



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v68n5Supl.81467>

Los siguientes textos fueron escritos por los participantes del *workshop* “Latin America in View”, organizado por Isabella Vergara y Carlos Colmenares en la Universidad de California, Irvine, el 24 de abril de 2019, y gestionado por la profesora Adriana Johnson del programa de Literatura Comparada. El *workshop* estaba dedicado a discutir los trabajos recientes, publicados y en proceso de elaboración, de María del Rosario Acosta (UC Riverside), y estuvo dividido en dos grandes sesiones. Por un lado, los textos de Acosta sobre arte contemporáneo y resistencias al olvido en el contexto colombiano, por otro, las intervenciones recientes de la autora, desde la filosofía, al campo de los estudios sobre trauma, relacionadas con su proyecto de investigación más reciente, *Gramáticas de la escucha*. A continuación se presentan los comentarios críticos de los participantes del *workshop* al trabajo de Acosta (cada uno dedicado a un texto en particular, tal y como queda indicado), junto con breves respuestas de la autora al final de cada una de las secciones.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## I. ARTE

COMENTARIOS A ACOSTA, MARÍA DEL ROSARIO.  
 “MEMORY AND FRAGILITY: ART’S RESISTANCE  
 TO OBLIVION (THREE COLOMBIAN CASES).” *THE  
 NEW CENTENNIAL REVIEW* 14.1 (2014): 71-98.

ISABELLA VERGARA  
 University of California - Irvine - Estados Unidos

*isabelv1@uci.edu*

Acosta’s article focuses on three cases of Colombian art, Oscar Muñoz, Doris Salcedo, and Juan Manuel Echavarría, to propose a relation between art and memory in the context of Colombia’s history of violence. This relation, she argues, is defined by the problem and paradoxes these artists present. Even though art can be located historically and develops within a realm of world history, it can also step beyond archival objectivity. Through history’s doubling and repetition, that is, by *retelling*, *representing*, and *comprehending* history, art should be understood as doing more than simply accumulating and recounting historical facts. To achieve her objective, Acosta proposes a reading of history through art that moves away from the factual. Entering and exploring art’s scenarios involves an apprehension of what we have lived in a new light and in another way: no longer in the sphere of what is verifiable, but rather in the sphere of history’s *passing*, in its *having been*. Art intervenes, then, to interrupt the *immutability* of facts and, with that, it clears a different pathway for remembrance. Due to art’s fragile procedures, this path expresses its own way of doing another kind of justice.

Colombian art, specifically, takes this new pathway as a demand to reflect on the present. The paradoxes faced by transitional situations may lead to a confusion of concepts such as “remembrance” and “commemoration.” Precisely because of this, Colombian art leaves traces that philosophy and other disciplines should pick up, Acosta argues, to build a different approach to knowledge. From Muñoz’s installations *Proyecto para un memorial* (2004-2005) and *Aliento* (1995), Salcedo’s performance *Noviembre 6 y 7* (2002) to Echavarría’s moving photographs *Novenarios en espera* (2012), art keeps, in Acosta’s words, “the

secret of an impossible *mourning*” (74). On this basis, she explores how these three works of art resist oblivion by means of their own fragility, that is, without attempting to solve a problem but rather disclosing its aporetic features. Some questions might arise from this: What exactly is art doing that can be taken as a new way of thought? How can history be apprehended through art? What can these three “Colombian cases,” their practices and techniques, tell us that not only shifts historical viewpoints but also the way of doing and/or understanding art in general?

I will be focusing on Oscar Muñoz and the way in which his proposal as an artist might help us to think this other way of doing art. Muñoz’s works *Proyecto para un memorial* and *Aliento* are two of the 70 pieces of the retrospective exhibition of his work called *Protografías*. In both pieces we can see how an image takes shape as it vanishes again, an idea that is recurrent in many of Muñoz’s works. *Proyecto para un memorial (2004-2005)* is a soundless video-loop installation where we see the artist’s hand moving while drawing with water on a cement surface. In this process, an image begins to appear, a face takes shape, and, in doing so, also vanishes: a fleeting gaze that evaporates while the sun hits the pavement. In *Aliento*, on the other hand, it is the viewer’s breath that allows an image to appear. A series of circular metallic discs measuring about 20 cm are put next to each other on an empty wall of one of the museum’s rooms. They are located at an average height for the viewer’s gaze and separated from each other. This separation allows for a singular experience to take place on each disc. An image is printed on each disc using the technique of grease photo-serigraphy. In order to make the image visible, viewers must look at the disc that initially reflects their own image, as in a mirror, and then breathe into the disc, thus blurring their own image and allowing another one to appear.

In both pieces we can see that what Acosta defines as fragility is the existence of these fleeting images that is also a signature of their anonymity. There is no trace, or the trace vanishes. We do not know to whom these faces belong. And yet, the hand, tireless, comes back, and the viewer’s breath is requested again. The five faces “condemned” to oblivion in *Proyecto para un memorial* nonetheless resist disappearing due to the artist’s persistence. In this sense, what the installation suggests, in Acosta’s words, is “that a memorial actually worthy of calling itself as such would not attempt to turn the past into an eternal, immutable, present; it would rather seek to *recreate the very experience of its loss*” (76). The demand of memory is here the impossibility of bringing the past to the present, a paradoxical demand that, in the attempt to preserve the past as a living memory, must always be carried out in the form of loss, in the form of its absencing. Similarly, with *Aliento* she argues that the artist responds to the tenacity with which time erases the past,

operating as a place where memory and oblivion meet “fortuitously” (88). This place summons our responsibility to take on the task of memory to which the work’s evocative darkness responds. She compares this work to Celan’s poetry and states that poetry for Celan is the only way of bearing witness: “a poem”, she writes, following Celan, “can only be acknowledged as such in the expectation and impossibility, urgency and incapability, of talking “in the name” of the other” (90). Muñoz’s works, in this sense, are less about confining and sealing a meaning, and more about giving shape to the experience of the “unforgettable” in Walter Benjamin’s words, that is, what must not be forgotten, even if remembering it fully remains an impossible task.

Some questions remain regarding these paradoxes and contradictions. If we conceive an installation as that which contains in its process its own collapse, I wonder if Muñoz’s works can be read not only as seeking to “recreate”, re-enact the experience of loss, but also as something that, in its tireless repetition and remaking, disarticulates loss? If we think, for example, of Muñoz’s subtle care with the materials, of the way he tries to constantly transform this materiality, we can see, perhaps, that he is never alluding to a specific event, group of people, or place, to *just* one political fact, *just* the image, *just* the element or the material, or in the case of *Aliento* and *Proyecto para un memorial*, not just to the *disappeared*. The images he uses are from newspapers obituaries, images of people who died but not necessarily due to political violence. The photographs circulate as the newspaper does, and that very same day, like the newspaper, they are left behind. Is it possible in this sense to think that this project not only follows an ongoing plan, a path, but also that this plan is the very same process of its making? A process, however, that is not in its reproduction, but rather in the repetition of its materiality made of water, ink, soot, paper, and that returns over and over again in other forms. We can think, for example, that breath in *Aliento* moves, years later, to become the water that draws the faces in *Proyecto para un memorial*, and that this water was previously the unstable surface that sustained the coal dust drawing of Muñoz’s other works, *Narciso and Narcisos*, and so on. A displacement of the very same process of repetition that could be more related to the Sisyphian myth, or to the Narciso, whose image never coincides with itself.

As Acosta writes, Muñoz’s works do not intend to resolve a memory, to close it, or to seal it, but to retain it against oblivion. His works inscribe the irrevocable (fixed) character of the past in the short interval between the image’s presence and its disappearance; an interval he wants us to heed and listen to. In this sense, I wonder what happens if we connect these intervals to the language of photography, to what is fixed forever in time and to which we cannot go back: can we think of

Muñoz's materials not only as the fleeting mark of this instant, but also as what, in fact, changes its form? That is to say, if Muñoz attends to the language of photography, to what is fixed, it does so in order to make this fixity move, to change the traditional medium of paper where the image is supposed to be printed. We might think that the link among his works is not only that the image appears and disappears as a retention against oblivion, but *how* this appearance and disappearance happen, how the materials –air, breath, vapor, dust, glass– play a role as they alter one another in their movement and relation. What makes the image live –water, chemicals, paper, ink– appears as residue to be born again. It is the threshold that makes the image live and that makes of the image itself a condensation of time. By going to breath, water, and dust, as the center of Muñoz's work, could we say that the materials in his works are what makes them live and die in between the duality of commemoration and oblivion? If the fragility in his work is a kind of absence of memory that serves as an evocation of what still claims to be remembered without however trying to recover it, could we say that his works are not only this move between remembrance and oblivion, but also a pulsation –inhale-exhale– of the living present? As in a *Proyecto "para"* but *not yet* a memorial: can we suggest another way to think these unstable and fragile surfaces or materials that are more oriented toward an open future where this future's form is still always about to change?

If there is a loss, it is not only the loss of a person behind the image, but the image itself that has to disappear, because if not, it might fall into the trap of being reproduced, duplicated, accumulated. In this sense, Muñoz's works also resort to an ensemble of methods, techniques and practices that would be at the origin of visuality, anticipating it and defining it, but without yet participating in it. As if a photograph were always something to come, something that threatens to appear and makes us wait for it. The breath of *Aliento* and the watermarks –that are not marks– of *Proyecto para un memorial*, humidity and evaporation, tell us how indefinite and infinite this “memory” and this “oblivion” are within a derailed time and a mobile space.

“RESISTING DISAPPEARANCE THROUGH THE  
MATERIALITY OF DISAPPEARING:” ART IN  
COLOMBIA AND MÉXICO, A DIALOGUE.

MARTHA TORRES MÉNDEZ  
University of California - Irvine - Estados Unidos

*marthat@uci.edu*

The residents of Puerto Berrío, Antioquia have seen more than 350 bodies float downstream along the Río Magdalena. Due to the long history of armed conflict in Colombia, particularly in this region, the adoption of these bodies, known as NNs (no name), has become a quotidian practice for the people in this town. The visibility of the corpses caused the subsequent visibility of the need to mourn. Here, the residents started pulling out the corpses, “adopting them,” “baptizing them,” and mourning for them. In naming and placing these bodies in the cemetery, the residents of Puerto Berrío mobilize memory not as a resolution or as closure. Instead, in overlapping “nameless bodies with bodiless names” (83) the residents mobilize memory’s fragile procedure by interrupting the immutability of the acts of violence through the process of mourning.

In “Memory and Fragility,” María del Rosario Acosta follows Hegelian ruminations on art’s potentiality to build memory. Instead of relating to it as an “archival objectivity,” Acosta proposes memory as the act of “experiencing the present’s loss,” of acknowledging what has been lost, but still with the possibility of “looking forward” (72). In other words, memory is to be understood as the act of recognizing the loss, without attempting to erase the acts of violence that produced it, but also without attempting to seal the past through institutional commemorations of history. For Acosta, transition processes, such as the one taking place in Colombia today, are needed, yet, art’s cunning potential crafts memory not as resolution, but as a possibility to “revisit the past” through the loss and the pain (73). With this in mind, Acosta reads the moving images of Juan Manuel Echavarría’s *Novenarios en espera* as concrete examples of building memory by revisiting and experiencing the loss of the past. In the act of naming and mourning the bodies from the river, the people in Puerto Berrío mobilize the close relationship between memory and the act of mourning.

The video installation, *Novenarios en espera* (2012), shows images of graves in the cemetery. The frame is a single take of the grave's plaque showing the different inscriptions and decorations made by the person that adopts the corpse. The temporal emphasis points to how the process of mourning builds memory on the basis of an absence that cannot be solved or accounted for in any other way. In other words, the act of mourning taking place here is the only shape memory can take, and memory's potential resides in the fragile process through which mourning "suspends death and the absence of death" (86).

As Acosta emphasizes, fragility is intrinsic to the procedures of memory. Here, it is pertinent to revisit the traditional categories of memory, forgetting, and forgiveness. In granting art the potential to create memory and to recollect history, art might not only fail to do so, but it could end up rearticulating structures of violence. That is, the fragility of memory consists of its vulnerable position in a threshold that could either successfully recognize the loss or fail by means of resolution. According to Acosta, the fragility of memory lies in the danger of falling into the traps of forgetting as a type of sealing of the past or as the eternal present of trauma, which can also be interpreted as the opposite of mourning, that is, as melancholia. Art here must maneuver its building of memory, and it is in these fragile terrains that the potential for a mourning process emerges. In *Novenarios en espera* the act of mourning nameless bodies, of baptizing them, of granting a body to a name, shows the fragile link between art, memory, and mourning. With this work, Echavarría recalls the passing of time as some NNs are moved to a permanent grave, given beautifully adorned plaques, given their adopter's last name, while others are gradually abandoned. So, what is the process of mourning here? What kind of memory emerges from the mourning of a stranger? When does this stranger's body come to embody the name of a missing relative? For Acosta, the process of mourning is in these cases the possibility of recreating the memory of an absence. Thus if "art resists oblivion by means of its own fragility" (74), here one can say that by starting out from absence itself, *Novenarios en espera* resists the oblivion of all the nameless bodies and all the bodiless names. These are memory's paradoxical workings, "to preserve the past as a living memory it must be carried out in the form of loss, that is, in the form of its absenting" (77). Similarly to Oscar Muñoz's *Proyecto para un memorial* (2004-05), Echavarría's *Novenarios en espera* builds memory while evidencing absence. Here the past can never be present and it is only revisited as an ongoing process of loss, in other words, through the mourning process, through the experience of loss. *Novenarios en espera*'s images display this experience of loss mainly through the emphasis on time and on how this passage of time speaks

of the mourning process as a transition. The images themselves become graves, and in doing so, the images are reminders of what can never be recovered or resolved.

These meditations on art's potential posit fragility as central to successfully creating memory in contexts of violence. Here, again, not as archival objectivity, but as a way to revisit history and make possible the emergence of new forms of comprehension. My research interests in Mexican literary and visual works push me to consider how the narrative of violence must also entail fragility. An ethical narrative of violence is precisely anchored in acknowledging that it must be grounded in the loss and the impossibility to "commemorate," to give an account, and to solve. In what follows, I briefly introduce the works of conceptual artist Teresa Margolles and the poet Sara Uribe to examine how the narrativity of violence is deeply imbricated in processes of memory building and mourning very similar to those Acosta speaks about in her work.

In working with the materiality of death, Teresa Margolles creates a singular relation between memory and art. Her installation, *En el aire* (2003), consists of an ethereal context: what would appear as a pristine setting, a room full of bubbles, is suddenly interrupted with the knowledge that the water in these soap bubbles comes from the morgue and has been used to clean the dead bodies prior to autopsy. Although the bubbles are an unequivocal symbol of *memento mori/vanitas*, at first, disorientation and even contemplation are the initial reactions. *En el aire* emphasizes the paradoxes of visibility; here Margolles uses the victims' organic materiality to build abstract displays where the public touches violence and ultimately death. Margolles describes her work as an encounter: "Trabajo con el polvo seco mezclado con sangre, como se lo lleva el desierto y te cubre... como nos vamos llenando de nuestros propios conciudadanos" (cit. en Delgadillo 182). Similarly, here in this room full of bubbles –not desert sand– such an encounter with fellow citizens takes place. Margolles' works demand an ethically discomforting engagement as a process and a call for collective mourning.

