

La voz del niño en el acto de sublevación por el cadáver insepulto. Testimonios sobre la fatalidad de una guerra que no termina



HERWIN EDUARDO CARDONA QUITIÁN*

Universidad Católica Luis Amigó, Medellín, Colombia

La voz del niño en el acto de sublevación por el cadáver insepulto. Testimonios sobre la fatalidad de una guerra que no termina

The voice of the child in the act of uprising for the unburied corpse. Testimonies on the fatality of a war that does not end

La voix de l'enfant dans l'acte de révolte pour le cadavre non enseveli. Témoignages sur la fatalité d'une guerre qui n'a pas de fin

A partir de la trama de *La hojarasca*, se analiza el acto de sublevación que busca oponerse al goce carroñero del pueblo. En la novela, la disputa es por el cadáver de un médico al que pretende negársele la sepultura. Siguiendo la voz del niño como narrador de la historia, se transita hacia la fatalidad que se transmite generacionalmente en la historia de la violencia en Colombia, y cuyo correlato es representado en la tragedia de Antígona. El trabajo busca desentrañar la función retórica del héroe de la tragedia y preguntarse por las consecuencias del contagio de los muertos insepultos.

Palabras clave: niño, sublevación, guerra, voz, muerte.

From the plot of *La hojarasca*, we analyze the act of uprising that seeks to oppose the scavenging *jouissance* of the people. In the novel, the dispute is over the corpse of a doctor who is to be denied burial. Following the voice of the child as narrator of the story, we move towards the fatality that is transmitted generationally in the history of violence in Colombia, whose correlate is represented in the tragedy of Antigone. This paper seeks to unravel the rhetorical function of the hero of the tragedy and to wonder about the consequences of the contagion of the unburied dead.

Keywords: child, uprising, war, voice, death.

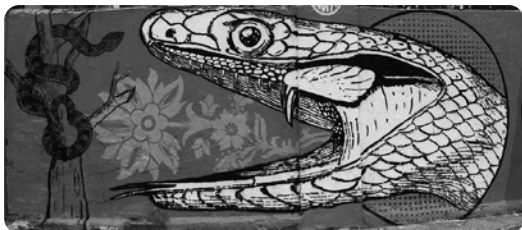
À partir de l'intrigue de *La Hojarasca*, l'acte de révolte qui cherche à s'affronter à la jouissance des charognards du peuple est analysé. Dans le roman, la dispute tourne autour du cadavre d'un médecin dont ils ont l'intention d'empêcher l'inhumation. À partir de la voix de l'enfant comme narrateur de l'histoire, on roule vers la fatalité qui se transmet de génération en génération dans l'histoire de la violence en Colombie, et dont le corrélat est représenté dans la tragédie d'Antigone. Ce travail cherche à démêler la fonction rhétorique du héros de la tragédie et à s'interroger sur les conséquences de la contagion des morts non ensevelis.

Mots-clés: enfant, révolte, guerre, voix, mort.

CÓMO CITAR: Cardona Quitián, Herwin Eduardo. "La voz del niño en el acto de sublevación por el cadáver insepulto. Testimonios sobre la fatalidad de una guerra que no termina". *Desde el Jardín de Freud* 21 (2021): 407-427, doi: 10.15446/djf.n21.101256.

* e-mail: jonasdorado@hotmail.com

© Obra plástica: Lesivo Bestial



1. Cfr. Marcela Osorio Granados, “Estos son los líderes asesinados desde la firma del acuerdo de paz”, *El Espectador*, junio 13, 2020. Disponible en: <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/estos-son-los-lideres-asesinados-desde-la-firma-del-acuerdo-de-paz/>.
2. Cfr. Política, “En Colombia han sido asesinados 37 líderes sociales”, *El Tiempo*, julio 9, 2020, Disponible en: <https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/cuantos-lideres-sociales-han-sido-asesinados-en-colombia-516050>.
3. Cfr. Redacción Nacional, “Autoridades recuperan el cadáver de Eider Adán Lopera, líder social de Tarazá”, *El Espectador*, junio 25, 2020. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/autoridades-en-antioquia-rescataron-cadaver-de-edier-adan-lopera-lider-social-de-taraza/>.
4. Germán Guzmán, Orlando Fals-Borda, y Eduardo Umaña-Luna, *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (Bogotá: Taurus / Universidad Nacional de Colombia, 1962), 389.
5. Sigmund Freud, “¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud)” (1933), en *Obras completas*, vol. xxii (Buenos Aires: Amorrortu, 1999), 191.

¿POR QUÉ NOS SUBLEVAMOS?

El 2 de octubre del 2016 se realizó en Colombia un *Plebiscito por la paz*. El objetivo era refrendar los acuerdos de paz firmados entre el gobierno y la guerrilla de las FARC-EP, luego de más de 50 años de guerra. El 50,2% de los votantes optaron por el No. Quienes promovieron votar por el No ganaron las siguientes elecciones presidenciales. Desde entonces, la guerra se recicló y el asesinato selectivo de líderes sociales y excombatientes arreció. Según el diario *El Espectador*¹, desde los comicios del plebiscito hasta marzo del 2020 iban 442 líderes asesinados. Hasta julio del 2020, fueron asesinados 37 líderes más². El 15 de junio del 2020 fue asesinado Edier Adán Lopera en la vereda Caracolí de Tarazá Antioquia. El grupo paramilitar que lo asesinó impidió a la comunidad dar sepultura al cuerpo. Solo hasta el 25 de junio fue rescatado el cadáver³. Esta escena macabra se ha repetido a lo largo del conflicto armado colombiano. Cadáveres en fosas comunes, cuerpos tirados al río, casas de pique y desaparición forzada son algunas de las prácticas que refuerzan el dispositivo de muerte en la guerra irregular colombiana.

El conflicto armado en Colombia parece haberse convertido en una forma de goce que se transmite generacionalmente. Familias y comunidades enteras han vivido en medio de la guerra. Varias generaciones han tenido que pagar el costo con su propia sangre. Hijos reclutados, asesinados, violados, masacrados, desaparecidos. Esto ha llevado a afirmar que en Colombia todos somos hijos de la violencia, “donde muchos de los delitos atroces que se ejecutan los aprendieron cuando, siendo niños, asistieron a actos similares de los cuales fueron víctimas sus propios progenitores”⁴.

¿Por qué las mayorías eligieron la guerra en vez de la paz? Podría concluirse que, en Colombia, las personas se encuentran ligadas por “la compulsión de la violencia”⁵. No obstante, este sería un estado anterior a la instalación de la ley y, por lo tanto, supone una disputa fratricida que puede terminar reciclándose a través de la venganza.

En su trabajo *De guerra y muerte. Temas de actualidad*, Freud advertía sobre los efectos de la guerra en la población civil. Afirmaba que la guerra generaba confusión e inhibía la productividad de las personas. Añadía, además, que producía desilusión y, como consecuencia, un cambio de actitud hacia la muerte. La guerra “transgrede

todas las restricciones a que nos obligamos en tiempos de paz [...], arrasa todo lo que se impone a su paso con furia ciega [...]. Destroza los lazos comunitarios entre los pueblos empeñados en el combate”⁶.

Como lo indica Freud, cuando la guerra perdura en el tiempo, generaciones enteras se convierten en sus herederas; la violencia se naturaliza, y la desesperanza se transmite culturalmente. En estos casos, la brutalidad de la guerra se va interiorizando, hasta convertirse en una forma de relacionamiento. De esta forma, las pulsiones egoístas y crueles encuentran un escenario propicio para manifestarse.

