

Universidad Eafit
Maestría en Hermenéutica Literaria
Seminario de trabajo de grado
Daniel Clavijo

La búsqueda del testigo: El efecto testimonial como configurador de memoria histórica en *La ceiba de la memoria*, de Roberto Burgos Cantor

Resumen

A partir de las posibilidades del diálogo del arte con los episodios de violencia y horror en la historia, así como de la configuración de la memoria colectiva, este artículo busca indagar en las implicaciones del discurso testimonial ficcional como mecanismo de construcción de memoria histórica en la novela *La ceiba de la memoria*, de Roberto Burgos Cantor. Esta reflexión sobre los alcances de la recreación estética del testimonio en la novela gira en torno a tres perspectivas de análisis: la configuración ficcional de un género discursivo propio de la historia; la manera en que dicho procedimiento ficcional trasciende ciertos límites de la lógica testimonial, y las posibilidades de sentido que se desprenden de la no-dialogicidad de la expresión del testimonio en la obra.

Palabras clave

Testimonio, efecto testimonial, memoria colectiva/histórica, recordar, historia.

Abstract

Based on the possibilities of dialogue between art and the many episodes of violence and horror in history, as well as on the configuration of the collective memory, this article aims to inquire into the implications of the fictional-testimonial discourse as a mechanism for the building of historical memory in Roberto Burgos Cantor's novel, *La Ceiba de la memoria*. This reflection on the scope of aesthetic recreation of the testimony in the novel revolves around three analytical perspectives: the fictional configuration of a discursive genre characteristic of history; the way in which this fictional procedure transcends certain limits of the testimonial logic, and the possibilities of meaning that arise from the non-dialogicity of the expression of testimony in the work.

Key words

Testimony, testimonial effect, collective/historic memory, history.

La búsqueda del testigo

El efecto testimonial como configurador de memoria histórica en *La ceiba de la memoria*, de Roberto Burgos Cantor

Probablemente sobre el papel se finge y se inventa la felicidad. Es posible que la escritura no pueda realmente poner voz a la desolación absoluta, a la nada de la vida, a esos momentos en los que es solo vacío, privación, horror. Ya el mero hecho de escribirlo llena en cierto modo este vacío, le da forma, hace posible comunicar el horror y, por tanto, aunque sea por poco, es más fuerte que él.

CLAUDIO MAGRIS

Introducción

Como respuesta a la conocida afirmación de Theodor Adorno sobre la imposibilidad del arte después de Auschwitz (1962; 14)¹, Jacques Rancière invierte el enunciado y señala que “solo el arte es posible, porque siempre es lo presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano” (2013; 47). Junto con la categórica formulación de que el arte sí puede ocuparse del horror, en la medida en que su objeto radica en la revelación de aquello que no se puede ver, las palabras de Rancière nos permiten inferir el planteamiento que será transversal a la relación historia-ficción en la que se enmarca esta reflexión sobre el efecto testimonial en *La ceiba de la memoria*: en tanto presencia de una ausencia, el arte opera bajo la lógica de la memoria; una memoria que, para el caso de las creaciones estéticas que se ocupan de la barbarie, puede ser asumida como memoria colectiva; es decir, como aquella posibilidad de recordar lo que no se ha vivido (Mélich, 2001; 26).

Dentro de la distinción aristotélica sobre las manifestaciones de la memoria, que plantea la oposición entre los conceptos de *mneme* –recuerdo espontáneo– y *anamnesis* –rememoración como búsqueda activa (1987; 233)–, podríamos incluir el acto de testimoniar en la esfera de la segunda; es decir, como intención activa del recordar². Quien testimifica, dice Giorgio

¹ Si bien Adorno hace múltiples referencias al problema en *Dialéctica negativa*, donde profundiza en el fracaso de la cultura (2005; 336), aludimos al pasaje textual del ensayo “La crítica de la cultura y la sociedad”: “... luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno, 1962; 14).

² Claramente, no se trata de un uso excluyente de las manifestaciones, pues mientras se lleva a cabo el ejercicio consciente del hacer memoria aparecen detonantes del recuerdo espontáneo en el relato.

Agamben, tiene vocación de memoria (2009; 26). En este sentido, la memoria en el testimonio opera como la búsqueda consciente de una reconstrucción del pasado, un intento de la palabra por hacer presente lo ausente, como lo afirma Rancière para el caso del arte.

Si bien tanto la evocación espontánea del recuerdo como el acto consciente de rememoración conciernen al ámbito de lo individual, se entiende la memoria como un fenómeno colectivo en la medida en que es en las dimensiones sociales, o marcos sociales de la memoria de los que hablara Maurice Halbwachs (2004) –lenguaje, espacio, tiempo, religión, clase social–, donde esta se apoya como referencia para la reconstrucción del pasado. No se trata de un desconocimiento de la experiencia subjetiva de la memoria³ sino más bien de una interacción entre dos instancias de la evocación del pasado: “Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aun con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica” (Halbwachs, 2004b; 55). También Benjamin se refirió a este alcance al indicar que, cuando se habla de experiencia⁴ en sentido estricto, la memoria integra contenidos de lo individual y de lo colectivo (2012; 190).

Bajo estas consideraciones, indagaremos en la manera en que la recreación estética del discurso testimonial⁵ de *La ceiba de la memoria* –instancia individual ficcional– se inscribe como posibilidad de memoria histórica –instancia colectiva del ámbito de lo real– en la representación literaria de hechos y personajes comúnmente entendidos como históricos. Si asumimos entonces la memoria como presencia de una ausencia y como aprehensión del pasado desde una perspectiva más espesa, más humana, con una mayor dosis de subjetividad,

³ Anota Halbwachs que en la base de todo recuerdo se encuentra “el recuerdo de un estado de conciencia puramente individual, que (...) podríamos denominar intuición sensible” (2004b; 37).

⁴ El concepto de *experiencia* en Benjamin alude al de tradición, tanto en la vida colectiva como en la privada: “Se construye menos sobre hechos aislados, fijos definitivamente en el recuerdo, que en los datos acumulados, muchas veces no conscientes que confluyen en la memoria” (2012; 187). Benjamin opone la idea de *experiencia* a la de *vivencia*, esta última como propia de las sociedades modernas, más cercana a la vivencia individual, frágil, efímera (Traverso, 2007; 14).

⁵ Al referirse al testimonio histórico, señala Renaud Dulon que, incluso, no es indecente hablar de estrategia narrativa o de estética, sobre las modalidades de escritura que plasman mejor que otras la fuerza emocional de los relatos de los testigos de acontecimientos históricos (2004, 99).

de lo experimentado, que la que ofrece la historia (Traverso, 2007; 13)⁶, es posible abordar la práctica del testimonio como una de las manifestaciones más claras de la apropiación subjetiva –o *subjetividad situada*, en palabras de Leonor Arfuch (2013; 14)– que la memoria hace de la historia y de cómo la vivencia se construye en el lenguaje, tanto desde su contenido, en la representación verbal y visual del horror, como desde su carácter mismo de existencia –presencia– en tanto acontecimiento del lenguaje (Agamben, 2009; 122).