Sara Uribe's *Antígona González* (2012) also posits a singular relation between art and mourning. In this poem, a Mexican Antígona looks for her brother's body. The poem, as a denunciation of the violence justified as the "war on drugs," places the figure of Polynices as Tadeo, a young father, who –in contrast with the classical character– is not an enemy of the state, and more importantly, whose body is absent. This absence is what mobilizes Antígona. By means of the pastiche, Uribe puts into tension the representation or narrativity of violence. In the last section titled "Notas finales y referencias," Uribe outlines the academic, literary, and journalistic sources that build *Antígona González*. As a conceptual piece, *Antígona González* "fue escrito con, para y por



otros. Por ello, en estas notas hago un recuerdo de la otredad textual que da vida a estas escrituras” (110). The poet manifests the multiple voices narrating the absence of Tadeo-Polynices to create a harmonious collection, a community that voices Antígona, a community that materializes the absence of thousands of bodiless Tadeos across México. In a narrative that seems to be grounded in the absence of an absolute “narrative voice,” Uribe binds the process of mourning and the process of building memory. Let me conclude with a few lines from the second part titled “¿Es esto lo que queda de los nuestros?”:

Todos esos duelos que se esconden tras los rostros de las personas que nos topamos. Al escuchar el timbre entro al salón y paso lista. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. Fulanito de tal. Presente. El ritual de las jaculatorias. Lo cierto es que las más de las veces ni siquiera escucho las voces de mis alumnos respondiéndome. Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente (53)

By using the word “esto” in the title, Uribe acknowledges the relation between memory and an absence that is the basis for the poem. Antígona is not crafting memory as a way to commemorate or resolve her brother’s murder. Instead, she is moving along the fragile process of memory by narrating her mourning as a continued experience of the loss.

In hoping to extend Acosta’s insightful reflections, I see in both Margolles and Uribe’s pieces how art resists oblivion by creating a form of memory grounded in the acknowledgement of an absence and a will to reminiscence. Like Muñoz’s and Echevarría’s works, Margolles and Uribe’s prove that art resists oblivion by recreating loss. In their materiality, these works point to the impossibility of solving an absence. They enable an engagement that bears witness to an absence, in order to recreate the experience of the impossible task of sealing this open wound and moving on. In the case of these works, this engagement is posed in a communitarian framework. From the absence and pain emerges a community that thrives amidst the residual debris of history. Art’s potential to reconcile the subjective and the collective, the psychic structures and the communitarian notions of looking forward to a remembrance of the past, interrupts history while opening a space to mourn and to continue living the present’s loss. I resort one last time to Uribe’s *Antígona*: the last line of the poem formulates a demand in the form of a question – a demand to engage with absence: “¿Me ayudará a

levantar el cadáver?” (101). Leaving an arduous task to the reader, Uribe posits this question that awaits our answer.

## References

Delgadillo, W. *Fabulando Juárez: Marcos de guerra, memoria y los foros por venir*. UCLA, PhD Dissertation, 2016.

Entrevista a Teresa Margolles (Labor, productor). YouTube, (2015, January 13<sup>th</sup>). <https://www.youtube.com/watch?v=KRUOPcPJKuM>

Uribe, S. *Antígona González*. México: Surplus Ediciones, 2019.

COMENTARIOS A “TRAS LOS RASTROS DE  
MACONDO: ARCHIVO, MEMORIA E HISTORIA  
EN MUSA PARADISIACA DE JOSÉ ALEJANDRO  
RESTREPO.” *ESTUDIOS DE FILOSOFÍA* 58 (2018):  
41-64.

GWENDOLEN CHRISTINE CAROLINE PARE  
University of California - Irvine - Estados Unidos

*gpare@uci.edu*

En este artículo, María del Rosario Acosta se acerca a la obra *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo, obra-archivo que se exhibe y reitera desde la década de 1990. Un archivo entonces en perpetua revisión y reflexivo que modela lo que Acosta describe en otro lugar como el proceso nunca terminado de interiorización del pasado en clave hegeliana (*cf.* 2014). Un archivo que traza una historia nacional marcada, por un lado, por eventos violentos desde la colonización, y, por el otro lado, por la violencia del silencio institucional. Una obra, según también se sugiere, que reorganiza de manera creativa las relaciones entre pasado, experiencia y temporalidad. En su artículo, Acosta avanza piso por piso por una obra multi-espacial.

Del recorrido por el primer piso, que alberga un archivo documental, recalco la condición de este archivo –*arché* como comienzo y como ley–, gobernada por una ley que desplaza y hace imposible señalar un comienzo de la historia de la violencia a la que *Musa* se confronta. Acosta relaciona esta misma ley que hace que el comienzo siempre quede diferido con la violencia de una historia de borraduras (*cf.* 48). Aunque sobrevivan rastros (*traces*) de la masacre de las bananeras, estos lo hacen de forma inaudita.

Con respecto al segundo piso, Acosta se pregunta (y creo que es una de las preguntas centrales en varios de sus trabajos): ¿qué tipo de gramáticas son aquellas capaces de afinar el oído a esta ausencia (a la espera) de voz? El segundo piso sugiere, según la lectura de Acosta, que gramáticas capaces de afinar el oído a lo inaudito requieren de apertura, o al menos un rechazo a un modo de clausura radical del pasado. Leo entre líneas también: recoger, acomodar, integrar lo nunca del todo asimilado, lo nunca del todo sabido ni conocido. Gramáticas por ende porosas, espaciosas, siempre provisionales. La estructura, si podemos

nombrarla así, de tal gramática encontraría su analogía en la indirectión, ciclicidad y espectralidad de lo que se hace apenas latente, de lo que a falta de mejor palabra se narra en este espacio: espejos, videos en bucle, murmullos, racimos de bananos en proceso de descomposición, inclusive su progresiva fragancia y turgencia materializan lo que estructura a modo de resonancias una gramática de lo inaudito que Acosta está interesada en señalar. La descomposición orgánica desmiente una utópica recuperación. El encuentro que la obra materializa, como anticipa Acosta desde el principio de su artículo, es imposible.

El tercer piso de la instalación yuxtapone el mito de la expulsión del paraíso, un cuadro del banano como fruta prohibida y hongos alucinógenos. El artículo alinea en este punto mito e historia, así como amnesia y alucinación, para preguntar: ¿qué nos ofrece la lucidez de un tiempo mítico para la alucinación necesaria de una historia borrada (forzadamente amnésica)? Acosta parece aquí introducir un desdoblamiento o *mise-en-abîme* interno del tiempo histórico, en el que gracias a una ley que gobierna desplazando su comienzo, el gobierno, el tiempo histórico, la narrativa es saturada y propulsada en no menor grado también por las borraduras. Ligando el mito y la alucinación –con la pulsión de la memoria que busca reconocimiento, quizás–, Acosta propone una gramática de lo inaudito en cuanto resonancias a las que se puede afinar el oído; que de otro modo quedan silenciadas, pero que la escucha atenta que Acosta dibuja quizá podría atender.

Me gustaría formular solo dos preguntas, para seguir pensando en la dirección de estas gramáticas de lo inaudito y los modos de resonancia que estas son capaces de articular. En un primer momento, me parecía contraintuitivo pensar en gramáticas del recibir, del escuchar, del abrirse al mundo y a la realidad, y ya no del hablar, escribir, dibujar (es decir, gramáticas de lo enunciativo). Pero Acosta claramente quiere pensar la recepción y la escucha como algo que no se encuentra previamente moldeado, sino que se estructura en el proceso mismo de su recepción. ¿De qué manera opera entonces la gramática de lo audible y lo inaudito para estructurar la posición compleja del sujeto como ser abierto, receptivo, cerrado, mudo?

Por otro lado, esta escucha plástica, moldeable y maleable, podría pensarse junto a esos recursos inteligibles que nos permiten hacer creíbles nuestras vidas, de los que habla Acosta en otro lugar (cf. 2019). Sin querer colapsar estos dos conceptos, quisiera preguntar: ¿cómo se iluminan mutuamente la escucha y la credibilidad? ¿Cómo se relacionarían la actividad de la escucha con una economía de la credibilidad extra-representacional, ética? Acosta abarca una economía libidinal psico-analítica, en la que irrumpe el trauma de una manera tal que es difícil –si no imposible– la integración. Su trabajo y las obras que elige

discutir me hacen preguntar si lo que es difícil de integrar no es (“solo”) lo que ya no se puede decir (en el sentido de Nelly Richard, por ejemplo), sino lo que no se puede –y quizá quiere– creer que fue verdadero. La economía de la credibilidad, que Acosta trae a colación con García Márquez (cf. Acosta 2019), parece introducir la posibilidad de una resistencia a decires y saberes en claves psicoanalíticas. La resistencia protege, podría pensarse, quizá por su inercia y automatismo, contra la destrucción plástica que permitiría el privilegio de la violencia como principio de la realidad; que permitiría a la violencia moldear por completo un sujeto y una sociedad. ¿Podría pensarse una compulsión de la repetición que insista en una memoria que se resiste a reconocer algo que fue verdadero, pero nunca debió de llegar a serlo? ¿Una compulsión de la repetición por ende ética (en el sentido limitado de relativizar el principio de la realidad violento, de guardar memoria de otra realidad)?

### **Bibliografía**

- Acosta López, M. R. “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases).” *CR: The New Centennial Review* 14.1 (2014): 71-98.
- Acosta, M. R. “One Hundred Years of Forgottenness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America.” *Philosophical Readings* Special Issue (2019, forthcoming).

## APUNTES SOBRE EL CONCEPTO DE EXPERIENCIA EN LA OBRA DE MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA

WILLISTON CHASE

University of California - Irvine - Estados Unidos

wrchase@uci.edu

En este breve ensayo me dedico a comentar la sutileza de una frase que aparece en un ensayo de María del Rosario Acosta, “Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo”, publicado en la revista *Estudios de Filosofía* del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia en 2018. El encuentro estético con el pasado de Restrepo propulsa a Acosta a describir la memoria como algo que *acompaña a la experiencia*. He escrito en cursiva el giro que merece nuestra atención. Después de preparar la escena en la que se encuentra esta formulación, hago algunas observaciones con el propósito de afirmar que la escritura de Acosta complica el concepto de experiencia de Hegel. Cuento con el ensayo “El concepto de experiencia de Hegel”<sup>1</sup>, escrito por Heidegger, para expresar esta idea. Debo admitir que puede parecer un poco extraño darle una atención tan formalista al lenguaje filosófico, en medio de la riqueza de reflexiones sobre el arte visual, la distorsión sónica y la centralidad de la escucha en los avances del pensamiento que caracterizan las investigaciones recientes de Acosta. Sin embargo, mis comentarios persiguen un objetivo sencillo. Quiero presionar la idea de que la representación de una violencia histórica sea “imposible”.

El ensayo de Acosta apuesta a que hay obras de arte que, de hecho, afirman esta imposibilidad. Lo hacen de una manera que obstaculiza ciertas lecciones de la estética. La experiencia estética que le interesa a la profesora Acosta no absorbe la historicidad de los eventos, ni la estructuralidad de fenómenos sociales, ni las prácticas de intervención política que impugnen estas estructuras. Más bien, es una experiencia que enseña ciertos *impasses* de la asimilación de la verdad histórica, de la articulación de métodos para acceder a esta verdad, y de la elaboración

1 Publicado por primera vez en alemán bajo el nombre “Hegels Begriff der Erfahrung” escrito en 1942-1943, y más tarde publicado bajo el nombre “Hegels Begriff der Erfahrung” en la colección *Holzwege*. Todas mis citas son de la traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte en Heidegger 1996. Las citas de la versión en alemán son de Heidegger (1950 115-208).

de metodologías que proporcionen criterios bajo los cuales se pueda tasar la felicidad de la relación de cualquier concepto con cualquier realidad. En cierto sentido, la pieza de Restrepo trata de representar una masacre de bananeros a manos del Estado colombiano, en complicidad con una multinacional estadounidense. Y en cierto sentido, Acosta persigue la historia de esta posibilidad de representar en su ensayo. Pero las aseveraciones más contundentes de la filósofa sugieren que es la tarea de caracterizar “el abismo marcado por la imposibilidad del recuerdo” (Acosta 2018 9) de esta representación –esta falta de sentido, entonces– la que es su meta principal. Dada la nueva interpretación de Acosta sobre Hegel, que late al fondo de esta lectura de Restrepo, que este sea su objetivo es lo más apropiado.

Al principio de un ensayo publicado algunos años antes en la revista norteamericana *New Centennial Review*, nos encontramos frente a una lectura llamativa por parte de Acosta del idealista alemán. Al menos es sorprendente para cualquiera que pensara que su última palabra sobre el arte consiste en afirmar que es una fase intermediaria en camino a la realización del saber absoluto. Por el contrario, Acosta sostiene que el arte es el momento de la historia de la fenomenología en que aparece la memoria.

Entering and exploring art’s sceneries involves the apprehension of what we have lived in another way; no longer in the sphere of what is verifiable (which is, to Hegel, the challenge taken up both by history and law), but rather in the sphere of absolute truth. History’s “pastness” can only be understood by experiencing its passing by, its having been, and, consequently, only when we have gone through the paradoxical experience of remembrance: for remembering, comprehending, and interiorizing history as what has past [...] means to perceive what is no longer present from the standpoint of the present; it means to experience the present’s loss and its continuous passage into the past. (Acosta 2014 72)

Así, el arte aparece como complicación que viene después de que la tarea fenomenológica se ha completado. Sirve para interrumpir la gran marcha de la dialéctica, ya que suelta otro movimiento del pensar, lo que Acosta llama “otra vía” (2013 28). Este camino diferente también conlleva la posibilidad de complicar la filosofía “desde dentro” (*id.* 13). Hay obras de arte que siguen “una propuesta latente” de Hegel de pensar la comunidad para toparse con una perspectiva histórica que no necesariamente hace política (*cf. id.* 15). Sin embargo, insiste Acosta, no albergan ninguna “responsabilidad o tarea” secreto (*cf.* 2014 74), y por eso delatan la grandeza de volver sobre los pasos del logro de la historia que Hegel esperaba encontrar en el arte en sus *Lecciones de estética*, póstuma publicación de los apuntes de cursos universitarios que dio

entre 1818 y 1829. No cabe duda de que la lectura de Acosta le parecería arriesgada, si no confusa, a cualquier lector que no hubiera logrado experimentar la miopía de no ver la contaminación de cada intento de elaborar conceptos definitivos de la política, puesto que Acosta ofrece una manera de empezar a pensar más allá de las vistas históricas con las que se nutre la filosofía política clásica. Y leer a Hegel con atención a los límites de la dialéctica –donde a lo mejor funciona de una forma, pero “puede reventar también”– en vez de leerlo como el máximo representante del pensamiento comunitario de la “conciliación y totalización”, da un fundamento no menor al proyecto en cuestión (cf. 2013 14).

En el lugar donde muchas veces se anticipa registrar *Aufhebung* –y esto el artista colombiano lo deja muy claro, según Acosta–, hay cierta presencia de la deficiencia de un desorden deficiente. Restrepo da privilegio temático a fragmentos que no pueden volver a ser ensamblados, esquivarlas que revelan que acaso nunca llegarán a ser, cuando la historia oficial se pone a leer el pasado. *Musa paradisiaca* se ocupa del desafío de recoger recuentos de un “evento ‘mítico’” en la historia de Colombia. Es mítico tanto porque su historia no se ha contado, como por ser conocida por muchos de maneras que padecen la debilidad experiencial de no tener mucha evidencia que aducir. O, mejor dicho y más conforme al espíritu del análisis de Acosta, porque es una historia que ningún colombiano puede olvidar, porque “habita los intersticios del olvido” (2018 53). Una masacre tuvo lugar en la noche del 5 de diciembre de 1928. La *United Fruit Company* reprimió con fuerza letal una huelga realizada por sus empleados. Bajo el mando del General Cortés Vargas, soldados del Ejército Nacional eliminaron la supuesta “tendencia subversiva” de estos trabajadores, así calificada en parte por Frank B. Kellogg, el Secretario de Estado de Estados Unidos en aquel entonces (cf. Gray). “La matanza es una de las mayores masacres indocumentadas en la historia de Colombia”, nos dice Acosta (2018 42). Fue un episodio del olvido del que nadie se puede olvidar. Quizá merece aventurar, por tanto, que este olvido forma parte esencial de la experiencia colombiana. Acaso sea la masacre aquello de lo que una búsqueda de la justicia no puede proveer. No está claro lo que es. Ni qué es lo que Acosta haya conjurado.