En Colombia, esta ligazón mortífera se ha visto reforzada por la guerra que ha terminado naturalizándose entre los connacionales. Cada intento de oponerse al goce de la guerra termina en un baño de sangre que permea generaciones enteras. Y, sin embargo, sublevarse parece ser el único camino. En 1932 Freud abordaba la cuestión: ¿por qué la guerra?, en respuesta a la misiva de Einstein. Al final de su escrito se preguntaba por qué nos sublevamos contra la guerra. Varios son los elementos que acuña a su respuesta: en primer lugar, porque todos tenemos derecho a la vida; en segundo, porque la guerra nos expone a situaciones indignas; y, tercero, porque destruye los valores materiales producidos por la cultura. Pero, la razón última que presenta Freud a Einstein es la siguiente: “nos sublevamos contra la guerra porque no podemos hacer otra cosa”⁷. El sentimiento de indignidad se debe, entonces, a que “la guerra contradice de la manera más flagrante las actitudes psíquicas que nos impone el proceso cultural y por eso nos vemos precisados a sublevarnos contra ella; lisa y llanamente no la soportamos más”⁸.

La conclusión de Freud es que nos sublevamos contra la guerra porque se hace insoportable, y porque la actitud cultural busca oponerse a la destrucción que esta produce. Pero, oponerse a la guerra en Colombia implica, sobre todo, oponerse a una forma de goce. ¿Qué escenas representan ese acto de sublevación? ¿Qué goce es? ¿Cómo se posiciona el sujeto frente al goce obsceno? ¿Cuáles son los costos que acarrea? El escrito se propone abordar este acto a partir del tránsito por *La hojarasca* de Gabriel García Márquez.

EL CADÁVER INSEPULTO

“Por primera vez he visto un cadáver. Es miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela y me han puesto este vestido verde que me aprieta en alguna parte”⁹. Así inicia el relato de *La hojarasca*, cuya primera escena es narrada por el niño que, de la mano de su mamá y siguiendo a su abuelo, se encamina a la casa del muerto a quien el pueblo quiere privar de los ritos fúnebres.

6. Sigmund Freud, “De guerra y muerte. Temas de actualidad” (1915), en *Obras completas*, vol. xiv (Buenos Aires: Amorrortu, 1999), 280.
7. Freud, “¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud)”, 198.
8. *Ibíd.*
9. Gabriel García Márquez, *La hojarasca* (Bogotá: Penguin Random House, 2014), 13.

En la primera escena, el niño va caminando tras su abuelo y cuando pasa frente al espejo se ve de cuerpo entero y dice: “me he visto en la redonda luna manchada y he pensado: *Ese soy yo, como si hoy fuera domingo*”¹⁰. Ese reflejo del espejo presentifica la muerte como el elemento a partir del cual el reconocimiento se produce¹¹. En este caso, la muerte es la del muerto sin sepultura. La mirada del muerto se convierte en el lugar desde el cual los protagonistas de la historia comienzan a ser mirados.

Veo (dice el niño de los muertos) que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrado en la mandíbula. Veo que tienen la boca un poco abierta y que se van, detrás de los labios morados [...]. Veo que tienen la lengua mordida a un lado, gruesa y pastosa [...]. Veo que tienen los ojos abiertos, mucho más que los de un hombre, ansiosos y desorbitados [...]. Creí que un muerto parecía una persona quieta y dormida y ahora veo que es todo lo contrario. Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea.¹²

Aquí aparece la esquicia del ojo y la mirada¹³: de un lado el ojo que ve y de otro la mirada del muerto que tiene los ojos más abiertos que los de un hombre. El cadáver parece despierto y rabioso y, además, lo mira. Este lugar desde el cual es mirado el niño es aquel desde el cual se configura la infancia en la historia de la violencia en Colombia. Este niño bien podría formular una máxima que se transmite generacionalmente: “somos mirados por la muerte que anda suelta, que parece viva y rabiosa, una muerte sin duelo, a la cual se prohíbe enterrar”.

Como lo advierte Freud en *Tótem y Tabú*, el mandato a enterrar a los muertos proviene de algo más allá de la ley moral. El muerto es tabú por cuanto se le asigna la posibilidad de generar efectos dañinos. Como objeto tabú, debe eliminarse mediante el ritual, pues el daño que emana puede ser contagioso. Es una especie de infección que se contagia por contacto directo o con otros que se encuentran contaminados y que puede desencadenar la violencia mimética, pues lo que encierra el tabú es el peligro que comporta la transgresión fundamental de la prohibición de matar.

En el literal a del segundo apartado de *Tótem y Tabú*, titulado “El tabú y la ambivalencia de las mociones de sentimiento”, Freud se dedica a estudiar el trato dispensado a los enemigos. Indica que, a pesar de la crueldad asignada a las tribus salvajes, la muerte del enemigo se encuentra “subordinada a las prácticas del tabú”¹⁴. Dentro de ellas enumera cuatro: “1) Apaciguar al enemigo asesinado; 2) restricciones para el matador; 3) acciones expiatorias, purificadoras de este último; 4) ciertas medidas ceremoniales”¹⁵.

En el primer caso, menciona los sacrificios que se ofrecen en favor de los enemigos, para apaciguar el alma y evitar la desgracia. Este ceremonial va acompañado

10. *Ibíd.*

11. Cfr. Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (1949), en *Escritos 1* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

12. García Márquez, *La hojarasca*, 14.

13. Cfr. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 2010).

14. Sigmund Freud, “Tótem y tabú” (1913), en *Obras completas*, vol. XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1999), 43.

15. *Ibíd.*, 43-44.

de cantos y danzas que expresan lamento por su muerte y le piden perdón. A propósito, trae una cita de Frazer, sobre sus observaciones en la Isla Timor:

No te enojas porque tengamos tu cabeza aquí, con nosotros; si la suerte no nos hubiera favorecido, quizá nuestra cabeza estaría ahora colgada en tu aldea. Te hemos hecho un sacrificio para apaciguarte. Ahora tu espíritu puede estar tranquilo y dejarnos en paz. ¿Por qué fuiste nuestro enemigo? ¿No habría sido mejor que siguiéramos amigos? Entonces tu sangre no habría sido derramada ni se te habría cortado la cabeza.¹⁶

Así pues, el duelo por el enemigo era una práctica común, pero además necesaria, según las anotaciones etnográficas exploradas por Freud. El carácter ambivalente presente en tales manifestaciones parece dar cuenta de la asunción de una prohibición cultural expresada en el mandamiento: “No Matarás”.

En cuanto a las restricciones, una vez retorna el guerrero, debe someterse a una estricta cuarentena. Es encerrado durante meses y se le obliga a participar en diferentes rituales de purificación. Durante este tiempo no puede tener contacto con su familia, tampoco puede tocar la comida, ni relacionarse con sus amigos, pues es considerado impuro. Como puede observarse, el duelo por el enemigo, así como las restricciones tabúes, está acompañado de una serie de acciones expiatorias y ceremonias que son fundamentales para mantener el equilibrio de la comunidad.

En todo caso, según el análisis de Freud, el tabú al muerto y el miedo al espíritu del asesinado son recurrentes en los estudios etnográficos sobre las tribus primitivas. No obstante, en el caso de la guerra degradada, estas parecen suspendidas. Más que nada, las restricciones muestran una relación de intimidación entre el guerrero y su enemigo. Esta relación se encuentra reforzada por el orden simbólico, a través del ritual y la ceremonia. Como lo muestra la cita de Frazer, el enemigo es considerado un semejante y, por lo tanto, su muerte tiene igual valor que la muerte propia. Puede advertirse, en este caso, que la prohibición de enterrar al muerto va más allá de los límites culturales y parece dirigirse hacia un límite infranqueable, incluso, tratándose del enemigo.

EL CONTAGIO DE LOS MUERTOS QUE MATAN

La mirada de la muerte insepulta envuelve no solo al niño, sino también a su madre, quien lo lleva de la mano hacia la casa del muerto y con quien permanecerá todo el tiempo. “Mamá también se ha vestido como si fuera domingo”¹⁷, pero es miércoles. Si la extrañeza procede de esta disociación temporal, es justamente porque el calendario se altera cuando la muerte campea. En el trabajo sobre *Infancia e Historia*¹⁸, Agamben

16. *Ibíd.*, 44.