Es necesario anotar que la noción de testimonio, para hablar de los múltiples registros en primera persona que aparecen en la novela, es en sí misma problemática, a la luz de una teoría del discurso testimonial (Mélich, 2001; Dulong, 2004; Agamben, 2009; Ricoeur, 2010; Suárez, 2016). De ahí que la primera parte del trabajo busque desentrañar la manera en que están configurados dichos registros en *La ceiba de la memoria* y establecer en qué medida pueden ser considerados como portadores de un efecto testimonial. Posteriormente, identificaremos las posibilidades que desde la literatura se abren para trascender lo que podríamos entender como una lógica del testimonio. Por último, reflexionaremos sobre la ausencia de interlocución –o de disposición a la escucha (Arfuch, 2013; 15)– en la que se encuentran varios de los testimonios de la novela.

Sobre la estructura de la novela

La ceiba de la memoria está ensamblada a partir de siete secuencias narrativas (Castillo Mier, 2009; 240) –con notables diferencias de tiempo y espacio⁷– que se entrecruzan para reconstruir y poner a dialogar dos episodios históricos de la barbarie humana: por un lado, el comercio de esclavos en la Cartagena del siglo XVII y, por otro, los campos de concentración

⁶ Aclara Enzo Traverso que historia y memoria no conforman una pareja contradictoria sino que la segunda implica la dimensión subjetiva de la primera. Al caracterizar la noción de historia, Traverso destaca que esta supone una mirada externa de los acontecimientos; fija el pasado en un orden temporal cerrado y cumplido; separa las épocas –mientras que la memoria tiende a atravesarlas– y se constituye como búsqueda de unicidad, en dirección diferente a la multiplicidad de las memorias (2007; 27).

⁷ Las acciones de los personajes se llevan a cabo en Cartagena (siglo XVII y siglo XX), Roma y ciudades del centro y del este de Europa (Viena, Varsovia, Cracovia, siglo XX), en tres ejes temporales: el primero, en el siglo XVII, donde tienen lugar las historias de Pedro Claver, Alonso de Sandoval, Analia Tu-Bari, Benkos Biohó y Dominica de Orellana, y los otros dos, en el siglo XX, donde, por un lado, estaría el relato del padre y el hijo que visitan los campos de concentración y, por otro, el de Thomas Bledsoe, el escritor.

de los nazis en el siglo XX⁸. El primer escenario se le presenta al lector a través de los relatos de cinco personajes: los sacerdotes jesuitas Pedro Claver y Alonso de Sandoval; la esposa de un funcionario de la administración colonial, Dominica de Orellana, y dos esclavos negros, Analia Tu-Bari y Benkos Biohó, adquiridos por el esposo de Dominica y por los enviados de la iglesia, respectivamente. A su vez, este contexto de la esclavitud en Cartagena es abordado por Thomas Bledsoe, escritor que desde la contemporaneidad⁹ investiga sobre la vida de Pedro Claver para construir una biografía del santo. El segundo referente histórico de la novela está construido a partir de un padre y un hijo –no son identificados por sus nombres sino por el parentesco, pero se indica que el padre es cartagenero– que se encuentran en Europa, donde visitan los campos de concentración de la Alemania nazi.

Cada una de las secuencias se configura a partir de distintos registros narrativos en primera persona que son los que nos permitirán aproximarnos a algunos de ellos como expresión del efecto testimonial. En la primera parte de la novela¹⁰, titulada “Enfermos de mar”, las vidas de Pedro Claver, Dominica de Orellana y Thomas Bledsoe son relatadas por un narrador externo a la acción, mientras que la de Alonso de Sandoval es presentada por una voz poco usual desde el punto de vista del tiempo del narrar, configurada en el futuro de la segunda persona del singular: “Usted aún respirará (...) Al manifestarse la dolencia, Usted sentirá las moscas. (...) La piel se irá cubriendo con los chorros de un moco gris-verdoso-sanguinolento. Y fétido” (29). Por su parte, las de los esclavos Analia Tu-Bari y Benkos Biohó se construyen desde la voz misma de los personajes, en primera persona del singular, así como la del padre que cuenta el viaje a Europa con su hijo, cuya historia se presenta desde el *nosotros* de la primera persona del plural.

⁸ En un momento de la novela, en la voz del padre que viaja con su hijo, que es la que en su reflexión articula las diferentes temporalidades que interactúan en la obra, se describen dos fotografías de secuestrados en Colombia, encadenados y enjaulados en la selva (295), lo que se constituye como otro de los episodios históricos de la barbarie que se integran en el relato.

⁹ En la novela no se precisa fecha alguna que permita establecer con exactitud en qué año transcurre la acción de Thomas Bledsoe, pero por referencias se puede inferir que se trata de algún momento en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁰ En su estructura más general, la novela está construida por cuatro grandes partes –“Enfermos de mar”, “Transterrados”, “Marcas de hierro” y “Las pinturas de Dios”–, conformadas a su vez por las siete historias mencionadas anteriormente, focalizaciones que aparecen de manera irregular a lo largo de las cuatro partes.

Para la segunda parte, “Transterrados”, las diferentes secuencias se presentan todas desde el punto de vista de un narrador omnisciente, excepto la del personaje no identificado que recorre el Este de Europa con su hijo, historia que se mantiene relatada desde el mencionado *nosotros*. Las voces de los esclavos, que en la primera parte se apropiaban del lenguaje para dar cuenta de su miedo, de su incomprensión, del despojo y del dolor, ceden en este apartado la perspectiva –no la focalización, que sigue siendo individual– a una mirada que desde la distancia relata los detalles del momento en que desembarcan en Cartagena. Ya para la tercera y la cuarta parte –“Marcas de hierro” y “Las pinturas de Dios”– los esclavos recuperan su propia voz para narrar los acontecimientos y aparecen nuevos registros de la primera persona, algunos de ellos escritos, de personajes como Pedro Claver, Dominica de Orellana y el propio Thomas Bledsoe, entre otros.

Hacia una configuración del efecto testimonial en *La ceiba de la memoria*

En contextos de guerra o barbarie, afirma Dulong –desde una perspectiva pragmática– que en el discurso testimonial histórico el testigo –autor– transmite una experiencia límite con el fin de hacer comprender el sufrimiento, la humillación y la voluntad de supervivencia al interlocutor y con ello denunciar o generar conciencia social para evitar el regreso de lo inhumano (2004; 98). En cuanto a su configuración discursiva, Suárez recoge una serie de dimensiones particulares del testimonio, entre las que menciona: el carácter colectivizante, la identificación biográfica, la convergencia entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, el carácter contestatario, las marcas de oralidad, la pretensión de verdad y la presencia de hechos socio-históricos, entre otros (2016; 39). También Ricoeur condiciona una serie de “componentes especiales” para la operación testimonial, entre los que incluye: la fiabilidad, entendida como la articulación entre la aserción de la realidad factual del hecho y la certificación de la declaración por la experiencia de su autor, la importancia o significatividad del hecho relatado; la autodesignación del testigo, marcada por un triple deíctico –lo veremos en profundidad más adelante–, que permite implantar la fórmula “yo estaba allí”; la estructura dialogal, que a su vez pide que el testimonio sea creído por alguien –“creedme”–; la aceptación de que el testimonio pueda ser controvertido y la disposición del testigo para defender su versión y, por último, su configuración como institución, en la

medida en que el grupo social deposita en él su seguridad y la confianza en la palabra del *otro* (2010; 2013).

