



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



*Je tombe, je me relève.*  
**El cuerpo como herramienta para (re)contar la historia  
en *Empreintes* de Jean-Luc Raharimanana**

**TESIS**

Que para obtener el título de

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS)**

**PRESENTA**

Zyanya Camargo Díaz

**ASESORA**

Dra. Monique Marie Anne Jeanne Landais Choimet

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todxs mis maestrxs. Gracias en particular a Marianela y Eugenio por enseñarme a vivir a través de la sabiduría, el cuidado, el amor y la simpatía.

Gracias infinitas, Monique, por confiar siempre en mí, por la paciencia, por esos ratos de profundas y gratificantes discusiones que reafirmaron mi pasión por la literatura.

Gracias a mis amigxs: Alejandro, Ángeles, Diana, Geovanni, Héctor, Mar, Merry y Xiadani. Ustedes me hicieron sentir como en casa cuando estaba sola en una ciudad ajena y, a veces, hostil.

Gracias a Antonio por el cuidado, por la sabiduría, por todo lo compartido.

Gracias a las mujeres de mi familia por resistir, por su cariño y la inquebrantable comunidad que han creado; especialmente a Coco, Nelly y Sofi, a quienes llevo siempre conmigo.

Gracias, mamá, por ser la persona más valiente que conozco, por tu fuerza, por estar siempre presente.

## Índice

Introducción .....	5
Capítulo I. Un breve recorrido .....	15
I.1 La colonización de Madagascar .....	15
I.2 La independencia de Madagascar y la pos-colonia.....	20
I.3 Jean-Luc Raharimanana.....	23
Capítulo II. Las huellas del cuerpo.....	32
II.1 La palabra (ex)puesta en escena .....	32
II.2 Lo que el cuerpo puede.....	40
Capítulo III. El deber ético al (re)contar la(s) historia(s) .....	55
III.1 La herida en cicatriz .....	55
III.2 Cuando se habla de colonización, se habla de maldad .....	61
III.3 La fragmentariedad como nuevo método para narrar la historia .....	66
III.4 El Uno y el Otro: compartir el mundo para resistir.....	71
Capítulo IV. El perdón como la posibilidad de lo imposible .....	80
IV.1 La apelación única del perdón .....	80
IV.2 La odisea del perdón .....	85
IV.3 La posibilidad de lo imposible .....	90
Conclusiones .....	96
Referencias bibliográficas .....	103

El acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también el acto del arte.  
Sólo resiste a la muerte el acto de resistencia, o bajo la forma de obra de arte o bajo la forma de  
lucha de los hombres.

– *Gilles Deleuze, ¿Qué es el acto de creación?*

Everybody gon' respect the shooter  
But the one in front of the gun lives forever.

–*Kendrick Lamar, Money trees*

In a quite rigorous sense, the exchange alone could not suffice either, however, because  
the desire to escape the combinatory itself, to invent incalculable choreographies, would  
remain.

–*Jacques Derrida, Choreographies*

## Introducción

Se nos ha planteado la historia como una narrativa incuestionable, lineal y causante de terribles estragos para todos los exiliados de esta crónica fríamente premeditada. Sin embargo, son justamente ellos quienes se han preguntado quién y por qué la historia está contada de tal manera. No es extraño que la literatura funja como uno de los medios principales para hacerle frente al dictamen histórico, ya que permite a las voces antes silenciadas comunicar libremente una versión propia y multidimensional de los hechos. Los estudios literarios se han suscrito al deber ético de leer y analizar las obras de autores que, gracias a su lucha inquebrantable contra la censura, consiguen compartir sus historias. Un sector del análisis literario contemporáneo exhibe un profundo interés por la producción de los países pos-coloniales, entiéndanse éstos como territorios que alcanzaron su independencia mediante la lucha y resistencia contra las naciones colonizadoras.

En respuesta a dicho deber ético, el presente trabajo pretende analizar un texto que expone una nueva cara de la historia colonial de Madagascar y de Francia. En 2015, fue publicado el poemario *Empreintes*, del malgache Jean-Luc Raharimanana. Éste evoca una serie de testimonios malgaches antes confinados al silencio y privados del derecho a permanecer en la memoria de sus descendientes, de los descendientes de sus colonizadores, de toda la humanidad. Así pues, la presente investigación busca estudiar de qué manera Jean-Luc Raharimanana concibe el cuerpo como la herramienta primordial para recuperar y (re)contar<sup>1</sup> la historia y todo aquello, en un sentido tanto material como intangible, que le fue robado al pueblo malgache por el colonizador. Aunado a ello, este trabajo persigue develar la moralidad historiográfica contenida en *Empreintes*, ya que

---

<sup>1</sup> Se agregan los paréntesis con el fin de insistir en el nuevo sentido que se le está dando a la historia gracias a las innovadoras e inauditas formas de recordarla, interpretarla y narrarla.

es el deber ético de Raharimanana, en tanto narrador histórico, lo que le permite recordar, recuperar y (re)contar el pasado para finalmente sobreponerse al trauma colonial a través del perdón.

En aras de entender el conflicto histórico entre Francia y Madagascar, el primer capítulo de la investigación consiste en un breve repaso del historial colonial francés y de sus tensiones con Madagascar. Si bien Madagascar logró ya declarar su independencia, las huellas de la colonización y la esclavitud continúan infligiendo allí un profundo daño. La literatura francesa y la literatura malgache han expuesto ambas su lado de la historia, pero la versión colonial ha desplazado hacia los más recónditos terrenos la historia contada por los malgaches, por los subalternos. Por ejemplo, una de las insurrecciones más violentas en la historia colonial francesa-africana, la de Madagascar contra Francia en 1947, parece estar casi relegada al olvido.

Asimismo, este primer apartado introduce las siguientes interrogantes planteadas por Aimé Césaire: “¿es que en realidad la colonización ha puesto en contacto [a diferentes civilizaciones]? O, si se prefiere, de todas las formas de establecer contacto, ¿era ésta la mejor?” (1979, p. 6). También se explora el poder de la lengua, que facilitaría el control y la alienación del pueblo colonizado. Frantz Fanon dice que “[t]out peuple colonisé [...] se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c’est-à-dire de la culture métropolitaine” (2011, p. 37-38). Podría entonces pensarse que la lengua, al ser un mecanismo impuesto, se concibe como otra reminiscencia colonial a eliminar. No obstante, se examina a lo largo de este trabajo cómo Raharimanana utiliza la lengua francesa para derribar el binomio colonizador-colonizado, para permitirle a su obra un mayor alcance y, sobre todo, para confrontar a las generaciones francesas actuales en su propia lengua.

Este recorrido histórico comprende también el panorama pos-colonial de Madagascar, que desde 1960 hasta la actualidad es escenario de una inestabilidad política que no termina de sembrar pobreza y dolor. Así, ante la ineptitud del gobierno malgache y la persistencia del trauma colonial, Raharimanana adopta el arte como medio de combate y resistencia. En este primer apartado, no

sólo aprendemos algunos datos biográficos del autor, también descubrimos los orígenes de sus ambiciones artísticas y éticas, que se remontan a la insurrección de 1947 y a la persecución política de su padre Venance. Raharimanana hace una labor de campo, recolecta voces antes silenciadas a fin de encontrar en ellas la justificación de su trabajo como escritor.

El poeta demuestra dicho compromiso *est-ético* gracias a una exploración artística interdisciplinaria que se concretiza en *Empreintes*. Por tal motivo, el capítulo dos se propone entender de qué manera el cuerpo adquiere en el poemario su papel protagónico gracias a la coexistencia de la danza, la poesía y la música. Para ello, se requiere subrayar el poder de la danza en tanto detonador de la potencialidad corporal. Dice Paul Valéry que la danza, “lejos de ser una fútil distracción, lejos de ser una especialidad que se limita a la producción de algunos espectáculos, [...] es simplemente *una poesía general de la acción de los seres vivos*” (1990, p. 187-188). Tanto Raharimanana como Valéry perciben la danza como un proceso para escapar al sentido impuesto de la vida a través de las metamorfosis y desplazamientos que el bailar suscita.

*Empreintes*, más allá de evocar el cuerpo mediante la palabra escrita, requería también de su presencia tangible para que el autor y sus pensamientos pudiesen hacer acto de presencia. No es fortuito que Raharimanana colaborara con el bailarín francés Miguel Nosibor, pues juntos cumplieron el objetivo de escenificar *Empreintes* para exponer la materialidad del cuerpo. La colaboración entre Raharimanana y Nosibor se explora también en este capítulo, ya que ella encarna la reconciliación de opuestos y se configura como una experiencia compartida de la poesía y la danza, de Madagascar y Francia. Con Europa como público principal, *Empreintes*, en toda su performatividad, establece un discurso bilateral entre poeta y bailarín para traer a flote temas como la colonización, el odio y el dolor, pero también la esperanza y el perdón.

Para comprender el desenvolvimiento del cuerpo en *Empreintes*, debe evidenciarse su concepción en esta investigación. El cuerpo es entendido primordialmente como un conjunto de



elementos tangibles e intangibles en donde se imprimen y reúnen la vida, la memoria y las experiencias del sujeto, las cuales logran concretarse a partir del encuentro con otros cuerpos y con el espacio-tiempo habitado. Para Raharimanana, hacer visible el cuerpo es una manera de hacerse visible a sí mismo y a sus ancestros malgaches. En ese sentido, el segundo capítulo de este trabajo también se interesa por la coreografía y la teatralidad de *Empreintes*. En él se analizan algunos movimientos que se relacionan intrínsecamente con los poemas, mientras se toman en cuenta elementos escenográficos de los que se sirven Raharimanana y Nosibor para interpretar la obra.

La segunda subdivisión del capítulo dos introduce ya el análisis literario del poemario. Allí se busca demostrar de qué forma el cuerpo que se había manifestado sobre el escenario continúa presente a lo largo de todas las páginas del libro en tanto unidad intersemiótica. Según Gilles Deleuze, el cuerpo es nuestra herramienta primordial para traspasar los límites de lo canónico gracias a sus potencias, a su capacidad de afectar y ser afectado. La selección de los poemas a analizar en este apartado nos recuerda que el cuerpo no debe concebirse únicamente a partir de sus fragmentos palpables, sino también desde sus elementos intangibles. Véase la memoria, que, aunque es un primer momento puro material abstracto, logra materializarse dejando huellas en la piel. Raharimanana la pone de relieve en el poemario con el objetivo de evidenciar el procedimiento necesario para hacer frente al trauma colonial, que consiste en recordar para conciliar. Poner el cuerpo en movimiento es una manera de despertar las memorias que viven en él; solución que, si bien puede revivir el dolor, logra exorcizarlo gracias a su (re)encuentro consigo y con el mundo.

El segundo capítulo del trabajo devela la naturaleza ambivalente del cuerpo, que se desenvuelve en su individualidad y como un agente colectivo. El poeta reconoce la presencia, el alma de sus ancestros en su propio cuerpo, quienes poseen una palabra que se manifiesta a través de su poesía. Se propone entonces reformular el dolor generado por el trauma colonial a partir de una exploración innovadora de los afectos que antes no hacían más que menguar su potencialidad

para obrar; compréndase principalmente la ira, que es uno de los catalizadores de la lucha y resistencia de Raharimanana, pero que ya no perpetúa dinámicas de odio y violencia.

El tercer apartado de este trabajo se enfoca en la dimensión ética del (re)contar el pasado. Allí se insiste sobre la incertidumbre y el dolor persistentes en los territorios que logran declarar su independencia, mientras se intenta descifrar si la reciente emancipación va más allá de ser un espejismo. Con el sustento de Judith Butler, se propone enmendar el proyecto democrático a fin de acceder a la tan ansiada libertad pos-colonial. Por ende, cabe remarcar que la democracia debe concebirse como un proceso más que un evento cronológicamente definido. De hecho, “the transition to democracy is an ongoing struggle. [...] Democracy itself is a site of contest and conflict” (Butler, 2019). En este recorrido hacia la democracia, existen diversos estratos que la persiguen, en especial el de las colectividades marginadas o subalternas. Aquí se propone definir las como organismos parademocráticos, es decir, que luchan al margen del canon democrático parlamentario, pero siempre auxiliándolo a redefinirse a través de su problematización.

El recorrido hacia la democracia en *Empreintes* exige un enfrentamiento con el trauma colonial y, por ende, los afectos que perpetúan la tristeza y el letargo resurgen. El daño psicológico heredado se concretiza y torna más difícil la sobreposición al odio y el dolor. Así, este capítulo explora la potencialidad de la resiliencia para lidiar con las heridas de la memoria. Cabe recalcar que, teniendo conciencia de la devaluación del concepto de resiliencia debido a su uso tergiversado, el apartado también se propone redimir el término al colectivizarlo, al extrapolarlo más allá del individuo para convertirlo en un asunto que concierne a todos los involucrados en la situación traumática, y no exclusivamente al afectado *per se*. De hecho, al analizar la forma y el contenido de ciertos versos, es posible constatar cómo Raharimanana sigue una trayectoria resiliente para alcanzar una regeneración individual y para proponer una a sus allegados y/o lectores. El autor

acepta su vulnerabilidad y resucita los daños, pero no con la intención de negarlos ulteriormente, sino de reconstituír(se) con ellos en tanto materia prima y con el entorno como aliado.