17. García Márquez, *La hojarasca*, 14.

18. Cfr. Giorgio Agamben, *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011).

muestra la relación entre el rito y el juego; el niño y la larva. De esta relación depende el equilibrio temporal entre sincronía y diacronía. Según indica, si predomina el rito, eje sincrónico, estamos en un mundo donde el tiempo no se detiene, pero si predomina el juego, eje diacrónico, los días transcurren sin que exista la posibilidad de reiniciar el calendario.

En el relato de *La hojarasca* el tiempo parece detenido a causa de un ritual que, de un lado, intenta realizarse, y, de otro, busca impedirse; de modo que la muerte se convierte en el objeto de una disputa que parece no llegar a su fin. Si el rito se realiza, dejará de parecer domingo y otra vez el tiempo volverá a su cauce normal. Si el rito se impide, el tiempo quedará detenido, mientras la muerte se campea y las larvas proliferan en la hojarasca formada por el olor a desperdicios humanos, “el olor a secreción a flor de piel y de recóndita muerte”¹⁹ que se ha esparcido por las calles, los callejones y los ríos, por donde han bajado los muertos.

Cuando el tabú se sobrepasa, los efectos de contagio sobre la comunidad se hacen incontrolables, y se convierte en una infección epidémica. Como lo indica Freud en el apartado c de *Tótem y Tabú*, titulado “El tabú a los muertos”, “entre los maoríes, todo el que hubiera tocado un cadáver o participado en su sepultura se volvía impuro en grado máximo y era casi segregado de cualquier trato con sus prójimos”²⁰. Más que nada, el tabú expresa un límite simbólico que permite mantener el equilibrio entre los asociados. Así pues, aunque el asesinato del enemigo transgrede el mandamiento “No matarás”, dicha acción es legítima en los contextos de guerra, siempre y cuando se mantenga el tratamiento ritual para con los muertos.

El tabú recae en igual sentido sobre los deudos, quienes también deben mantenerse apartados. Nadie deberá acercarse a ellos, porque les caerá mala suerte. Se considera, además, que “el espíritu del difunto no abandona a sus deudos, no deja de «rondarlos» durante el periodo del duelo”²¹. En algunos casos se prohíbe también pronunciar el nombre del muerto. En otros, quienes llevan el mismo nombre son rebautizados. Es tal el tabú sobre la muerte que se considera una dimensión innombrable a la cual se hace límite, para evitar que arrastre con ella a los vivos.

El tabú sobre el nombre del muerto busca evitar su retorno. Las ceremonias pretenden mantenerlo alejado. “Les parece que pronunciar su nombre sería equivalente a un conjuro cuya consecuencia sería su inmediata aparición”²². Los vivos tienen miedo de que el alma advenga como enemigo en forma de demonio. Pero, además, los muertos atraen a los vivos, de manera que parecen arrastarlos consigo hacia la muerte. Por eso afirma Freud que “los muertos matan”²³.

Así pues, para que los vivos se sientan a salvo de los muertos, es preciso que se instale un límite, el cual es reforzado por lo simbólico a través de los actos rituales.

19. García Márquez, *La hojarasca*, 9.

20. Freud, “Tótem y tabú”, 58.

21. *Ibíd.*, 59.

22. *Ibíd.*, 63.

23. *Ibíd.*, 65.

Pero, cuando los muertos, en vez de encontrarse en el más allá, están más acá, los vivos terminan contagiados por el terror que emanan. Lo que indican los hallazgos etnográficos explorados por Freud, en este caso el estudio de Westermarck, es que el muerto envidia a los vivos y, como quiere su compañía, termina matándolos a través de enfermedades.

Ahora bien, si se tienen en cuenta los elementos que aporta Freud al análisis, podrá vislumbrarse que la sensación persecutoria del muerto descansa en el sentimiento ambivalente del deudo, quien alguna vez deseó la muerte del ser amado. El problema fundamental estriba en que, al no poder enterrar bien al muerto, los allegados quedan del lado de los que le arrebataron la vida, y entonces la culpa termina carcomiéndolos. Los sentimientos hostiles permiten la identificación con el agresor, y terminan arrastrados por la enfermedad contagiosa del muerto-vivo. La única forma de librarse de la culpa será a través de la proyección paranoica, la cual retornará en la imagen persecutoria del muerto. En todo caso, el límite impuesto por el tabú, el cual es homólogo a la conciencia moral, tiene como función, en primer lugar, impedir el crimen, y, en segundo, cuando el límite falla, tramitar la transgresión del mandamiento “No matarás”. Sin este límite, el asesinato se convierte en la forma proyectiva que se dirige al enemigo y con la cual se identifica también el deudo, pues también en él subsiste el deseo de matar. En consecuencia, se instala una ligazón orientada por la compulsión a la violencia.

Pero, aunque el mal se expande sobre aquellos que transgreden la prohibición, también retorna como conciencia de culpa y enfermedad contagiosa sobre los allegados. Lo cierto es que el mal se expande produciendo una violencia mimética, es decir, por imitación, como una suerte de infección que se transmite entre los miembros de la comunidad, e incluso generacionalmente, como en el caso de la tragedia. Por eso Freud afirma que:

Si alguien ha llegado a satisfacer el anhelo reprimido, no puede menos que mover igual anhelo en todos los miembros de su sociedad; para sofrenar esa tentación, es preciso que ese a quien en verdad se envidia sea privado del fruto de su osadía, y no es raro que el castigo dé a sus ejecutores la oportunidad de cometer a su vez la misma acción sacrílega so capa de expiarla.²⁴

LO QUE NO DEBE SER VISTO

El niño está al lado de su madre mirando el ataúd que han traído y no entiende cómo harán para que quepa el muerto. Entonces piensa: “no sé por qué me han traído”. Esta afirmación retornará desde varios ángulos de la narración para situar el núcleo de

24. *Ibíd.*, 76.

lo absurdo en la escena. En este teatro de lo absurdo, que evoca la tragedia griega de Antígona, aparecen varios elementos que generan extrañeza: un muerto que no quieren dejar enterrar; un hombre que se empeña de manera obstinada en enterrarlo; un muerto que parece más vivo que los hombres; y un testigo, el niño, que parece no encajar en la escena o que, en todo caso, no ha debido estar allí. Él no sabe por qué lo han traído, y, sin embargo, esto cambiará por completo el curso de su vida. Pero, ahora que está ahí, no podrá más que intentar testificar sobre la muerte rabiosa cuya mirada desorbitada se convierte en el reflejo de su propia figura. Él se ha visto de cuerpo entero, un miércoles que parece domingo, mientras se dirige a la casa del muerto.

Esa idea de no saber por qué lo han traído muestra también el conflicto en el que se encuentra el niño para lograr simbolizar la escena a la cual asiste. En vano intenta interrogar con la mirada a su madre, luego de ver al muerto. “Vi que había alguien en la cama. Había un hombre oscuro, estirado, inmóvil. Entonces hice girar la cabeza hacia el lado de mamá, que permanecía lejana y seria, mirando hacia otro lugar de la habitación”²⁵. El niño parece no hallar respuesta, y aquella que quizás podría explicarle lo que ocurre ha preferido mirar hacia otro lado.

En muchas de las escenas horribles, producto de los avatares de la violencia, el niño busca la explicación de lo absurdo en el Otro, pero se encuentra con su no respuesta. Todo lo que la madre ha dicho al niño es que van para el entierro del doctor y que debe quedarse quieto. Justo en el instante en que se inquieta, después de ver al cadáver, allí cuando dirige la mirada hacia su madre y ella mira hacia otro lado, aparece una respuesta desde un más allá que redobla la voz de su madre, pero esta vez desde el lugar de la muerte: “entonces sentí algo frío a mis espaldas, volví a mirar y no vi sino la pared de madera seca y agrietada. Pero fue como si alguien me hubiera dicho desde la pared: «No muevas las piernas, que el hombre que está en la cama es el doctor y está muerto»”²⁶.