¿Qué tipo de hito discursivo está en juego en la capacidad de hacer taquigrafía de un evento como tal, de darle las coordenadas verbales, conceptuales, citacionales que son necesarias, si no suficientes, para recordarlo? El artículo detalla un itinerario que pasa de piso a piso por la exhibición de Restrepo. Una escena de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez que nos enseña la diferencia entre mito e historia oficial, una diferencia que al final colapsa, y sirve como hilo conductor ensartado a través del recorrido de tres plantas. A esta escena el multiplex



multimedial de la obra, y sin duda los viajes descriptivos de Acosta a través de este entorno sensorial aportan no solo un intento de localizar prácticas historiográficas que oscilan entre la legitimidad y el deseo de ser creíble, sino también una respuesta, un modo de representar. Acosta apunta: “la búsqueda incansable por una respuesta que esté a la altura del reto planteado por tantos años de olvido” (2018 45), junto con la multitud de veces en la estela de la fecha concreta de 1928 en las que ha vuelto a ocurrir, o antes había ocurrido, una masacre similar. Cabe notar que Acosta no evita la dificultad de interpretación que aflige a la recepción de Restrepo y a la obra de arte en sí.

Esta complejidad de interpretación, que de todos modos parece estar destinada a pulsionar el potente esfuerzo de interpretación tanto de Acosta como de Restrepo, nos lleva al meollo de la cuestión. Una serie de preguntas queda por contestar. ¿Están estos dos intérpretes conscientes de la búsqueda en que se encuentran? ¿Están presentes en la presencia de la trayectoria que esta implica? Y si lo están, ¿no conlleva esta conciencia una representación violenta de la violencia histórica que está promulgada-en sayada en el ensayo mismo, sobre todo en su recreación de una visita serpenteante de la obra artística? ¿No implica entonces el ensayo mismo algún tipo de violencia de la representación? ¿No constituye la narrativa de Acosta un bloqueo de la posibilidad de la escucha? ¿No se balancea en el precipicio de abogar por la in-afectabilidad, por no poder ser atravesada sino por la materialidad de la realidad conceptual que tanto le encanta a Hegel, a pesar sus mejores esfuerzos para derrocar esta clausura de antemano? ¿No es este el mismo rumbo de recepción y conmoción que Acosta tan hábilmente despliega? En su trabajo anterior sobre Hegel y la comunidad, Acosta sostiene que no tenemos por qué acoger a Hegel como un pensador cautivo, preso de la metafísica del sujeto. Pero su ensayo más tarde contiene frases que dan a entender que “la inquebrantable certeza de lo pensado” (Heidegger 1996 100) está dentro de la interrupción del entendimiento filosófico del pasado. O ¿es más bien una falta de certeza anunciada en la misma pérdida? O ¿es la autoconciencia deficiente que se intuye por, en, o a través de, la frágil materialidad –la obra de arte como búsqueda– que resulta? “Es imposible no preguntarse así [...]” (Acosta 2018 44); “a cualquier espectador que entre a la galería” (Acosta 2018 42) se le ocurre semejante interrogante. El ensayo está repleto de gestos de este estilo que tienden a tentar. ¿No son estos los mismos tics retóricos que señalan la subsunción del arte por la verdad absoluta?

2 En la versión alemana, “*der unerschütterlichen Gewißheit seines Gedachten*” (Heidegger 1950 118).

Si seguimos a Heidegger en su lectura de Hegel, aparecen algunas maneras de lidiar con estas preguntas. En primer lugar, nos explica, hay que recordar que el saber absoluto que le interesa a Hegel forma parte de la definición de la filosofía. Cumple con una condición necesaria. Filosofar es saber de manera absoluta. Pero no es suficiente: un escollo que Heidegger destaca. El saber absoluto tiene que estar acompañado por un principio previo que rige lo que es saber.<sup>3</sup> Este principio es una pista importante para la destrucción de la filosofía que le interesa a Heidegger, ya que confirma para Hegel la diferencia óntico-ontológica entre la conciencia natural y la conciencia absoluta. Este principio acompaña al concepto de conciencia para que la segunda no caiga en el problema de una subjetividad abstracta o concreta que no cumple el movimiento dialéctico. Garantiza que el impulso de trazar el camino que siguen las formaciones de conciencia sea susceptible a la conceptualización. Asimismo, confirma que el pensar sigue un patrón. Además, convalida la llegada de la reflexión sobre esta ruta con el concepto de la experiencia. En cambio, receloso de la diferencia que se gana por medio de este principio –esto es, desconfiado de que lo que está en juego sea un concepto–, Heidegger pretende indicar cómo el término “experiencia” interviene para asegurar que es de hecho el pensamiento que corre sin fricción–.

¿Por qué el esfuerzo por poner en relieve esta percha terminológica que respalda la principalidad? Porque es justo aquí donde la diferencia óntico-ontológica tiene que ver con la posibilidad de aislar al “*ego cogito* que se representa aisladamente a sí mismo” (Heidegger 1996 118). A Heidegger le interesa agrandar el drama de escenas en las que parece estar en juego un dilema, donde los intereses “epocales” parecen requerir o que la filosofía formule su tarea histórica de nuevo o que caiga en desuso. Le gusta seguir la manera en que la imposibilidad de la segunda opción deviene tema. En este caso, le fascina el hecho de que este desuso que Hegel no puede soportar engendre una vuelta de tuerca de sus principios. A saber, se trata de que la conciencia tiene que someter su propia esencia de estar en movimiento constante al escrutinio. Y, según

3 “El conocimiento efectivamente real de lo ente en tanto que ente, es ahora el conocimiento absoluto de lo Absoluto en su absolutéz. Ahora bien, esa misma filosofía moderna que habita en la tierra de la autoconciencia exige, de acuerdo con el clima del lugar, tener la certeza previa de su propio principio. Quiere primero ponerse de acuerdo acerca del conocimiento por medio del que ella conoce de modo absoluto. Sin quererlo, el conocimiento aparece aquí como un medio acerca de cuyo buen uso debe preocuparse el conocimiento [...] en cuanto se toma el conocimiento entendido como medio para apoderarse de lo absoluto como una preocupación, debe surgir el convencimiento de que en relación con lo absoluto todo medio, que en su calidad de medio es relativo será inapropiado para lo absoluto y necesariamente fracasará ante él” (Heidegger 1996 101).

Heidegger, este escrutinio no muestra nada más que la evasión de la pregunta por el ser.

Hacia el final de su ensayo, Heidegger deja desplegar el sendero que permite que Hegel piense lo que es un ser que piensa por medio del término “experiencia”. Hasta este momento, Heidegger ha llevado a cabo una exégesis cuidadosa del prefacio de la edición original de *La fenomenología del espíritu*. Pero ahora se dirige a reflexionar sobre su título anterior.

¿Por qué abandona Hegel el título escogido en primer lugar, “Ciencia de la experiencia de la conciencia”? No lo sabemos. Pero podemos suponerlo. ¿Se asustó de la palabra destacada por él mismo en el centro del título, “experiencia”? ¿Es que parecía demasiado atrevido darle una nueva sonoridad a la resonancia que ya tenía el significado originario de la palabra “experimentar”, y que seguramente vibraba todavía en el pensamiento de Hegel, esto es, entender experiencia como ese alcanzar que sale ansioso en pos y dicho alcanzar como el modo de la presencia, del *eänai*, del ser? (Heidegger 1996 150)

Justo después de exponer las maneras en las que la experiencia entra en los comentarios iniciales de Hegel, para mostrar que esta palabra, “experiencia”, apoya la confirmación de que la conciencia sí puede ser conceptualizada, parece a su vez que la experiencia se saca para opacar la envergadura de mantener una diferencia óntico-ontológica. Es decir, Heidegger cree haber encontrado el principio más importante que defiende Hegel para enfrentarse al miedo de ir al fondo de lo que podría implicar no saber manejar de manera conceptual lo que es experiencial.

Mientras tanto, Acosta prácticamente abraza el término. De hecho, este le sirve como un núcleo importante en su explicación de las consecuencias estéticas de lo “inabarcable del archivo” (Acosta 2018 50). “No es, pues, a una memoria como recuerdo, ni como archivo, que la obra da forma en este segundo piso de su instalación. *Se trata más bien de una memoria capaz de acompañar la experiencia misma de la pérdida*” (Acosta 2018 52; énfasis agregado). La frase llega después de que nos ha guiado por el paciente trabajo archivístico de Restrepo que les acoge a visitantes de la exhibición solo para burlarse de su deseo de detener un índice exhaustivo a unos pasos de la entrada. Hemos atravesado un recuerdo de la primera visita de Acosta y su “desorientación” temporal frente a racimos de bananas que condensan más de cien años de olvido por medio de la representación de muertos, “incontados”, que a su vez, según Acosta, representan la insuficiencia de esta (*cf.* 2018 49). Hemos pasado del primero al segundo piso de la instalación. Si el primero insiste en la naturaleza inarchivable del evento, el segundo quiere cuestionar la memoria de lo que nunca puede ser almacenado por la historia. Este

desplazamiento dentro de “la búsqueda incansable” es importante. De intentos de aferrarse al pasado a esfuerzos de establecer cómo el arte comunica que el pasado siempre se nos escapará de las manos: Acosta quiere arrastrarnos hacia otro registro de desafío para el pensar.

Es importante resaltar que el proyecto de Acosta quiere destronar a la filosofía. No es un objetivo menor, aunque no sea su principal, ya que lo quiere hacer mediante la fuerza indeleble con que el pensador se arma al pasar por, pensar con, los retos conceptuales que genera el arte. “art neither resolves nor leaves what has happened behind; it does, however, clear a different pathway for remembrance by revisiting the past, by accompanying its loss, and by mourning it” (Acosta 2014 73). En cuatro años pasamos de un arte que es en sí una forma de acompañar a una memoria “capaz de acompañar” a la experiencia. En la versión anterior el arte abre camino para la memoria y en la más reciente el arte le da forma. ¿Hay algo en juego en la diferencia entre abrir caminos y generar formas? Quizá la apertura acopla bien con la estructura más programática del escrito al que pertenece, mientras las formas dramatizan el juego de desorientación del ensayo posterior. Acosta comienza el artículo de 2014 con una exposición de la postura de Hegel frente a lo estético. Sigue una lectura de tres piezas de arte contemporáneo colombiano que, según Acosta, aportan distintas lecciones sobre la destrucción violenta de la memoria:

I believe Colombian art has plenty to clarify, inquire about, and propose on this matter. Moreover, as I would like to show herein, it has already been doing this: it is leaving traces that philosophy, among other disciplines, should be able to pick up and learn from. (2014 74)

Pero cabe preguntarnos ¿qué significa “dejar huellas” en este contexto? ¿Son acaso huellas que se dejan en la filosofía, pistas que operan de manera subterránea, o quizás en el plano más básico o bajo ella? O ¿son huellas que sigue la filosofía, huellas que le sacan de su entorno cómodo hasta conseguir que se le haga el buen detective que persigue sus pistas por donde lleven para resolver algún misterio, o se dé muestra de haber estado empeñado en semejante actividad desde el principio? ¿Cómo cambia su modo de operar: o se abre vistas sobre logros distintos que ofrezca la operación de siempre, o deja de operar filosóficamente de manera estricta cuando estas huellas sean sonsacadas? ¿Qué significa desafiar a la filosofía, preguntar sobre su capacidad de pensar de manera histórica?

¿Constituyen estos “silencios de la historia del presente” que se supone que este arte lleva a “inscribir” (Acosta 2018 56) una forma de autoconciencia, una certeza inquebrantable que aparece en el acto mismo de hacerse visible o antes? O ¿es que su aportación a la redistribución de

“los espacios pre-asignados de lo político, de la historia” (Acosta 2018 45) destruye el sentido epocal? ¿Acaso es que el concepto de memoria señala que está en declive lo que aporta el sujeto a lo absoluto que el movimiento de su pensamiento se esfuerza en todo momento por narrar? Y ¿qué pensar de un movimiento de búsqueda constante que parece dar por sentado que está compartido siempre también? ¿A qué se debe su carácter colectivo? O ¿son todas estas búsquedas singulares? Y, por fin, ¿cómo se registra esta colectividad en su carácter nacional, colombiano, o en relación alguna con lo que se llama la historia de Colombia, o la experiencia colombiana de lo histórico?

Esta última pregunta es clave para la interrupción –otra manera de relacionarse con el pasado– sobre la que Acosta quiere echar luz. El sendero que ella comparte con Restrepo, la búsqueda, ejerce presión sobre el objetivo de la dialéctica de Hegel. Porque Hegel quiere que este trayecto siga una dinámica dialéctica; asimismo, quiere que el concepto de la experiencia le ayude a pensar, por fin, lo que el ser que piensa realmente es. Sin “experiencia” no solo no consigue una manera de hacer taquigrafía del recorrido de la conciencia, sino también se empieza a tambalear el hecho de que ha sido el sujeto que está en cuestión en todo movimiento fenomenológico. En concreto, Hegel no obtiene el principio que tanto deseaba, el principio que asegura el control de la autorrepresentación del pensamiento. Como nos cuenta Heidegger, este deseo se revela como problema y empieza a funcionar como otro tipo de representación. La experiencia, *Erfahrung*, no muestra ningún “*Bestandstück innerhalb*” (Heidegger 1950 187), ninguna reserva, ningún recurso vigente, ninguna parte constituyente interior; la experiencia no se muestra “dentro de lo ente como parte integrante suya”, como traducen Helena Cortés y Arturo Leyte (Heidegger 1996 141), cuando se suponía que ofrecía una idea de la conciencia natural. La investigación histórica-estética de Acosta comparte la desconfianza de la lectura de Heidegger con respecto al deseo principal que da lugar a la ilusión de conseguir para la absolutez algún poder exposicional infalible. No hay movimiento sin obstáculo con respecto al acercamiento a un suceso que ha pasado cuyos efectos de cierto modo siguen en vigor. Pero Acosta le da un giro más a la preocupación de Heidegger por el ingrediente secreto del sujeto, el “*unserer Zusatz*” del sujeto, el hecho de que para Hegel siempre volvemos a darnos con la importancia de “nuestra aportación” (Heidegger 1996 143).

Acosta matiza la aportación compensatoria de la filosofía, la sorpresa de certeza absoluta que acompaña toda autoconciencia. Mientras Heidegger cree haberse topado con una crítica del principio de la diferencia onto-ontológica que da pauta para nunca dejar el blanco del sujeto absoluto, Acosta cuestiona si realmente este blanco está tan asentado en

el corazón del drama de la fenomenología como se suele creer. En vez de principios le interesa la memoria, y así no le perturba tanto que alguna herencia de la subjetividad se vaya a arrastrar siempre que se aproxime a lo histórico. Como consecuencia, la preocupación por cambios en la función representativa del concepto de la experiencia está fundada en nimiedades. Lo que parece ser una investigación, la de Heidegger, de maneras de gestionar, si no limitar, el deseo de que la filosofía siempre juegue el papel protagónico, se vuelve una resistencia sintomática bajo la maniobra discursiva de Acosta. Es la resistencia ante la mera posibilidad de que la filosofía se atreva a ir más allá de pensar sobre si sigue siendo o no un discurso heroico.

Con respecto tanto a Hegel como a Heidegger, la apuesta de Acosta es a la vez más parca y más extravagante. Por un lado, su discurso aboga por una modestia de demostración no tanto terminológica como expositiva. Por el otro, la extravagancia de esta labor sobre la experiencia histórica es la de “negarse a hacer de la conciencia la forma de su movimiento” (Derrida, Dutoit y Derrida 2013 224, traducción propia). Pero igual su despreocupación interviene para romper con los intereses “propios” de la filosofía. Su manera de escribir busca constituir otros intereses por constituir en sí “una dura prueba” (Derrida 1987 22, traducción propia). Me pregunto si es posible que el entendimiento filosófico se haya realizado siempre por medio de habitar lo que Acosta describe como “el presente en un estado de ‘alucinada lucidez’” (2018 54), el cual se nutre justamente de este tipo de prueba.