La resiliencia comprende también las posibilidades, más humanas y dignas, que se avecinan al sobreponerse al trauma. Por ello, este capítulo acude a las relecturas que Seyla Benhabib hace del pensamiento de Hannah Arendt. La reapropiación de la historia por parte de los antes exiliados constituye una inversión del poder, en la que el colonizador ya no conserva su dominio sobre el cuerpo, la memoria y la existencia de aquéllos a quienes antes subyugó. Sin embargo, Benhabib hace énfasis en que el narrador de esta nueva versión de la historia debe comprometerse éticamente con dicha labor, pues Arendt proponía acercarse a la teoría política a través de la palabra narradora, del *storytelling*. Raharimanana acude a la poesía para contarnos los estragos de la colonización en Madagascar y asume su compromiso como narrador de la historia porque es consciente de que “[a]ll historical writing is implicitly a history of the present” (Benhabib, 1990, p. 172). El autor hereda el entusiasmo de su padre por escuchar la palabra del Otro<sup>2</sup> y concibe un poemario que se rehúsa a dejarla morir. Allí manifiesta su propio proyecto de insurrección, pues él se admite como el responsable de perpetuar el combate iniciado por su padre y sus ancestros al ser el receptor de esas memorias. Raharimanana es, en ese sentido, “la trace de la parole” (Raharimanana, 2012).

La segunda subdivisión del capítulo expone la concepción de Arendt y Benhabib sobre la historia, pensada metafóricamente como un collar de perlas ocultas en las capas sedimentadas del pasado; en *Empreintes* cada poema toma la forma de una perla. Benhabib alega que cada una de éstas funge como un cúmulo de nuevos significados con la posibilidad de reorientar el futuro. No obstante, para encontrarlas se debe antes escarbar en los restos que las mantienen ocultas. La autora

---

<sup>2</sup> Nótese que a lo largo de este trabajo se recurrirá a la mayúscula en el sustantivo/pronombre “Otro”. Esta decisión es influenciada por la postura ortográfica de Gayatri Spivak, pero también tiene el fin de caracterizar –si no de humanizar– al sujeto como poseedor de alteridad.

hace especial énfasis en desenmarañar las causas de las crueldades cometidas contra otros seres humanos, y las explica a través del terrible fenómeno de la rutinización de la maldad. La violencia adquiere un grado de normalidad tan sólido que simplemente deja de cuestionarse y se acepta como parte de la interacción cotidiana, sin provocar ninguna inquietud ética. Según Benhabib, la rutinización de la maldad se inscribe en todo un sistema de dominación moderna, cuyos componentes se desarrollan en este capítulo y se definen como: la muerte del sujeto jurídico, el asesinato de la persona moral en la humanidad y la desaparición de la individualidad. En otros términos, el sujeto colonizado pierde su agencia, su calidad moral y su espacio en el mundo.

La tercera parte del capítulo entretiene una estrecha relación entre los cuatro dilemas historiográficos descritos por Benhabib y el devastado Madagascar contemporáneo retratado por Raharimanana. La historización y la salvación; el ejercicio de la empatía, la imaginación y el juicio histórico; las desventajas del pensamiento analógico y la resonancia moral del lenguaje narrativo son los dilemas que posibilitan una aproximación política al poemario. Tal acercamiento busca demostrar que el poeta, con su moralidad en tanto narrador de por medio, hace una incisión en la narración histórica tradicional para (re)contar la(s) historia(s) de su país a través de la memoria y huellas de sus ancestros y coetáneos; esto con el fin de liberarse a sí mismo y a Madagascar de las cadenas del pasado. Gracias al diálogo establecido con otros malgaches, Raharimanana fragmenta la historia para reivindicar sus existencias y devolver a la memoria de los muertos su dignidad.

En la última sección del mismo capítulo, se discute la importancia de las miradas ajenas sobre el mundo dentro de *Empreintes* para lograr reconstruirlo más allá de las meras expectativas individuales del autor. Para Benhabib, esta simbiosis con las miradas otras trasciende las dinámicas del empatizar y simpatizar, pues lo que se pretende es salir de sí. En el apartado se desglosan brevemente ambos términos para comprobar su insuficiencia frente a los planteamientos de Benhabib y el compromiso *est-ético* de Raharimanana. Los poemas del autor, si bien no se

constituyen como polifonías, reúnen un abanico de Otridades con afectos propios que permiten un nuevo sentido de subjetividad compartida. Allí se le otorga particular importancia a la risa, que en este trabajo se interpreta como la expresión de afectos diversos: sea una *catarsis aterradora*, sea un medio de protesta y resistencia individual-colectivo. Por último, el lazo inquebrantable que Raharimanana construye entre el yo, el nosotros y el ustedes posibilita una exploración sobre su identidad y las de los Otros con la nueva interpretación del mundo como punto de partida y con la palabra poética como catalizador de posibilidades antes inconcebibles.

El cuarto capítulo tiene por objetivo entender cuál es la manifestación en *Empreintes* de aquello que precisamente se creía inconcebible. Raharimanana prefigura en su poemario un nuevo y más amable futuro construido sobre el perdón. Durante esta sección del trabajo, surgen una serie de interrogantes en cuanto a los fines prácticos y las implicaciones que conlleva perdonar al culpable. Éstas se intentan responder a través del pensamiento de Jacques Derrida, Paul Ricœur, Gayatri Spivak y a la poesía misma de Raharimanana. Los cuatro autores sostienen que, si es difícil pensar el perdón a un nivel abstracto, es todavía más complejo otorgarlo. Y es que por perdón no debe entenderse un intercambio diplomático de promesas ceremoniosas o una expiación de las posibles culpas del Otro europeo, más bien es la apertura hacia un quizás regenerativo, es la reconstelación de la historia y el volverse-a-encontrar humano.

El perdón se concibe en tanto una bifurcación hacia la locura, pues para Derrida sólo lo que no se puede perdonar podrá perdonarse, únicamente el daño irreparable se enfrenta al perdón. Por tal razón, el perdonar inaugura un terreno en el que cabe preguntarse qué cuerpos aparecen y bajo qué motivos. *Empreintes* se erige como el escenario del perdón –con la memoria como telón de fondo–, que acoge al culpable y a la víctima, en un enfrentamiento humano, a fin de develar y discutir lo que se ha mantenido al margen de la Historia: el dolor provocado por la colonia. No es fortuito que a lo largo de este capítulo se hayan seleccionado primordialmente poemas cuyo

destinatario es un “tú” que apela al lector contemporáneo francés, puesto que Raharimanana pretende interpelar a las nuevas generaciones para reanudar el vínculo entre Alteridades y, así, reinventar el por-venir. Por ello, debe insistirse en el perdón como una dinámica saludablemente vertical, ya que la potencialidad de obrar pasa a manos del sujeto que decide perdonar.

A este respecto, el cuerpo y la memoria persisten como herramientas para recordarle al Otro europeo las faltas del pasado que ya no pueden ser ignoradas nunca más, pues se presentan estos dos como heridas cauterizadas y, sin embargo, con la potencia de regenerar. No obstante, en esa plasticidad infinita que el perdón engendra, se halla también la posibilidad del resurgimiento del mal. La segunda subdivisión del capítulo se plantea cuál es la finalidad de perdonar si ni esa misma desviación hacia la locura exime permanentemente del mal. Ricœur es un auxiliar durante la búsqueda de una respuesta, pues plantea que el perdón, más que concebirse como un fin, debe pensarse en tanto un recorrido carente de sentido inteligible. Así, el poeta se percibe como un viajero a la expectativa de encontrarse con el Otro fuera de los parámetros del mundo occidental. Busca poner el cuerpo frente al de su alteridad, ya no con el fin de perpetuar la rivalidad, sino con la esperanza de ser escuchado y mirado sin la presencia de la ignorancia y el odio occidental.

Por último, se sitúa la mirada de Gayatri Spivak sobre *Empreintes* para insistir en la posibilidad de lo imposible que se origina de la decisión de perdonar. Si bien este trabajo no busca exponer certezas sobre la validez del perdón, el análisis del poemario nos permite imaginar cómo gracias a éste, la gran Narrativa Histórica y, por ende, los caminos hacia el por-venir, son fracturados y (re)contados más humanamente mediante un *quizás* derridiano y un ejercicio teleiopoético encargado de acercar lejanías, precisamente, a través de la poesía. Así, *Empreintes* es el resultado de un proceso de interpretación, el manuscrito de una convergencia con la indecidibilidad que reconcilia la potencia de la imaginación con la labor política del autor, quien, consciente del riesgo que implica perdonar –tener que volver a caer–, reafirma su compromiso

ético y transgrede la lógica imperante colonial al soltar el dolor y el odio desde su encuentro con la Alteridad, aferrándose a la resistencia de la subalternidad y el alivio del ejercicio teleiopoético.

## Capítulo I. Un breve recorrido

### I.1 La colonización de Madagascar

Antes de comenzar con el análisis y debido a la lejanía geográfica e histórica entre México y Madagascar, no sólo es pertinente, sino necesario hacer un recorrido cronológico por la era colonial y pos-colonial del país malgache. Como es bien sabido, en la segunda mitad del siglo XVI, y específicamente durante el XVII, Francia instauró sus colonias en Norteamérica. Pero fue durante el siglo XIX cuando invadió territorios alrededor de todo el mundo, particularmente en África. Sin embargo, es importante remarcar que la ola colonizadora decimonónica difiere de las conquistas de los siglos XVI y XVII, y en términos de Aimé Césaire, la diferencia estriba en la hipocresía del colonizador:

Yo creo que la hipocresía data de fecha reciente: que ni Cortés cuando descubre México [...], ni Pizarro frente al Cuzco [...], se quejan de ser los proveedores de un orden superior: que maten, que saqueen; que lleven cascos, lanzas y codiciosos propósitos; que los impostores vinieron después; que el máximo responsable de esto es el pedantismo cristiano, por haber planeado las deshonestas ecuaciones de *cristianismo-civilización, paganismo-selvajismo*, de las que no podían por menos que desprenderse abominables consecuencias colonialistas y racistas cuyas víctimas serían los indios, los amarillos y los negros. (1979, p. 6)

Lo que Césaire nos dice es que los primeros conquistadores tenían intereses primordialmente económicos, que su labor consistía en obtener el mayor provecho de la gente y del territorio conquistado. En otras palabras, eran conscientes de sus actos violentos y no pretendían disfrazarlos de bondad.

En contraposición, los colonizadores decimonónicos se autoproclaman en tanto salvadores según una intención imperialista maquillada de humanismo, incluso si Francia había dejado de ser un imperio y se había promulgado ya por tercera vez como república en 1870. Allí reside la hipocresía señalada por Césaire, pues el proyecto colonizador del siglo XIX se jactaba de ser un medio para unir culturas y establecer contacto entre ellas, pero, como lo precisa el mismo autor,



“de todas las expediciones coloniales acumuladas, de todos los estatutos coloniales elaborados, de todas las circulares ministeriales expedidas, no sale airoso ni un solo valor humano” (1979, p. 7).

Para constatarlo, basta recordar lo que el geógrafo francés, Onésime Reclus, propone en su libro

*France, Algérie et colonies:*

Comme nous espérons que l'idiome élégant [el francés] dont nous avons hérité vivra longtemps un peu grâce à nous, beaucoup grâce à l'Afrique et grâce au Canada, devant les grandes langues qui se partageront le monde, nos arrière-petits-fils auront pour devise « Aimer les autres, adorer la sienne ! » (1886, p. 425)

Reclus manifiesta la importancia de “compartir” las lenguas a nivel global y, sin embargo, le concede al francés un papel protagónico, cercano a lo sagrado, pues el objetivo primordial era conservar y transmitir, mediante la fuerza bruta, la lengua francesa. De ese modo, no puede ignorarse que, durante esta segunda ola, los medios para colonizar se diversifican, ya que el colonizador toma conciencia de que la lengua es un vehículo ideal para dominar.

El colonizador francés del siglo XIX lleva a cabo su proyecto civilizador so pretexto de que él es quien debe guiar y proteger a los otros pueblos de la ignorancia y la barbarie. No obstante, el civilizar a esos pueblos era sinónimo de destruir todo lo alterno. Désiré Laverdant, un hombre de letras nacido en la Isla Mauricio en 1809, dice que “une grande nation est celle qui prend largement sa part dans la mise en culture et la gestion du domaine confié par Dieu aux soins de l’homme. Une grande nation est celle qui enseigne aux barbares sa politique, son administration, ses lois, ses mœurs, son langage” (1844, p. 9). Puede notarse entonces que la misión colonizadora, como bien apuntó Césaire, se basa en un sistema de oposiciones entre el “hombre civilizado” y el “bárbaro”, quien debía ser reformado en su totalidad, incluso cultural y lingüísticamente.