Esta voz redoblada que le viene de un más allá parece mostrar aquello es el objeto de la disputa, a saber, el cadáver insepulto. De un lado, la prohibición al niño de moverse, la exigencia de quedarse quieto ante el muerto y durante el entierro, y, de otro, el llamado a mirar al cadáver. “Desde entonces, por mucho que me esfuerce por no mirarlo, siento como si alguien me sujetara la cara hacia ese lado. Y aunque haga esfuerzos por mirar hacia otros lugares de la habitación, lo veo de todos modos, en cualquier parte, con los ojos desorbitados y la cara verde y muerta en la oscuridad”²⁷.

De alguna manera, prohibición y goce parecen aquí encerrar el enigma de la muerte insepulta, de la muerte sin duelo que representa parte del horror de Macondo en sus cien años de soledad. Desde entonces también, por más que intentemos mirar

25. García Márquez, *La hojarasca*, 16.

26. *Ibíd.*, 17.

27. *Ibíd.*

hacia otra parte, la muerte nos aparece en cualquier lugar, con los ojos desorbitados. Ella nos mira y nosotros somos los testigos que gozamos con el cadáver insepulto.

Luego de que el cadáver es puesto en el cajón fúnebre, algo de la presencia ominosa del muerto parece transformarse:

En el ataúd parece más cómodo, más tranquilo, y el rostro que era el de un hombre vivo y despierto después de una pelea, ha adquirido una vuelta reposada y segura, [...] y es como si allí, en la caja, se sintiera ya en el lugar que le corresponde como muerto.²⁸

Esa es la lucha que encarna el abuelo al sublevarse contra el alcalde y el pueblo, en su intento por lograr que se permita al muerto pasar por el rito fúnebre. Y, sin embargo, el pueblo, que ha esperado toda la vida este momento para gozar, busca oponerse. Este es el destino también de los miles y miles de cadáveres en Colombia, arrojados en fosas comunes, picados y tirados al río, cadáveres cuya muerte viva aparece de manera persecutoria en cualquier parte, como clamando ser enterrada, mientras los hombres se disputan su objeto: el cadáver insepulto²⁹.

También Antígona buscó ocultar el cadáver de Polinices de la exposición. Lo primero que hizo al hallar el cadáver fue cubrirlo con una capa de polvo, buscando ocultarlo, pues “lo que está más allá de cierto límite no debe ser visto”³⁰. El cadáver de Polinices estaba expuesto a la putrefacción que atrae a los carroñeros que llegan para arrancar sus trozos y diseminar la epidemia. La tragedia relata que un fuerte viento sopló sobre el polvo llenando la atmósfera de putrefacción. Por su parte, en *La hojarasca*, el olor a muerte se esparce con la desolación putrefacta que dejó la compañía bananera a su paso.

LA IDENTIFICACIÓN CON LA SENTENCIA DEL MUERTO-VIVO

En diferentes momentos, mientras el niño observa cómo alistan el cuerpo, cómo es puesto en el ataúd, cómo le arrojan cal y luego ponen en la caja varios de sus objetos, vuelve a mirar a su madre. En algunas ocasiones ella responde con una sonrisa forzada, sin lograr dar respuesta a sus inquietudes. Este es el instante en que el niño parece configurar otra escena, aventurándose en sus fantasías con su amigo Abraham. La relación enigmática entre sexualidad y muerte parece ser el núcleo que encierra toda la cuestión. Esta diada indisociable constituye uno de los hallazgos tempranos de Freud y fue ilustrada en varios momentos de su obra, especialmente en el olvido de Signorelli³¹. Constituye lo reprimido por excelencia. De un lado, una sexualidad invasiva imposible de simbolizar; de otro, la ausencia de la representación en la que el ser parece desfalle-(s)cer.



28. *Ibíd.*, 18.

29. Desde luego, diferentes procesos de memoria y reparación han generado formas de oponerse y sublevarse a este goce mortífero. Es allí donde la oposición del abuelo frente al goce carroñero del pueblo en *La hojarasca* cobra relevancia para enfrentar los horrores de la guerra en Colombia.

30. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960) (Buenos Aires: Paidós, 2007), 316.

31. Sigmund Freud, “Psicopatología de la vida cotidiana” (1901), en *Obras completas*, vol. VI (Buenos Aires: Amorrortu, 1999).

Allí, mientras el niño se pierde en este velo que encubre la muerte con la evocación de sus inquietudes eróticas, aparece la voz de la madre para relevarlo. Absorta, como parece estar, piensa: “no he debido traer al niño. No le conviene este espectáculo. A mí misma, que voy a cumplir treinta años, me perjudica este ambiente enrarecido por la presencia del cadáver”³². Aquí retorna, en la voz de su madre, el pensamiento del niño: no sé por qué me han traído. Ella dice para sí: “no he debido traer al niño”.

Entonces, imagina la escena hacia la que parece conducirlos la situación: su padre y ella en compañía del niño pasando con la caja fúnebre, mientras el resto del pueblo, que se opone al entierro, se agolpa para ver pasar el cadáver putrefacto. “Tal vez por eso he traído al niño. Cuando papá me dijo hace un momento: «Tiene que acompañarme», lo primero que se me ocurrió fue traer al niño para sentirme protegida”³³.

Tres generaciones están entrapadas en el mismo asunto. De un lado, el mandato del padre cuya voz aparece como imperativo para su hija: “Tiene que acompañarme”. De otro, el niño como testigo a quien ella lleva para sentirse protegida de la mirada ominosa de la muerte insepulta, pero también del goce carroñero de los habitantes del pueblo. Ahora es el niño el que queda articulado como eslabón de la cadena. En adelante, el imperativo del abuelo lo arrastrará a él también, pero, además, el cadáver insepulto se convertirá en el tronco de la identificación.

Como oír es obedecer, el imperativo no da lugar a la reflexión. Su padre la ha arrastrado hasta ese momento: “me ha obligado a participar de ese intolerable compromiso que debió contraer mucho antes de que yo tuviera uso de razón. Cuando me dijo: «tiene que acompañarme», no me dio tiempo para pensar en el alcance sus palabras”³⁴. Pero su deber es capital: frustrar el goce obsceno de los habitantes, quienes han estado esperando aquel momento para disfrutar con el olor a descomposición del cadáver insepulto. Ella lo sabe, pero también por eso reconoce que ha debido dejar al niño en casa: “El niño ha debido permanecer al margen de este compromiso. Ni siquiera sabe por qué está aquí, por qué lo hemos traído a este cuarto lleno de escombros. Permanece silencioso, perplejo, como si esperara que alguien le explique el significado de todo esto”³⁵.

Ella sabe que él la mira buscando respuesta y es por eso que lo evade. Pero el niño ya ha sido arrastrado por el mismo mandato y ahora se convierte en testigo. En adelante, tendrá que testificar, no solo sobre el horror del cadáver insepulto que está más vivo que los vivos, sino, además, sobre el goce obsceno del pueblo que disfruta con el olor de su descomposición. Esta escena lo cambiará para siempre. Ella sabe que será un niño distinto y que heredará el odio del pueblo por frustrarlos de su goce. Por eso

32. García Márquez, *La hojarasca*, 19.

33. *Ibíd.*, 20.

34. *Ibíd.*, 21.

35. *Ibíd.*, 22.

dice: “crecerá, se reproducirá y morirá al fin, sin que nadie tenga con él una deuda de gratitud que le acredite para ser enterrado como un cristiano”³⁶. Su madre conoce la sentencia: algún día, él será el cadáver insepulto. Algún día su cuerpo putrefacto será el objeto de la disputa, el objeto del goce obscuro. No solo el niño se ha identificado con el cadáver insepulto, no solo su imagen se ha constituido desde aquel reflejo del muerto vivo, sino que ahora él cargará la misma condena. Será un vivo muerto como este hombre que murió exiliado en cuatro paredes y, luego, cuando su cuerpo sea hallado, estará condenado a ser un muerto vivo.