Si bien podría ser problemático hablar con precisión de una ficcionalización del testimonio en *La ceiba de la memoria*, pues no hay pistas exactas que permitan la identificación detallada del acto de testimoniar, las particularidades mencionadas nos permiten abordar los registros en primera persona como portadores de un “efecto testimonial”¹¹, noción que nos ubicaría tanto en el plano de la elaboración discursiva como en la dimensión de recepción del enunciado –sobre la que profundizaremos en el último apartado de esta reflexión–: como lectores, percibimos los registros como las constataciones verbales de unos hechos presenciados por unos testigos que, de alguna manera, nos producen una reacción afectiva, un sentimiento o juicio de valor orientado hacia la idea de “nunca más” (Dulong, 2004; 99).

En cuanto a la configuración misma de los enunciados, encontramos claras señales que permiten establecer la conexión directa con las particularidades de la construcción del testimonio. Por tomar algunas de las más relevantes, concernientes tanto al contenido como a la expresión formal y a lo relacionado con su enunciación, encontramos en los discursos de Benkos Biohó y Analia Tu-Bari la intencionalidad¹², el alcance colectivizante y la presencia de hechos socio-históricos, el carácter contestatario, las marcas de oralidad (Suárez, 2016) y el triple déctico que evidencia la autodesignación del sujeto (Ricoeur, 2010).

Mis familiares faltan. Mis palabras separadas de aquello que nombran, de la tierra a la que nos pertenecemos y con la cual somos un mundo de armonías, arruinan su virtud, se quedan vacías. Grito. Mis palabras sabían atraer la lluvia. Mis palabras sanaban. Espantaban la enfermedad. Mis palabras asustaban al león. Mis palabras se esparcían como plegarias y sabían recogerse de agradecimiento. Ahora mis palabras se envolverán en el grito. Mis palabras. Recorrerán la rabia, romperán el dolor, atravesarán el mar y las tierras y los cielos y despertarán a mis dioses (...) Gritar para que mi lengua espante el silencio, aprenda a hablar sola, despierte las palabras que quedaron prisioneras de las nuevas palabras, cercadas por su sonido y un significado que no pertenece a ninguno de los otros (46, 47).

¹¹ El concepto de “efecto testimonial” aparece mencionado en la aproximación crítica que lleva a cabo Ricardo Sánchez, quien no profundiza en la cuestión discursiva sino que se enfoca en la problemática histórica del comercio de esclavos en el siglo XVII (2009; 29). En otros trabajos aparecen términos como “testimonio” (García, 2014; 112) o “monólogo interior” (Montoya, 2009; 41).

¹² En línea con la vocación contestataria del testimonio, Suárez recoge planteamientos de John Beverly y de Francisco Thedosiadis para indicar que todo testimonio tiene una intencionalidad política que constituye siempre un reto para el *statu quo* social (Suárez, 2016; 41).

Me aferro a mi nombre Analia Tu-Bari. Atrapo mi memoria joven (...) Parece que la vida, interrumpida por este robo y este sometimiento sin razón, hubiera sido sepultada por los destrozos de lo que somos. Un sitio al cual es imposible volver pero es necesario recuperar para no morir del todo. La memoria se abre en diversos ramales. Algunos están ocupados por la cacería nocturna y cobarde. Por la prisión. Por el encierro en la bodega de la nao. Por las ventas en los parapetos de la plaza como si fuéramos barriles de aceitunas o botijuelas de aceite. Y se oculta el canal principal que nos conduce al origen, al flujo interrumpido de lo que íbamos a ser (...) Lo que me dispongo a ser en esta tierra extraña es una ceiba. Guardadora de acciones. Una ceiba de tallo engrosado que bañe con su savia traída de otros territorios esta tierra de la cual siento ya no saldré nunca. Mi savia de ceiba maltratada se fundirá con los jugos de esta tierra de lenguas revueltas, de saqueadores que vienen del mar, de templos de hombres que quieren hacer un reino en los cielos, de enfermos que viven en los hospitales y no se curan, de autoridades de la ciudad y de autoridades de las creencias, de soldados, de nosotros dominados a la fuerza y obligados a la servidumbre, de buscadores de fortunas, de mercaderes, de indios, de gentes de paso, de navegantes náufragos, de herreros, de constructores de defensas. Son demasiados y aun no termino de conocer (73, 74).

Lo que se atesta en el testimonio, dice Ricoeur, es la realidad de la cosa pasada y la presencia del narrador en el lugar de los hechos; a esto hace referencia la autodesignación –el testigo se declara como tal–, que se configura a partir del triple deíctico mencionado anteriormente: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del *allí* con respecto al *aquí* (Ricoeur, 2010; 214). En los discursos de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó vemos claramente evidenciadas las tres indicaciones; sin embargo, en las dos últimas encontramos ciertas particularidades. Buena parte de lo relatado por ambos esclavos –más en Benkos que en Analia– se formula desde un tiempo verbal que, más que a una narración donde se da una escisión entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado (Ricoeur, 2008b; 469), alude a una temporalidad presente, marcada por la tensión¹³, donde los momentos de la enunciación y de lo enunciado convergen.

Sí. Gritar. Mi grito perfora el aire. Llega a lo alto de las ceibas y rebota. Sacude las ramas de los flamboyantes. Reconoce los nísperos y husmea los mameyes. Mi grito funda. Mi grito invoca. Mi grito llama. Mi grito como el canto del pájaro-colibrí marca su territorio. Sé que no hay vuelta. El mar solo devuelve los cuerpos de los muertos (80).

¹³ Con base en planteamientos de Harald Weinrich, señala Ricoeur que lo que caracteriza a los tiempos verbales de los géneros del comentario y de la narración –más que el tratarse de acontecimientos pasados o ficticios en el segundo caso– es el grado de tensión o distensión, respectivamente, que implica cada uno de ellos. Mientras que en el comentario se busca hacer sentir al interlocutor cierta tensión de la actitud de comunicación, en la narración el mundo narrado es distante al entorno inmediato del oyente (2008; 481).

