoridade, força e violência em "Casas de Ferro", de Joao Paulo Borges Coelho: entre a abertura ao desconhecido e a imaginação do futuro. *Remate de Males*, 75-99.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. (A. Mazzuchelli, Trad.) Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Hall, S. (2003). Pensando a Diáspora. Reflexões sobre a Terra no Exterior. En S. Hall, *Diasporas* (págs. 25-49). Belo Horizonte: UFMG.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.
- Herrera, L. C. (1973). Los cuentos de García Márquez Análisis Tentativo de sus Significados Simbólicos. *Universitas Humanisticas*, 419-493.
- Hofmeyr, I. (22 de abril de 2007). The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging the New Paradigms of Transnacionalism for the Global South-Literary and Cultural Perspectives. *Social Dynamics*, págs. 3-33.
- Hofmeyr, I. (2010). Universalizing the Indian Ocean. *Theories and Methodologies*, págs. 721-729.

- Jara, R. (1986). Prólogo. En R. & Jara, *Testimonio y Literatura* (págs. 1-6). Minneapolis: Institute for Study of Ideology and Literatura.
- Joaquim, C. (08 de 08 de 2019). *Governo anula adjudicação do Hotel Santa Carolina pelo incumprimento dos investimentos*. Obtenido de Litoral centro: <https://litoralcentro-comunicacaoeimagem.pt/2019/08/08/mocambique-governo-anula-adjudicacao-do-hotel-santa-carolina-por-incumprimento-de-investimentos-havera-mais-anulacoes-avisa-o-ministro-do-turismo/>
- Joyce, J. (2013). *Ulises*. Madrid: Cátedra.
- Kahn, S. (2008). Narrativas, rostos e manifestações do pós-colonialismo moçambicano nos romances de João Paulo Borges Coelho. *Gragoatá*, 131-144.
- Lacan, J. (2021). *Seminario 23 El Sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lamming, G. (2010). *Los placeres del exilio*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lastra, P. (1967). La tragedia como fundamento estructural de La Hojarasca. *Letras*, 132-148.
- Lechini, G. (2008). *Los estudios sobre África y Afroamérica en América Latina*. Buenos Aires: Clacso.
- Leite, A. M. (2008). Tópicos para uma História da Literatura Mocambicana . En M. Calafate Ribeiro, & M. P. Meneses, *Mocambique das palavras escritas* (págs. 47-75). Porto: Afrontamento.
- Leite, A. M. (24 de Agosto de 2020). *Viagem na poesia de Eduardo White*. Obtenido de Mbenga: <https://mbenga.co.mz/blog/2020/08/25/viagem-na-poesia-de-eduardo-white-conclusao/>
- Lezama Lima, J. (1981). *El reino de la imagen*. (J. Ortega, Ed.) Caracas: Ayacucho.
- Linebaugh, P., & Rediker, M. (2005). *La hidra de la revolución. Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico* . Barcelona: Crítica.
- Lladó, A. (6 de septiembre de 2015). ¿Por qué necesitamos la foto de Aylan Kurdi? *La Vanguardia*, pág. sp. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150905/54436260490/foto-aylan-kurdi.html>
- López Sanz, H. (2012). Tres generaciones de Fotógrafos africanos. Pierrot Men y la estética de lo cotidiano. En H. López Sanz, *Instantes de Vida en Madagascar* (pág. 91). Alzira: Germania.
- Lowe, D. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de la cultura económica.
- Macagno, L. (2014). Estudos Africanos no Brasil: Uma questão de afinidades eletivas. *Tempo, Espaço, Linguagem*, 124-137.
- Machado Tostes, P. R. (2012). *Eduardo White e Fernando Pessoa: no olhar uma metáfora da existência*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niteroi.

- Machado, C. (2016). O Épico no transe erótico ou o sentimento dum oriental. *Revista do Gel*, 260-278.
- Maglia, G. (2002). Una lectura intertextual de El ahogado más hermoso del mundo. *Folios*, sp.
- Martins Seabra, C. (1976). A Palavra como objeto de valor poético em Garcia Marquez. *Letras*, 77-90.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado de lo indirecto*. España: Melusina.
- Melo, A. C. (2013). Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (23), 9-30.
- Mendonça, F. (26 de 11 de 2007). *Ovídio e Kafka nas Margens do Lúrio*. Obtenido de Ma-Schamba: <https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/f%C3%A1tima+mendon%C3%A7a>
- Mendonça, F. (2018). Espaços de violência na narrativa mocambicana contemporânea. *Mulemba*, 10, 309-325.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Molerio, A. (25 de abril de 2021). *Un nuevo naufragio de venezolanos rumbo a Trinidad y Tobago deja 3 muertos y 17 desaparecidos*. Obtenido de El País.
- Momplé, L. (1988). *Ninguém matou Suhura*. Maputo: AEMO.
- Mondzain, M.-J. (2015). A imagem entre a proveniência e destinação. En E. (. Alloa, *Pensar a imagem* (págs. 39-53). Belo Horizonte: Autentica .
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo* (ebook ed.). Barcelona: Herder.
- Moreno Fraginalls, M. (1977). *África en América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- Moten, F. (2017). *Black and Blur* . Durhan London: Duke University Press.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. (A. G. Aguirre, Trad.) Barcelona: Sans Soleil.
- Museo de Historia, A. y. (2021). El Velorio de Francisco Oller y Cesteros. Río Piedras, San Juan, Puerto Rico. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=bg911R78ICk&t=425s>
- Nam, K. (2010). *O homen por detrás da câmara*. Maputo: EPM-CELP.
- Nichols, G. (2005). *Startling the Flying Fish*. Londres: Virago.
- Nussbaum, M. (2014). *Las emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona: Paidós.
- Ortega, M. G. (2007). Magia y visiones de mundo en los primeros cuentos de García Márquez. *Cuadernos de Literatura Hispanoamericana y del Caribe*(6), sp. Obtenido de