Ese pensamiento de su madre parece redoblar en la voz interior del niño cuando mira hacia las moscas zumbando en la caja donde ahora reposa el muerto: “siento como si alguien me dijera: «Estarás así. Estrás dentro de un ataúd lleno de moscas. Apenas vas a cumplir once años, pero algún día estarás así, abandonado a las moscas dentro de una caja cerrada»”³⁷. La voz de la madre ahora se hace suya. La sentencia del muerto es ahora la propia.

Al niño se le impone la misma sentencia del muerto que evoca de nuevo la tragedia de Antígona. Ha quedado condenado “a acudir en ayuda de los muertos”³⁸. Como Antígona, él también parece atravesar el límite en el que se toma el mal por el bien, y por eso su madre advierte su destino. Así pues, la fatalidad recae sobre él y lo obliga a prestar testimonio de la calamidad que debe tomar como su bien. El papel heroico parece, entonces, pasar del abuelo al nieto a través del presagio de su madre. Ahora será él quien crecerá y terminará aislado y señalado, arrancado de la estructura, como indica Lacan respecto al héroe trágico. Ahora es él quien está muerto en vida. La sensación de extrañeza que le devuelve el espejo al advertir que se ha vestido como si fuera domingo, más que imaginaria, es del orden de lo Real. Como Antígona, quedará situado en el límite entre la vida y la muerte. De un lado, los ojos del muerto, que están mucho más abiertos que los de un hombre, lo arrastran hacia la muerte. De otro, la sensación de no saber por qué lo han traído retornará como presencia ominosa de su propia existencia.

Todo el drama de Antígona tiene que ver con la defensa del lugar simbólico que ocupa su hermano. Él es lo que es, dice, para referirse al lugar que ocupa en la fraternidad, al ser hijo del mismo padre. Esa expresión, “es lo que es”, es la que le permite a Lacan mostrar es el registro del ser en el campo simbólico, pues se encuentra ubicado en este mediante un nombre. Sylvia De Castro, en su escrito “Un imposible duelo”, afirma que;

[...] del muerto, es el nombre lo que persiste en la memoria de los vivos, aun para dos generaciones sucesivas. Y en el caso anómalo, el de un muerto anónimo, un muerto vivo, un desaparecido, el ritual empieza por ahí. Solo así, una vez nombrado, puede recibir sepultura.³⁹

36. *Ibíd.*, 25.

37. *Ibíd.*, 27.

38. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 324.

39. Sylvia de Castro, “Un imposible duelo”, *Affectio Societatis* 16, n.º 30 (2019): 218.

Es eso justo lo que pretende negarle Creonte a Polinice. Ese es también el límite que busca franquear el pueblo con el cadáver del médico, al dejar su cuerpo expuesto a la carroña, evitando su paso por la segunda muerte, la muerte ritual. Así pues, lo que intenta Creonte es el borrar el nombre de Polinice del registro simbólico. Por eso, el deber de Antígona es oponerse, pues, si “cumple con la obligación de honrar la memoria del difunto, de abrirle un espacio a su nombre en la memoria de los vivos [...], entonces [...] hace las paces con el muerto”⁴⁰.

Si Antígona puede situarse en esa posición es en la medida en que se encuentra en la zona entre la vida y la muerte. No obstante, en *La hojarasca*, el abuelo no puede cargar solo con la fatalidad y termina involucrando al niño, el cual está doblemente negado: de un lado, por la ausencia de su nombre en el relato; de otro, por la renegación de haberle traído. Es por eso que el niño deberá padecer la fatalidad “de aquellos que están cautivos en el juego cruel de los dioses”⁴¹ y, por esa razón, tendrá que terminar pagando el sacrificio como víctima propiciatoria. Sin duda, las cosas hubieran podido tener un término si el cuerpo social hubiese querido perdonar, olvidar y cubrir todo esto con los mismos honores fúnebres. En la medida en que la comunidad se rehúsa a ello, Antígona debe hacer el sacrificio de su ser⁴².

LA FATALIDAD COMO DESTINO

El niño se inquieta y le dice a su madre que quiere salir. Pero el abuelo le dice: “pues sepa que eso ahora es imposible”⁴³. Tres generaciones han quedado articuladas a un mismo mandato: enterrar al muerto. Tres generaciones han hecho propia también la sentencia del muerto. Cada uno sabe lo que esto implica para el otro, pero nada han podido hacer frente a lo que no cesa de no inscribirse y por eso retorna de manera recurrente en los cuerpos insepultos de la violencia en Colombia. Es un circuito de transmisión cultural que convierte en cíclica esta forma de goce. ¿Por qué se arrastra al Otro a la cita con la muerte-viva del cadáver insepulto? ¿Por qué no asistir solo a la escena ominosa? Las palabras del abuelo parecen aportar una explicación:

Si he traído a Isabel no ha sido por cobardía, sino por caridad. Ella ha traído el niño (y entiendo que lo ha hecho por eso mismo) y ahora estamos aquí los tres, soportando el peso de esta dura emergencia.⁴⁴

¿Caridad? Es claro que no es la caridad para con el muerto, pues para atenderla bastaría con que solo uno fuera a cumplir con el deber sagrado de la sepultura. La caridad es para con el prójimo. Caridad del padre para con su hija y de ella para con el niño. Es la caridad como virtud teologal: “amarás al prójimo como a ti mismo”, mandato

40. Sandra Zorio, “El dolor por un muerto-vivo. Una lectura del duelo en los casos de desaparición forzada”, *Desde el Jardín de Freud* 11 (2011): 259.

41. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 338.

42. *Ibíd.*, 339.

43. García Márquez, *La hojarasca*, 27.

44. *Ibíd.*, 33.

sobre el cual Freud se detuvo horrorizado para mostrar el trasfondo de goce que lo sostiene⁴⁵. El asunto es simple: hay una maldad de la cual no es posible deshacerse. Esta puede dirigirse hacia el Otro o hacia uno mismo. O bien dirijo hacia el Otro la crueldad que en otro caso dirigiría contra mí mismo, o bien dirijo contra mí mismo la maldad que de otro lado destruiría al prójimo. El niño quiere salir, pero su abuelo le dice que eso ahora es imposible. La fatalidad es su destino, tendrá que tomar el mal como su bien.

La transgresión del límite que busca impedir el abuelo constituye el centro de la cuestión, pues intenta evitar que se instale una ley desbordada sin límites. En su *Escrito sobre la hojarasca*, Mario Figueroa dice que “hay que entender la suya como una posición ética en favor de realizar todos los duelos que aquí confluyen”⁴⁶. En *Antígona*, el argumento de Creonte para no enterrar a Polinices es que no puede honrar de igual forma al traidor de la patria y al héroe. Lacan emparenta este juicio con la razón práctica de Kant. Es el mismo juicio bajo el cual el pueblo de Macondo quiere privar de los ritos fúnebres al médico y de idéntica racionalidad a los argumentos que se exponen en el caso de la guerra colombiana. A lo largo de la historia de la violencia, se ha pretendido justificar el asesinato de unos y el ritual de otros, la ley para unos y el indulto para otros. Ese es el límite que no se debe franquear, aquel de las leyes no escritas, cuya voluntad descansa en los dioses.

Benjamín se refirió a dicho límite a partir de la expresión: violencia divina⁴⁷. La caracteriza como aquella en la que los medios legítimos no serían conciliables con los fines justos, y los medios no se hallan en relación con los fines. Según su análisis, respecto a la legitimidad de los medios, decide la violencia, y respecto a la justicia de los fines, Dios. Así pues, decidir respecto a la justicia de los fines es algo que está reservado a los dioses. Este es el lugar en el cual pretende situarse Creonte, pero también el punto donde cobra valor el acto de *Antígona*.

El papel del héroe de la tragedia es el de funcionar como purificación. Por eso el dolor es parte central del drama. *Antígona* está condenada a la fatalidad, a la calamidad. Ella debe atravesar ese umbral y, por eso, afirma que “su vida no vale la pena ser vivida”⁴⁸. Es ahora *Antígona* la que debe salir de los límites humanos más allá de la fatalidad.