Por otra parte, las justificaciones políticas y económicas que sustentaban la dominación de Francia sobre otros territorios desde el siglo XVII no cesaron de ser un motor para los colonizadores decimonónicos. La siguiente cita expone una razón por la cual la conquista de Madagascar era

fundamental para Francia: “Malegache<sup>3</sup> est sur la route de tous les vastes empires orientaux de l’Angleterre. En cas de guerre, c’est la plus formidable position qui puisse menacer la puissance anglaise” (Laverdant, 1844, p. 20). El libro de Laverdant previamente citado, *Colonisation de Madagascar*, fue publicado 52 años antes de la conquista del territorio malgache, lo cual evidencia que el proyecto colonizador se calculó estratégicamente desde hacía décadas antes. Madagascar es una gran isla situada en el océano Índico, al sureste de África, y circundada por una variedad de islas menores, en ese sentido, el territorio malgache no sólo representaba ingresos económicos para Francia, sino que también era concebido como un punto estratégico para hacerle frente a otras potencias colonizadoras.

Así, es en 1896 cuando Madagascar pierde su autonomía para convertirse en una colonia francesa, y no será sino hasta el 26 de junio de 1960 cuando los malgaches recuperen su independencia. No obstante, el camino para llegar a ella estuvo marcado por la violencia y la muerte. Varias décadas después de que la colonia francesa se hubo instalado y después de que los estragos de la conquista hubieron despertado el hartazgo de la población malgache, ocurre uno de los acontecimientos más sanguinarios en la historia de la colonización. El 29 de marzo de 1947, un grupo de rebeldes malgaches se levanta en una insurrección contra el ejército francés con el fin de obtener libertad y condiciones de vida humanas. Sin embargo, los resultados terminan por ser catastróficos, pues, según los números, entre “90,000 – 100,000 Malagasy people on the island of Madagascar lost their lives as a result of fighting, torture, execution, starvation, or disease, including rebel soldiers and civilians. Only 550 French occupiers perished during the nearly two years of fighting” (Kreie, 2014, p. 169). Esta masacre tuvo severas consecuencias no sólo para la

---

<sup>3</sup> *Malegache* es la ortografía exacta que se encuentra en el libro de Laverdant.

generación que la vivió en carne propia, también las generaciones venideras experimentaron y experimentan las reminiscencias del terrible dolor que este acontecimiento provocó.

La insurrección de 1947 tuvo un gran impacto en la memoria y en la determinación de los malgaches, ya que impulsó cambios en la “narrative of Malagasy national identity, especially in the period since independence in 1961” (Kreie, 2014, p. 169). Este evento incluso influyó en la producción literaria de algunos de los escritores más representativos de Madagascar. Tal es el caso de Jacques Rabemanjara, quien forma parte de la *Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache*, recopilación publicada en 1948 bajo la dirección de Léopold Senghor. Jacques Rabemanjara es recordado por su resistencia frente al colonialismo francés, pues jugó un papel fundamental durante la insurrección de 1947 al haberla promovido a través de su poesía y otros actos políticos. Por ejemplo, habiéndose enfrentado al fracaso la iniciativa insurgente, Rabemanjara “accused the French of provoking the entire event [la matanza de Betsimizaraka] and blaming it on the MDRM [Movimiento Democrático de la Renovación Malgache] to destroy the nationalist movement for independence” (Kreie, 2014, p. 178). Las inclinaciones políticas del autor se reflejan en su obra y su trayectoria como artista, que dejaron una huella imborrable en la historia de la literatura malgache.

En comparación, el compromiso político de Raharimanana apunta hacia una dirección distinta: el arte en sí mismo como agencia imperante contra el odio y la violencia. En términos generales, la obra de Raharimanana sugiere un profundo interés por lo político, esto comprendido como las fuerzas que se disputan lo que aparece, lo que se dice y lo que se escucha o no en el espacio público. Para él es esencial hablar sobre la historia de su país y sobre la huella que ciertos eventos dejaron en la población malgache. En ese sentido, el compromiso político de Raharimanana va de la mano con el concepto de *política de lo estético* propuesto por Jacques Rancière:

D'une part j'ai analysé la politique en termes "esthétiques", c'est-à-dire en termes de configuration du mode sensible commun. Et, de l'autre, j'ai analysé la "politique" de l'esthétique à partir des formes de partage du sensible qu'elle induit, en pensant le théâtre, le chœur ou la page comme des dispositifs qui réagencent les rapports du visible et du dicible, les modes de circulation de la parole, les rapports des corps, etc. et qui font de la politique en ce sens. (Poirier, 2000, p. 34)

Rancière aboga por el intercambio de experiencias sensibles en la esfera pública. De allí se extrae una noción del espacio público en tanto terreno horizontal, sin jerarquías, en donde aquéllos que interactúan no dominan ni son dominados, pues hay un intercambio libre y respetuoso de la palabra y los afectos. Así pues, el compromiso político de Raharimanana fundamenta sus bases sobre una *est-ética*, una política de lo estético, del cuerpo y de la palabra, ya que estos dos elementos permiten que exista una relación entre los sujetos que habitan ese espacio público. El cuerpo y la palabra estimulan el contacto entre individuos y los convierten en agentes que se reapropian y reordenan el espacio según lo que dicen, lo que escuchan, lo que ven y lo que sienten.

Bajo esta premisa, podemos hablar del impacto que los acontecimientos de 1947 han tenido en la obra literaria y artística de Raharimanana. Las más destacables obras inspiradas por estos hechos son la novela *Nour, 1947* (2001), el ensayo *Madagascar, 1947* (2007), la obra teatral *47* (2008) y la exposición fotográfica *47, Portraits d'Insurgés* (2011). La razón por la que resulta pertinente subrayar la importancia que los eventos de 1947 tienen para Raharimanana se debe a que estos hechos le han inspirado un fuerte interés por lo que está grabado en la memoria del pueblo malgache. Todas estas obras no tienen por objetivo hacer un simple recuento de lo que ocurrió, sino que buscan explorar en sí mismas el valor de los acontecimientos dentro de la memoria personal y colectiva, para entonces tomar una posición respecto a ellos en miras hacia un futuro conciliador. En otras palabras, la insurrección de 1947 tiene un fuerte impacto en la producción de nuestro autor porque, a través del repaso de los hechos, Raharimanana nos permite conocer los testimonios de todos aquellos que habían sido devorados por la vorágine del tiempo y de la

Historia.<sup>4</sup> En este sentido, estos trabajos son percibidos por los malgaches contemporáneos como homenajes que interrumpen el silencio al que fueron sometidos sus ancestros.

## **I.2 La independencia de Madagascar y la pos-colonia**

En 1958, unos años después de la masacre de 1947, Madagascar se convierte en una república autónoma al interior de la comunidad francesa, pero es hasta el 26 de junio de 1960 cuando se reconoce su independencia. Sin embargo, dicho país no podía considerarse aún estable debido a los conflictos interiores entre bandos políticos. Aunado a esto, existía “une étroite et longue association avec la France qui avait produit en effet une élite malgache férue de langue française, saturée de culture française, gavée de littérature française” (Bourgeacq, 1999, p. 546). Así, la autonomía del país comienza con el mandato del presidente Philibert Tsiranana, quien puede inscribirse dentro de aquella élite afrancesada. Tsiranana instaaura la Primera República mientras sostiene evidentes alianzas con Francia a pesar de abogar por la autonomía de su país. Durante su mandato, algunos miembros del partido MDRM indicaron no haber tenido una relación con el comienzo de la insurrección. En respuesta, Tsiranana optó por:

deemphasize the event as a marker of national pride and identity and played down its political implications as well as its consequences for the daily lives of the citizens—likely because of his strong ties to France and his desire to create a strong sense of unity by curbing ethnic tensions in the newly independent nation. (Kreie, 2014, p. 178)

---

<sup>4</sup> Por otro lado, la decisión de escribir en mayúsculas la hache de Historia remonta a las razones por las cuales la escritora bell hooks rechaza el uso de ellas en su nombre propio. hooks es “an African American woman and a scholar who seeks freedom through language and its resistance” (Gutierrez, 2019). En este trabajo la hache mayúscula en “Historia” referirá y encapsulará la historización canónica, colonial y dominante, así como para bell hooks la B y la misma H representan una identidad impuesta y occidentalizada. En ese sentido, se propone una contraposición entre Historia e historia, pues el segundo término, así como el nombre de la autora, escapa simbólicamente a la tradición occidental y lingüística a partir del rechazo por la grandilocuencia y la solemnidad ortográfica.

El gobierno de Tsiranana comenzaba a tener detractores debido a dichas declaraciones, que evidenciaban cierta complicidad con Francia. Aunado a esto, Tsiranana fomentaba un proyecto unificador para borrar la huella de las diferencias étnicas en Madagascar.

Resulta entonces fundamental mencionar que Madagascar está conformado por todo un conjunto de grupos étnicos que diversifican también las lenguas habladas en dicho país:

Madagascar est multilingue, en ce sens que plus de 18 groupes ethniques malgaches ont gardé leur propre dialecte et que s'y ajoutent des Indo-Pakistanaïens connus sous le nom de *Karane*, des descendants de Chinois, des habitants d'origine européenne établis depuis l'époque de la colonisation, appelés *Zanatany*, et des immigrés européens qui forment aussi une des composantes importantes de la population de Madagascar. De plus, les *Makoa*, descendants d'esclaves africains, parlent une langue bantoue qui viendrait de l'ouest ou du nord-est, bien que ce soit incertain. Il y a aussi une petite communauté de Comoriens parlant le bantou dans le nord-ouest. On rapporte que des Arabes se seraient installés dans le sud-est autrefois et qu'ils auraient laissé leur écriture à un groupe ethnique malgache, les Antaimoro. (Nishimoto, 2010, p. 40)

Esta información no sólo es útil a nivel sociológico y etnolingüístico, también nos ayuda a comprender la ambición cosmopolita de Raharimanana. Él mismo enfatiza el poder de no pertenecer a un sólo territorio geográfico y subraya las virtudes del cosmopolitismo. El provenir de una isla de tal diversidad étnica despierta en el autor el interés primordial por reflexionar en todo momento acerca de la pluralidad de su país, pero también de su propia identidad.

Para Raharimanana es esencial pensar en su identidad como un abanico de lugares, de relaciones y de encuentros. La identidad es para él una forma de ver el mundo y, puesto que ni para un individuo hay una sola forma de ver el mundo, entonces no se está conformado por una identidad fija e inmutable, se es el producto de los movimientos y encuentros realizados a lo largo de la vida. Al hablar sobre su identidad en tanto malgache, Raharimanana rescata principalmente su cualidad insular: “peut-être que pour moi, être insulaire est la rencontre des courants, la rencontre de beaucoup de cultures ; d'où cette possibilité de pistes de vies, de choix de pistes de réflexions. L'insulaire, c'est le fait d'être toujours entre deux vagues, et d'accepter la vague” (Raharimanana, 2010). Así, el autor se aloja entre fronteras no sólo a nivel simbólico, pues sabemos que, desde su

juventud, Francia y Madagascar han figurado como sus lugares de residencia en constante alternancia. Raharimanana nos sugiere la experiencia de vivir en la interminable oscilación y el entrecruzamiento de espacios y de identidades, nos sugiere permanecer siempre migrantes.

Si regresamos al breve recorrido histórico que estamos haciendo sobre Madagascar, debemos mencionar que “[t]he early 1970s, however, marked the beginning of a radical departure from Tsiranana’s policies. Protests initiated by university students eventually toppled Tsiranana’s government” (Sharp, 2002, p. 9-10). Por esta razón, en 1975 Didier Ratsiraka se convierte en el presidente de la Segunda República o la “‘République Démocratique de Madagascar’ [...], qui en 18 ans mènera le pays à la faillité” (Bourgeacq, 1999, p. 547). Ratsiraka instaura durante dos décadas una república socialista, un gobierno basado en el orgullo nacional, la completa autonomía y la disolución de los lazos con Francia. Sin embargo, la segunda de las cuatro repúblicas que han existido en Madagascar deja al país en un estado de total miseria debido a una precoz y desatinada nacionalización de los sectores económicos principales (tómese como ejemplo la producción de arroz) (Bourgeacq, 1999, p. 547). Un pueblo ya masacrado se enfrenta ahora a la pobreza más extrema.