En cuanto a los deícticos del lugar de la enunciación, es clara la diferencia entre el *aquí* desde el que se habla y el *allí* que se evoca, la tierra de donde fueron despojados. La constante referencia a un doble lugar configura una fragmentación de los personajes que se debaten entre el espacio de lo concreto y el espacio de la memoria. Si, por un lado, Benkos asume el nuevo mundo como una condena sin retorno, lo acepta y busca resistir a través de la creación de un reino (palenque), Analia traza una conexión indivisible que a su vez divide al sujeto de la rememoración:

Cuándo vine. Cuándo. Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse. Como se quedaron los ríos. Los árboles. La tierra. Los bosques. La hierba. Los animales (...) Quizá yo también me quedé. Estoy allá. Quedé en la aldea. Permanecí en el reino. Será esto venir. Soy incompleta (35).

Mientras las indicaciones espaciales de la enunciación son claras, no sucede lo mismo con la configuración temporal del momento del enunciado. Al intentar describir la experiencia de los campos de concentración, Joan-Charles Mèlich recurre a una idea de Celan según la cual el *Lager* es el “espacio sin tiempo”, donde el prisionero es despojado de su tiempo, de su pasado, de su futuro, de su nombre y de sus pertenencias: “ya que del campo solo se sale por la chimenea, y las tumbas serán ‘tumbas en el aire’” (Celan, citado por Mèlich, 2001; 23). Esta eliminación de cualquier rasgo de temporalidad es la constante en los discursos de Analia y Benkos. Si bien se marca un antes y un después, abruptamente interrumpidos por un mar que encarna el más profundo temor de quienes fueron arrancados de su tierra, no hay pista alguna o referencia cronológica que nos permita inferir una fecha o precisar en qué momento de determinada acción se pronuncian los esclavos¹⁴. Y a esta ausencia de las marcas temporales de la enunciación se suma el hecho de que quienes controlan el comercio de esclavos –y la iglesia católica, mediante la imposición de su doctrina– buscan borrar toda huella de un pasado –así como de un futuro– que represente identidad o vínculo con la cultura de procedencia. Es así como se arrasa con el nombre, con las creencias, con el cuerpo, con el lenguaje mismo y, como lo veíamos antes, con su posibilidad de referenciar; es decir, de nombrar el mundo.

¹⁴ En el caso de Analia, habrá una señal de su temporalidad únicamente cuando recupera su libertad, en el momento en que el narrador nos indica que ya lleva siete años en condición de libre (160).

Por último, ya en una cuestión formal de la elaboración discursiva, asistimos a una recreación estética del discurso oral o lo que Carlos Pacheco llama *ficcionalización de la oralidad* (2016). Trátese de un monólogo interior, de un soliloquio o de un grito –de hecho, hay un momento en que Benkos Biohó reconoce que “No hablo solo” (296)– el discurso está construido con el fin de evidenciar esas “marcas de oralidad” (Suárez, 2016; 41). Frases cortas, reiterativas, imágenes que se repiten en el mismo apartado o que aparecen constantemente en otros, así como los deícticos que señalan permanentemente el lugar de la enunciación, son manifestaciones propias de la palabra que no ha sido fijada en la escritura, aquella que es vulnerable al paso del tiempo y al olvido, más cercana a un medio acústico que a uno visual.

Sin embargo, como lo mencionábamos al inicio de esta reflexión, no todos los registros que podemos asumir como generadores del efecto testimonial en *La ceiba de la memoria* obedecen a la representación ficcional de la oralidad. De un lado, aparecen también múltiples expresiones de la escritura, tanto íntima como privada e histórica, que se convierten para el investigador de la novela, Thomas Bledsoe, en testimonios determinantes para su proceso creativo; entre estas, se encuentran el libro de Alonso Sandoval, *De instauranda aethiopum salute*; el *Libro de horas*, diario íntimo de Dominica de Orellana, así como la carta que el propio Bledsoe le escribe a Pedro Claver. De otro lado, aparecen los objetos que dan cuenta del horror de los campos de concentración de los nazis, contemplados por el personaje que viaja en compañía de su hijo: valijas, fotografías y cabellos, que si bien no se configuran desde el lenguaje verbal sí construyen la imagen de la memoria de un desastre que, como lo reconoce el personaje no identificado, también es nuestro desastre (170). Y es que, como le escribía Alejandro Burgos a su padre, Roberto Burgos Cantor, a propósito de la novela: “El lenguaje de las imágenes es testimonial mientras que el lenguaje verbal es representativo” (Alejandro Burgos, citado por García, 2016; 60).

“Que nadie testifique por el testigo”

En *Lo que queda de Auschwitz* (2009), Giorgio Agamben soporta su reflexión sobre el discurso testimonial en lo que denomina la *imposibilidad del testimonio*, que alude a la paradoja de que el testimonio vale esencialmente por lo que falta en él –idea que ya había

sido abordada por Lyotard (1988)–, pues los “testigos integrales” o “verdaderos testigos” – es decir, quienes “tocaron fondo”– no testimoniaron ni hubieran podido hacerlo; quienes sí lo hicieron –seudotestigos, los llama Agamben– “testimonian de un testimonio que falta” (2009; 34). En pocas palabras: quien testimonia no experimentó el hundimiento y quien lo experimentó no lo pudo testimoniar. No se trata, aclara Agamben, de una delegación de la voz de quien no pudo hablar:

... los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir. No tienen “historia” ni “rostro” y, mucho menos, pensamiento (...) Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar sentido en una zona imprevista (Agamben, 2009; 34).

También Mèlich se inscribe en esta dirección, cuando señala que el sobreviviente narrador de lo ocurrido en los campos de concentración no busca presentar *su* experiencia sino dar cuenta de la “ausencia del testimonio”, en la medida en que el *musulmán*¹⁵, el prisionero próximo a la muerte, se presenta como un “espectro”, como una “ausencia” (2001; 17)¹⁶.

En un sentido opuesto, al prologar las *Obras completas* de Paul Celan –judío, quien estuvo recluido durante un tiempo en uno de los campos nazis y cuyos padres murieron también en los campos de exterminio–, Carlos Ortega emplea el título: “Que nadie testifique por el testigo” (2002; 9). Este enunciado podría sugerir, cuando menos, dos posibilidades: que el silencio abarque la experiencia de quien relató la de otros –que no se diga más sobre lo dicho por el que vio y habló– y que el testigo sí puede testimoniar por sí mismo; es decir, que, en alguna medida, es dable vulnerar la lógica de la objetivación de la experiencia por medio de un padecer-presentar-narrar. Sin embargo, más allá de esta segunda posibilidad, aceptada ya

¹⁵ Giorgio Agamben dedica un apartado de su ensayo a contrastar diversas versiones de sobrevivientes y estudiosos con el ánimo establecer el origen del término *musulmán* para designar a aquel ser ‘producido’ por Auschwitz que encarna la “catástrofe del sujeto, su anulación como lugar de la contingencia y su mantenimiento como existencia de lo imposible” (2009; 155).