El abuelo conoce lo implacable de la sentencia. Por eso, al igual que su hija, coincide en que el niño no debería estar ahí. Al pensar en la idea de tener que sacar el cadáver para colgarlo de nuevo a la soga en la que lo encontraron, para que el alcalde reconozca que es un suicidio, advierte: “sería demasiado para el niño a quien ella no ha debido traer”⁴⁹.

45. Cfr. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” (1930), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1999).

46. Mario Figueroa, “Escrito sobre la hojarasca, el objeto y el duelo”, *Desde el Jardín de Freud* 3 (2003): 55.

47. Cfr. Walter Benjamín, “Para una crítica de la violencia”, 1921. Disponible en: www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

48. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 315.

49. García Márquez, *La hojarasca*, 43.

Pero la condena del testigo parece inscrita incluso antes de su nacimiento. Sus padres se habían conocido en un momento memorable: “el velatorio del niño de Paloquemado”⁵⁰. Esa noche llegó el que sería el padre del niño a Macondo. Las mujeres, que hacían parte del coro fúnebre corrieron a verlo y dijeron: “Vamos a casarnos con él”⁵¹. Desde entonces, el rito fúnebre de un niño y el amor quedaron ligados. Otra vez Eros y Tánatos reunidos. El niño de Paloquemado, testigo de otros tiempos, selló la unión de los futuros padres, pero también el advenimiento del hijo. Su cadáver también parecía tener vida: “al pasar junto a la puerta vimos al niño de Paloquemado en la cajita, la cara cubierta con polvos de arroz, una rosa en la boca y los ojos abiertos con palillos”⁵². La mirada del niño de Paloquemado constituyó un circuito de miradas entre los nuevos amantes que terminó retornando en los ojos del muerto insepulto que ahora mira al niño. En el contexto de la Violencia, la mirada del muerto preexiste.

EL CANTO DEL ALCARAVÁN Y EL REDENTOR DEL CORO

El momento de trasladar el cajón del muerto ha llegado. El padre va acompañado de su hija y ella del niño, los tres enfrentan su destino. La gente agolpada en sus puertas y ventanas sale a ver el espectáculo. El tiempo que estaba detenido parece reiniciar, y el niño que se esfuerza por simbolizar la escena escucha el canto del alcaraván. “«Lo oyes?»». Solo entonces caigo en la cuenta de que en uno de los patios vecinos está dando la hora un alcaraván”⁵³. La figura del alcaraván, el ave de los presagios, parece evocar otra escena para el niño, la cual le permite significar el horror de la muerte. Recuerda una de sus andanzas con sus amigos cuando fueron a la casa de Lucrecia a espiarla por la ventana. Ella sabe que la ven y se divierte:

[...] clava en nosotros un ojo redondo y grande, como el de un alcaraván, [...] lentamente empieza a levantarse la camisa, con una lentitud calculada a un tiempo cruel y desafiante [...]. Entonces vemos el vientre blanco que más abajo se convierte en el azul espeso, cuando ella se cubre la cara con el camisón y permanece así estirada en el centro del dormitorio.⁵⁴

Sexualidad y muerte otra vez aparecen reunidos. Lo imposible de simbolizar de la mirada del muerto aparece ahora del lado del sexo de Lucrecia, desde el cual es mirado también el niño. Solo la voz parece sacarlo del trance hipnótico, pues, así como el alcaraván, Lucrecia termina el ritual de exhibición con un grito que termina espantando a los pequeños voyeristas.

Ahora lo que retorna es el canto del alcaraván atraído por el cadáver. “Los alcaravanes cantan cuando sienten el olor a muerto”⁵⁵. El sonido del martillo sobre

50. *Ibíd.*, 94.

51. *Ibíd.*, 95.

52. *Ibíd.*, 96.

53. *Ibíd.*, 164.

54. *Ibíd.*, 139.

55. *Ibíd.*, 169.

los clavos que sellan la caja es redoblado por el canto del alcaraván. “Cuando acaban de clavar se oye el canto de varios alcaravanes”⁵⁶. El niño tiene ganas de salir por atrás pero ahora es demasiado tarde. Se ha convertido en testigo y acaso testimoniar se vuelva imposible. Solo el canto de los alcaravanes presta testimonio sobre los cadáveres insepultos. El niño piensa: “Ahora sentirán el olor. Ahora todos los alcaravanes se pondrán a cantar”⁵⁷. El alcaraván advierte también sobre el goce obscuro del pueblo que había estado esperando toda la vida ese momento para comer con el olor a muerto.

En Antígona, un fuerte viento sopló sobre el polvo y llenó la atmósfera de putrefacción. Una vez el cuerpo queda nuevamente expuesto, Antígona “reaparece junto al cadáver lanzando, dice el texto, los gemidos de un pájaro al que se le ha robado a su cría”⁵⁸. Los gemidos de Antígona hacen eco en el canto del alcaraván. Su testimonio deja huella en esa invocación que advierte sobre el límite de la segunda muerte. Pero solo el niño parece escucharlo, cuando le dice a su madre: ¿lo oyes?

Esa voz retorna en la literatura colombiana desde otros lugares para hacerse oír. A propósito de *Los ejércitos*⁵⁹, Belén del Rocío Moreno se refiere a la voz de un personaje al que llamaban Oyeeee, y cuyo grito (oyeeee) retumbaba por las calles del pueblo.

Esta breve y contundente invocación es el decir más despojado, más simple, para que aquel que habla se produzca como alguien ante otro: “Oye, te estoy hablando, ¿es que no me escuchas?”. El asunto es que este Oyeeee se le dirige a nadie y, que como nadie lo escucha, el lugar desde donde se profiere este llamado queda también reducido a un nada-nadie... nulificado, en ausencia de retorno. Quizá la extrañeza esencial de Oye es que más que ser un personaje es el lugar de la enunciación más elemental. ¿Cómo fue que nadie escuchó esta invocación? ¿O es que quienes la escucharon simulaban sordera?⁶⁰

El grito de Antígona también es testimoniado en *Las fenicias* de Eurípides, al ser comparado con el de “la madre desolada de una nidada dispersada, que lanza sus patéticos gritos”⁶¹. Esa es la advertencia que lanza el alcaraván, “esto nos muestra qué simboliza siempre en la poesía antigua la evocación del pájaro”⁶². Pero, si el canto del pájaro al que se le ha robado su cría, o los gritos de madre desolada de una nidada dispersa, evocados por el grito de Antígona, son redoblados por el Coro en la tragedia, en *La hojarasca*, es el niño el que escucha el canto del alcaraván. Junto a su madre, representan el coro que acompaña al abuelo a sepultar al cadáver, pues el pueblo se ha negado a alentar al héroe, y en su lugar está esperando para gozar con la putrefacción del cuerpo descompuesto.

Para Freud, existe un punto de confluencia entre el banquete totémico y el papel del coro en la tragedia. Según indica:



56. *Ibíd.*, 170.

57. *Ibíd.*

58. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 317.

59. Cfr. Evelio Rosero, *Los ejércitos* (Barcelona: Tusquets, 2012).

60. Belén del Rocío Moreno, “Un grito que rompe los espejos”, *Desde el Jardín de Freud* 13 (2013): 27.

61. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 317.

El héroe de la tragedia debía padecer; este es, todavía hoy, el contenido esencial de una tragedia. Había cargado con la llamada “culpa trágica”, no siempre de fácil fundamentación; a menudo no es una culpa en el sentido de la vida civil. Casi siempre consistía en la sublevación contra una autoridad divina o humana, y el coro acompañaba al héroe con sus sentimientos de simpatía, procuraba disuadirlo, alertarlo, moderarlo, y cuando él, por su osada empresa, había hallado el castigo que se juzgaba merecido, lo lamentaba.⁶³

Esta culpa trágica a la que se refiere Freud es la que debe asumir el héroe para descargar al coro de la suya, de manera que:

El crimen que sobre él se descarga, la arrogancia y la revuelta contra una gran autoridad, es justamente el que en la realidad efectiva pesa sobre los miembros del coro, la banda de hermanos. Así, el héroe trágico —todavía contra su voluntad— es convertido en el redentor del coro.⁶⁴

Este eco que representa la voz de Antígona, y que ahora resuena sobre el niño bajo la figura del alcaraván, es el mismo que lo arrastra, como a Antígona, entre dos muertes. Como lo menciona Lacan, a propósito de la versión de Goethe sobre Antígona, allí se resalta el canto mitológico entonado por el coro que advierte sobre “el límite de la vida y la muerte, del cadáver todavía animado”⁶⁵.