Una vez más, los malgaches son despojados de sus propios cuerpos, el hambre y la mugre les roban la oportunidad de vivir. Por ello, el gobierno de Ratsiraka también provoca el levantamiento de algunos sectores de la población, como el de estudiantes y el de campesinos, quienes a principios de la década de los 90, protestan para derrocarlo. Así, en 1993, la Tercera República de Madagascar fue proclamada bajo el mandato del presidente Zafy Albert, quien “reembraced an open-door, capitalist agenda in an attempt to free Madagascar from two decades of self-imposed isolation” (Sharp, 2002, p. 10). Pero, en 1996, Albert es destituido de su cargo, Didier Ratsiraka regresa al poder al año siguiente e instaura la Cuarta República del país malgache.

Cabe destacar que en el campo educativo también se instituye toda una serie de reformas que van de la mano con el uso de la lengua francesa y malgache, lo cual influye en el sector literario, pues los escritores se enfrentan al principal dilema de los autores bilingües dentro de un contexto diglósico: ¿qué lengua usar al escribir? Esta situación era particularmente notable en Madagascar porque, “[a]s noted earlier, a cornerstone of the socialist era was malagasization, of which Ratsiraka was the key architect” (Sharp, 2002, p. 10). Consecutivamente, el país pasa por una fase de ideología nacionalista protagonizada por la comunidad indígena del país. Además, puesto que las intenciones de Ratsiraka eran aislar al país de la influencia de Francia, la lengua francesa se convierte en un elemento que también debía ser expulsado del país: “within only a few years *malagasy iombonana*, or official Malagasy, [...] became the language of instruction. [...] France was no longer the central focus in lessons in history, geography, and politics but was, rather, displaced by studies that explored Madagascar’s own history” (Sharp, 2002, p. 10). En otros términos, se propuso oficializar la lengua malgache para crear un sentido de unión del pueblo malgache. Sin embargo, cuando Zafy Albert llega al poder, la lengua francesa retoma su antiguo papel y se instaure como lengua oficial de enseñanza en escuelas primarias y secundarias. Por ende, actualmente el francés y el malgache son ambas las lenguas oficiales de Madagascar, pero la lengua francesa se considera protagónica en tanto lengua de escritura y de enseñanza.

### **I.3 Jean-Luc Raharimanana**

Como se mencionó recientemente, toda esta inestabilidad política también tiene consecuencias en el ámbito literario, ya que la producción literaria durante la Segunda República toma un giro en cuanto a su forma y, especialmente, en cuanto a su contenido.



L'environnement socio-économique s'étant dégradé, une nouvelle vague d'écrivains se démarque du traditionalisme et du sentimentalisme des deux décennies précédentes, pour s'investir dans des préoccupations plus actuelles, plus quotidiennes, dans un espace hallucinant (et pourtant si réel), celui surtout de la grande ville meurtrière, et dans un langage particulièrement brutal et iconoclaste. (Bourgeacq, 1999, p. 548)

Sin duda, dentro de esta nueva ola de escritores podemos incluir a Jean-Luc Raharimanana, quien se caracteriza por escribir textos conmovedores, desconcertantes y dotados de franqueza. Raharimanana nace en Antananarivo el 26 de junio de 1967, exactamente siete años después de la declaración de independencia de Madagascar. Pasa toda su infancia en Madagascar y, a los 22 años, después de ganar el *Prix Tardivat International*, obtiene una beca para estudiar etnolingüística en Francia, donde continúa sus estudios en la Sorbona y en el Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales (INALCO).

No obstante, la relación de Raharimanana con Francia siempre está puesta en perspectiva por él mismo; es decir, el autor es consciente de su vocación en tanto escritor en lengua francesa, pero de origen no francés. En territorio europeo, Raharimanana desempeña un papel como maestro, periodista y escritor, objetivo que en Madagascar no hubiera sido fácil de cumplir. El autor cuenta que, desde su infancia, era sumamente complicado proyectar un futuro como escritor puesto que, según sus palabras, los malgaches sufrían el yugo de una dictadura. Él mismo relata en una entrevista con *Africultures*:

Je vois bien que les livres il n'y en a que chez nous ou chez quelques amis de mon père : en dehors il n'y a pas de livres, ou alors des livres en mauvais états, des livres interdits qui circulaient sous le manteau. Je ne pouvais pas imaginer mon nom sur la couverture d'un livre, mais je savais que j'allais écrire. (Raharimanana, 2018)

En una carta dirigida a Alain Mabanckou, publicada en el sitio web de *Africultures*, Raharimanana complementa: “[n]ous avons quitté nos pays puisque nous voulions contourner ce silence. Aucune possibilité de publication. Aucune possibilité de vie littéraire. Aucune liberté de se construire comme nous l'entendions” (Raharimanana, 2004). Luego, en 2002, el autor reafirma su compromiso como escritor debido a un suceso que cambia su vida: la persecución política contra

su padre. Debido a este acontecimiento, el poeta siente más que nunca la necesidad de escribir para romper el silencio, para denunciar todo aquello que sumergía a su país en la más cruda violencia.

El autor relata, al hablar de su libro *L'arbre anthropophage* (2004): “Mon père était accusé des pires choses qu’il avait toujours combattues : [...] lui que les nouveaux responsables n’hésitèrent pas à arrêter aussitôt, transformant son acte citoyen en acte de rébellion et de barbarie. L’occasion était belle de l’écarter. La mémoire une fois encore est falsifiée” (Raharimanana, 2014). La detención del padre de Raharimanana es, en realidad, sumamente cuestionable, ya que sus intenciones fueron completamente tergiversadas por intereses ajenos. Venance Raharimanana fue profesor de historia en Antananarivo y utilizaba su emisión de radio para ofrecer una reinterpretación de los hechos históricos. Raharimanana enfatiza que su padre fue siempre un hombre comprometido socialmente: “lui, qui a toujours été dans la culture, l’éducation, avec les enfants délinquants, en réinsertion sociale. Comme sociologue, politique, finalement il faisait tout cela pour réparer cette enfance, et pouvoir donner à chaque enfant, les siens, et ceux de la nation, une enfance magnifique aussi” (Raharimanana, 2018). En ese sentido, la bestialidad con la que es tratado resulta, si es que es posible, aun más indignante.

Debido a que Raharimanana decidió que la escritura fungiría como medio para alzar su voz y denunciar las injusticias de las que incluso su propia familia fue víctima, Francia se consolida como el país que lo recibe no sólo como estudiante, sino también como exiliado. Vivir en Francia implica para él reflexionar acerca del aparente abandono del país natal; aparente puesto que, según él mismo, el país en donde se nace nunca se abandona. Raharimanana se compara con algunos de sus colegas para indagar sobre el continuo desplazamiento entre territorios:

Si je dois citer quelques personnes dont je me sens vraiment en phase, dont je me dis qu’on cherche la même chose, qu’on vient du même endroit, je pense à Soeuf, Waberi, Kossi Efoui, Patrice Nganang et Alain Mabanckou. Nous venons de la même réalité et nous avons débarqué ici, été confronté aux mêmes situations. Puis, chacun d’entre nous a cherché sa propre voie, en réfléchissant aux mêmes questions ; le retour au pays, ce qu’on fait en France, dans le monde, la francophonie, nos propres langues, ce qu’on écrit, comment, où, comment rester libre. (Raharimanana, 2018)

Esta tensión entre orígenes, entre lenguas y entre territorios que siempre ha caracterizado al escritor llamado *francófono* es un tema explorado en la obra de Raharimanana, sobre todo al momento de cuestionarse su relación con Madagascar y Francia. El autor se configura como un eterno migrante, pues lo que más le interesa es perpetuar ese vaivén entre territorios y lenguas. Por ello, vivir entre Francia y Madagascar no implica una ruptura con sus orígenes, puesto que afincarse en alguno de estos países no es una opción para él. Vivir cruzando fronteras es una oportunidad para crear identidades plurales y en perpetuo movimiento, en perpetua (de)construcción.

Por esta misma razón, conviene analizar el término *afropéen*, juego de palabras en el que se combina el gentilicio *africain* (africano) y *européen* (europeo). Este neo-gentilicio hace referencia a la población africana habitante del suelo europeo, pero va aun más allá, pues lo *afropéen* simboliza una construcción perenne y dinámica de la identidad. La escritora camerunesa, Léonora Miano, lo concibe como una (re)significación de la vida entre fronteras, “‘être afropéen, de nos jours, c’est habiter la frontière’. [...] Loin de la limite, de la démarcation, du lieu de séparation et de repli sur soi, la frontière se présente ici comme un lieu de contact, un espace de rencontre qui [...] donne naissance à de nouvelles hybridités” (Kain, 2017, p. 17). En ese sentido, Raharimanana, en tanto individuo y escritor, no es ajeno a este término, pues él también concibe su identidad como una intersección de lenguas, nacionalidades y territorios.

Cabe remarcar que la relación de Raharimanana con Madagascar no es pasiva ni indulgente, aunque, si bien el interés por su país y la población malgache están presentes en su obra artística y literaria, el autor dice no saber cómo resumir, en términos políticos, a su país en la actualidad:

Je ne sais pas comment raconter le pays maintenant. A l’heure de la mondialisation peut-on parler d’une mémoire nationale ? Ne s’agit-il pas d’une mémoire continentale, globale de l’humanité qu’on fractionne aujourd’hui pour se défaire de notre responsabilité ? Le fait, par exemple, de parler de l’histoire coloniale comme de l’histoire des pays africains et non celle de la France est une manière de se défaire. Et ce n’est même pas seulement l’histoire de la France, c’est aussi celle de l’Europe, qui a décidé de coloniser le monde, pas seulement l’Afrique. Mais aussi les Amériques, l’Asie etc. Je ne peux pas raconter seulement Madagascar. (Raharimanana, 2018)

Y a pesar de esta dificultad que se le presenta a la hora de hablar de su país, podemos notar que Raharimanana consigue retratar un Madagascar que se fractura irremediablemente, de la misma manera que la memoria se quebranta ante la falta de compromiso histórico. Paralelamente, Milan Kundera, quien experimentó la desaparición de su país natal, describe dolorosamente a Praga “comme une feuille de papier en flammes où disparaît le poème” (1980, p. 11). A pesar de que dicha cita refiere a un conflicto europeo, puede establecerse una relación con un Madagascar percibido de manera similar por su propia población. Se trata de un país lacerado por decisiones ajenas, por la violencia extrema de los invasores y por el andar sin rumbo de sus propios líderes. Para Raharimanana, ese poema que es Madagascar debe escribirse sin cesar hasta que ni las flamas puedan contra su indelebilidad.

A propósito del rumbo que toma la vida de Raharimanana después de la detención de su padre, él mismo cuenta lo siguiente sobre la indiferencia con la que se tropieza durante sus encuentros con habitantes de Francia, misma que redobla su compromiso político: “Après l’affaire de mon père, [...] j’en avais assez d’entendre les calculs des uns et des autres sur les points de retraite, d’affectation, etc. C’était impossible pour moi après avoir connu ça, la torture, d’entendre ce genre de choses. Je ne supportais plus mes collègues ni la hiérarchie, ni l’administration” (Raharimanana, 2018). Raharimanana es demasiado joven para haber vivido en carne propia la masacre de 1947 o el proceso de independización de su país, pero fue testigo de lo ocurrido a su padre. Así, su producción literaria cobra forma no sólo a partir de los relatos de la población malgache, sino también de los de su padre.

Por ello, encontramos en *Empreintes* rastros de la vida de su padre Venance y de las de sus conciudadanos como perlas que, de pronto, se atisban brillantes. Esta práctica podría relacionarse con lo que Roland Barthes llamaba *biografemas*, elementos discretos señalados “à quelques détails,

à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin” (Pierrot, 2009, p. 25). *Empreintes* se erige gracias a estos destellos de vidas, debido a que los poemas que lo conforman encierran fragmentos e instantes que son, sin embargo, importantes y reveladores.

Jean-Luc Raharimanana se sirve de estos *biografemas*, de sus recuerdos de infancia y juventud para alimentar su producción literaria. No obstante, en el caso de *Empreintes*, el autor no busca escribir un poemario en el que la historia de su padre funja como eje central. En realidad, puede notarse que en la antología, aunque no haya otras voces poéticas más allá de la que toma la palabra, el autor se propone crear un espacio abierto y acogedor a fin de que sus lectores se sientan cercanos a lo que en él se escribió. Esto sucede gracias a que el poeta reconoce las huellas de sus ancestros en sí mismo, y que están, por lo tanto, impresas en los poemas. Desde temprana edad, Raharimanana comenzó a coleccionar experiencias ajenas que alimentarían sus obras. Él habla continuamente en entrevistas sobre la labor de su padre incluso en el territorio doméstico y cuenta que “il y avait des paroles qui circulaient à la maison : les gens fréquentaient la maison et mon père n’a pas arrêté de parler. En sortant du cadre familial, je me rendais compte du silence chez les autres qui ne parlaient pas” (Raharimanana, 2012 y 2016).