¹⁶ Otro problema que se acerca a la imposibilidad del testimonio en Auschwitz es anotado por Dulong, al referirse a la distancia temporal del hecho vivido y el momento de la narración: “¿es el mismo individuo el que testimonia hoy sobre lo que vivió antaño, como un ser reducido a un cuerpo extenuado incapaz de testimoniar?” (2004; 106).

por varios de los autores que se han atrevido a esbozar una definición del género discursivo¹⁷, nos valemos de la frase de Ortega para entenderla desde la literatura, que extiende sus posibilidades hasta la experiencia donde la lógica del testimonio no nos dejaría siquiera asomarnos, y asumirlo desde lo vivido como experiencia límite, en el relato autorreferencial de situaciones como la pérdida de la vista o como la eventualidad de dejar constancia del morir y de la propia muerte, circunstancias por las que atraviesan, respectivamente, Analia Tu-Bari, Benkos Biohó y Pedro Claver; este último, en la escena de sus exequias recreada por Thomas Bledsoe.

En la tercera de las intervenciones de Analia Tu-Bari en la novela, la esclava relata el paso de la oscuridad de la experiencia traumática del viaje en la bodega del barco a la llegada a Cartagena, ciudad portadora de una luz que tampoco la dejará ver:

Oscuridad duradera en el hueco donde nos metieron. Noche alargada sin luna. Un poco de día se filtraba cuando abrían arriba para darnos el jarro de agua, la masa de grano y harina. Luna que no veía y guiaba la oportunidad de las siembras, el corte de la madera. Cuántos soles y lunas se fueron mientras flotábamos en el lomo de esta bestia que ruge y amenaza. Más que adolorida. La sangre se sale y la rabia me llena. Veneno que se posesiona de mí. Empujados de los escombros propios: vómito y aguas del cuerpo. Sangres de la luna y sangres de las heridas. Mierda que se convirtió en un agua suelta y fétida que nos quemaba las nalgas. Pus de las llagas sin cerrar. Muertos que se deshacían fuera de la cueva y se inflaban sin convertirse en tierra ni en aire. Ambiente espeso que entraba con dificultad al respirar y nos corría por dentro. Empujados salimos al día. Cuál día. Luz de lo alto y brillo cegador abajo (104).

Desde la misma llegada al puerto, Analia comenzará a tener problemas de la vista, producto de aquellos estallidos de luz: “No veo nada (...) La luz se oscurece” (107). Ya para la cuarta focalización, percibida y narrada por un tercero, el narrador nos confirma que Analia se queda ciega y se adentra “en el régimen de lo oculto. Lo invisible a los ojos a ella se le aparecía sin esfuerzo, como algo natural, algo que también se expresaba en palabras pero nadie entendía” (163). Anota Victoria García que es el sentido de la vista el que, directamente relacionado con la palabra, permite constatar que el testigo estuvo ahí; su concepción es privilegiadamente ocular (2012; 372). El testimonio de las imágenes de los *otros* que daba Analia al comienzo de su historia, como testigo que hablaba en nombre de aquellos que no

¹⁷ “El testigo atesta ante alguien la realidad de una escena a la que dice haber asistido, eventualmente como actor o como víctima, pero, en el momento del testimonio, en posición de tercero respecto a todos los protagonistas de la acción” (Ricoeur, 2010; 214).

lo podían hacer¹⁸, se convierte ahora en la palabra que es capaz de nombrar aquello que no tiene forma, lo innombrable: el miedo, el dolor, que ahora adquieren color, que ahora son imagen:

... y ahora yo ciega de luz no vi. Qué no vi. Vi oscuridad rojiza. Lumbre. Rojo de fogata. Dolor de quemadura en los ojos y más adentro de los ojos en la cabeza. Dolor. Yo no veía. Sombras grises y rojas. Brillos de relámpagos que hormigueaban en los ojos y en la cabeza (250).

Señala Agamben que referirse a Auschwitz como la imposibilidad del lenguaje, como lo que no se puede nombrar o como lo “indecible” no sería otra cosa que mistificarlo, “adorarlo como a un Dios” y “contribuir a su gloria” (2009; 32)¹⁹. Convertir en imágenes, a través de palabras, la imposibilidad de la representación misma –tanto la voz de quien no se puede pronunciar como aquello de lo que no tenemos palabras para describirlo–, es la desacralización de la barbarie por medio del lenguaje y su condición de nombrar: “Aceptó – dice el narrador sobre una de las reflexiones de Thomas Bledsoe durante sus investigaciones– que las palabras son esencia de lo que nombran, existencia de lo nombrado. Y nombrar es revelación” (15).

Un grado aun mayor de la experiencia límite del testimoniar estaría del lado del dar cuenta del proceso de morir, que permite la ficción cuando nos presenta la reflexión de Benkos colgado en el palo en que será ahorcado. Las autoridades de Cartagena violan un pacto que permitía que los negros transitaran por la ciudad y capturan al rey de la Matuna, a quien condenan a muerte, en un acto liderado por oficiales del Santo Oficio que se encuentran de visita en la ciudad. Si bien el narrar los últimos instantes de la vida, desde la propia

¹⁸ “Lo que siguió me enferma cada vez que aparece en mis sueños o en mis vigiliadas oscuras y desocupadas cuando el ruido del mar inunda mi mente. Se me eriza la piel. Me duelo. Los veo tirados en la playa con las manos hundidas en la arena, agarrados a la tierra que se les escurre entre los dedos mientras los blancos que vigilan y llaman capitanes de la arena les castigan con látigos cortantes de siete colas y nuestros primos negros renegados, traicioneros, también golpean con ese gesto que hace sufrir más por venir de alguien que está cerca de ese conjunto, de ese todo que es uno mismo, y abren el aire con sus látigos de piel de hipopótamo” (39).

¹⁹ El planteamiento de Giorgio Agamben parte del verbo griego *euphemein*, que significaba “adorar en silencio” –hoy *eufemismo* quiere decir un término que, por conveniencia de algún tipo, sustituye a otro que no se puede pronunciar–. “Decir que Auschwitz es ‘indecible’ o ‘incomprensible’ equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria” (2009; 32).

subjetividad, no atenta necesariamente contra la lógica del testimonio, el uso de un estricto presente, en lugar del gerundio propio de la narración del hecho en el que se está inmerso, acorta o anula la distancia entre enunciación y enunciado y nos revela, con un alto grado de intensidad, el instante mismo en que la presencia del testimonio se hace ausencia, el momento en que la materialidad y la conciencia de la existencia se asumen a sí mismas como memoria próxima:

Mis días se acaban. Un ahorcado. Qué queda. Lo que soy en ti. Ni hijos. Ni fuerza. Apenas esta noche en la cual fui recibido. Me ahorcan. El mar el mar y el momento en el cual te conocí Dominica. Yo grité esa noche. La noche esa fue mi grito. Tú gemiste. Y te aceptaste como mi tierra. Ahí quedé. Qué soy. Miro el mar y acepto el abismo. Alguien me trajo a esta tierra. No es la mía. Dominica me ahorcan. Guárdame en ti (379).