## Bibliografía

- Acosta López, M. R. “Hegel on Communitas: An Unexplored Relationship between Hegel and Esposito.” *Angelaki* 18.3 (2013): 13-31.
- Acosta López, M. R. “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases).” *CR: The New Centennial Review* 14.1 (2014): 71-98.
- Acosta López, M. R. “Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo.” *Estudios de Filosofía* 58 (2018): 41-64.
- Derrida, J. “De l’esprit.” Paris: Galilée, 1987.
- Derrida, J, Dutoit, T., y Derrida, M. *Heidegger, la question de l’être et l’histoire: cours de l’ENS-Ulm 1964-1965*. Paris: Galilée, 2013.
- García Márquez, G. *Cien años de soledad* [1967]. Vintage Español, 2014.
- Gray. Carta al Secretario del Estado, Frank Kellogg, 6 December 1928. <https://web.archive.org/web/20120609173436/http://www.icdc.com/~paulwolf/colombia/cotie6dec1928.jpg>
- Hegel, G. W. F. *Lecciones de estética*. Vol. 1. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Península, 1989.
- Heidegger, M. *Holzwege*. Frankfurt: v. Klostermann, 1950.

- Heidegger, M. "Sobre el concepto de experiencia de Hegel." *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1996. 110-189.
- Restrepo, J. A. "Musa paradisiaca." Galería FLORA ars+natura, 2016.

COMENTARIOS A “TO FORGE PAIN INTO  
STRENGTH: ON DORIS SALCEDO’S *FRAGMENTOS*  
(REFLECTIONS ON ART AS MEMORIALIZATION).”

KEYNOTE AT UC IRVINE, APRIL 25, 2019.

THEORY, PRACTICE AND LISTENING IN MARÍA DEL  
ROSARIO ACOSTA

CARLOS COLMENARES GIL

University of California - Irvine - Estados Unidos

*ccolmen@uci.edu*

I would like to start with a small gesture María del Rosario Acosta makes when she expands on a brief quotation by Hannah Arendt. A gesture which, I believe, will help us get at some crucial implications of her project in today’s talk, but also in her work at large.

Thinking about the possibilities of listening to traumatic experiences, she quotes from Arendt’s *The Origins of Totalitarianism*: “Only the fearful imagination can afford to keep thinking about horrors” (441). What Arendt is advocating here, as Acosta explains, is the restlessness of the imagination – even if afraid – and its creative role in articulating spaces in which stories of traumatic violence can be told without being re-contained by a linear or stable chronology. But let us go back to Arendt’s passage, this time looking at Acosta’s brief interruption, or friendly sabotage of it. Arendt’s phrase goes: “Only the fearful imagination can afford to keep thinking –and Acosta says, but also hearing– about horrors”.

This makes sense, of course, since both Arendt and Acosta are talking about how to listen to these stories in a way that does not replicate or reenact the violence that produced them in the first place, on the one hand, or that does not silence what needs to be repeated, what exceeds experience and cannot be forgotten, on the other. But what is remarkable for me, is the gesture of putting thinking and listening side by side. With her friendly sabotage of Arendt, by stating that to keep thinking is un-dissociable from continuing to listen, Acosta is taking the philosophical tradition to the limit and indexing the difficulties of making sense of what is illegible, or in better words, inaudible to some philosophical categories.



This is not to say that the philosophical tradition has not pointed at this problem before. Arendt herself, but also Benjamin, are some of the thinkers Acosta resorts to, in order to think with them about this. But we could also go to Heidegger and the importance of hearing the call of Being, or even of touching, as another displacement of the centrality of sight and vision in the works of Nancy, Derrida, and Deleuze. So, the crucial idea here is not to abandon the usual suspects; I think that what Acosta does is more productive, namely, her invitation is to read and hear the philosophical tradition differently, to always be ready to intervene their thought with ours, to re-signify, to move from one place to another, paradoxically, perhaps, but relentlessly. Ultimately, to see where thinkers offer points of entry to inhabit them uncomfortably, and thematize such discomfort, introducing listening into thought itself.

With this simple modification, Acosta opens up a critical reflection about our dealings with the (Western) philosophical tradition and of what it means to think from or about Latin America, and from and about Colombia specifically. I will leave that there for now as one of my reactions to her work.

But yet another issue that unfolds by putting thinking and listening side by side is the question of theory and practice, something which Acosta also analyzes critically throughout her texts, in my view. Listening entails an implication that is absent in seeing. It requires us to implicate ourselves in the story being told to us in a radically distinct and less distant, or less mediated, way. Her work with survivors of violence brought to her attention the question of listening, and not only in the practical sense of the kinds of difficulties survivors have in order to put their experiences into words, but also in connection with the absence of a framework according to which we can understand such experiences – the need of what she calls grammars of listening. Practice and theory merge in listening, not because their opposition is overcome, but rather because it was never there from the get-go. This inaugurates: “a distinct structure of temporality that demands a disarticulation not only of our modes of aesthetic perception, but also of our conceptions of experience, of the very structure of experience and, therefore, of the mechanisms for its representation” (Acosta 2018 161-2, my translation). We can start seeing how the question of putting listening beside thinking in Acosta’s work unfolds and becomes the questioning of the opposition between theory and practice, and, ultimately, the re-configuration of the notions of representation and experience at large. And all this comes to the fore by reading her comment of one sentence of Arendt. Dangerous thinker.

But I’ll say more on theory and practice. Rather than hiding it, she thematizes where she is coming from: that is, her work with victims

of violence in Colombia and Chicago. And, as I have mentioned, by marking her trajectory, what we tend to see as an opposition, becomes two parallel un-dissociable attributes of experience. The acknowledgment of her position as a thinker, because it is an unstable one, allows her to access a register of thought which would be otherwise occult. She is not alone in this, of course. One of the most notable examples, as perhaps notable examples should be, is a rather unknown one. The reflections of Venezuelan thinker Alejandro Moreno and his reformulation of what practice means can help us situate Acosta in a lineage of scholars that continuously try to displace philosophical categories and inhabit them from the inside, in order to let an everchanging Latin American thought emerge from it.

For Moreno, whose work arises out of his attempts to understand life in the slum of Caracas where he lives, praxis and theory are too static as terms. The act of living as carried out by a community in a particular historical period, and which is previous to any knowledge, is called *practicación* (practication). For him, to understand this neologism, *practicación*, means to move away from the separation of thought and praxis made by the eye, and hear and touch experiences instead (cf. 69).

We will not be precise if we believe *practicación* is praxis with another name, that it is just a simple renaming that creates an illusion of a foundational moment in a field of study. *Practicación* is a way of understanding theory and practice as emerging from an unstable position *vis-à-vis* the philosophical tradition. In other words, thinking as listening is always the productive conflation of theory and practice, and for Moreno and Acosta this is locatable in the gaps of our philosophical tradition, but we forget that.

But even if we forget, there are unforgettable things and experiences. And again, thinking is hearing those experiences in their unforgettable character. But also imagining the frames, even if tentative ones, that will be able to receive them.

Walter Benjamin states that just as there are unforgettable things or moments, even if all humanity has forgotten them, there is also a translatability of linguistic creation, even if we have been unable to translate it (cf. 70). This idea is key here to understand how the articulation of grammars of listening offers a possibility of translating what is inaudible in certain experiences. This possibility, however, would not appear as possible at all if our position as thinkers did not require us to reframe the way we consider theory and practice as different activities involved in a hierarchic relation.

Acosta, then, reminds us that philosophy does not automatically mean thought, or listening. And when she thinks and listens in the

gaps of the tradition, she re-inscribes them in it. This is the thinking/feeling ear of philosophy.

## References

- Acosta, M. R. "Gramáticas de la Escucha: Decolonizar la Historia y la Memoria." *Sujeto, Descolonización, Transmodernidad*. Ed. Mabel Moraña. Madrid: Veuvert, 2018. 159-180.
- Arendt, H. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, 1967.
- Benjamin, W. "The Task of the Translator." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 2007. 69-82.
- Moreno, A. *El Aro y la Trama: Episteme, Modernidad y Pueblo*. Caracas: Convivium Press; El Estilete, 2015.



GWENDOLEN CHRISTINE CAROLINE PARE  
University of California - Irvine - Estados Unidos

*gpare@uci.edu*

It has been absolutely incredible to have the chance to get to know María del Rosario and to discuss her work. Thinking about her reading of *Fragmentos*, its fragmentary aesthetic being part of Salcedo's claim to a counter-monument, I wanted to trace just a couple of questions between yesterday's workshop and today's lecture. One of the things which struck me from the first time I read Acosta's texts as I mentioned yesterday,<sup>4</sup> is an economy of credibility which she opens up alongside a crisis of intelligibility thanks to her readings of García Márquez and Arendt (*cf.* Acosta 2019, forthcoming). With Arendt, Acosta's grammar of listening displaces the burden of proof onto the listener. With García Márquez, the close association between the *inaudito* and the *incredible* recalls the necessarily fictitious nature, I might also say the leap of faith or literary studies' commonplace, the suspension of disbelief, to make sense out of experience. Indeed, with García Márquez' quote, "we have to ask little of imagination", perhaps alluding to the potentially abominable and original hallucinatory nature of reality, I sense that Acosta casts an interesting tension between credibility/believability and intelligibility/imagination (between originality in Arendt and the psychic need *and* resistance to believe, present perhaps in García Márquez). A grammar of listening is thus and needs to be open to the unknown and unthinkable which must nonetheless be believed. A grammar of listening attends to the tension between the hearable and the unheard of: between the sayable and the unbelievable real. Without guarantee of verifiability, this grammar must be capable of holding or keeping company with what it cannot entirely assimilate.

Second, Acosta's reading of Arendt's *abominable originality* opens the possibility of a pragmatics in her work *vis-à-vis* the destructive plasticity of the decades-long conflict in which she is able to trace the absences and erasures performed by violence. Acosta's work seems here to resist a tendency in contemporary violence to be perceived and performed as natural catastrophe (Malabou), to exploit precisely the catastrophe of

.....  
4 Véase comentario más arriba al texto de Acosta sobre José Alejandro Restrepo.

meaning which Richard diagnosed in Chile's dictatorship. Acosta insists here on language and the work of art. Between the artwork and a society of survivors, her reading of *Fragmentos* foregrounds the transformation and creativity of those surviving the catastrophe. How much abominable originality are you willing to trace in the production of *Fragmentos*? To which extent can what Arendt also calls fearful imagination emancipate itself from, arguably, its abominable origin?

To me, the *mise-en-scène* of the *fundición*, the melting, of arms as a *fundación*, foundation of a different future, poses fascinating questions. Of course, *Fragmentos* could be a counter-foundation as much as it declares itself to be a counter-monument. Rather than scrutinize Salcedo's decision to think the difficult question of re-founding a different society, one of my questions could be phrased around the *fundición* of the process of the artwork and the *quiebre*, break of meaning. Do you think the break consists precisely in the amorphous de-figuration of the *fundición*? Is the catastrophe precisely the amorphic *fundición*? Or - perhaps - do you think it is conceivable that the *fundición* allows paths out of, through, beyond, across the catastrophic break by presenting a space which is contiguous, an opaque surface, yet minutely molded and lacerated by countless touches of the hammer? At the end of the day, the floor could be thought of, not only as a foundation or monument, but also as a stage. This stage monumentalizes what Lacan and Butler theorize, namely, that the stage is always set before we enter it. Perhaps the counter-monument, and Salcedo's willingness to engage the difficulties of memorialization, acknowledge the pragmatics of setting foundations while leaving them open to future revisions. But the counter-monument perhaps *also* - none of this is simple - gives the space, precisely the three dimensions, in which the reverberations and indirections of a grammar of listening can assume centre-ground.

## References

Acosta, M. R. "One Hundred Years of Forgottenness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America." *Philosophical Readings* Special Issue (2019, forthcoming).

## TOWARDS A MINOR ART

ISABELLA VERGARA

University of California - Irvine - Estados Unidos

*isabelv1@uci.edu*

In the context of the Colombian armed conflict, Professor María del Rosario Acosta asks herself about the difficulties we face when talking about memory in Colombia and the manner in which memory, as a place of listening, makes our lives and the lives of others believable. How is this possible when violence has institutionalized silence? In this sense, the construction of memory, as Acosta suggests, is important precisely because Colombia “has to face the fact that the reality that is waiting and demanding to be told surpasses in each case the mechanisms with which we usually represent and account for the world”.

Salcedo’s proposal of *Fragmentos* as a counter-monument, as opposed to an obelisk or a triumphal arc, and Acosta’s questions and reading of the artwork, constitute an important gesture to rethink memory and history in the Colombian context of the peace agreement that, at the same time, opens a space for art to happen. Following the discussion of yesterday’s workshop, we could ask how art –*Fragmentos*, in this case– can be a space for listening, for an encounter of “real” listening, as Acosta says, when we are no longer in the space of what is verifiable. From this, my first question is, what is the “real” in this listening? And I would add, what are the risks of thinking and making *Fragmentos* a work and a space of pain and memorialization?

From their solidity to their melting, the weapons and the victims’ pain somehow alter their form, making us remember that every floor that is built and that we walk on is always already an act of barbarism. However, or precisely because of this, it strikes me that the floor is very solid, very stable, and will be for the next 53 years. The temporality that the artwork seems to equate, not only marks a past but a future, that, although uncertain, is somehow already prescribed by this floor. There are no holes to be or not to be filled and the floor, although textured, is always *present*. With this in mind, if we think of *Fragmentos* as a sculptural/architectonic space whose foundation is the floor made of weapons, we might think that the space is not really empty, but full, and not only full but grounded. What then are the risks and challenges of affirming a conflict’s finality as a foundation and to equate it with its futurity?

How does art function when the victims and their pain are explicitly put at the center and somehow resolved in a material?

The process of the work is present and visible, multiple, but still guided by one author and one plan and, perhaps, one form of pain. I wonder if in what it seems to me an extreme form of visibility and transparency, there is something that, in fact, we fail to see? If the “work” is a work of pain, how could this pain avoid being homogenized, flattened, resolved, in what melts to what is, again, solidified? What is the status of the victim and the status of Salcedo as an author when the narrative becomes, again, molded in order to be stable? What happens to the grammar and singularity of voices now under *one* floor? Because to melt and spread pain is a sort of assumption that pain could be fusible and molded in the same way that weapons are.

I understand that the floor can work to open a new moment in the history of the conflict that might allow the conflict to think itself anew in this inaugural moment of a peace agreement, and that now the victims, as Salcedo’s opening speech says, “take charge and can dominate their pain.” If some answers are given by the artist as an author, by her controlling and guiding the material in order for the victims to materialize their pain, how can we make the space of *Fragmentos* less monumental? If Salcedo wants to build a counter-monument that is more horizontal rather than vertical, the way I think horizontality is something more suspended between a floor and a ceiling, as something in the middle, or that floats, that keeps both sides in tension.

In a certain sense, art can be horizontal when it is more authorless, and when complexities are in constant tension with its materials. On this basis, is it possible to conceive another kind of floor that is more habitable, rather than walkable, visitable, a space not only to walk on, as if dominating it, but that slides and shifts as we walk on it? A floor perhaps more raw, unstable, that puts at stake the relations among materials, surfaces, and supports? Is it possible to think a multiplicity, perhaps, that evades its reduction, the anonymity that resists the equivalence of a name, a concept, or a time?

We might think then, that, as walkers and spectators (we also see the video at the entrance of the memorial, crafted by Salcedo and her team to explain the details of the process and the ideas behind the floor), what brings us close to the victims is not only the fact that we all share the same catastrophe, the same floor, but that we can inhale and exhale in the particles of its ruins. A speck of dust, a grain of sand, a disturbing grain, that could create a stranger zone of inexperience. Can we approach an art that is not purer, but more minor, or an art with some sort of disappointment, in distance and proximity, without mistaking the other’s flesh for one’s own? An art, perhaps, less interested in using pain, and

more directed towards a raw, disjointed, relation with surfaces and floors, to textures that change recognizable forms in order to avoid romantic glamorization. How can we avoid the commodification of victims to critically discuss the will to “rehistorize” the past by means of preserving, mending, and repairing pain and its fractured continuities? How can *Fragmentos* expose the absences of these holes without filling the empty spaces of identity with words of comfort? Can we listen and move through an art closer to the tensions of an everydayness, not marked by an author’s floor, and that does not attempt to equate a past with a very elongated future that already has an expiration date?