http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/461

- Ottmar, E. (2017). Khal Torabully. Coolies and Corals or Living in Transarchipelagic Worlds. *Journal of the African Literature Association*, págs. 112-119.
- Panico, C. (2018). Onde começa o Norte? O Mediterrâneo entre o Border e a Frontier da Fortaleza Europa. *Cabo dos Trabalhos*, 1-20. Obtenido de https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n16/documentos/Cap%202_Panico.pdf
- Pantin, Y. (1 de 11 de 2011). *Entrar en lo bárbaro. Una lectura de la poesía escrita por mujeres en Venezuela*. Obtenido de Kalathos: <http://www.kalathos.com/abr2001/letras/pantin/pantin.htm>
- Pedrosa Alves, R. (2018). Crítica da recepção crítica de João Paulo Borges Coelho no Brasil. *Mulemba*, 168-184.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Suramérica a finales del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Phaf Rheinberger, I. (2011). *Historias enredadas. Representaciones asimétricas con vistas al Atlántico*. Berlin: Tranvía-Verlag Walter Frey.
- Pizarro, A. (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Association pour l'étude socio-culturelle des arts, des littératures del l'Amérique Latine.
- Raimundo, S. (2020). *A ilha dos mulatos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Richard, N. (2006). Estudios visuales y políticas de la mirada. En I. Dussel, & D. Gutiérrez, *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (págs. 97-109). Buenos Aires: Manantial.
- Ríos Ávila, R. (2018). Pájaro Caribe: Puerto Rico y la poética de la relación. En J. Duchesne Winter, & A. & Pimentel, *Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica* (págs. 51-75). Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Russotto, M. (1978). *Restos del Viaje*. Caracas: Monteávila.
- Russotto, M. (1996). *Épica mínima*. Caracas/Cumaná: Cultura Universitaria UDO, Fundación José Antonio Ramos Sucre.
- Russotto, M. (2006). *Obra poética 1979-2006*. Mérida: El otro el mismo.
- Russotto, M. (2017). Lo visible e invisible en el diálogo entre las artes. *Guaraguao*, 21(55), 9-18.
- Russotto, M. (2017). Poéticas de la raíz. Notas sobre un falso testamento. *Guaraguao*, 21(55), 161-182.
- Santiago, S. (2000). O entre-lugar do discurso latinoamericano. En S. Santiago, *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Santos, B. d. (2018). *O fim do império cognitivo. A afirmação das epistemologías do sul*. Coimbra: Almedina.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos sobre el Barroco*. Buenos Aires: Suramericana.
- Sarraceni, G. (2012). Fronteras de la lengua madre. *Abehache*, 21-37.
- Somos Nombres. (sf). *Demir Nilufer*. Obtenido de Somos Nombres: <https://www.somosnombres.org/somos-nombres/las-puertas-de-europa/nil%C3%BCfer-demir/>
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Aguilar.
- Sousa Ribeiro, A. (14 de 09 de 2018). Pós-memória e compaixão - A razão das emoções. *Memoirs*, pp. 15-16.
- Sousa Santos, B., & Meneses, M. P. (2014). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.
- Spinuzza, G. (2009). *A poética de Eduardo White*. Universidade de Lisboa. Lisboa: Tesis de Mestrado em Estudos Românicos.
- Spinuzza, G. (2021). Para além da nação: uma viagem pelos imaginários poéticos de Eduardo White. *Abriu*, 99-116.
- Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Akal.
- Ureña Calderón, J. F. (2017). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Vásquez, J. P. (15 de octubre de 2021). *Perdí a mi esposa, hija y hermano: Kingston, sobreviviente naufragio de Acandí*. Obtenido de Caracol Radio: https://caracol.com.co/programa/2021/10/14/hoy_por_hoy/1634228792_384202.html
- Vega Bedoya, W. (2015). Visión trágica, tradición y desesperanza de Gabriel García Márquez,. En J. E. Ordoñez Muñoz, *Novelas colombianas desde la Heterodoxia: Cátedra Rafael Gutierrez Girardot* (págs. 67-80). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja.
- Walcott, D. (1996). *El reino del Caimito*. Bogotá: Norma.
- White, E. (1984). *Amar sobre el Índico*. Maputo: AEMO.
- White, E. (1999). *Janela para Oriente*. Lisboa: Caminho.
- Wieser, D. (2016). A língua é a própria carne do pensamento. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Cadernos de Estudos Africanos*(32), 145-172..
- Winkiel, L. (1 de abril de 2019). Introduction. *Hydro-criticism. English Language Notes*, págs. 1-10.
- Yaeger, P. (1 de Mayo de 2010). Sea Trash, Dark Pools and the Tragedy of the Commons. *PMLA*, 125(3).
- Zapata, M. (1994). Peregrinaciones de lo grotesco. *Letras*, 103-112.