Como puede notarse, la situación familiar de Raharimanana era particular, pues su padre creía en el poder de la palabra para entablar relaciones significativas con los Otros. Seyla Benhabib propone, en el artículo analizado a profundidad en el capítulo tres de este trabajo, una definición del espacio público que empata inmejorablemente con la labor realizada por el padre de Raharimanana en su espacio doméstico. La filósofa dice:

Public space is the space “where freedom can appear.” It is a space not necessarily in any topographical or institutional sense: a town hall or a city square where people do not “act in concert” is not a public space; likewise, a private dining room in which people gather to hear [...] can become a public space; a field or a forest can also become public spaces if they are the object and the location of an “action in concert.” (Benhabib, 1990, p. 194)

El hogar de los Raharimanana fue un oasis en medio de la más profunda desesperanza provocada por la censura, fue un espacio en donde podía actuarse en conjunto; escuchando y tomando la palabra, se escapaba a la corrupción y la gente le hacía frente al silencio y la subordinación. Ese mismo espíritu de apertura y acompañamiento que Raharimanana conoció desde su juventud, es ahora uno de los estandartes de su labor artística, ya que no hay nada que le interese más que Madagascar sea un espacio en donde la libertad pueda emerger.

La detención de su padre marca una nueva faceta dentro de la vida de Raharimanana. El autor menciona que desde muy joven se había propuesto escribir sobre él y que, para introducir dicha historia, escribiría lo que ser *malgache* significaba para sí mismo y para su padre, además de la relación que ambos sostenían con la(s) lengua(s). Sin embargo, justo cuando Raharimanana redobla su convicción para escribir la historia de su padre, ocurren los trágicos e injustos incidentes en su contra. A pesar de la tortura a la que su padre fue sometido, a pesar de que su vida estaba colmada de violencia y tristeza, Raharimanana decide que, en su obra literaria, su padre quedaría inmortalizado a partir de su infancia, no a partir de esta época oscura por la que pasaba: “Je voulais raconter mon enfance heureuse, et la sienne en miroir, [...] je ne voulais pas réduire au politique l’image de mon père, la réduire à la torture, à un récit qui ne tient pas compte de sa dimension personnelle, intime” (Raharimanana, 2018), precisa el autor. Escribir historias dolorosas acerca de su padre en tanto hombre torturado y encarcelado podría parecer la decisión más inmediata, pero Raharimanana cumple la promesa que, desde joven, se hace: escribir una historia sobre la belleza con la vida de su padre como materia prima.

Si bien el autor ya estaba comprometido políticamente a través de su escritura, ahora redobla su compromiso al consagrar la mayor parte de su tiempo a la literatura. En ese sentido, la obra de Raharimanana se distingue por exponer las heridas grabadas en la memoria a partir de hechos históricos profundamente relacionados con el periodo de colonización y de pos-

independencia. Raharimanana subraya constantemente la importancia de la memoria dentro de su trabajo artístico y literario. Su labor consiste en un “travail de mémoire [, que] veut qu’on regarde tout sans passions, qu’on regarde tout dans les vérités, dans les réalités, et qu’on nomme les choses tel qu’elles sont. Il y a eu des victimes, il y a eu des bourreaux” (Raharimanana, 2012).<sup>5</sup> Precisamente por los temas que trata en su obra literaria, el trabajo de Raharimanana es a veces calificado de violento, además de que al autor se le acusa de ser colérico. Eso no es gratuito, pues la sinceridad con la que el autor escribe llega irremediamente a ser desconcertante, sin embargo, dichas aseveraciones sobre él son cuestionables.

Raharimanana contesta a tales acusaciones: “je trouve étonnant qu’on ne soit pas en colère sur plein de choses. Je ne comprends pas en fait. Mais maintenant la question est plutôt de voir l’inverse : comment écrire non pas sans colère mais écrire tourné davantage vers la célébration de la beauté, malgré tout” (Raharimanana, 2018). En ese sentido, la ira es esencial para Raharimanana, ésta funge como motor para crear y para *ir más allá*. En otras palabras, la obra de este autor y, por supuesto, *Empreintes*, revela sin duda una escritura explosiva y llena de coraje, pues su intención, en efecto, es conmover, e incluso incomodar al lector, pero siempre con miras hacia el despertar de la conciencia. El propósito no es escribir simplemente estetizando la violencia, sino escribir sobre ella para atravesarla, para abrir otra perspectiva de vida y de escritura y, así, alcanzar un estado de resiliencia que entraña su propia exigencia ética.

*Empreintes* es un territorio donde las huellas impresas son aquellas de los que ya no están; de aquellos que ahora deambulan fantasmales por la memoria de los vivos y que exigen que su historia sea contada. Raharimanana se niega a dejar morir la palabra de todas estas personas; se trata de un plan de insurrección, pues, para él, mantener con vida la palabra de sus ancestros es una

---

<sup>5</sup> La transcripción del fragmento de dicha entrevista captada en video fue realizada por mí y se adaptó el registro oral del autor al de este trabajo académico.

responsabilidad que comienza cuando se les escucha. En este sentido, *Empreintes* se desenvuelve en su propio tiempo, uno que no se rige por “el código secular del tiempo histórico y humanista – es decir, [el que] está despojado de dioses y espíritus– uno de esos universales” (Chakrabarty, 2008, p. 117). Estos versos se escriben y se bailan en nombre de lo fantasmal, dentro de un espacio y de un tiempo en donde dichos espíritus permanecen y sobreviven en su alteridad. De esta manera Raharimanana se solidariza con quienes experimentaron con inmediatez el hambre, la violencia y la muerte. Y, sin embargo, precisamente a través de la relectura que hace de lo ya ocurrido, el poeta rechaza rotundamente el odio y (re)dirige su discurso hacia una reconciliación con el pasado.



## Capítulo II. Las huellas del cuerpo

### II.1 La palabra (ex)puesta en escena

La danza es un fenómeno que surge del cuerpo en pulsación, del cuerpo que despide su potencialidad hacia el mundo. La danza es el momento del cuerpo, su presencia y exposición más tajante. En nuestra relación con el exterior, el cuerpo se posiciona como principal agente, como mediador fundamental. La danza es así el estado de fusión más puro entre cuerpo, tiempo y espacio. No hay cuerpo con más conciencia que aquél que baila, porque un cuerpo que baila no sólo es uno que se mueve, también es un cuerpo que respira, que da, que recibe, que se autorreafirma y que, al mismo tiempo, sale de sí; bailar es una liberación infinita del cuerpo. Para Paul Valéry:

la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo de la vida práctica. El hombre [...] ha descubierto que algunos de esos movimientos, mediante su frecuencia, su sucesión o su amplitud, le procuraban un placer que alcanzaba una especie de embriaguez, a veces tan intensa que sólo el agotamiento total de sus fuerzas, una especie de éxtasis de agotamiento, podía interrumpir su delirio, su exasperado gasto motriz. (1990, p. 174)

La danza exige al cuerpo un impulso de vida más allá del necesario para subsistir, que le permite llegar a un estado de embelesamiento, paradójicamente, a causa de una conciencia desbordada. La danza es ritual para el cuerpo, es un vehemente homenaje a lo que el cuerpo puede, por eso, bailar resulta tan satisfactorio incluso cuando causa dolor, porque el cuerpo nunca es más libre, nunca se siente tanto a sí mismo.

A veces se piensa que la danza necesita de una ausencia de la palabra para existir, y si no fuera por la música, se diría que la danza nace del silencio. ¿Pero qué ocurre cuando se baila mientras se dice? Danza y palabra sí pueden acompañarse, y de esa hibridación surgen fenómenos sinestésicos que sólo se experimentan cuando se hace esta fusión. De hecho, para Valéry la palabra poética y la danza crean dos estados semejantes:

Un poema, por ejemplo, es *acción*, porque un poema no existe más que en el momento de su dicción; entonces está *en acto*. Este acto, como la danza, tiene como fin crear un estado; este acto se da sus propias leyes; crea, él también, un tiempo y una medida de tiempo que le convienen y le son esenciales: no se puede distinguir de su forma de duración. Empezar a decir versos es entrar en una danza verbal. (1990, p. 185)

Así pues, el encuentro del cuerpo en movimiento y de la palabra escapa a las leyes del tiempo y el espacio gracias al estado de embriaguez descrito por Valéry. Ello con el propósito de revelar mensajes ocultos en dimensiones otras, dimensiones no seculares, como lo precisa Chakrabarty. Todo lo descrito anteriormente se suscita en la obra de Raharimanana, quien en 2012 puso en escena una serie de poemas bajo el título *Empreintes* que, hasta 2015, fueron publicados en formato de libro.

*Empreintes* evidencia el lirismo y la musicalidad ya característicos de la obra de Raharimanana, y, sin embargo, puede distinguirse de sus demás trabajos por el hecho de haber sido concebida como una obra que debía ser bailada. En ese sentido, el poemario requería un cuerpo en constante movimiento, un movimiento a la vez consciente e hipnótico. En primera instancia, Raharimanana concibió *Empreintes* como un espacio de creación en donde se le permitiría al bailarín hablar y decir, con el fin de no caer en la locura debido al silencio que lo aprisiona; y en donde el escritor pudiera ponerse en escena con el fin de no perder la cordura por los pensamientos que lo desbordan. Aunado a esto, la danza en *Empreintes* resulta particularmente importante porque bailar es alejarse, es un desplazamiento. Esto quiere decir que, Raharimanana, al concederle una corporalidad a su poesía, pretende alejarse del pasado colonial que lacera al pueblo malgache. En otros términos, *Empreintes* es un desplazamiento hacia la esperanza y la conciliación.

Este objetivo titánico que consistía en otorgarle un cuerpo danzante a la palabra no podía ser alcanzado si en la planeación sólo participaba un poeta. Se necesitaba que un experto en danza colaborara en este proyecto. Por esta razón, Miguel Nosibor, un coreógrafo francés perteneciente

a la primera generación de bailarines de hip-hop en Francia, participó en la consumación de la puesta en escena. Nosibor, gracias a su compañía *En phase*, es conocido por su compromiso social a través de la danza, pues desde hace más de veinte años, se ha dedicado a enseñar y a sensibilizar a los miembros de comunidades menos favorecidas con el baile como primer recurso. No es gratuito que su especialidad sea el hip-hop, pues es bien sabido que este estilo de danza surgió en los barrios marginales afroamericanos y latinos de Estados Unidos a partir de los años setenta.

Nosibor es además un gran propulsor del arte a través de los talleres de danza impartidos por su compañía. El bailarín afirma: “je cherche, aujourd’hui avec ma propre compagnie, en lien avec d’autres artistes, les projets et propositions qui nous permettent de ‘faire vivre la culture hip hop dans sa diversité, dans sa pluralité, dans son ouverture au monde’ en prise avec les évolutions de notre société” (Nosibor, s.f). Bailar hip-hop es para Nosibor una oportunidad para acercarse a los Otros, la danza es una experiencia de apertura y de hospitalidad, el hip-hop representa un territorio de encuentro. Este tipo de baile, por su carga histórica, es especial para Nosibor porque encarna la pluralidad que a él mismo le dio vida. Asimismo, el hip-hop es el emblema de una marginalidad que buscaba en el cuerpo un recurso para hacer notar su existencia; es la antítesis de la invisibilidad, del silencio impuesto, de la desaparición forzada del cuerpo.

Por otro lado, el colonialismo y la esclavitud son sistemas que se apropian de los cuerpos y que los convierten en el territorio de explotación más inmediato para el opresor. La era colonial en Madagascar dejó una enorme huella en los cuerpos de las víctimas a través de la tortura, de las cadenas, de la confiscación del cuerpo mismo y de la mente. En otras palabras, el colonizado y/o el esclavo perdía toda posibilidad de disponer de su propio cuerpo, el cual fungía exclusivamente como propiedad del colonizador. Marcela Quiroz Luna, en su libro *La escritura, el cuerpo y su desaparición*, señala la importancia de “entender la escritura con el cuerpo, hacerla con el cuerpo y padecerla si es preciso” (2015, p. 50). Raharimanana y Nosibor padecen lo escrito sobre el

escenario, y eso que padecen los conduce hacia el exorcismo más liberador. No es gratuito que Raharimanana haya pensado en el cuerpo como la herramienta más eficaz para representar la reappropriación de sí y, consiguientemente, en la danza como una actividad al servicio del rescate del cuerpo. El objetivo al bailar y recitar *Empreintes* es el expulsar del cuerpo todo el dolor que el pasado depositó en él. A través del movimiento sobre el escenario, Raharimanana y Nosibor reviven corporalmente la negación del cuerpo, para después conjurarla y combatirla.