Ese lugar del niño también es representado en *Los ejércitos*. A partir del relato de Eusebito, un niño que fue secuestrado con su padre y al regresar no pronuncia palabra, Belén del Rocío Moreno dice que “este y otros niños que aparecen en el relato plantean el interrogante sobre la índole y el destino del legado que se entrega a las generaciones venideras...”⁶⁶. En el relato de *La hojarasca* es el niño el que ha escuchado el canto del alcaraván, el cual tiene como función advertir sobre el límite entre la vida y la muerte. Esta invocación lo arrastrará, paulatinamente, al lugar de redentor del coro. La fatalidad ha recaído sobre él y ahora está obligado a prestar testimonio de la calamidad que debe tomar como su bien. El papel heroico parece, entonces, pasar del abuelo al nieto a través del canto del ave de los presagios, y ahora es él quien será arrancado de la estructura.

62. *Ibíd.*

63. Freud, “Tótem y tabú”, 157.

64. *Ibíd.*

65. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 321.

66. Moreno, “Un grito que rompe los espejos”, 32.

LA FUNCIÓN RETÓRICA DEL HÉROE EN LA TRAGEDIA

En la clase del 25 de mayo de 1960, a propósito de la tragedia de Antígona, Lacan se remite a Aristóteles para referirse al concepto de catarsis. Aunque recomienda la lectura del capítulo VIII de la *Poética*, es en el capítulo VI donde Aristóteles consigna

sus reflexiones sobre la tragedia. De ella afirma que es la imitación de una acción elevada que presenta “incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales [los espectadores] realizan la catarsis de tales emociones”⁶⁷.

La tragedia tiene como función permitir la catarsis y, por eso, el héroe juega un papel fundamental como *pharmakoi*. Este término era usado por los griegos para referirse al elegido a través del cual se busca expulsar el mal (*oímos*).⁶⁸ El tema presentado en la tragedia es una acción. “La tragedia es en esencia no una imitación de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha”⁶⁹. La trama presenta los hechos acaecidos en la historia, mientras a los protagonistas se les asigna el pensamiento en todo lo que dicen, mediante lo cual “enuncian una verdad general”⁷⁰. Para Aristóteles, la tragedia imita a los agentes actuantes a través de la acción y ese es el valor que debe dársele, pues en ella los actores hacen uso de la retórica, por lo cual cumplen un papel político.

Aristóteles señala, además, el carácter melódico como “el más elevado de los adornos de la tragedia”⁷¹. En su disertación termina exaltando el carácter de lo bello, presente en la melodía que acompaña siempre la tragedia. Esa melodía está asociada a la catarsis, pues es gracias a ella que se logra el apaciguamiento de las emociones en juego que son el temor y la piedad⁷². Como catarsis es purificación; lo que se busca, entonces, es ser purgados de dichas emociones. Esa es, pues, la función de la melodía, cuyo eco resuena en el grito de Antígona y en el canto del alcaraván.

En el caso de Antígona, es una purificación relacionada con el temor y la compasión de una “muerte vivida de manera anticipada, muerte insinuándose en el dominio de la vida, vida insinuándose en la muerte”⁷³. Ese es también el drama que presenta *La hojarasca*. El niño se ha reconocido en el cadáver y, entonces, experimenta su muerte de manera anticipada. De un lado, la muerte hace presencia en el dominio de la vida a través de los ojos abiertos del cadáver insepulto. De otro, *La hojarasca* envuelve la vida de los sobrevivientes en el olor a desperdicios, arrastrándolos hacia la muerte.

Antígona debe cumplir el papel de *khatarsios* para enfrentar el *pharmakos* (el mal). Eteocles y Polinices representan el *pharmakos*, y, para que el equilibrio retorne, es necesaria la purificación (*khatarsios*). En efecto, el destino fatal (*Até*) de los hermanos, al no honrar el pacto de sucederse el trono año tras año, fue la guerra fratricida. Pero más allá de eso, es su destino trágico, por cuanto son portadores del *pharmakos* de Edipo.

La violencia fratricida es la consecuencia ineludible cuando no logra instalarse el pacto fundador. Es por eso que, en el caso colombiano, la guerra fratricida repite la tragedia de Eteocles y Polinices buscando un límite en la sublevación de alguien capaz de operar el sacrificio. En efecto, en la tragedia hay quienes son indiferentes,

67. Aristóteles, *Poética* (Buenos Aires: Paidós, 1963), 10.

68. Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y Tragedia en la Grecia antigua* (Barcelona: Paidós, 2002).

69. Aristóteles, *Poética*, 10.

70. *Ibíd.*

71. *Ibíd.*, 11.

72. En la traducción al español del seminario de Lacan aparece ‘compasión’, y parece más acertado también para el caso del cual se ocupa la presente disertación.

73. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 299.

pero también quienes se ven concernidos, y, entonces, como el coro, se turban y se indignan. El coro toma aquí el relevo a través de la melodía que permite la catarsis. Por eso Lacan dice: “aunque no sientan nada, el Coro habrá sentido por ustedes”⁷⁴. Como lo indica Aristóteles, más allá del espectáculo, lo importante está en la melodía, es decir, a nivel de la voz y, por tanto, del oyente. ¿Lo oyes? Dice el niño a su madre, advirtiéndole el canto del alcaraván.

Pero todo el drama de Antígona, aquel que se encuentra atravesado por la muerte vivida de manera anticipada y la muerte insinuándose en el dominio de la vida, tiene que ver con la barrera que pretende romper Creonte y que Lacan logra extraer de la versión de Goethe sobre Antígona. Según la interpretación de este último, Creonte “busca romper la barrera apuntando a su enemigo Polinice más allá de los límites dentro de los que está permitido alcanzarlo —quiere asestarle precisamente esa segunda muerte que no tiene ningún derecho a infringirle—”⁷⁵.

La interpretación de Lacan presenta un punto de digresión con las que hasta entonces se habían hecho sobre Antígona. Según su lectura, no se trata simplemente sobre el conflicto entre las leyes sagradas de la familia y el muerto con las leyes de la ciudad, sino, sobre algo mucho más fundamental. Esto que parece haber entrevisto Goethe en su lectura sobre Antígona es lo que permite a Lacan demostrar que la heroína trágica está entre dos muertes. La segunda, la muerte ritual y, por tanto, simbólica, es la que busca impedir Creonte. Como la segunda muerte es la que permite el pasaje del cadáver ominoso a la muerte simbólica, la sentencia de Creonte perpetúa la figura del muerto-vivo a través del cadáver putrefacto. Eso mismo era lo que Sade proponía en su fantasía de transgredir la naturaleza a través del crimen y, luego, liberada la naturaleza de “las cadenas de sus propias leyes”⁷⁶, imponerle al cuerpo el sufrimiento eterno, para finalmente dejarlo expuesto a la corrupción de la carne; putrefacción en la que el cadáver se reintegra a la naturaleza sin ritual.

Ese es el punto en el que se ve envuelto también el drama de *La hojarasca*, a través del cual se representa la tragedia de la guerra en Colombia. En esta también se pretende borrar al enemigo del orden simbólico, impidiendo su segunda muerte, la muerte ritual, y dejando al cadáver expuesto a la descomposición natural. Es por eso que, en el horror de la guerra, se transgrede un límite que no le está permitido a los hombres, pues nada les autoriza a estar por encima del *logos*, a encarnar al gran Otro del lenguaje.