El relato de la muerte de Pedro Claver por sí mismo es aun más audaz, pues en este caso sí se viola la lógica testimonial. La escena, que se inserta en la focalización de un apartado dedicado a Thomas Bledsoe –es decir, hace parte de la novela que el escritor está construyendo sobre el santo–, presenta a un Pedro que se desdobra, se ve a sí mismo sin vida en sus propias exequias y da cuenta de lo que sucede a su alrededor mientras reflexiona sobre lo experimentado. Narrar, dice Ricoeur, es ya reflexionar sobre lo narrado (2008b; 469). Si en el caso de Benkos evidenciamos una alteración del régimen temporal previsible para dar cuenta del morir como proceso, la narración de Pedro nos presenta una variación pronominal que nos desplaza de una perspectiva en tercera persona a una subjetividad autoconsciente del acontecimiento de la propia muerte:

Con dificultad cierra y abre los ojos. El ayudante Nicolás arroja papeles al aire y la multitud se los disputa. ¿Por qué? ¿Qué sucede? ¿Quién lo trajo a él hasta aquí? ¿Será esto la muerte? ¿Soy yo? No puedo gritar. No puedo moverme. La gente en coro repite: el santo ha muerto (387).

Como en un juego o cruce de miradas, los personajes son también testigos de lo que narran los demás personajes y opera entonces una lógica de la constatación, donde una escena relatada por su protagonista es corroborada por otra de las voces. Como indica Agamben, el término *testigo* viene del latín *testis*²⁰ que significa “aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes” (2009;15). En este sentido, los

²⁰ Agamben habla de un doble origen del término en latín: el segundo sería *superstes*, que alude a quien “ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (2009; 15).

acontecimientos de la novela son presentados en repetidas ocasiones desde diversas perspectivas, no solo visuales frente a la configuración espacial del hecho sino ideológicas. Hay entonces, además del entramado verbal del testimonio, una red de miradas que configura el relato como imagen en la observación de los personajes. “Será que él mismo se odia. Grito. Lo dejo entregado a sus maltratos y salgo. Mis pasos no hacen ruido” (279), cuenta Benkos Biohó sobre el momento en que sorprendió a Pedro Claver castigándose con latigazos a sí mismo.

Testimonio de una búsqueda: el interlocutor

Cuenta Carlos Ortega, en el estudio que lleva a cabo sobre Celan, que la palabra más recurrente en la obra del poeta es el vocablo *tú*, que aparece “1.400 veces en treinta años de escritura”. El dato, en apariencia irrelevante, lo lleva a afirmar que el objeto de Celan fue siempre el de encontrar un interlocutor (2002; 11). El análisis de la configuración de los testimonios de *La ceiba de la memoria* nos lleva a señalar que, más allá de la indagación propia de cada personaje, hay una búsqueda generalizada por un interlocutor, por alguien que reciba las palabras con las que se construye la subjetividad de cada uno por medio del relato de la experiencia. Sin embargo, lejos de que se cumpla plenamente el carácter dialogal del discurso testimonial, es factible afirmar que en buena parte de la obra nos encontramos frente a un testimonio de la incomunicación: “Hay testigos que no encuentran nunca la audiencia capaz de escucharlos y de oírlos” (Ricoeur, 2010; 217).

¿Quién escucha el grito de Benkos Biohó? Esta sería tal vez la primera de las preguntas que surge al aproximarnos al más vehemente de los discursos de la novela. Ya hemos anotado que Benkos no habla solo, pero ¿a quién le habla? O, mejor: ¿quién recibe sus palabras? Con insistencia –pero en vano– le pide a Pedro Claver, el amigo de los esclavos, que no le cambie el nombre: “Gritar. Y que Pedro, quien me llama Domingo y me enseña de su Dios, me oiga” (114). También a Analia trata Pedro de borrarle su identidad, sugiriéndole que en lugar del suyo piense en nombres como Ana, María, Magdalena o Gertrudis, pues no puede bautizarla con un nombre pagano, moro, pecador, etíope, a lo que Analia responde con el intento por defender su arraigo, pero sus palabras no son nada frente al aparato de violencia ideológica de la iglesia:

Y yo Analia Tu-Bari no le puedo contestar porque me reprende y me castiga y si le digo: Analia Tu-Bari desciende de reyes, princesa de la aldea, la que sabe oír y hablar con el viento entre los árboles y anunciar el secreto de un sueño, la que guarda la historia de los ancianos y quien dice mi nombre Analia Tu-Bari dice miles de nombres de los antepasados los muertos recordados (...) No le cuento a Pedro. Mejor recibir sus dulces, el trago de vino, los dátiles, un poco de tabaco, y repetir: Señor yo te amo (252).

Si bien no propiamente como la constatación de una ausencia, también los jesuitas Pedro Claver y Alonso de Sandoval buscan infructuosamente respuesta a sus preguntas, que terminan perdiéndose en el silencio. De hecho, una de las focalizaciones de la novela se titula “Pedro oye el silencio de Dios”, donde por primera vez se presenta la voz del personaje en primera persona: “Yo evito preguntar. Si pregunto, es desde el silencio para no agraviar con ruidos el silencio de Dios. Nunca obtengo respuestas. A lo mejor es una pretensión vana” (234). En el caso de Pedro, hay cierta prudencia que le impide llevar más allá las inquietudes que lo invaden, relacionadas con la imposibilidad de comprender por qué la Inquisición había quemado a Giordano Bruno “por estar escribiendo lo que veía en el cielo” –imagen que lo acompaña en toda la indagación–, o con la falta de sentido de que alguien muera por pensar distinto, o con las inquietudes sobre si el conocimiento es una escala para ascender a Dios. Tan pronto las preguntas adquieren cierta intensidad en la reflexión, Pedro las abandona, intenta callarlas y se vuelve a enfocar en lo único que desea: servir, pues teme más que nada un litigio con Dios. Y entre las inquietudes que quedan sin respuesta frente al silencio, se encuentra aquella que pone en entredicho el sentido mismo de su misión en el Nuevo Mundo: Pedro no logra entender de qué manera la conversión de los esclavos puede ayudar a unas “creaturas arrancadas de sus tierras de nacimiento y vida y llevadas a la fuerza a trabajar de animales y maltratadas peor que fieras” (233).