La colaboración entre Raharimanana y Nosibor no es una coincidencia; uno es malgache, el otro, francés, pero ambos son encarnación de diversidad e hibridación. El encuentro de ambos representa una duplicación de la potencia corporal, como bien lo señala Deleuze en su libro *Spinoza: filosofía práctica*: “cuando las relaciones correspondientes a dos cuerpos se componen, ambos cuerpos forman un conjunto de potencia superior, un todo presente en sus partes” (2009, p. 114). ¿A qué aspiran estos cuerpos que se vuelven un todo? ¿A quién se dirigen y por qué?

De esta forma, la siguiente cuestión que resalta es el (re)presentar *Empreintes* frente a un público francés. Raharimanana ha explicado anteriormente que la lengua francesa le permite dialogar, justamente, con la población francesa. Esto no quiere decir que el autor tenga la intención de ser leído únicamente por franceses, sino que, al dirigirse a ellos en su propio idioma, Raharimanana logra recordarles que la historia colonial de Madagascar también es la historia colonial de Francia.

En vista de que la colonización de Madagascar forma parte de la historia francesa, *Empreintes* es un poemario que en ocasiones se dirige de primera mano al colonizador y/o al “hijo del colonizador”. Así pues, *Empreintes* sí nos recuerda que existieron víctimas y verdugos, nos recuerda que existen dicotomías, pero no pretende perpetuarlas. A decir verdad, esta obra es el epítome del (re)encuentro, pues durante su escenificación se observan dos cuerpos que abogan por abolir la cultura del odio y la violencia. *Empreintes* es el perdón, pero no indulgente, porque los

poemas de Raharimanana son duros golpes que ponen de relieve la experiencia colonial y esclavista. Para Raharimanana y para Nosibor, *Empreintes*, en tanto poemario y en tanto puesta en escena, simboliza la necesidad y el valor que para ambos tiene el enfrentamiento con la historia.

*Empreintes* es una experiencia compartida en todo sentido: entre el cuerpo y la palabra, entre la danza y la poesía, entre la música y el silencio, entre Madagascar y Francia, entre No-Occidente y Occidente. La siguiente cita enfatiza las virtudes de compartir con el Otro y su potencial creativo:

Lo que busco en uno para dar al otro, no son herramientas ni estrategias valorativas en pos de la construcción de un discurso unilateral, sino encontrar entre-ellos lo que entiendo como susurros compartidos. Susurros (siguiendo a Barthes) que activen a uno desde el otro y en retorno a su existencia material-activa, el cuerpo en la palabra, la escritura en la obra, la obra en el cuerpo como palabra, concibiendo al cuerpo no sólo “como cuerpo anatómico o cuerpo objeto, sino como totalidad de nuestras facultades, de los recursos y fuerzas conocidos y desconocidos portadores de nuestra actividad”. (Quiroz, 2015, p. 117)

Quiroz Luna justifica así la aproximación que hace a la obra de un artista chino llamado Song Dong a partir del pensamiento del filósofo francés Roland Barthes. Esta cita puede extrapolarse perfectamente para comprender cómo la colaboración entre Nosibor y Raharimanana, con Francia como principal público y en medio del tratamiento de temas como la colonización y la esclavitud, no se basa ya en un discurso unilateral. En realidad, se pretende configurar un diálogo entre opuestos, justamente para señalar su existencia, pero con la finalidad de derrumbar barreras y de permitir el encuentro de ambos mundos. Raharimanana y Nosibor (se) bailan y (se) dicen toda una nueva historia, a partir del cuerpo y la palabra, que reformula la experiencia derivada de la colonización, que la pluraliza y la replantea en pos de un encuentro humano.

Es conveniente mencionar que hablar de la puesta en escena antes de analizar los poemas que conforman el libro resulta fundamental para este trabajo porque en el acto performativo podemos observar el desenvolvimiento del cuerpo y cómo éste se relaciona con los que lo rodean, con el espacio y los objetos-símbolos. En primer lugar, es útil proponer una definición de lo que es

el cuerpo, pues sin duda, éste es un agente siempre presente en *Empreintes*. Quiroz Luna subraya que:

El cuerpo para la medicina nacida en Grecia emerge de la “articulación de las intenciones y el ejercicio de la voluntad muscular”, mientras que el cuerpo en China (que no apela a la estructura interna y funcional desde el esqueleto y los músculos) se entiende a partir de la metáfora de crecimiento y florecimiento de las plantas, no sólo en su proceso vegetativo sino en su desarrollo moral, aquello que denominan el *se* (expresividad de los años vividos) de la persona enlazado con el *qi* (vitalidad, aire, devenir), huellas esenciales que se muestran en los ojos de una persona, en el tono de su piel, en la tranquilidad del rostro. (2015, p. 82)

Esta cita no pretende ser meramente enciclopédica, tampoco pretende inclinarse hacia cierta tradición, occidental u oriental, en realidad, busca subrayar que, en el encuentro de estas dos tradiciones, podemos hallar la oportunidad de formular lo que es un cuerpo a partir del sincretismo. En ese sentido, el cuerpo no sólo es una combinación de músculos, huesos y articulaciones, también hay algo en él, algo abstracto que surge de la experiencia de vivir. Esa entidad abstracta dentro del cuerpo –sea el *se*, el alma, la mente, el espíritu, la conciencia, etcétera– es una acumulación de sucesos, de memorias, de vida. Así pues, en los cuerpos de *Empreintes*, las estructuras tangibles como los músculos, los huesos, las articulaciones, actúan a la par que las estructuras abstractas. Ya que en el cuerpo no hay jerarquías, el cuerpo no desconoce sus miembros visibles e invisibles, el cuerpo está presente en toda su potencialidad.

Puede notarse que para Raharimanana era necesario involucrar el cuerpo en su totalidad, ponerlo en juego enteramente más allá del movimiento de las manos a la hora de escribir. *Empreintes*, en el sentido más literal, es una forma de escritura en la que “se pone todo en juego, se arriesga y se sacrifica; [se ofrece] como forma de conocer (con) el cuerpo” (Quiroz, 2015, p. 35). La escritura de *Empreintes* es una que anticipa su disolución con el cuerpo; poner en escena esta compilación de poemas es un acto que va más allá de la palabra, es un encuentro directo con la materialidad del mundo y la corporalidad del autor. De hecho, “[h]ay que pensar que efectivamente en la arena altamente competitiva del arte contemporáneo el uso del cuerpo del artista

puede ser un arma poderosa para –literalmente– hacerlo visible” (Quiroz, 2015, p. 135). Raharimanana está haciendo el mayor acto de presencia al subirse al escenario para recitar su poesía, no sólo porque literalmente el autor pone el cuerpo, sino también porque nos recuerda que detrás de la palabra hay una piel, unas manos, un rostro que vive y que siente. *Empreintes* es una testificación de que el cuerpo malgache existe y persiste a pesar de todo, además de que, en su experiencia de vivir, ahora tiene la oportunidad de coexistir junto a cuerpos antes lejanos, junto a cuerpos que antes se proclamaban enemigos; por eso, poeta y bailarín, malgache y francés por nacimiento, se encuentran juntos en el escenario.

La fusión entre palabra y cuerpo, entre poeta y bailarín, se materializa a través de algunos movimientos que Raharimanana y Nosibor realizan sobre el escenario. En cierto momento, Raharimanana se coloca frente a Nosibor tocando la valiha, un instrumento musical típico de Madagascar, y ocultando el cuerpo del bailarín a excepción de sus brazos. Esto provoca una ilusión que hace parecer que el poeta tiene cuatro brazos, pues de su espalda surgen otros dos, que en realidad son los de Nosibor. En otro momento, Nosibor utiliza la espalda de Raharimanana como soporte, mientras él, bocabajo sobre la espalda del poeta, mueve las piernas convulsivamente. La fusión de estos dos hombres es evidente, puesto que observamos dos cuerpos unidos por la espalda y el abdomen que terminan por formar uno solo.

Aunque debe mencionarse que los cuerpos de Raharimanana y Nosibor no sólo se fusionan entre sí, también encuentran en el espacio un tercer elemento para aliarse. Ambos artistas evidencian una inclinación hacia el suelo en dos sentidos: inclinación como preferencia e inclinación como desviación del cuerpo en dirección al piso. Quiroz Luna habla sobre la simbología de la inclinación, “estar inclinado es disponerse a recibir el resto –lo que queda del otro–, tanto como estar dispuesto a entregarse en el resto –dar lo que queda de sí” (2015, p. 66). De esta manera, la inclinación en dirección al suelo simboliza una apertura hacia el Otro, pero también refleja un

interés particular por esa superficie sobre la que se posan sus cuerpos. El suelo funge como un valioso territorio en donde se imprimen las huellas de los dos hombres que (inter)actúan; además de funcionar como el espacio, en toda su materialidad, en donde dos cuerpos antes ajenos finalmente pueden tocarse, sentirse y responderse.

Al fondo del escenario, como único elemento escenográfico, se observa un hilo de arena iluminado por una luz que lo acompaña en su caída. Este elemento con alta carga simbólica no está allí meramente como una pieza ornamental, en realidad, tanta es su potencialidad, que podría considerársele otro miembro de la puesta en escena. Esta fina arena, tan fina que aparenta ser ceniza, cae ingrávida y se acumula en el escenario mientras Raharimanana y Nosibor interpretan. En su caída, y gracias a la luz que lo alumbra, este material resulta casi etéreo, pero, al estar aglomerado en el suelo, adquiere una naturaleza densa y pesada, como la de cualquier cúmulo de tierra. A su vez, podemos ver cómo estos granos, que caen a la manera de pequeñas gotas, cubren la piel de los dos cuerpos que se encuentran en el escenario, dejando una huella en ellos, así como el tiempo y los eventos del pasado lo hacen. En ese sentido, la caída de arena podría simbolizar el transcurrir del tiempo, de la Historia. La arena que ya se encuentra sobre una superficie – especialmente la del cuerpo– se observa más densa y funge como representación del choque entre ser e Historia: los cuerpos cubiertos de arena son una alegoría de todo lo que el cuerpo va absorbiendo al pasar los años. *Grosso modo*, esta puesta en escena evidencia la manera en la que el cuerpo vulnerado se empapa de dolor y pesadez cuando la Historia se instala autoritariamente en la memoria y en la piel.

Bajo el chorro de arena, Nosibor sitúa su cuerpo, mientras que Raharimanana coloca las hojas que contienen los poemas que recita. Así pues, cuerpo y poesía interrumpen el transcurrir de esta arena-tiempo que cubre sus miembros invasivamente. Esto puede interpretarse a modo de una representación del arte como incisión en el transcurrir histórico. Nosibor juega con el montón de



arena que se encuentra sobre el escenario, con sus manos, rompe aquel sólido montículo y consigue esparcir la arenilla mientras le devuelve su carácter volátil. Raharimanana, con su poesía, desvía el recorrido de la arena que cae, tal vez con la intención de reformular, de resignificar y de romper la linealidad de aquel tiempo corrupto y violento que se aferra a su cuerpo. Por desgracia, esa irrupción trae consigo sacrificios: los cuerpos de ambos hombres se mueven convulsivamente al contacto con la arena, y tales movimientos espasmódicos podrían representar que sufren de alguna clase de dolor. Sin embargo, ¿no será que esa misma coreografía enérgica y crispada manifiesta una segunda intención, la de la vehemente potencialidad de la vida, del cuerpo?

## **II.2 Lo que el cuerpo puede**

Al leer *Empreintes*, descubrimos una innegable presencia del cuerpo. En primer lugar, porque, de forma intercalada, se encuentran algunas fotografías de la puesta en escena en las que se observan cuerpos en movimiento; en segundo lugar, basta con hojear el libro para identificar todo un campo semántico que refiere al cuerpo: *peau, tête, bouche, yeux, cou, visage, haleine*, etcétera. Como se mencionó anteriormente, al libro le precede la puesta en escena, lo cual sugiere que Raharimanana estaba doblemente consciente del protagonismo del cuerpo al momento de darle forma al poemario. Sin embargo, no existe una jerarquía entre la representación teatral y el formato textual de *Empreintes* a pesar de la fecha de creación de cada uno. *Empreintes* es un todo orgánico, una unidad intersemiótica que resguarda en sí el poder del cuerpo y de la palabra.

De esta manera, para comenzar a adentrarnos en *Empreintes* en tanto poemario, debemos pensar en el texto como material que fue escrito también para ser representado. Robert Abirached apunta que “[é]crire pour la scène, c’est d’abord jouer de la dialectique qu’elle suppose entre le mot et le corps, entre la puissance et l’acte, entre le songe et le réel” (Chestier, 2007, p. 107). Por

ende, en los poemas de *Empreintes* puede identificarse la presencia fantasmal del cuerpo tangible, estos versos son el baile en forma de sueño y viceversa. No obstante, aunque resulte físicamente imposible interactuar con el cuerpo de los artistas a través del poemario, su presencia espectral nos permite distinguirlos en su máxima potencialidad, en su actuación más viva y frenética; por ello, danza y palabra son inseparables allí.