74. *Ibíd.*, 303.

75. *Ibíd.*, 306.

76. *Ibíd.*, 312.

UNA VOZ REDOBLADA: EL TRIBUNO Y EL TESTIGO MUDO

Si la trama de la tragedia presenta los hechos acaecidos en la historia, y los protagonistas tienen como función enunciar una verdad general, en el realismo mágico la irrealidad

de lo extraño termina expresando los hechos ominosos de la realidad. Aquí el papel del narrador también brinda testimonio sobre una verdad. En efecto, la narración de *La hojarasca* constituye la realidad alterada de lo que había ocurrido durante la *masacre de las bananeras*. De este acontecimiento había dejado testimonio la voz del tribuno del pueblo. En su relato también aparecen el cadáver y la voz del niño como testigo mudo. En 1929 tiene lugar el debate sobre la masacre de las bananeras. Ante el auditorio de congresistas, Gaitán se dirige para acusar al Estado colombiano, al Ejército y a la United Fruit Company por los hechos ocurridos un año atrás.

En la primera sesión del 3 de septiembre aporta buena parte de las pruebas que había recolectado frente al caso, a partir de testimonios de habitantes de la región. En una de sus intervenciones cuenta el caso de una niña herida. Con esto busca demostrar que los militares disparaban, no para defender los bienes de la compañía ante una turba armada e incontenible, sino contra la población civil. Para ello se vale de la declaración de Marta Hernández, madre de la niña de 9 años:

El día 8 de diciembre de 1928 el subteniente Alfredo Castilla, en compañía de otro oficial, estaban haciendo recluta. Al llegar a la casa de la niña, como vieran una gallina, empezó Castilla a dispararle su revólver para matarla, pero con tan mala puntería que hirió en un brazo causándole gravísima herida a la mentada niña.⁷⁷

Como la niña se agravó, luego de que su madre acudiera a donde el capitán, este dio la orden de atenderla en el hospital de la United Fruit Company. La misma compañía había pagado los gastos de transporte, según logra demostrarlo Gaitán. Así, queda en evidencia que los militares actuaban a favor de la compañía que a su vez pagaba por los desmanes cometidos por la tropa. Otro de los casos aportados tiene que ver con la niña Ana Dolores Llorena, quien tenía retraso mental y fue abusada por los soldados.

Estos desmanes cometidos por los diferentes ejércitos desde entonces permiten corroborar que los cuerpos infantiles en Colombia han sido testigos de la crueldad despiadada de la guerra. La guerra sistemática ha terminado por producir el objeto ausente a través de la muerte. Así lo confirma la prueba aplastante de Gaitán durante su debate. Si bien los testimonios aportados fueron fehacientes, la prueba irrefutable de la masacre proviene de los hallazgos forenses. Luego de recoger varios relatos de testigos que señalaron que la noche del 6 de diciembre de 1928 habían sido asesinadas varias mujeres, Gaitán inició su investigación de campo:

En realidad, me atrajo mucho el haber encontrado objetos que debían pertenecer necesariamente a individuos. Eran verdaderos despojos. Seguí observando y encontré que en realidad había sitios donde la tierra había sido removida, hasta que uno de los

77. Jorge Eliécer Gaitán, *La masacre de las bananeras* (Bogotá: Centro Jorge Eliécer Gaitán, 1988), 38.

individuos que hundían los palos encontró un sitio donde la herramienta se hundió en la tierra sin esfuerzo. Ordené inmediatamente remover con cuidado aquella tierra y he ahí señores que encontré el esqueleto de un niño. Aquí tenéis uno de los fragmentos del cráneo.⁷⁸

Esa es la prueba contundente con la cual Gaitán demuestra que fue una masacre a sangre fría y contra la población civil. En efecto, las madres debieron salir a la huelga aquel día con sus hijos, como es costumbre en su cultura.

Todos los que conocen el departamento del Magdalena saben que las madres de aquellos sitios no abandonan nunca a sus hijos, por pequeños que ellos sean. Es un bello sentido de la maternidad. Saben los habitantes del Magdalena que sea en la tragedia o en la diversión la madre siempre lleva en sus brazos, cerca de los pezones, al hijo amado, aun cuando sea un recién nacido.⁷⁹

Algunos niños, los más crecidos, han debido pensar en algún momento: *No sé por qué me han traído*. Con seguridad sus madres también habrán coincidido en esto: “No he debido traer al niño. No le conviene el espectáculo”⁸⁰. Esa frase, sin embargo, podría completarse con lo realmente acontecido. No he debido traer al niño, pero aun así lo traje. Esta renegación perversa que Manonni condensó en la fórmula: *Lo sé, pero, aun así* da cuenta del circuito perverso de la violencia en Colombia. Así, la guerra reciclada retorna generación tras generación, mientras el canto de los alcaravanes parece retumbar en un infinito eco, interpelándonos también a nosotros que éramos ya testigos de la muerte insepulta. Nos invade un sentimiento de extrañeza. ¿Acaso no nos hemos dicho lo mismo? “No he debido traer al niño. No le conviene este espectáculo”⁸¹.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Paidós, 1963.
- BENJAMÍN, WALTER. Para una crítica de la violencia. *Escuela de Filosofía Universidad arcis*. 1921. Disponible en: www.philosophia.cl/.
- DE CASTRO, SYLVIA. “Un imposible duelo”. *Afectio Societatis* 16, n.º 30 (2019): 208-221.
- FIGUEROA, MARIO. “Escrito sobre la hojarasca, el objeto y el duelo”. *Desde el Jardín de Freud* 3 (2003): 48-57.
- FREUD, SIGMUND. “Psicopatología de la vida cotidiana” (1901). En *Obras completas*. Vol. VI. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- FREUD, SIGMUND. “Tótem y tabú” (1913). En *Obras completas*. Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
78. *Ibíd.*, 90-91.
79. *Ibíd.*, 90.
80. García Márquez, *La hojarasca*, 19.
81. *Ibíd.*

- FREUD, SIGMUND. "De guerra y muerte. Temas de actualidad" (1915). En *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura" (1930). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- FREUD, SIGMUND. "¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud)" (1933). En *Obras completas*. Vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- GAITÁN, JORGE ELIÉCER. *La masacre de las bananeras*. Bogotá: Centro Jorge Eliécer Gaitán, 1988.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *La hojarasca*. Bogotá: Penguin Random House, 2014.
- GUZMÁN, GERMÁN; FALS-BORDA ORLANDO Y UMAÑA, LUNA EDUARDO. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Taurus / Universidad Nacional de Colombia, 1962.
- LACAN, JACQUES. "El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1949). En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Buenos Aires: Paidós, 2007.
- MORENO, BELÉN DEL ROCÍO. "Un grito que rompe los espejos". *Desde el Jardín de Freud* 13 (2013): 21-37.
- OSORIO GRANADOS, MARCELA. "Estos son los líderes asesinados desde la firma del acuerdo de paz". *El Espectador*. Junio 13, 2020. Disponible en: <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/estos-son-los-lideres-asesinados-desde-la-firma-del-acuerdo-de-paz/>.
- POLÍTICA. "En Colombia han sido asesinados 37 líderes sociales". *El Tiempo*. Julio 9, 2020. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/cuantos-lideres-sociales-han-sido-asesinados-en-colombia-516050>.
- REDACCIÓN NACIONAL. "Autoridades recuperan el cadáver de Eider Adán Lopera, líder social de Tarazá". *El Espectador*. Junio 25, 2020. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/autoridades-en-antioquia-rescataron-cadaver-de-edier-adan-lopera-lider-social-de-taraza/>.
- ROSETO, EVELIO. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- VERNANT, JEAN PIERRE. *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ZORIO, SANDRA. "El dolor por un muerto-vivo. Una lectura del duelo en los casos de desaparición forzada". *Desde el Jardín de Freud* 11 (2011): 251-266.