En el caso de Alonso de Sandoval encontramos de igual forma la reflexión de un moribundo sin tiempo que obtiene el silencio como respuesta: “Usted a veces le hará preguntas a Dios. El silencio de Dios lo impulsará a un territorio infinito de indagaciones” (265). También aparece la imposibilidad de hablar con su compañero: “Usted echará en falta una conversación con Pedro Claver” (265), quien se revela como inalcanzable, a pesar de encontrarse en la misma enfermería, donde permanecen postrados los dos; la enfermedad de ambos les impide comunicarse. La inquietud de Alonso gira alrededor del mismo enigma que

atormenta a Pedro: la utilidad de la misión, de su propia escritura y del dogma, que se revelará como palabras inocuas para alcanzar a Dios, pero en este caso se manifestará en imágenes y reflexiones sobre la soledad y el silencio de los seres, puntualmente en aquel recuerdo de cuando fue testigo de la barbarie:

La ocasión en que usted sintió cómo de pura lástima los ojos se le convertían en una fuente y el corazón en un mar de lágrimas desconocidas. Se le aparecerá la imagen de la negra desollada con llagas temblorosas de gusanos y patiabierta con la cabeza de un cepo y los cuatro gordos sayones que la golpearon hasta matarla. Usted aquí meditará en lo tardío de los arrepentimientos, en los excesos sin freno de la crueldad. Usted observará a la negra muerta y la colgarán de un palo en el patio y sostendrán la mentira: se ahorcó; estaba loca. Usted padecerá la rabia y dirá sí sí: loca de aflicciones loca por la injusticia que recibió; loca porque no tuvo quién la oyera; loca porque le robaron su nombre; sí, loca por el disparate de este mundo de porquería que ella no eligió (275). (*El subrayado es mío*).

Hay, en cuanto al registro oral, un testimonio de la incomunicación donde más que a la ausencia de interlocutor asistimos a una especie de incapacidad del testigo para dirigirse al *otro*; incapacidad que, a su vez, es capaz de prever el silencio como anticipación de la respuesta. Se trata de la descripción de la experiencia en que el padre y el hijo visitan Auschwitz, momento en el que se instala el silencio frente a la imposibilidad de configurar la palabra:

Las palabras se enfrentan a una tragedia que las destruye (...) No es la incomprensión lo que nos reduce al silencio. Es la negativa de aceptar que esto hubiera sido posible (...) Te veo en silencio. No me atrevo a preguntarte qué contiene el silencio. Es probable que hubiese tenido la anticipación de la ausencia de respuesta. Intocable el silencio. El silencio no redime. Reto mayor del lenguaje, el silencio lo priva de ruidos y lo somete a la desnudez, a la tensión máxima donde la palabra se confunde con lo que nombra y lo nombrado es la palabra (169, 170).

Señala Giorgio Agamben que el sentimiento predominante entre los sobrevivientes de Auschwitz era el de la vergüenza, al que define como la “estructura oculta de toda subjetividad y de toda conciencia” (2009; 135) o como esa presencia nuestra ante nosotros mismos, para ponerlo en los términos que Agamben toma de Emmanuel Levinas (2009; 110)²¹. Parte de ese muro de silencio que se interpone entre padre e hijo, testigos de los

²¹ En un principio el texto de Agamben pareciera equiparar las nociones de vergüenza y de culpa, debido a que el análisis parte de un testimonio de Primo Levi en donde los dos términos aparecen como equivalentes: “que muchos –y yo mismo– hayan experimentado vergüenza, es decir, sentido de culpa...” (2009; 92). Sin embargo, más adelante, luego de abordar reflexiones como la de Heidegger –“encuentro entre el hombre y el ser”– o la de Levinas –aquello que descubre “el ser que *se descubre*” (2009; 110)–, el concepto de vergüenza es definido por Agamben como “el sentimiento fundamental

vestigios materiales del horror, es la vergüenza del hombre por el hombre, vergüenza del hombre por ser hombre. Por tanto, el padre, al configurarse como la instancia articuladora de los vejámenes de la humanidad –es él quien desde Auschwitz evoca el comercio de esclavos en Cartagena, las bombas atómicas y quien alude a los secuestrados del conflicto armado colombiano²²–, carga él mismo con el lastre de testimoniar por “aquellos, negros y judíos, que no pudieron soportar la destrucción y sucumbieron” (294).

En cuanto al registro escrito, encontramos dos casos en los cuales sus autores son plenamente conscientes de la incomunicación. El primero es el de Dominica de Orellana –hija de un impresor y esposa de un escribano– quien sostiene una relación ambigua con la palabra. Inicialmente, atraviesa dificultades para convertir en lenguaje escrito su nueva cotidianidad. Su proceso de adaptación al Nuevo Mundo es a la vez un aprendizaje sobre las posibilidades de la escritura como reflexión misma de la vida, como ese *redoblarse*²³ del que habla Ricoeur en cuanto al narrar como conciencia del acontecimiento narrado (2008b; 469). En sus primeras intervenciones –“Dominica promete escribir” y “Dominica piensa una carta para el Rey”–, el discurso gira en torno a la búsqueda obsesiva de la palabra precisa para escribirle a la Reina de España y a la reflexión inquietante sobre el intercambio de ausencias que alberga el formato epistolar: “Al extinguirse el que lee y el que escribe, la voz de la escritura se dirige a algo insondable que ya no termina ni empieza en quien escribe, ni en quien recibe la carta” (108). Páginas después, los enigmas de la escritura poco a poco van adquiriendo sentido para la esposa del escribano, quien comienza a comprender que no tiene más que el lenguaje para dar cuenta de la experiencia: “Como si las palabras le permitieran la conciencia de la vida en este nuevo mundo” (214). Solo el relato de sus acciones le confirma ahora que

de ser sujeto, en los dos sentidos opuestos –al menos en apariencia– de este término: estar sometido y ser soberano” (2009; 112).

²² “Lo que aquí sucedió y sucede a cada día revive en una región que parece reservada para soportar el horror y asquearse y buscar fuerzas y rechazarlo y escupirlo. Más allá de los negros en Cartagena de Indias, destruidos por la obsesión despiadada del lucro, más allá del hongo en Hiroshima, más allá del napalm en los arrozales, y la locura sin sueño en Nueva York y Puerto Rico, más allá de lo humano, estamos aquí en el abismo de la nada, sin lágrimas y sin surco, en otro invierno de Auschwitz, resistiendo” (175).

²³ A la propiedad del registro narrativo de escindirse en enunciación y enunciado Ricoeur lo denomina *desdoblamiento*, procedimiento que implica también un distanciamiento de la propia producción, capacidad a la que entiende como *redoblamiento* (2008; 469).

es en el lenguaje donde configura su subjetividad, sin importar ya si hay alguien del otro lado del texto. En este procedimiento adquiere valor testimonial el *Libro de Horas*, una “parte del alma”:

Escribo en este Libro de Horas lo que veo. Todavía me avergüenza escribir de mí. Aunque lo lea yo sola. Me doy cuenta de que en algunas ocasiones lo que escribo sustituye lo que quiero hablar con alguien que no está. Como en las cartas. Pero aquí son pensamientos los que escribo. Meditaciones sin destino. A veces conversaciones con el libro que leo. O con la vida que nos trajo aquí (342).