El cuerpo en esta obra, por su presencia enérgica, resulta misterioso. ¿Qué resguardan esos cuerpos que palpitan? ¿Qué nos muestran al bailar? Ya lo dirá Deleuze en *Diálogos*: “Spinoza no cesa de asombrarse del cuerpo. No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. [...] [Éste] no se define por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que puede, por los afectos de los que es capaz” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 70). Como bien se precisó antes, el cuerpo en *Empreintes* no es sólo un conjunto de miembros, órganos, articulaciones y huesos, el cuerpo es también experiencia y memoria. Por ello, justamente para llegar a saber qué puede un cuerpo, es necesario experimentar(lo). Ahí reside la importancia de convertir estos poemas en coreografías: el texto abandona la página para sentir y ser sentido.

En *Empreintes*, el cuerpo experimenta esos límites y llega a superarlos, pues las palabras son las huellas que el bailarín ha dejado sobre el escenario. La interpretación dancística de los poemas, esta suerte de traducción intersemiótica, rompe la frontera que existe entre texto –cuya prisión es la página– y espacio. En el poemario se habla recurrentemente de estos y otros límites, tal como se manifiesta en los siguientes versos del poema “la peau danse”:<sup>6</sup> “La peau danse dans l’espace qui n’est que sa propre fin / Ce qui recouvre est prisonnier de son contenu / La peau danse ses propres limites” (Raharimanana, 2015, p. 12). En este poema, no es el cuerpo como unidad el que baila, es la piel, el órgano más extenso, quien cobra vida por su cuenta y desafía sus propias

---

<sup>6</sup> Todos los títulos en el poemario fueron escritos por el autor enteramente en minúsculas. Se respetará siempre su postura ortográfica y, al citarlos, se encerrarán entre comillas como lo dictan las normas APA.

fronteras. La piel, que por siglos ha sido ultrajada so pretexto de narrativas racistas, se libera del letargo de aquél a quien recubre y lo conduce a un estado de frenesí y renovación. Algunos versos después, la voz poética expresa: “Ce qui recouvre ne peut autre forme que par l’effondrement” (Raharimanana, 2015, p. 12). En el poema, se le concede a la piel el poder de derrocar, para después reconstruir la antigua forma de su huésped, aquella que lo mantenía prisionero de la Historia y el dolor. Piel, entonces, es comparable a la palabra escrita; ambas son prisioneras, aunque, paradójicamente, resultan ser su propio espacio de liberación.

En el mismo poema, la voz poética dice luego: “La peau se rappelle / La peau a mémoire de ce qui se pose / Danse” (Raharimanana, 2015, p. 12). Es aquí cuando ya podemos hablar plenamente de la memoria de los “herederos del trauma”. Albergar memorias es una de las más fascinantes hazañas del cuerpo, el poder de la memoria nos rebasa a tal grado, que se nos escapa la posibilidad de elegir los recuerdos que queremos conservar o eliminar. Llevar impresos en la piel los peores momentos de una vida sin intentar subsanarlos provoca que el dolor perdure fresco en el cuerpo, no sólo de aquél que lo haya vivido todo, sino también de los que lo rodean y de los que están por venir, “[t]he memory itself lives in the bodies that died, and the families and friends who lost loved ones; [...] [pero también] lives in the bodies that remain, that carry the suffering, destruction, trauma, and shame of the insurrection” (Kreie, 2014, p. 170). Por esta razón, es fundamental explorar los límites del cuerpo para conjurar las memorias que son funestas y dolorosas. No es gratuito que los versos anteriores estén escritos en ese orden: la piel se acuerda, luego baila. Baila para exorcizar el trauma y devolver vida a su huésped, quien, después de resucitado, expresa: “Sans faille est ma carapace [...] / Je danse ma peau” (Raharimanana, 2015, p. 13). Ya no es la piel la que baila en soledad, pues gracias a su impulso de vida, su protegido recobra la capacidad de bailar y es ahora él quien le concede movimiento.

No obstante, es posible que, durante este proceso de cura, se suscite el dilema entre recordar y olvidar el dolor. Suele considerarse como la reacción más “natural” ante un trauma de tan severa magnitud –como lo son la colonización y la esclavitud– el deseo de enterrar todo en el pasado para no hablar de ello jamás y, por lo tanto, no revivir las penas. Con todo, lo que intentamos es ver justamente por qué ésa es la opción menos favorable para la regeneración de un pueblo antes colonizado. Olvidar es un acto sumamente problemático y, a veces, resulta prácticamente imposible. Raharimanana dice que “la peau se rappelle” (2015, p. 12), porque en ella la memoria se materializa; en la piel se nos graban las arrugas que surgen al sonreír, pero también se imprimen las cicatrices de lo que nos hirió. Tal como constata la voz poética en el poema “alphabet de la mémoire”: “Oublier, c’est savoir se mutiler la mémoire.” (Raharimanana, 2015, p. 70). Olvidar perpetúa la mutilación del cuerpo y le permite al verdugo triunfar. Olvidar es negar y, al negar, se da pie, más que nunca, a que la Historia se repita, ya que el dolor no es explorado, su origen no es descifrado y, por lo tanto, no puede escapársele. Al desconocer el pasado, se arranca de la historia la experiencia de las víctimas, por lo que formar parte de una nueva generación exige recordar para aliviar el pasado de los ancestros y de sus herederos; querer y aceptar recordar es un homenaje a los que sufrieron en carne propia la tortuosa experiencia colonial.

Jean-Luc Raharimanana se propone recordar y su herramienta para acceder al pasado es el cuerpo, pues como hemos visto, es sobre él donde el tiempo deja su huella. Esto se ilustra en los siguientes versos del poema “les jardins d’oubli”: “J’accède aux jardins / d’oubli / [...] Là sont / les butins de l’assassiné, / [...] les butins plaqués d’or / et d’espoir” (Raharimanana, 2015, p. 37). Se trata de un viaje hacia lo ya vivido, hacia lo que se ha intentado reprimir debido al daño que causó. Y, sin embargo, justamente el lugar donde reside lo olvidado es también el sitio donde la voz poética encuentra el botín heredado por sus ancestros, es decir, la memoria como llave hacia su libertad. No es fortuito que se hable de jardines en el poema, de un posible edén que resguarda

el material invaluable para erigir una posteridad otra. Como bien apunta Gayatri Spivak en *La muerte de una disciplina*, “[hay que poner] énfasis en el futuro inimaginable ‘por venir’ [...], [apuntar hacia una] filiación impredecible” (2009, p. 55).

En *Empreintes*, el único artefacto con el que se podrán excavar estas ruinas son las manos, las cuales edificarán después, con estos mismos escombros, un porvenir inesperado y desafiante como el que defiende Spivak. Al interior del poema previamente citado, es justamente el cuerpo quien podrá acceder a los botines, pero no se trata de cualquier cuerpo, sino del que jamás sucumbe, de “un cœur qui dit non, / [...] un corps suintant de / foi et de folie, que jamais / il ne se soumettra, jamais” (Raharimanana, 2015, p. 37). Podemos notar en estos versos que la voz poética sugiere un estado de fe y locura, como si se tratara de un desbordamiento de afectos. La voz poética habla desde un tono firme, decidido, probablemente indignado; esto ocurre porque una de las emociones que alberga *Empreintes* es la ira, la ira como inspiración y motivación para que el sujeto se desenvuelva activamente al interior de un espacio donde la existencia de sus ancestros fue negada. En este sentido, el poema anterior es una invitación a la lucha que comienza cuando el individuo es consciente de lo que posee, y eso que posee es su propio cuerpo y, por ende, su propia resistencia.

No obstante, el cuerpo en *Empreintes* resguarda mucho más que la sola experiencia personal de quien baila y de quien escribe, en esta obra, el cuerpo es también un agente colectivo. Michel Bernard afirma que “[l]e corps est un réseau sensori-moteur instable d’intensités, soumis aux fluctuations d’une double histoire symbolique : celle de la société ou de la culture à laquelle il appartient et celle de la singularité événementielle et contingente de sa propre existence” (Fritz, 2015, p. 101). Así pues, el cuerpo alberga los fantasmas de otros tiempos, en la piel se imprimen las vivencias de los que ayer fueron obligados a abandonar sus propios cuerpos; en la memoria, habitan aquellos que inspiran la rabia del presente. En el poema “rage”, Raharimanana escribe: “Et je comprends que je suis corps-tombeau de mes ancêtres sans sépultures / Leurs funérailles sont

dans l'envol de mes seuls gestes / Et dans les tracés que je pose sur mes seuls déplacements” (2015, p. 59). La palabra compuesta *corps-tombeau* sugiere una doble mecánica del cuerpo. Por una parte, el cuerpo es cuerpo en tanto tal, es la encarnación de la singularidad de la voz poética; por otra parte, el cuerpo es tumba, el lugar de descanso de los que no encontraron paz al morir tiempo atrás, en otras palabras, es el territorio donde simbólicamente se reúnen los ancestros de la voz. Esta misma se autoproclama como la responsable de rendir homenaje, de llevar a cabo los funerales de los que fueron injustamente torturados y asesinados a través de su propio cuerpo, de sus gestos y de los trazos que éste imprime en su recorrido por el mundo.

Así pues, el cuerpo es el agente subversivo por antonomasia, ya que, a través de su reapropiación, es posible darle un nuevo sentido a lo ocurrido durante la época colonial. Sin embargo, al concederle tal poder al cuerpo, debe subrayarse su responsabilidad ética. Dulcinea Tomás Cámara apunta en su tesis titulada *Una poética de la violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea (1980-2010)*:

“Los escritores africanos se convierten en testigos culturales insistiendo sobre la memoria como agencia en su poder para intervenir en sistemas de sentido impuestos. La cuestión de la memoria es por tanto no sólo epistemológica sino también ética; y el término opuesto para el olvido o para lo olvidado, no es tanto el recuerdo sino la justicia” (Woods, 2007: 21). El escritor que asume este papel no sólo adopta la forma de archivero del trauma colectivo, sino que también funciona como una suerte de portavoz de época y compositor de narrativas de sentido subversivo frente a los *sistemas de sentido impuestos*. (Tomás, 2014, p. 274)

Esto no implica que Raharimanana se proponga darles voz a sus ancestros, pues no hay voz que darles, la población torturada tuvo siempre sus voces propias, sólo que éstas fueron silenciadas por los verdugos. A decir verdad, gracias a un trabajo de memoria, estas voces se reúnen al interior del cuerpo que nos interpela cuando leemos *Empreintes*, ese cuerpo se vuelve territorio de liberación, allí las voces gritan, cantan y dicen finalmente. La voz poética proclama en el poema “rage”: “Le seul son de ma bouche est le chant qu'ils ont ravalé au moment de la chaîne / garrottant leurs cous / [...] Les chants qui proviennent de mon ventre réclament une bouche pour dire” (Raharimanana,

2015, p. 59-60). El autor habla de la impotencia de sus antepasados, quienes eran encadenados por el cuello para limitar su potencialidad corporal. Puesto que las cadenas son una de las más claras efigies de la inmovilidad, de la esclavitud y de la tortura, Raharimanana utiliza una metonimia de causa por efecto para hacer alusión a la esclavitud sin tener que hacer una referencia directa a ella, tal vez con la intención de referirse al pasado sin permitir que su más oscura faceta prepondere.

En el tercer verso del fragmento anterior, podemos notar que el cuerpo de la voz poética se describe como el hogar de toda una multitud de voces otras, voces que inundan su vientre de una enérgica ira. Esta polifonía no sólo pide, sino que reclama una boca para finalmente hacer que los Otros la escuchen. Así, la voz presta su cuerpo, su boca, para que esta colectividad pueda decir, pero también para que su cordura no se ponga en juego debido a la multiplicidad de voces que lo habitan; se trata de una acción doblemente benigna. Al hacer esto, Raharimanana pone en práctica lo que Edward Said, en 1993, ya identificaba como un motivo en la literatura pos-colonial:

Muchos de los más interesantes escritores poscoloniales llevan incorporado su pasado, como cicatrices de heridas humillantes, como estímulos para prácticas diferentes, como visiones potencialmente revisadas del pasado que tienden a un futuro nuevo lleno de experiencias urgentemente reinterpretables y reformulables, dentro de las cuales el antiguo silencio nativo habla y actúa en un territorio arrancado al imperio. (1996, p. 73)

Esto es precisamente lo que el poeta plantea a lo largo de la antología. Las heridas humillantes que menciona Said despiertan la rabia de la voz poética, pero con la intención de convertir toda imperiosa hambre de violencia en un sentimiento más bien conciliador.