## RESPONSE

MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ  
University of California - Riverside - Estados Unidos

*mariadelrosario.acostalopez@ucr.edu*

Let me first start by saying that it has been an honor and a pleasure to listen again, this time in the exercise of reading them slowly, to the commentaries that were so generously written and read by the participants of the workshop devoted to my work that took place at UC Irvine in April of this year. To have such brilliant and detailed comments to one's work is perhaps the best gift an academic could ask for. And to have them shared in such a generous space was not only a pleasure, but a privilege. I do not have the space here to do justice to all the questions, suggestions, and criticisms that came up during the workshop, and that have been recorded in the texts compiled above. I will try, however, to address what I think are the main challenges to my work, and those places that invite and force me to think further, more carefully, or even more forcefully, in relation to my work on memory and resistance to oblivion in contemporary Colombian art.

I would like to begin by addressing Carlos Colmenares' comments to my lecture on Doris Salcedo's *Fragmentos*. If I decide to start here, it is because I think Colmenares has done a wonderful job reminding me of what my work in philosophy is about, and the ways in which I have tried to navigate the tradition while also attempting to be faithful –if such a thing is possible at all– to the place and experiences that have made me rethink and rearticulate the way I do, and want to do, philosophy. I think it is Colmenares' generous and incisive ear that allows him to understand the important difference between seeing and listening; between thinking with an eye directed to an object of study, and thinking with an ear implicated in the story that is being told to us, and for which we do not have (yet) available frameworks of meaning. It is Colmenares then, and not me (or Colmenares much better than me), who understands and points out that what is at stake here is a fruitful disruption of the duality between theory and practice that plays such an important role in the history of philosophy. I appreciate –and feel honored– by the suggestion that this disruption may be doing a job similar to the one performed by the idea of *practicación* in Alejandro Moreno's work. As in the case of Moreno, what is at stake is more than

a mere questioning of traditional philosophical categories and the dualities or divisions that come with them. Colmenares understands that inserting listening into thinking means disrupting the ways in which we conceive experience and the mechanisms that we produce to make sense of it. In my work, this goes hand in hand with an attempt to re-signify the very notion of experience (as Williston Chase also suggests in his commentary), and with it the notions of memory (as pointed out by Martha Torres and Gwendolen Pare), of history, and of the very idea of representation –as well as the materiality and ethics involved in this operation, as Isabella Vergara critically invites me to revise. It is in embarking on this path towards re-signification, from within and from without the tradition, as Colmenares rightly points out, that the translatability of what otherwise remains inaudible turns into a possible task: for thinking, for philosophy, but mostly for the sharp and attentive ear that is willing to turn both into an activity of true and imaginative listening.<sup>5</sup>

Let me then go through all the previous commentaries one by one and address some of the questions that each one of them has posed to my work.

In her commentary to my article on “Memory and Fragility,” Martha Torres appropriates in a very productive way the notion I have advanced there of art’s form of remembrance as a reproduction of the experience of loss. Furthermore, she brings forth two examples from Mexican artists, the plastic work of Teresa Margolles and Sara Uribe’s written lyrics, to suggest other instantiations of art’s singular capacity to name the absence, and, in naming it, keeping it company, denouncing it, and resisting its unavoidable passing. The loudly silent name of the disappeared body of Tadeo, in Uribe’s poem, that resonates every time a present body’s name is spoken, reminds me of that encounter between bodiless names and nameless bodies that Juan Manuel Echavarría’s work is able to embody in such a powerful way. The misty bubbles of Margolles’ installation, which put us in touch with –and literally make us encounter– the bodily remains of the deceased, points to a very interesting dialogue with the works of Colombian artists such as María José Arjona. In her performance *Recuerda recordar*, she uses red ink bubbles to penetrate the pristine white space of the gallery with the trace of an absence that is nonetheless never named. This absence can only be witnessed in the encounter between the ephemeral life of the bubble and the trace it leaves on the wall at the moment it ceases to

---

5 I also have to thank Colmenares for reminding me that Benjamin’s notion of *translatability* –and not only his notion of the unforgettable– are at the center of my project.

exist.<sup>6</sup> There is something very singular about the difficulty of naming the kind of mourning that is required when all we have is either the absence of a corpse or the unfathomable – and not yet nameable – materiality of violence. Latin American art has been confronted with this question time and again, and to be able to listen to the grammars it has found in order to deal with this unresolvable experience is one of the paths philosophy can take towards a more responsible understanding of the task of mourning or, better said, of the task of bearing witness to the impossibility of mourning and the kind of demands this impossibility poses on us.

One of these demands is connected to what Gwendolen Pare finds in her commentary to my reading of José Alejandro Restrepo's work. And I say "what she finds" rather than "what I have argued" in my reading, because I believe she has very creatively and lucidly articulated something I had not entirely understood until she brought it forth in her generous interpretation, namely, the ethical demand to reclaim a possibility of memory that is no longer of what has happened and has been silenced, erased, obliterated, but rather of *what should not have ever happened* (hence, the ethical component here has its strongest sense). Pare relates this imperative ("what should not have happened", "lo que no debió llegar a ser verdadero" (235) to my insistence, in other places, on the difference between memory understood as an archival recollection of facts that depends on a certain notion of truth as verifiable, –and remembrance as the act of rendering believable what otherwise remains completely inaudible given its unintelligibility and the radical challenge it poses to our criteria for believability. Pare takes this, however, a step further. One should not understand memory as a form of resistance only in terms of a resistance to oblivion as I have proposed so far in my work. One should perhaps also think of resistance, drawing from a psychoanalytical register, as a defiance to admit the world as it is, to admit violence as such and its radical forms of destructiveness, and thus, as the capacity to imagine and produce an otherwise, to build and "keep a memory of another reality" ("guardar memoria de otra realidad" (235)).

Thus, when Pare asks about the connection between my work on listening and audibility and my work on the question of believability, I hear a very powerful suggestion: to think of the ways in which the act of listening is and can be the act of producing that world that should have been and was not. I have insisted in my work on the need to understand the act of listening as one that, as Pare also puts it, is not yet predetermined or pre-structured, but is rather given shape to in the

6 For a detailed reading of this work by Arjona, see Duarte (2019).

very act of its production, “in the very process of its reception” (“en el proceso mismo de su recepción” *cf.* 234). But I had never thought about putting this together with the hallucinatory character of mythic time that Restrepo – and García Márquez as an important antecedent – recover in their work, and presenting and mobilizing it as the potentiality to dream reality otherwise. Pare asks: “¿Qué nos ofrece la lucidez de un tiempo mítico para la alucinación necesaria de una historia borrada (forzadamente amnésica)?” (234) I have to thank her for this beautiful insight, and for the way in which these connections reveal links among my writings that I had not seen before.

The same goes for Pare’s commentary to my lecture on Doris Salcedo’s *Fragmentos*. What I hear in some of her questions is also connected to the idea that the turn from verifiability to believability – a turn Pare traces in my work via Arendt and García Márquez – goes together with a very strong connection – and nonetheless tension – that I want to propose and work through between intelligibility and imagination. Here what Pare calls the necessary ‘fictitious’ character of experience can be articulated precisely as the need to create the fiction that will allow for the abominable and unbelievable real to be rendered believable. “To which extent”, however, Pare asks, “can what Arendt also calls fearful imagination emancipate itself from, arguably, its abominable origin?” (251). To what extent, therefore, can we differentiate between the creative side of violence – its capacity, as Arendt recalls in *The Origins of Totalitarianism*, to introduce something radically new, unprecedented, unheard of and thus not yet categorizable – and the creative power of the fearful imagination to confront this horrific originality? I hear in Pare’s question a very interesting challenge to what I have been calling “grammars of listening,” and the suggestion that I should never forget, in working with these questions, that one (the creative power of imagination) is always contaminated by the other (violence’s horrific originality) – namely, that, as she puts it, Salcedo’s creative act of giving a new *foundation* to Colombia’s histories is necessarily entangled with the violence of the “amorphous de-figuration of the *fundición*” (251) that takes place in her artwork.

In this same line of thought, and also challenging my thought in ways that I could not have anticipated, Isabella Vergara’s beautiful reading of Oscar Muñoz’s works pushes my interpretation of art as resistance. By attending to the materiality of Muñoz’s work, she seems to be able to do justice to it in a way that my own reading does not, reminding me that perhaps, in trying to understand how the work resists oblivion, I have already fixated its experience in a way that is foreign, and escapes its deferred time and its fluid space. By attending to the photographic character of the works, and the belatedness proper to that space that

Muñoz's works inhabits, "at the origin of visibility, anticipating and defining it, but without yet participating in it" (see above 227), Vergara brings into the reading of these works something that remains even more properly connected to the *unforgettable* –the notion I was using, borrowed from Walter Benjamin, to understand the kind of memory that Muñoz's work is capable of embodying and evoking for us.

It is not, therefore, a resistance to oblivion, but rather a deferral of the very same possibility of resistance that takes form in the work. A deferral that nonetheless opens, time and again, a different conception of historicity –or that at least, in Vergara's words, pushes us to understand that history is not only about the past, the past that resists its disappearance and that stubbornly comes back to haunt us in the present, but also about a future to come. A form of memory, perhaps, that more than a fixation into a past that has not yet been produced, is connected to what Eduard Glissant may have conceived under the image of a *prophetic vision of the past*: a past to come, which in its deferral, is –to quote Vergara's beautiful words again– "a pulsation of the present" (see above 227). Vergara goes back to my reading of Muñoz's work and re-signifies it in very powerful ways: what is going on here is indeed, she emphasizes, "a recreation of the very experience of the loss" (Acosta 2014 76), but the loss here is not (only) the loss of what is being represented, but rather, and more radically, the loss of the image itself. By recreating the very experience of the loss of the image, what Muñoz's works are claiming, perhaps, in Vergara's view, is not a *site for remembrance* –as fragile as we might conceive it– but rather a profound experience of deferral and disarticulation of loss itself. This seems to be indeed a much more powerful way of understanding where Muñoz wants to take us with his work.

The same seems to be the case, I think, with her questions to my reading of Doris Salcedo's *Fragmentos*, which continue some of the challenges Pare had already posed. In this case, it is not to the work's disarticulated and disarticulating materiality that Vergara is inviting me to direct my attention to, as she did in her commentary to my reading of Muñoz's work, but rather to the artwork's imposing and perhaps deafening presence. The radical challenge to a fixated meaning that Vergara finds in Muñoz's work is in profound contrast with the excess and overdetermination of meaning that she sees in Salcedo's counter-memorial. There is indeed here, in Salcedo's *Fragmentos*, a danger of aestheticization. There are also risks entailed in the symbolism of *melting* the pain and turning it into a homogeneous structure, so full in its own way of displaying that it does not leave space for anything else. The weightiness, the solidity, the ultimate monumentality of the tiles almost rising up from the floor, might not be enough to resist the idea of a monumental form of memory.

The voice of the artist, speaking to us through the video that welcomes every visitor, may be there indeed to make sure we all understand who has designed, envisioned and given shape to this space. Authorship and an abundance of presence are in fact two elements – two temptations, two involuntary gestures – that characterize Salcedo’s work overall, and that can indeed be found once again in *Fragmentos*. As Vergara puts it:

Can we approach an art that is not purer, but more minor, or an art with some sort of dis-appointment, in distance and proximity, without mistaking the other’s flesh for one’s own? An art, perhaps, less interested in using pain, and more about a raw, disjointed, relation with surfaces and floors, to textures that change recognizable forms in order to avoid romantic glamorization. How can we avoid the commodification of victims to challenge the will to “rehistorize” the past by means of preserving, mending and repairing pain and its fractured continuities? How can *Fragmentos* expose the absences of these holes without filling the empty spaces of identity with words of comfort? (254)

I understand the challenges of these questions, and the risks that Salcedo has taken in insisting on producing a work like *Fragmentos* as a site for a memorial. I can see also how what I have described as an almost self-effacing floor can be perceived nonetheless as an excess of a presence that, too grounded, too stable, too certain of its own strength, might obliterate the very sense of fragmentation that, as I have argued elsewhere, a true act of listening requires. Disorientation is indeed not the first word that would come to mind after visiting *Fragmentos*. It is also not resolution and closure that the counter-memorial leaves us with. It is however an invitation to enter into what I have described in my work as a site of believability (cf. Acosta 2019) where truth is not something to be proven, but the possibility and opening of the very act of its communication, with all the interruptions, subversions, and contradictions that may come together with that voice that, speaking from the threshold between life and death, has yet to find the appropriate grammars to be truly listened to. It is such an invitation that I think *Fragmentos* is capable of posing, with all the risks that are entailed in any decision that, instead of being perpetually consecrated to its own unworking,<sup>7</sup> has

---

7 This expression is Nancy’s, and it refers to the way in which he distances himself from Blanchot’s work (see Nancy 2016 72). Rather than a perpetual commitment to the unworking of the Work, one has to commit, at some point, to the living. Nancy’s work in my opinion places this commitment in his unstoppable insistence on being in common, not too different from what I see as Salcedo’s decision in *Fragmentos* to displace her usual emphasis on the “unbearability” of mourning towards the strength and the hope that come with resistance and survival.

chosen to commit to the living and to give materiality to the difficult, full of controversies, and contested work of memory.

Finally, Williston Chase decides to address my work on Colombian art from a different perspective. Rather than attending to my reading of the works, he proposes to go to the Hegelian background of my pre-suppositions. He does so both to rescue and question my own use of the concept of 'experience' *vis-à-vis* Hegel's. At the beginning of my 2014 article, I suggest that Hegel's conception of memory – particularly as he rethinks it in his *Lectures on Aesthetics*– may give us important tools to conceive art otherwise, outside a traditional notion of representation, and within a different conception of experience–absolute experience, namely, the experience that the absolute has of itself and through itself as art. With the help of Heidegger, Chase wonders whether my reading of Hegel is, like Heidegger's, a critical reading that wants to point to the limits of Hegel's thought (connected to his metaphysics of the subject) and carry his suggestions somewhere else, or if it might be something already embedded in Hegel's conception of experience as he formulates it in his *Lectures on Aesthetics*, and which may also be a critical conception of his own previous notions of experience as developed in the *Phenomenology of Spirit*.

I do not have the space here to address such a difficult topic, and I appreciate the fact that Chase has brought to light and made explicit something I merely suggest and presuppose in my analysis of art as memory. Memory here, as he points out, is no longer an operation connected to archiving, historicizing, or recollecting, but rather, as I use it in my texts, as a production of the past that requires the reproduction of the fundamental experience entailed by this production, namely, the very experience of passing, the experience of loss. As Angelica Nuzzo has also pointed out in her work on memory and history in Hegel, there is something very singular about the way in which memory becomes, for Hegel, the fundamental operation attached to the passage from history to art, and thus, from objective to absolute Spirit. The opposite of forgetfulness for Hegel, Nuzzo points out, is not remembrance but *justice* (cf. 15). What this means in the case of the *Lectures on Aesthetics*, and in connection to the place Hegel decides to give to art in his system, I believe following Nuzzo (cf. particularly the last chapter of her 2012 book), is that in and through art, Spirit is capable of retracing its steps, offer living and plural representations of the past, and articulate in a higher form the irresolvable contradictions of history – higher, in a way, because it does not need to *resolve* these contradictions, but can rather gather them as irresolvable, convey them and present them as such, and find forms that are able to sustain them and reflect on them for the sake of the (historical) present. Thus, art may be always too late

to change or undo what history has brought about, but it can point to another realm; one that, by retracing history's steps and narrating them in a different kind of language, can introduce into the historical present the possibility of new, alternative beginnings.<sup>8</sup>

In this sense, Chase may be right that, with the help of Hegel, and in focusing on his use of the operation of memory in connection to art, I am attempting to work with a different conception of experience altogether. One that allows me to address the specificity of the kind of work art does when no longer conceived as representation, but as the production of a past that has not yet been addressed, produced, historicized, and remembered. This creative side of what it means to remember is, Chase shows, a Hegelian way of addressing what both Pare and Vergara insist on: that my way of articulating what I call grammars of listening –and precisely when I connect them to the experience of the artwork– needs to be conceived further and more deeply in connection to forms of temporality that challenge a traditional conception of presence, that disarticulate the very conception of experience at stake in my approaches to memory, and that inaugurate an ethical conception of remembrance, namely, again in Pare's words, one capable of reclaiming *what should not have ever happened*. Perhaps this is the ultimate way of turning memory, à la Hegel, into justice, and of turning thought, following Colmenares' suggestion, into a true act of listening.