El segundo testimonio escrito es la carta de Thomas Bledsoe a Pedro Claver, en la que el remitente es consciente de que se dirige a alguien que vivió tres siglos antes y de que esta nunca llegará a su destinatario: “Querido Pedro: Reconozco que usted no podrá responderme y tampoco leerme” (405). La historia de Bledsoe, más allá de configurarse como el personaje que recrea en el texto que está construyendo la Cartagena del siglo XVII y las voces de los sacerdotes jesuitas y esclavos, alberga en la misiva final una de las cuestiones centrales de la obra: si todo parece condenado a ser pasado, solo “la memoria nos mostrará el rumbo. Si la salvamos por supuesto” (406). ¿Cómo salvarla? Bledsoe eligió la posibilidad de rescatarla por medio de la recreación estética de las voces que –reconoce– nunca pudo encontrar pero que quedaron en esa novela que no sabemos si llegó a su destino en Panamá. Se trata de la misma salida que está en la poesía que escribe el hijo que viaja con su padre a Auschwitz –aquella que lo “preservará de este sin-sentido, de esta nada, de este silencio que pesa” (175)– y que es la misma que encontramos en el canto de Analia Tu-Bari, aquel que impide que el castigo sea castigo: el arte.

Anota Jean-Charles Mèlich que, al leer los relatos de Auschwitz, *la memoria del otro* –testigo– choca con *la memoria del lector*, encuentro en el que se produce una transformación en la que nada vuelve a ser como antes: “la lectura puede ser capaz de hacernos (re)vivir en nuestro tiempo y en nuestro espacio *la experiencia del otro*. El lector acoge (...) la tragedia de las víctimas, y es esta memoria del ausente la que se convierte en el inicio de una ética” (2001; 25). Dicha apropiación que el lector hace del relato obedece, en palabras de Dulong, a que compartimos una sensibilidad común que se moviliza con el relato (2004; 103).

Desde esta perspectiva y ante el interlocutor ausente de los personajes de *La ceiba de la memoria*, podríamos asumir, en términos de Ricoeur, que la novela adquiriría su pleno sentido al ser restituida al tiempo del obrar y del padecer (2008b; 139); es decir, el tiempo práctico y trascendente del lector²⁴. Es entonces el lector quien, asumiendo una disposición a la escucha (Arfuch, 2013, 15), pasa a ser el depositario e interlocutor de los testimonios de la incomunicación que subyacen al horror de lo inhumano, padecido por unas voces ficcionales que relatan la ausencia de los testimonios de los acontecimientos históricos, para configurarse como testigo en la construcción de una imagen del pasado colectivo.

Notas finales

Hay en la novela una pregunta transversal –“La pregunta de Thomas”– que bien habría podido servir como punto de partida para esta aproximación: “¿la voluntad de la novela falsificaría la realidad, apenas asomada en los documentos escasos conservados en el convento y la primera notaría de la ciudad?” (327). Es, en últimas, la pregunta por la relación del arte y la literatura con la historia, que abordamos a través de la memoria.

En esta posibilidad de configurarse como memoria, *La ceiba de la memoria* recurre a la recreación estética de un efecto testimonial que expresa, desde la ficción, la apropiación subjetiva que el individuo hace de la historia y que, al dar cuenta del acontecimiento histórico, se inscribe en la recreación colectiva del pasado social y comúnmente reconocible. Nos referimos a un efecto testimonial porque, si bien no hay claves explícitas que nos permitan encontrar en la novela evidencias sobre el acto de testimoniar, el discurso de los personajes de la novela se inscribe plenamente dentro de la lógica testimonial –Dulong (2004), Ricoeur (2010) o Suárez (2016)–, que remite a particularidades como la transmisión de una experiencia límite para intentar hacer comprensible el sufrimiento; el carácter colectivizante; las marcas de oralidad o la autodesignación del testigo en la fórmula del triple deíctico “yo estaba allí”.

²⁴ En el esquema de Ricoeur, esta operación se denomina refiguración (mímesis III) y comprende el ámbito de recepción de la obra que, a su vez, cierra la serie constituida también por la prefiguración (mímesis I) y la configuración (mímesis II) (2008; 114).

Esta reconfiguración del discurso histórico por medio de los procedimientos literarios permite trascender la lógica testimonial, a través del desplazamiento de ciertas marcas de la configuración del testimonio –registro temporal, variaciones pronominales, entre otras– y construir una dimensión ficcional a la que le es posible dar cuenta del sufrimiento en los límites de la experiencia, aquellos a los cuales el testigo del relato histórico ya no puede acceder.

Las expresiones que se enmarcan dentro del discurso testimonial en *La ceiba de la memoria* claman por un interlocutor que no aparece, que se constituye como ausencia. Dicho rol, el de *escuchar* a los personajes que sufren, le es transferido al lector, quien se ubica como testigo de la incomunicación, de la no conciencia del *otro*, que resuena tras los episodios de horror y barbarie de la historia humana.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ediciones Ariel.

_____, (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Obra completa, 6, Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (2009). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos.

Aristóteles (1987). *Acercas de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*, Madrid: Editorial Gredos.

Benjamin, Walter (2012). “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *El país de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Dulong, Renaud (2004). “La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico”, en *Revista de Antropología Social*, No. 13, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, pp. 97 – 111).

García, Victoria (2012). “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”, en *Exlibris (investigación) #1*, Universidad de Buenos Aires, pp. 371 - 389.

García, Kevin Alexis (2014). *Raíces de la memoria. Ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor*, Cali: Universidad del Valle.

Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*, Concepción: Anthropos Editorial.

_____ (2004b). *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Castillo Mier, Ariel (2009). “La Cartagena no velada de *La ceiba de la memoria*”, en *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. Edición y compilación de Ariel Castillo Mier y Adriana Urrea Restrepo. Ministerio de Cultura, pp. 236 - 249.

Lyotard, Jean-François (1988). *La diferencia*, Barcelona: Gedisa.

Mèlich, Joan Charles (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del holocausto*, México D.F.: Anthropos.

Montoya, Pablo (2009). *Novela histórica en Colombia 1988 – 2008. Entre la pompa y el fracaso*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Ortega Carlos (2002). “Que nadie testifique por el testigo” (Prólogo), en *Paul Celan, Obras completas*, Madrid: Editorial Trotta.

Pacheco, Carlos (2001). “La verdad y el juego en la novela histórica”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Año 9. No. 18. Caracas, jul-dic, 2001, pp. 205 - 224.

_____, (2016). *La comarca oral revisitada*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Rancière, Jacques (2013). *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ricoeur, Paul (2008). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México D.F. Siglo XXI Editores.

_____, (2008b). *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México D.F. Siglo XXI Editores.

_____, (2010). *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Editorial Trotta.

Sánchez Ángel, Ricardo (2009). “Una mirada histórica a *La ceiba de la memoria*”, en *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. Edición y compilación de Ariel Castillo Mier y Adriana Urrea Restrepo. Ministerio de Cultura, pp. 226 - 235.

Suárez Gómez, Jorge Eduardo (2016). *La literatura testimonial como memoria de las guerras en Colombia. Siguiendo el corte y 7 años secuestrado*, Medellín: Universidad de Antioquia.

Traverso, Enzo (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid: Marcial Pons.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.