## References

- Acosta López, M. R. "Memory and Fragility: Art's Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases)." *CR: The New Centennial Review* 14.1 (2014): 71-98.
- Acosta López, M. R. Review of Nuzzo, Angelica. *Memory, History, Justice in Hegel* (Palgrave 2013), *Hegel's Bulletin Society of Great Britain* 37.2 (2016): 1-5.
- Acosta López, M. R. "One Hundred Years of Forgottenness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America." *Philosophical Readings* Special Issue (2019, forthcoming).
- Duarte, A. "Recuerda recordar: Memoria del cuerpo y resistencia en *White Series* de María José Arjona." *Diálogo: A Journal for Latin American Studies* 22.2 (2019): 49-62.
- Nancy, J. L. *The Disavowed Community*. Trad. Philip Armstrong. New York: Fordham, 2016.
- Nuzzo, A. *Memory, History and Justice in Hegel*. New York: Palgrave-Macmillan, 2012.

---

8 See also my review of Nuzzo's book in *Hegel Bulletin* (2016).



## II. GRAMÁTICAS DE LA ESCUCHA

COMENTARIOS A “LA NARRACIÓN Y LA MEMORIA DE LO INOLVIDABLE. UN COMENTARIO AL ENSAYO “EL NARRADOR” DE WALTER BENJAMIN”. WALTER BENJAMIN, *AQUÍ Y AHORA*. ED. MARÍA MERCEDES ANDRADE. BOGOTÁ: UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, 2018. 175-196

MELL RIVERA DÍAZ

University of California - Irvine - United States

*mriverad@uci.edu*

Every time I've read Benjamin's "The Storyteller" I've felt personally attacked. Benjamin's sweeping language seems to imply that I am not good at telling stories: "Less and less frequently do we encounter people with the ability to tell a tale properly. More and more often there is embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed" (362). This is surely always an overreaction on my part towards what can be read in Benjamin as pessimism; the certainty in his writing that the art/craft of storytelling is coming to an end. But perhaps we can read this essay as an essay on trauma, on the breakdown of meaning-making capabilities after the horrors, in this case, of the first World War; after the discovery "in a field of force of destructive torrents and explosions" of "the tiny, fragile human body" (362). Reading it like this, following María del Rosario Acosta's work, seems very productive to me and it has proved to be illuminating, when before I had resisted Benjamin's essay because of his broad claims. In what follows, I try to develop a few points from Benjamin –or of what we might think with/through Benjamin– that might be useful for our conversation today.

### I

World War I is commonly thought of as the moment in which the West confronts horror for the first time, or at least for the first time with such magnitude. If we are at least a bit critical of this common historiographical place, we could instead think of World War I as the moment

in which the West subjects itself, so to speak, to a violence that is similar to the one that it had been using and perfecting with colonial subjects for a few hundred years. All this to say: how do we apply or think with these ideas of trauma or horror in the context of Latin America and the Caribbean? Can we speak of a colonial trauma? Where would we even place it? How do we go about it naming it in its many forms? Where do we have to bend or stretch Benjamin? Is there room to push back against him from our context? Is there any reflection in Acosta's work on translating or importing Benjamin's thought into the context of coloniality?

## II

There is something very bodily about Benjamin's essay, he's not simply describing a psychic experience. Not just in the discovery of "the tiny, fragile human body" that finds itself lacking in the face of the destructive power of the new technologies, but also in Benjamin's insistence on the 'telling', rather than on the story. That is, his insistence on the oral, communal experience delivered by the storyteller –and the "storylistener" we might say– over the more individual and cerebral exercise of reading a novel:

After all, storytelling, in its sensory aspect, is by no means a job for the voice alone. Rather, in genuine storytelling the hand plays a part which supports what is expressed in a hundred ways with its gestures trained by work" (Benjamin 377).

I also think there is a link in this essay between this (corp)orality and the conceptualization of storytelling as craft rather than art:

The more self-forgetful the listener is, the more deeply is what he listens to impressed upon his memory. When the rhythm of work has seized him, he listens to tales in such a way that the gift of retelling them comes to him all by itself [...] today [storytelling] is becoming unraveled at all its ends after being woven thousand of years ago in the ambience of the oldest forms of craftsmanship (Benjamin 367).

Both parts of the story (the telling and the listening) would seem to be connected, for Benjamin, to work and to craft. I wonder if the focus on the oral, the body, and the craft of storytelling pushes stories out of the realm of the purely aesthetic and into the realm of the therapeutic, the ethical, and/or the political? Or, to put it differently, what kind of aesthetic would this be?

## III

Reading the essay in relation to Acosta's work I wondered if we could flesh out a comparison with psychoanalysis. Namely, a comparison

between the figure of the storyteller and the figure of the psychoanalyst. For Benjamin, the storyteller is the one who offers counsel, who is able to distill from life and experience some sort of wisdom. If we think of the psychoanalyst as one who facilitates or aids a patient in the crafting or narration of a story that needs to be fashioned in order to achieve some sort of knowledge of the self, it would seem that the mythic storyteller is one step ahead, distilling a communal experience, allowing ‘the righteous man’/ person to encounter himself/herself in the storyteller’s story. It seems to me like the storyteller takes into themselves both parts of the psychoanalyst/patient dialectic. I guess I am simply interested here in thinking how these two figures –the storyteller and the psychoanalyst– relate or can relate.

#### IV

My final point or question is more formal. Benjamin sets up an opposition between the “tale” –more related to orality, community, experience, and, perhaps, the body– and the novel, the more cerebral work, born out of the individual and destined towards an individual:

A man listening to a story is in the company of the storyteller; even a man reading one shares this companionship. The reader of a novel, however, is isolated, more so than any other reader. [...] In this solitude of his, the reader of a novel seizes upon his material more jealously than anyone else. He is ready to make it completely his own, to devour it as it were (372).

This broad binary, I think, is very easy to break down if we think of some of the things the novel has become throughout the xxth century, specially across Latin America. The novel’s adoption of orality being one of the easiest objections we could put forward. Having said this, how do you think we can take Benjamin’s wisdom and think with it even when breaking down this opposition? What might this deconstruction do to transform his ideas?

### Bibliography

Benjamin, W. “The Storyteller.” *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Ed. Dorothy J. Hale. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.

COMENTARIO A “HACIA UNA GRAMÁTICA DEL SILENCIO: BENJAMIN Y FELMAN.” *LOS SILENCIOS DE LA GUERRA*. EDS. CAMILA DE GAMBOA Y MARÍA VICTORIA URIBE. BOGOTÁ: UNIVERSIDAD DEL ROSARIO, 2017. 85-116.

CARLOS COLMENARES GIL  
University of California - Irvine - United States

*clcolmen@uci.edu*

Este trabajo, como sabemos, se enmarca en el proyecto de gramáticas de la escucha en el que María del Rosario Acosta ha venido trabajando. Luego de exponer algunas de las ideas centrales del texto, en este comentario me interesa señalar algunos problemas filosóficos, unos centrales, otros quizá tangenciales, pero interesantes a mi modo de ver, que se pueden abrir para la discusión.

La idea de una gramática del silencio o de la escucha alude a un llamado que no ha sido escuchado. Y lo más natural es que sea así por dos razones, creo, siguiendo a Acosta. Por un lado, dicho llamado (esta no es una palabra que la autora use, así que su aparición en este escrito puede ser discutida, por supuesto) no se puede escuchar, es un grito silente, digamos, de quien no puede articular un lenguaje en la manera tradicional (lineal, lógica, etc.). Pienso que quienes poseen esta imposibilidad –porque la imposibilidad se posee, ha sido producida– pueden, de una manera un poco superficial, ser clasificados en distintos grupos: sujetos subalternos, por un lado; sujetos víctimas de trauma, por otro; o quienes pueden hablar, pero no son escuchados, y quienes ni siquiera pueden acceder al lenguaje como lo concebimos tradicionalmente. Pero este tipo de clasificaciones ahondarían en la violencia a la que la experiencia traumática ha sido sometida. Es por eso que en el trabajo de Acosta no las encontramos. Pero más allá de este grito silente, este no poder hablar, en realidad se traduce en un no poder escuchar. Es decir, ese grito es silencioso porque no hay una estructura de recepción para él. Y este movimiento también es sumamente interesante.

Recapitemos entonces: por un lado, en el trabajo de Acosta nunca hay un *hablar por* que asuma una cierta tipología del sujeto de experiencia traumática. De hecho, algo que me sorprende es que la palabra sujeto está prácticamente ausente en el texto. Y no creo que eso

ocurra solamente por una decisión abstracta, este gesto se puede leer como una forma de decir algo de manera distinta. Significa decir que hay experiencia traumática, pero que ella es irreducible a una tipología específica, a clasificaciones, a pseudodiagnósticos. Rechazo de una primera violencia, entonces. Pero decirlo de manera distinta también, sospechar del lenguaje filosófico tradicional, sospechar del ser, sin más, no rechazándolo, sino habitando espacios paralelos a visiones estables y estabilizantes del ser. Esto le permite interrogar cómo la filosofía “puede responder más directamente a las dificultades epistemológicas y éticas relacionadas con los quiebres de sentido que acompañan al trauma.” (86)

En segundo lugar, como señalé antes, hay un movimiento desde lo mudo a lo sordo. En lugar de localizar una falta en la experiencia traumática, dicha carencia se encuentra en el modo en que la filosofía la recibe, o no la recibe, más bien. Aquí, me parece, hay una admisión del exceso que implica el trauma, el desborde que ocasiona el quiebre de sentido, en ningún caso hay una falta, y por eso hablo de una imposibilidad que se produce y se posee. En este sentido, hay que volver a la filosofía y buscar en ella la semilla de una gramática de la escucha.

De ahí el trabajo con Walter Benjamin, pero también con Shoshana Felman y Cathy Caruth, entendiéndolo que la filosofía en este caso opera de la mano del psicoanálisis y la literatura (Acosta añadirá las artes visuales a esta ecuación en otros textos). Al final la labor entonces no es alejarse del discurso filosófico, sino habitar en sus grietas, pasar de lo inexpresable a lo inolvidable, que se resiste por un lado a perderse y por el otro a ser monumentalizado. Desde allí empieza el trabajo de la gramática de la escucha, desde poder construir la estructura de producción y recepción de narraciones que se resistan tanto al olvido como a su reapropiación en el presente; de convertir una repetición traumática en resistencia insistente. De crear “un lenguaje capaz de dar testimonio de su enmudecimiento.” (114).

Varios puntos de discusión se abren entonces: tenemos en primer lugar lo que calificaría como el problema del sujeto estable y estabilizador. ¿Hasta qué punto esta categoría pertenece a una estructura a la que se le hace imposible escuchar la experiencia de trauma, al punto que resulta silenciándola? Y, más específicamente, haciendo que la filosofía tome la voz de esa experiencia, reduciéndola a sus dominios, ¿cómo no absorber la experiencia traumática a través del lenguaje filosófico, lo que la despojaría de su posibilidad de ser inolvidable?

Por otro lado, pero relacionado con lo anterior, ¿cómo no romantizar el trauma? Esta idea de lo inolvidable en Benjamin, ¿qué nos ofrece contra eso? Supongo que otra forma de formular esta pregunta es: ¿cómo evitar representar el trauma? Caer en la tentación de la representación. En una nota al pie (*cf.* 92 n. 7) Acosta lleva a cabo una corta crítica de

Agamben como alguien que convierte al trauma en una especie de lugar privilegiado desde dónde pensar, trabajando así dentro de una lógica de la representación. Sería interesante saber un poco más de esto, pero también, de manera provocadora podríamos preguntar, ¿qué tiene Benjamin que no tiene Agamben? Sabemos que algo más tiene, pero lo pregunto para abrir la oportunidad de expandir algo que me parece que, por ser un problema más lateral, no está desarrollado en este trabajo. Especialmente por ser Benjamin uno de los filósofos favoritos de Agamben también.

Finalmente, dentro de la articulación de esta gramática de la escucha, debe haber una idea distinta de tiempo. De cómo construimos la relación con el pasado, pero también me viene a la mente la necesidad de una especie de máquina conceptual que reexamine incluso esta nueva idea de tiempo histórico, que la deje inestable, capaz de captar los excesos y residuos de la experiencia traumática sin volverlos categorías fijas. Quizás esto no está muy claro, pero me gustaría hablar de cómo sería esta nueva relación con la historia.

COMENTARIOS A “GRAMÁTICAS DE LA  
 ESCUCHA: APROXIMACIONES FILOSÓFICAS A LA  
 CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA.” *EL  
 POSCONFLICTO COLOMBIANO: UNA PERSPECTIVA  
 TRANSVERSAL*. ED. ALEJANDRO APONTE.  
 MADRID: CUADERNOS DE ESTRATEGIA, 2018.  
 183-202.<sup>9</sup>

FRANCISCA GÓMEZ

Universidad de Chile / Université Catholique de Louvain - Santiago de Chile /  
 Louvain - Chile / Belgique

*franciscagomezge@gmail.com*

**¿Cómo recibir lo inaudito?**

Quisiera comenzar citando un párrafo que se encuentra hacia final del artículo “Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica”, pues desde ahí es posible distinguir con nitidez la propuesta de la autora, en relación con la difícil tarea de la “elaboración y la comunicación de los testimonios provenientes de memorias traumáticas” (Acosta 2018a 185) en un contexto como el colombiano. Es un párrafo que permite comprender por qué, de los dos tipos de dificultades a los que se enfrenta la tarea de memoria histórica, a saber, aquella que atañe al lenguaje de la víctima –la “incapacidad que exhibe el sobreviviente de comunicar el horror de lo ocurrido” (Acosta 2018a 185)– y aquella que afecta a quien escucha los testimonios, la autora se ocupa en particular de la segunda.

En este párrafo, Acosta se refiere al análisis que realiza Hannah Arendt –en el primer borrador del manuscrito publicado posteriormente bajo el título *Los orígenes del totalitarismo*– en torno al testimonio de los sobrevivientes de los campos de concentración, precisamente, por encontrar allí una “estructura paralela” a la de la experiencia traumática examinada por ella. Esto es lo que señala:

Todo reporte, todo testimonio proveniente de los campos de concentración, cuenta a la vez demasiado y demasiado poco, haciendo imposible escuchar y darle sentido a aquello que desesperadamente busca comunicar.

9 Republicado en el presente número. Véase *Ideas y Valores* 68. Sup. N.º5 (2019): 59-79.

Lo máximo que el testimonio logra convocar, dice Arendt, es el exceso inimaginable –inconcebible, y por lo tanto indescriptible, irrepresentable– que no se acomoda a ninguna categoría dada de antemano para hacerlo inteligible. Tal es la sensación de “irrealidad” que atraviesa esos reportes, continúa Arendt, “que incluso quien habla es asolado con frecuencia por las dudas acerca de la verdad de su propio testimonio, como si hubiese confundido una pesadilla con la realidad”. Hay una tendencia en todo aquel que intenta escuchar estos testimonios y hacer sentido del horror que estos buscan comunicar, a huir instintiva o racionalmente de la experiencia. (Acosta 2018a 198)

Considero que es esta huida, a la que tiende quien escucha los testimonios traumáticos, lo que la noción de gramática busca interrumpir. Pues bien, a partir de este punto comento muy esquemáticamente, a continuación, la propuesta de este texto para pasar inmediatamente después a formular algunas preguntas.

Tal vez, podría decirse que el objetivo de la noción de gramática es producir un tipo de escucha que resista toda deserción y que sea, en consecuencia, capaz de permanecer en las “grafías dañadas”. Se trataría así, al parecer para Acosta, de hacer frente, por lo menos, a aquella huida que, según Arendt, opera racionalmente. Pues, según la autora, imperativo es adoptar una doble perspectiva: una ética, sin duda, pero ante todo una perspectiva epistemológica. Ciertamente, no hay quizá peor huida que aquella que tiene lugar cuando se transforma y se reduce el lenguaje de la víctima. Se apunta así, al parecer, al hecho de que la huida ética es ya de orden epistemológico cuando quien escucha le otorga sentido al lenguaje fragmentado, destrozado, incoherente de la víctima; lo que produce una suerte de recepción sorda. Y es que como advierte Acosta, “la violencia traumática literalmente no tiene sentido, no ha entrado aún en el registro de lo que es inteligible para nosotros, y ha atentado a la vez, por el contrario, contra todo sentido posible, preexistente” (Acosta 2018a 195).

Una recepción ética y epistemológicamente sorda reduce el lenguaje de la víctima cuando le confiere retrospectivamente un sentido unitario. Con lo cual, no hace más que huir de su lenguaje paradójico, que carece de sentido pero que a su vez se encuentra excedido en significación (*cf.* Acosta 2018a 196). Para Acosta, este tipo de reducción sería provocada por la memoria de tipo archivístico que busca entregar una “verdad oficial”. Esta sería una memoria que, al intentar reconstruir la verdad de los hechos, lo que hace es resolver y cerrar el caso: se trataría de una memoria con voluntad de clausura, por lo tanto. Y este tipo de reconstrucción sería una tarea de memoria equivocada, tanto como lo es, según Acosta, aquella que insiste en la “imposibilidad radical”



de resolución y de elaboración del trauma. Siguiendo a Beatriz Sarlo, la autora establece así que el riesgo en toda empresa de memoria es desconocer sus limitaciones. En ambos tipos de memoria se presenta una epistemología “ingenua” (cf. Acosta 2018a 192).

Quisiera plantear ahora tres preguntas, que en realidad no son más que tres formulaciones de una sola y misma inquietud en relación con los alcances de la noción de gramática.

1. Acosta señala que utiliza este término porque no quiere renunciar a la posibilidad de recurrir al lenguaje para describir la experiencia traumática –tarea de no renunciar al lenguaje que he entendido precisamente desde el rechazo a la huida epistemológica–. La tarea es doble: a la vez se trata tanto de no traicionar “la voz única proveniente del testimonio” y, de enfrentar así el “*quiebre completo de sentido*” que ella expresa, como de una tarea de “producción de inteligibilidad” para que así, esa voz no quede revocada “como *inaudible*”, sino que sea “entendida como *inaudita*” (Acosta 2018a 197). La cuestión entonces reside en saber cómo una gramática puede producir inteligibilidad sin que esta, aunque mínima, no traicione la singularidad de esa voz única; pues algo único, algo singular para poder volverse inteligible implica en estricto rigor que se vuelva universal. Lo que conduce a la cuestión de saber: ¿cómo una escucha puede recibir lo inaudito, aquello que escapa y no se acomoda a ninguna categoría existente? Una recepción, para que sea posible, ¿no requeriría de un cierto grado de apropiación –e incluso de traducción–?

2. En otro artículo titulado “La narración y la memoria de lo inolvidable: un comentario al ensayo ‘El narrador’ de Walter Benjamin”, Acosta vincula el reto del trabajo de memoria –que en definitiva corresponde al reclamo al que atiende en “Gramáticas de la escucha...”– con la figura del narrador en Benjamin. Señala así que la narración “se mueve en una temporalidad discontinua y anacrónica, impregnada por las múltiples caras de una *memoria (Gedächtnis)* efímera” (Acosta 2018b 186), en contraposición con la rememoración o la memoria unificadora del novelista (*Eingedenken*), que le otorga sentido unitario a lo ocurrido. Páginas después Acosta señala que solo la narración “preserva la insensatez de la muerte”, añadiendo enseguida que se trataría de “un *resto* que, al no dejarse atrapar, se resiste tercamente a ser olvidado” (Acosta 2018b 192).

Lo que me pregunto aquí es ¿cómo una negatividad tal como lo es la muerte –un resto que no se deja atrapar–, consigue sin embargo ser preservada? ¿No se requiere tal vez para eso un tipo de memoria que no corresponde enteramente al orden de la *Gedächtnis*? Para volver a los términos del artículo “Gramáticas de la escucha...”: ¿cómo se garantiza que la gramática como narración no caiga en los “riesgos de sustitución”

en los que incurre una memoria archivística, cuya epistemología desconoce sus limitaciones?

3. Walter Benjamin en “El narrador” explica que la narración nos provoca sorpresa y reflexión, debido a que el narrador no se ha propuesto transmitir “el ‘puro’ asunto en sí” (Benjamin 2009 40). Por el contrario, para lograrlo ha tenido que dejar “su propia huella por doquier” en lo narrado: la “huella del narrador queda adherida a la narración, como la del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Benjamin 2009 40). Teniendo en cuenta entonces que, de un lado, Acosta comprende la labor de memoria vinculada a la noción de narración en Benjamin y que, de otro lado, entiende la noción de gramática vinculada a la interpretación de Arendt de la actividad filosófica –como “imaginación plástica, resiliente, profundamente productiva” (cf. Acosta 2018 199)–, quisiera entonces preguntar, para finalizar, cómo entender esta construcción, incluso quizás intromisión de la gramática filosófica, pues pese a cuidarse de no construir una caracterización unívoca del curso de los sucesos, inevitablemente deja sus propias huellas en la narración de los testimonios traumáticos de las víctimas.

## Bibliografía

- Acosta, M. R. “Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica.” *El posconflicto colombiano: una perspectiva transversal*. Ed. Alejandro Aponte. Madrid: Cuadernos de Estrategia, 2018a. 183-202
- Acosta, M. R. “La narración y la memoria de lo inolvidable: un comentario al ensayo ‘El Narrador’ de Walter Benjamin.” *Walter Benjamin aquí y ahora*. Comp. María Mercedes Andrade. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018b. 175-196.
- Benjamin, W. “El narrador.” *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Coord. María Stoopén. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. 33-54.



JOSÉ MARÍA URDANETA  
University of California - Irvine - United States

*jurdanet@uci.edu*

Del trabajo de Acosta quisiera recordar siempre su voluntad de escucha. Una voluntad que conocí primero en sus textos y después tuve la suerte de experimentar de primera mano en el taller conducido en la Universidad de California, Irvine, cuando la vi escuchar con una atención casi hipnótica a cada uno de los participantes, depositando una confianza total en nuestras intervenciones, incluso cuando estas parecían llenas de fracturas o lugares comunes. Quisiera que mis comentarios a su trabajo estuvieran enmarcados en mi admiración por ese gesto, por esa fuerza que atraviesa su trabajo y es capaz de ponerlo en movimiento.

Mi primer acercamiento a su trabajo ocurrió hace casi un año, cuando escribía un ensayo sobre el libro *Voces de Chernóbil*, de la escritora bielorrusa Svetlana Alexiévich. Aunque este evento parece encontrarse a una distancia inconmensurable con las muy particulares circunstancias de producción de memoria en el contexto colombiano, pienso que en su libro Alexiévich realiza un esfuerzo por lidiar con lo que Acosta describe como

los mecanismos que hacen posible en primera instancia la tarea de producción de memoria en un contexto donde la violencia atraviesa de manera profunda y radical la posibilidad misma de la producción de sentido, esto es, los lenguajes, formas de percepción y marcos conceptuales que, desde la perspectiva de [los] sobrevivientes, son requeridos para la elaboración del recuerdo (Acosta 2018 185)

La explosión del reactor con que trabaja el libro de Alexiévich fue un evento sobre el que muy pronto se publicaron miles de páginas de comentarios, aunque estos siempre tomaban como principio las fallas técnicas que desencadenaron la catástrofe. Esta perspectiva objetiva, enfocada en la producción y acumulación de información, hizo muy poco por otorgarle capacidad de *significación* a un evento de proporciones inauditas, sobre el que no parecía existir un lenguaje capaz de narrarlo como experiencia humana. El libro de Alexiévich se encuentra entonces en el intersticio de ese espacio, que Acosta caracteriza como una dualidad que surge en los

lugares en donde se pretende construir memoria de la violencia, en la que un polo puja por la producción de una “memoria archivística, con voluntad de clausura, que busca encontrar ‘el’ sentido y reconstruir ‘la’ verdad de los hechos”, mientras el otro polo acusa con “insistencia en la imposibilidad de [la resolución del trauma] y su elaboración” (Acosta 2018 191).

*Voces de Chernóbil* está compuesto de una serie de testimonios que no se guía por una narrativa histórica tradicional, centrada sobre todo en los *hechos*, sino en la singularidad de la experiencia histórica de cada una de esas voces. Al superponerse, estos testimonios forman una constelación de la que *flashes* de sentido brotan ocasionalmente como chispas, revelando instancias insospechadas de significación. En este ejercicio de *montage*, Alexiévich se aleja de la manera tradicional de narrar este evento, que siempre comienza por explicar las fallas técnicas que dieron lugar a la explosión, y le abre el espacio a las víctimas para que cuenten *su* desastre, la singularidad con que el desastre se desplegó sobre ellas y sobre sus recursos para darle sentido al mundo, de tal manera que el evento no surge a través de su reconstrucción en un tiempo lineal, sino de la superposición de distintas instancias y mecanismos de significación. Traigo este texto a colación, entonces, porque creo que su manera de enfrentarse a la dificultad de producir memoria a partir de un evento que se resiste a los mecanismos tradicionales de significación puede serle útil a quienes trabajan el caso colombiano. Fueron muchos los puentes que encontré entre *Voces de Chernóbil* y el trabajo de Acosta, en particular frente a su concepto de “gramáticas de la escucha”, pues, en efecto, lo que Alexiévich parece estar haciendo en su “novela” es construir un espacio de *escucha* para que las “grafías dañadas” de esas *voces* puedan expresarse sin ser reducidas a una narrativa histórica tradicional, que silencie o planche las arrugas en donde el sentido parece quebrarse. En ese caso particular, aunque el espacio de escucha se abre para quienes han experimentado el horror, pronto se descubre que el horror, la violencia, es sobre todas las cosas una interrupción en el flujo de una vida, y que para narrar el horror es imprescindible centrarse en aquello que el horror ha eclipsado o interferido. Quizá por esto, y para inaugurar la experiencia de lectura y enmarcarla en un principio narrativo, Alexiévich comienza su libro con la voz de una mujer que pronuncia las siguientes palabras justo antes de centrarse en los particulares de su historia: “No sé bien de qué debería hablar. De la muerte o del amor. ¿O es que son lo mismo? ¿De cuál debería hablar?” (5). Los testimonios, en ese sentido, se despliegan de manera oscilante, descubren casi a un mismo tiempo la vida mutilada por el desastre, pero todavía vida, y el acontecimiento o la manera en que ese acontecimiento la interrumpe o deforma. Resulta imposible una historia o relato que no se asiente en la singularidad de la

vida que lo relata, en su voz, y en ese sentido una de las características más notables del texto de Alexiévich es que descubre las dimensiones del desastre en la constelación de voces que han sido afectadas por este. El desastre no se toma como principio, como objeto de la narración que debe ser esclarecido, comprendido y clausurado, sino que surge de la relación entre las voces que, al mismo tiempo que lo producen en las narraciones, descubren la vida y la cultura del pueblo que ha sido violentado, las cuales se encuentran en relación directa con el desastre y descubren cómo este participa de muy diversas matrices de sentido.

Traigo este ejemplo a colación como un aporte a la pregunta de Acosta por “una memoria, entonces, cuya tarea no sea llenar de sentido esas experiencias que han quedado sin lenguaje, [y por] formas de narración que le ‘hagan justicia’ a la pérdida catastrófica de significados que la violencia deja en quien la sobrevive” (Acosta 2018 196). En ese sentido, me pregunto si algunas formas de literatura no han lidiado con este mismo enigma, al intentar introducir en el mundo voces o lenguajes que no tienen manera de ser escuchados, que crean al mismo tiempo para el lector, y no solo para la voz que emite un discurso, el espacio en el que esa voz o ese lenguaje pueden ser escuchados de manera significativa. En ese sentido hago referencia a la literatura como un espacio abierto a la experimentación formal, en donde resulta imposible crear una distinción precisa entre el contenido y su forma (o gramática), más que como un espacio canónico de textos que dan forma a una comunidad. Un espacio que está relativamente libre de las demandas de producción veraz, factual, que caracterizan al discurso histórico que actualmente domina las instancias de producción de memoria histórica, y que lucha contra esa aparente imposibilidad de significación dentro del discurso de las víctimas. En el trabajo de Acosta hay una rigurosa atención por el problema ético que da inicio a la práctica de escucha, que no solo reclama escuchar las voces de las víctimas, sino escucharlas en su singularidad, allí donde los “mecanismos tradicionales de significación” se quiebran o resultan insuficientes. Creo que en el caso de Alexiévich se encuentra un ejemplo que permite expandir su línea de investigación.

## Bibliografía

Alexiévich, S. *Voices from Chernobyl: the oral history of a nuclear disaster*. New York: Picador, 2006.

## RESPUESTAS

MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA  
University of California - Irvine - United States

*acostamariadelrosario@gmail.com*

Quisiera comenzar nuevamente por agradecer los comentarios a mi trabajo que todos los participantes del seminario han escrito con tanto detalle, con una mirada tan generosa como crítica, y con una atención particular a las posibilidades y limitaciones que se encuentran en la base de mi proyecto de gramáticas de la escucha. Me llama la atención en particular que el enfoque principal de la mayoría de los comentarios se oriente hacia mi lectura de Walter Benjamin. Mell Rivera Díaz, Carlos Colmenares y Francisca Gómez coinciden en señalar la relación de mi proyecto con mi lectura de este autor. Esto me deja entrever, por anticipado, que el papel que Benjamin juega en el proyecto es quizá mucho mayor –y por lo tanto también más problemático– de lo que había entendido yo misma hasta ahora. En sus propios recuentos de mis textos, no solo reconozco mi propuesta, sino una lectura muy creativa tanto de Benjamin como de mi trabajo. En cada caso, por tanto, se abre no solo la pregunta por en qué sentidos puede Benjamin aportar a una elaboración filosófica de la experiencia traumática, y al tipo de epistemologías que esta reclama desde su singularidad, sino también qué tan lejos podemos en efecto llegar con Benjamin, y dónde es necesario comenzar el trabajo crítico que nos distancie lo suficientemente de Benjamin y nos acerque un poco más a aquellos contextos concretos desde los que inicialmente ha partido mi trabajo con memoria y testimonio.

Así, en el comentario de Rivera, encuentro una invitación a enfocar mi interpretación del ensayo de Benjamin a la luz de preguntas que son profundamente pertinentes, no solo para el proyecto de gramáticas de la escucha, sino especialmente para los aspectos de este proyecto que tienen que ver con América Latina. Cómo ir de Benjamin, pues, a una perspectiva decolonial, y qué tan posible es esta empresa, dadas las limitaciones del primero para hablar de una experiencia que le es profundamente ajena. Aquí, en mi trabajo, reconociendo las limitaciones que esta tarea puede tener de entrada, más que la posibilidad de “decolonizar” a Benjamin, me interesa encontrar puntos de encuentro entre el tipo de herramientas conceptuales que sus reflexiones nos aportan –que he querido leer a la luz de la pregunta por el trauma y la

reestructuración de la experiencia que este último parece exigir-, y el tipo de retos que surgen de la condición de colonialidad. He intentado apuntar hacia algunos de estos posibles puntos de encuentro en algunos textos recientes (cf. Acosta 2018a), con el cuidado, no obstante, de no fusionar ambas experiencias; pues el trauma, como concepto, es también una noción que en principio está cobijada por una tradición occidental ajena aún a una reflexión atenta a la violencia colonial.

Siguiendo esta misma perspectiva, si bien es interesante entonces la sugerencia de Rivera de entender al narrador de Benjamin en relación con la figura del psicoanálisis, es también necesario –y así he querido hacerlo en mi trabajo– conducir esas lecturas más allá del psicoanálisis, e incluso del lenguaje del trauma, hacia otros modos de comprender los quiebres de sentido que se dan con la experiencia colonial, y que quizá demandan otro tipo de conceptualización. Es una pregunta que aún no resuelvo, y que he dejado abierta en lo poco que he escrito al respecto, porque si bien me parece muy productiva la comparación, dado además que en mi trabajo con el trauma he profundizado en el tipo de reto conceptual que este le plantea a las nociones de experiencia, y la necesidad de inaugurar nuevas formas de temporalidad y escucha que hagan audibles lo que de lo contrario queda por fuera de la posibilidad misma del recuerdo y de ser inscrito en la historia, también he querido señalar en otros lugares (cf. Acosta 2019) la necesidad de desarrollar herramientas críticas específicas para la “escucha” del tipo de violencias y borraduras históricas que provienen de la colonialidad.

Ahora bien, con respecto a la interpretación del ensayo de Benjamin y las posibilidades que se abren a partir de una relectura del texto desde una localización concreta como la latinoamericana, creo que la pregunta por el carácter (corp)oral –artesanal– de la narración *vis a vis* la novela es muy productiva. En efecto, el tipo de experiencia que la narración hace posible –la destrucción de la cual, como lo menciona Benjamin, va de la mano de la desaparición de la capacidad de escucha– es una experiencia ligada a la configuración de un tejido comunal que no responde a los modos totalitarios de comunidad provenientes de cierto pensamiento occidental de lo común (y que dependen, quizá, de una des-corporización e inmaterialización del sentido a las que la narración de Benjamin, como lo señala muy bien Rivera, parece resistirse). En esta vía, una comunidad de la escucha, entretejida a partir del tipo de (corp)oralidad reclamada por la narración, resiste a un pensamiento universal, traducible de un contexto a otro, instaurable como principio objetivo de “verdad”, legible independientemente de su contexto concreto. La narración introduce más bien (y denuncia la pérdida de) la posibilidad de un pensamiento de lo común desde lo específicamente singular, donde el sentido no está dado de antemano y es simplemente

transmitido (impuesto) sino que se configura cada vez de manera única en la experiencia de su resonancia –donde la clave no es aquello que se transmite y “funda” comunidad, sino el compartir de aquello que justamente no es traducible (pero sí “escuchable”), pues su naturaleza fragmentaria, inacabada, “artesanal”, invita a un modo de escucha que más que cerrar el sentido permite la permanente puesta en juego de su configuración–.

Esta particularidad de la narración benjaminiana, y de la experiencia de escucha que creo que provoca y a la que nos invita a pensar, me permite también responder –por ahora brevemente– las preguntas de Gómez, pues en su comentario identifiqué una preocupación que me parece fundamental: ¿cómo poder apostarle a la búsqueda de inteligibilidad del testimonio (que yo ligo, como lo señala ella correctamente, a la posibilidad de su audibilidad), sin correr el riesgo de diluir su singularidad en una gramática universal? Gómez conecta esta pregunta con otra serie de riesgos que mi apuesta por la escucha podría traer, tales como el hecho de que en el proceso de escucha el testimonio sea “traducido”, reemplazado o “sustituido” (cf. 271) por una voz que no le es propia, contaminado por los presupuestos de quien escucha, tal y como el narrador de Benjamin “deja adherida su huella” a la narración (cf. 272). Aquí me gustaría enfatizar por ahora en un aspecto de la experiencia de la escucha, que si bien no garantiza que tales riesgos no estén siempre presentes, abre las puertas quizás a entender estos riesgos desde otra perspectiva. Cuando en mi proyecto decido enfocarme fundamentalmente –y poner la carga de la prueba, si se quiere– en quien escucha más que en quien relata su historia (con los silencios y grafías dañadas, usando el lenguaje de Nelly Richard, que estos testimonios requieren para su comunicación), lo que me interesa es evitar precisamente un tipo de riesgos de carácter distinto, pero, a mi parecer, más violento. Con esto me refiero a la exigencia de inteligibilidad que se le plantea a quien relata su historia. He aquí justamente la demanda de universalidad de la que habla Gómez, y que aquello que he denominado gramáticas de la escucha busca evitar. Pues de lo que se trata entonces no es de que el testimonio logre presentar una traducción adecuada, renunciando a su carácter singular, para entrar a formar parte de una inteligibilidad compartida, reconocida y dada de antemano. No se trata, digámoslo así, de *ampliar* el régimen de lo inteligible. Se trata más bien de *reconfigurar* aquello que entendemos por, y damos por hecho como inteligible, a partir de la experiencia de la escucha del testimonio y de los retos singulares que este le plantea a la repartición del sentido.

Así, la escucha no está atada a la demanda de inteligibilidad. Por el contrario, su tarea fundamental es producir inteligibilidad, recursos y mecanismos conceptuales, allí donde estos no están dados de antemano.



Es por ello por lo que la labor de la imaginación, siguiendo a Arendt, es tan fundamental en este proceso, y lo único que permite, como Gómez lo destaca y entiende muy bien, es interrumpir la huida casi natural que la experiencia del trauma produce como primera reacción en quien intenta escucharlo. Esto no evita, por un lado, que quien escucha imprima su huella en aquello que se relata, pues ninguna escucha es enteramente unilateral, si es real y genuina, y por tanto, aquello que se produce en el encuentro no le pertenece ni exclusivamente a quien relata, ni a quien escucha. Es, por el contrario, un sentido que se produce en común, que se transmite y comparte, que se deja *contar* mientras que, cada vez de manera única, cuestiona y reconfigura aquello que *cuenta* como inteligible. Por otro lado, y por esta misma razón, aquello que es producido como sentido, como audible, no queda nunca enteramente resuelto, comunicado, cerrado, si se quiere, como sentido definitivo. Por ser aquello que se produce en el encuentro, cada vez único, habita un espacio en común, siempre en proceso de construcción y rearticulación, lo que le da su carácter de *inarchivable* –siempre hay un resto que no se deja atrapar en su traducibilidad–, pero que no por ello necesariamente queda por fuera de lo que es y puede ser *escuchado*, aunque no quede enteramente comunicado (o reducido a su comunicación). No es pues una negatividad absoluta lo que está en juego aquí, como parece sugerirlo Gómez siguiendo mi texto o, más bien, mi texto no es lo suficientemente cuidadoso cuando se refiere a esta negatividad –sino una resistencia a la representación que resulta productiva, y que no debe entenderse o percibirse necesariamente como una imposibilidad–.

Esto a su vez, regresando al comentario de Rivera, abre la posibilidad de una escucha no solo de aquello que ha sucedido, sino de aquello que –teniendo en cuenta también los comentarios de la primera parte de nuestro seminario, en especial el de Pare– “no habría debido suceder”; esto es, al reclamo concreto en cada caso de lo que un modo incorpóreo de concebir la experiencia deja de lado, silencia, acalla, en su afán por producir inteligibilidad. Se abre con ello, como lo sugiere Rivera, una perspectiva fundamentalmente ética del trabajo de la escucha –o, como lo he sugerido en otros lugares, una est-ética de la memoria– y el tipo de justicia (¿histórica?, ¿ana-crónica?) que queda al menos sugerida como posible en su re-creación (esto es, en la producción de un pasado que no ha sido aún inscrito, ni ha devenido audible aún como experiencia).

Es a este tipo de est-ética que creo que apunta también José María Urdaneta, cuando trae a colación el bellissimo trabajo de Svetlana Alexiévich alrededor de las voces y los testimonios provenientes de Chernóbil. En efecto, la literatura, entendida como gramática de la escucha, como lugar de encuentro de voces provenientes del desastre con un oído dispuesto a escucharlas en su carácter fragmentado, es uno de

los espacios fundamentales para producir el tipo de audibilidad ética sobre el que se enfoca mi proyecto. Agradezco mucho a Urdaneta su generosa comparación y los lugares de encuentro que señala entre mis reflexiones y el trabajo de Alexiévich. Me parece particularmente interesante lo que señala Urdaneta cuando afirma que, en estos contextos (de escucha, de encuentro abierto, no determinado de antemano por un solo sentido de verdad o inteligibilidad):

el desastre no se toma como principio, como objeto de la narración que debe ser esclarecido, comprendido y clausurado, sino que surge de la relación entre las voces que, al mismo tiempo que lo producen en las narraciones, [...] descubren cómo este participa de muy diversas matrices de sentido. (275)

Además de ser una descripción bellísima de las posibilidades de comunidad de escucha que se abren cuando se comprende la tarea de la memoria desde esta perspectiva est-ética, el punto central de Urdaneta aquí es fundamental: el desastre, la catástrofe, el trauma, no son el “objeto de la narración”, no son por tanto aquello que busca ser “esclarecido”. En esto, para Benjamin, se diferencia la narración de la “información” y la experiencia de lenguaje que esta última instaura, lo que trae como consecuencia, además, la desaparición del tipo de temporalidad abierta, extendida, paciente y superpuesta que la narración (y el testimonio, por tanto, siguiendo mi lectura) demandan y hacen posible a la vez. Las “muy diversas matrices de sentido” que se producen y descubren en la relación de escucha –en este caso en concreto, la escucha que la autora/recopiladora le ofrece a los sobrevivientes de Chernóbil– no son un recuento de lo sucedido, sino un espacio abierto, de capas superpuestas, donde las múltiples vidas –y aquello que el desastre destruyó en ellas– se revelan unas a otras en su carácter irresoluble –pero no por ello menos audible o comunicable–. “Para narrar el horror”, escribe Urdaneta, “es imprescindible centrarse en aquello que el horror ha eclipsado o interferido” (274). La pregunta –el reto, la tarea– es qué tipo de experiencia de lenguaje –o de representación en general, qué tipo de est-ética de la memoria– logra a la vez conservar dichas interferencias sin rendirse ante ellas, sin dejar que el desastre se tome, una vez más, la última palabra.

Y esto va de la mano por supuesto de la aclaración, que siempre es necesario hacer, acerca del papel de la novela en el ensayo de Benjamin –aclaración que el comentario de Rivera me recuerda–. Mi propuesta siempre ha sido entender que en “El narrador” la novela cumple un papel muy específico, y es leída a partir de la teoría de Lukács que Benjamin está tomando como punto de referencia. Más que aplicarse al género narrativo en general, lo importante es entender que aquí Benjamin está haciendo referencia a un modo de experiencia del lenguaje muy

específico, limitado, y que no se ajusta en absoluto a las posibilidades de comunicabilidad que se abren con la novela –sobre todo la novela contemporánea, y más aún, diría yo, la latinoamericana (aunque nuevamente el ejemplo que ha traído Urdaneta a colación resulta también muy adecuado)–. Uno podría en efecto hacer una lectura de la novela latinoamericana donde esta, precisamente, logra cumplir el papel de la narración benjaminiana. Es lo que he intentado hacer, mal que bien, en mi lectura del tipo de resistencia al olvido – y de gramática del silencio, si se quiere, o de la borradura –que lleva a cabo Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*. Y es también lo que Urdaneta sugiere que hagamos en nuestra lectura de la obra de Alexiévich–.

Pero aquí se abren también los riesgos que señala Carlos Colmenares (cf. 267) y que no quisiera dejar de lado. Porque en mi intento por rescatar la experiencia particular de lenguaje introducida por la narración –y el modo como esta me ha permitido, como lo señala Colmenares generosamente– moverme de la pregunta por el mutismo al cuestionamiento por el tipo de sordera (conceptual, filosófica, ética) que convierte erróneamente la especificidad de la experiencia traumática en una falencia, se cuele el riesgo contrario: en palabras de Colmenares, o bien el riesgo de “romantizar” el trauma –convirtiéndolo en el paradigma de lo irrepresentable– o bien el riesgo de darle representación a partir de la imposición de una voz, un sentido, ajenos. ¿Cómo conservar pues la especificidad y la fuerza de lo inolvidable? ¿Cómo no caer en la tentación de la representación?

Para Colmenares (cf. 268), estas preguntas parecen ir en la misma dirección de mi crítica, apenas esbozada, a Giorgio Agamben. ¿Qué tiene Benjamin que no tenga Agamben? Con esta sugerencia, Colmenares me otorga ya las herramientas para una respuesta al menos parcial, por ahora, a esta pregunta: quizá mi sospecha ha sido siempre que Agamben cae precisamente en esa tentación de la representación de la que habla Colmenares. Y con ello no me refiero a la búsqueda incansable por las herramientas conceptuales que permitan una experiencia real de escucha de los testimonios provenientes del trauma. En este sentido, también Agamben ha prevenido contra el riesgo de la sacralización del trauma y de sus silencios –si bien también ha sido fuertemente criticado por ello (cf. LaCapra 2004)–. Me refiero más bien al riesgo, que considero que Agamben sí termina corriendo, y del que Benjamin se mantiene hábilmente distanciado, de convertir la experiencia traumática en paradigma de la experiencia del lenguaje. Al hacerlo, considero que Agamben corre el riesgo de quitarle a aquella su especificidad y singularidad, cada vez única, y transformarla en una experiencia legible desde una universalidad que, si bien en construcción y siempre revisable –podría argüirse a favor de Agamben–, termina dándole forma, representación y sentidos

demasiado definidos a lo que debe permanecer, como la narración de Benjamin, eludible, por decir lo menos.

Por supuesto, argumentar algo como esto requeriría ir con cuidado por aquellos textos donde considero que Agamben termina cruzando esta línea problemática; implicaría también, para hacerle justicia, analizar con cuidado su propia noción de paradigma; implicaría en última instancia mostrar, siguiendo una sugerencia del mismo Colmenares también (véase su comentario en la primera parte a mi lectura de la obra de Salcedo), cómo la noción benjaminiana de traducibilidad juega un papel fundamental a la hora de evitar caer en el riesgo de lo que Jean-Luc Nancy llamaría la “supra-representación” (cf. Nancy 2006), donde, en el intento de hacer audibles los silencios provenientes del testimonio, se violenta la resistencia que este ejerce frente a una representación definitiva y acabada. La prohibición de la representación, como lo señala Nancy, no debe entenderse entonces como sacralización del silencio, sino como elemento crítico necesario, que desplaza todo intento de fijar el sentido –o de convertir su búsqueda en un gozne desde el cual se reclama la re-articulación de toda teoría del lenguaje–.

Finalmente, Colmenares apunta a algo que es clave en mi proyecto, y que en el texto sobre Benjamin y Felman queda apenas sugerido: el tipo de temporalidad y, por consiguiente, de historicidad que deben hacer parte de aquellas gramáticas de la escucha, si estas se presentan como los marcos conceptuales que hacen audible –y con ello inscribible históricamente– el tipo de borraduras relacionadas con la experiencia traumática. Para ello se requiere pensar en una reconfiguración de la noción misma de experiencia que atraviesa, a su vez, una reconfiguración estética (entendida en el sentido más estrictamente filosófico de aquello que delimita nuestra percepción espacio-temporal). Nuevamente, no tengo el espacio aquí para desarrollar los modos como la historia debe ser re-pensada a la luz de esta necesaria reconfiguración estética. La pregunta se cruza también con una perspectiva decolonial que, como menciono anteriormente en mi respuesta a Rivera, se encuentra aún en ciernes en mi trabajo. Creo que, en lo que se refiere a mis reflexiones sobre el tema, y a lo poco que he podido llegar a apuntar al respecto, el arte ha sido hasta ahora el lugar más productivo para pensar la complejidad de estas preguntas, y las múltiples posibilidades que se abren una vez la historia deja de ser algo sobre-entendido y se convierte justamente en el centro de la contención –véase sobre todo mi lectura de la obra de José Alejandro Restrepo (Acosta 2018b) para quien historia y colonialidad son solo dos caras de una misma moneda–.

## Bibliografía

- Acosta, M. R. "Gramáticas de la escucha: decolonizar la historia y la memoria." *Sujeto, descolonización, transmodernidad*. Ed. Mabel Moraña. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2018a. 159-180.
- Acosta López, M. R. "Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo." *Estudios de Filosofía* 58 (2018b): 41-64.
- Acosta López, M. R. "From Critique of the Postcolony to a Postcolonial Form of Critique. On the Uses and the Misuses of Foucault in Jean and John Comaroff's Work." *Revista de Estudios Sociales* 67 (2019): 17-25.
- LaCapra, D. "Approaching Limit Events: Siting Agamben." *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press, 2004. 144-194.
- Nancy, J-L. *La representación prohibida*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.