Puede observarse en el poema “origines” que la voz poética habla del sufrimiento heredado por sus ancestros: “Mes origines sont de tous les bords, là où gicle le sang hors des veines... / Je suis né d’un ventre de blessure non cautérisée” (Raharimanana, 2015, p. 55). Al analizar estos versos, es importante insistir en la omnipresencia del cuerpo, no sólo por el campo semántico que refiere a él –*sang, veines, ventre, blessure*–, sino por su papel protagónico en tanto territorio de afectos. El lugar en donde el dolor se origina no es un sitio abstracto para Raharimanana, es el

cuerpo en toda su materialidad. No obstante, es fundamental señalar que el dolor provocado por las heridas del cuerpo no será eterno ni incurable. Si bien la voz poética hace énfasis en el vientre no curado de su madre –un vientre que, por lo tanto, encarna la infertilidad–, podemos considerar a la voz poética como el encargado de apaciguar el tormento de hoy, como el nacimiento de un nuevo rumbo. Esto porque la voz, si bien no fue una víctima directa de la colonización, nota que los agravios del pasado pueden ser aliviados a través del movimiento de su propio cuerpo: “Je berce et je danse une blessure que je n’ai pas connue” (Raharimanana, 2015, p. 55).

Con Marcela Quiroz Luna vimos que el cuerpo como territorio y, al mismo tiempo, como herramienta de combate, adquiere su fuerza de la simbiosis entre su contenido tangible e intangible. Por ende, es pertinente subrayar la siguiente cita de Meri Torras, quien indica que “Carolee Schneeman, artista performer norteamericana, nos invitaba a volver al cuerpo, al sitio –decía ella– en que todas las contradicciones del discurso occidental tienen lugar” (2012, p. 113). En otras palabras, esto señala que el cuerpo en movimiento se convierte en un agente subversivo ante la dinámica colonial-occidental, pues a través de él es posible reconfigurar el pasado y la historia, es posible hacer que las heridas humillantes finalmente cicatricen. En el poemario, precisamente una de las contestaciones ante la concepción occidentalizada del cuerpo es la unidad entre cuerpo y alma.<sup>7</sup>

Gloria Anzaldúa, en su libro *Borderlands/La frontera. The new mestiza*, indica: “The Catholic and Protestant religions encourage fear and distrust of life and of the body; they encourage a split between the body and the spirit and totally ignore the soul; they encourage us to kill off parts of ourselves” (1987, p. 37). Raharimanana revela ser consciente de esta jerarquía señalada por Anzaldúa y opta por reivindicar las fracciones y territorios no materiales del cuerpo. Para ilustrar

---

<sup>7</sup> Recorro a este término puesto que el mismo Raharimanana lo usa en el poema “rendre” para referirse a la fracción inmaterial que conforma el cuerpo.



lo anterior, en el poema “rendre” la voz poética contempla la inmaterialidad del cuerpo como una pieza clave en la lucha y resistencia contra la muerte y el olvido: “Qu'en cas de case nue / Hors les murs de l'orgueil / En l'écart qui révèle / Près des morgues honteuses / Rendre l'être et garder l'âme, écrire.” (Raharimanana, 2015, p. 42). Si bien se trata de un poema breve, estos versos podrían considerarse el manifiesto *est-ético* de Raharimanana, ya que revela el sentido de su labor poética y neo-humanista. Por ello, un análisis extenso de este poema resulta necesario para desentrañar las intenciones del autor al escribir a través del cuerpo en sus facetas palpables e intangibles.

La conjunción “que”, la cual inaugura el poema, puede interpretarse de dos maneras: como la frase subordinada del verso “En l'écart qui révèle” o como una frase subordinada en discurso indirecto con elipsis de la frase principal. Si se acepta la segunda hipótesis sobre dicha conjunción, cabría preguntarse entonces sobre la elipsis. ¿Quién es el sujeto de la frase principal, por qué no está presente? ¿Quién aconsejó a la voz poética el escribir para resistir? Dicho verso podría tratarse incluso de una conclusión a la que la misma voz poética llegó al encontrarse con el vacío, la distancia mencionada en los siguientes versos; en otras palabras, el yo poético sería el sujeto gramatical de la frase principal omitida. Después, ¿por qué no dirigirse al lector a través del yo? Tal vez con la intención de explotar la apertura y la impersonalidad del poema. Por otro lado, si se asume el primer verso como la frase subordinada del tercer verso, se establece “l'écart” como sujeto gramatical. En cualquiera de los dos casos, el primer verso expone ya una función apelativa de la lengua, pues la voz poética instruye al lector sobre las medidas a tomar en caso de encontrarse en un contexto mortal, tortuoso y sumamente violento.

Para fines del análisis de este poema, conviene apegarse a la primera hipótesis sobre la conjunción “que”. Siendo “l'écart” el sujeto gramatical de la subordinada, debe pensarse ahora en lo que tal palabra –traducida como distancia– revela según lo dicho por la voz poética. Ésta evidencia una ausencia, “une case nue”, acaso un ataúd vacío, acaso un cuerpo desaparecido y

abandonado a su suerte; pero, primordialmente, revela el antídoto frente al agravio del cuerpo: la escritura. La sintaxis del poema está alterada, y es posible que “l’écart” no se entienda en un primer momento como el sujeto gramatical de la frase subordinada del primer verso. Esto ocurre con el objetivo de subrayar el carácter apelativo de la conjunción “que” y, por lo tanto, del poema entero. Hablar a través del requerimiento subraya la seriedad del poema y la urgencia de resistir mediante el acto de escribir. Además, no es fortuito que la estructura sintáctica del poema “rendre” sea particularmente caótica, ya que es una emulación de un contenido igualmente enmarañado y turbio. No sin olvidar que la elipsis y la alteración gramatical rompen con el hermetismo interpretativo y alientan la formulación de una vasta serie de deducciones sobre el poema.

La voz poética menciona un “compartimento vacío”, nos sitúa fuera de “los muros del orgullo”. Estos dos versos son metáforas que refieren a un ataúd, el cual, a su vez, simboliza la muerte digna y el homenaje que los vivos rinden al difunto. La mención del ataúd vacío insiste en los asesinatos, las desapariciones forzadas y las fosas comunes de la colonia y Madagascar pos-colonial. Asimismo, la ausencia de esos cuerpos representa la omisión de la historia malgache en la llamada Historia Universal, pues mientras esos cuerpos sigan relegados al olvido, la historia de la humanidad permanecerá incompleta. En el poema se alude a “morgues vergonzosas”, a esos depósitos de cadáveres en donde se materializa la más penosa y repulsiva faceta del ser humano, mientras se sustrae a la vista para deshacerse del enjuiciamiento. No por nada se hace uso del adverbio “près” –de traducción “cerca”– en el verso que introduce las morgues, pues la voz poética manifiesta cómo la distancia entre el cuerpo fallecido de sus ancestros y su lugar de descanso le permitió acercarse al dolor y la vergüenza causados por la incertidumbre, el desconocimiento y el olvido. Si tal cercanía es causante de una profunda aflicción, es también un despertar de la conciencia, porque es allí, cerca del dolor, donde debe inaugurarse la regeneración.

La segunda y última estrofa de “rendre”, monóstica por estar compuesta únicamente por el verso “Rendre l'être et garder l'âme, écrire”, es la apoteosis del poema. Se recurre nuevamente a una función apelativa de la lengua, pues el uso del infinitivo exhorta a poner en práctica lo que se propone en el poema. Aunado a esto, la impersonalidad de dicha forma verbal enfatiza todavía más la necesidad de seguir este proceso para subsanar las heridas del pasado; en otras palabras, quienquiera que leyese el poema debe entender la urgencia de escribir –e incluso llevar a la praxis ese entendimiento– para devolver su humanidad a quienes la perdieron a manos del verdugo. De esta forma, el uso del sustantivo “être” no es fortuito, ya que el escritor de tales historias tiene el deber ético de devolver a los ancestros, en un sentido plenamente ontológico, su razón de ser como urdidores de historias y como poseedores de memoria.

Anzaldúa y Raharimanana terminan por coincidir sobre la magnitud del alma. Por un lado, Anzaldúa subraya cómo hemos sido orillados a asesinar partes de nosotros mismos, a mutilar nuestros propios cuerpos; por otro lado, Raharimanana acentúa lo fundamental de resguardar las almas de sus ancestros. El verbo “garder” puede traducirse justamente como “preservar” y, al mismo tiempo, tal palabra requiere de un objeto directo que sugiere nunca haber desaparecido, pues no puede preservarse algo que antes se ha extinguido. En ese sentido, las almas de los ancestros nunca fueron perdidas, puesto que el alma es el elemento fantasmal que escapa al tiempo y que triunfa frente a la historia. De allí que el alma, despojada de sus connotaciones religiosas o místicas, sea reivindicada por el autor a través de su poesía. Escribir el alma permite preservar no sólo la memoria, sino la existencia, el cuerpo mismo de los malgaches.

Esta nueva concepción del cuerpo exige una reformulación afectiva cuyo combustible es, precisamente, su fracción inmaterial. En otros términos, se habla no sólo de aquello que se reconoce como carne, órganos, huesos, articulaciones, sino como el *qi* de la persona, es decir, su vitalidad y su potencia para devenir. La comunión de lo material con la inmaterialidad corporal denota la

potencialidad del sujeto respecto a sus afectos. Deleuze precisa que los afectos “son devenires: unas veces nos debilitan, en la medida en que disminuyen nuestra potencia de obrar y descomponen nuestras relaciones (tristeza), y otras nos hacen más fuertes, en la medida en que aumenta nuestra potencia y nos hacen entrar en un individuo más amplio o superior (alegría)” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 70). Claramente Deleuze está estableciendo un binarismo entre la tristeza y la alegría, pero cabe recalcar que lo que se busca rescatar de esta cita no es la incompatibilidad o el antagonismo entre ambos afectos. De hecho, defender la idea de que la tristeza, por ser un afecto que nos ralentiza y debilita, debe ser expulsada del cuerpo, nos conduciría hacia una conclusión simplista y contradictoria, pues es bien sabido que uno de los objetivos de *Empreintes* es redefinir los afectos tachados de negativos, véase la tristeza y, ciertamente, la ira. El nuevo acercamiento a la ira fomenta una serie de movimientos internos, o una subversión del cuerpo, que culminan en una renovación/revolución colectiva.

Para ejemplificar la nueva potencialidad de la ira conviene recurrir una vez más al poema “rage”: “Parfois une bouffée de rage / Sans comprendre / Parfois une bouffée de rage / [...] Soudaine / Impérieuse” (Raharimanana, 2015, p. 59). Si bien es notable que la voz poética experimenta una ira imperiosa, y hasta incompresible, causada por la violencia ejercida a su pueblo, también podemos constatar, gracias al análisis de los distintos versos del poema a lo largo de este trabajo, que este sentimiento no debe ser equiparado con odio o rencor. Raharimanana rechaza por completo la cultura del odio que perpetúa relaciones binarias y polarizantes basadas en un “ellos” y un “nosotros” irreconciliables y, sin embargo, tampoco adopta una postura pasiva o neutral, pues ambas son equivalentes a una complicidad.

El autor manifiesta ser consciente de que hablar desde la ira propicia la sublevación de un pueblo que exige un replanteamiento de la historia contada. De igual modo, este acto subversivo permite discutir sobre el presente, sobre el cuerpo que vive, “[así], el cuerpo muestra *signos* y

apunta *señales*; se convierte en un *texto* que se lee en busca de un significado” (Torras, 2012, p. 108). Al cuerpo se le confiere un potencial sin precedentes, pues, gracias a él, todo discurso autoritario puede ser cuestionado y reformulado. Como bien precisa Gloria Anzaldúa: “For only through the body, through the pulling of flesh, can the human soul be transformed. And for images, words, stories to have this transformative power, they must arise from the human body –flesh and bone– and from the Earth's body-stone, sky, liquid, soil” (1987, p. 75). El cuerpo en sintonía con el mundo permite el acceso a un nuevo sentido de la historia. Por eso, el cuerpo de *Empreintes* migra de la página al escenario en un acto de liberación y, a través de su contacto con el mundo material y de su pleno desenvolvimiento en éste, logrará fomentar una transformación de la historia.

Ahora, si bien este trabajo no busca defender el binarismo planteado en las ideas de Deleuze y Parnet, sí busca destacar su valor respecto al peso que la tristeza y la alegría pueden tener sobre los cuerpos en relación con el espacio-tiempo que éstos habitan. Al hablar de la tristeza, Deleuze alude a aquélla que nos es impuesta, en otras palabras, la tristeza que describe el autor es un estado inmutable al que las sociedades modernas se ven sometidas con el propósito de mantenerlas aletargadas y acongojadas; la tristeza es una estrategia política a manos del tirano. Más precisamente, Deleuze complementa su idea sobre los afectos al decir que:

vivimos en un mundo más bien desagradable, en el que no sólo las personas, sino también los poderes establecidos, tienen interés en comunicarnos afectos tristes. La tristeza, los afectos tristes son todos aquéllos que disminuyen nuestra potencia de obrar. Y los poderes establecidos necesitan de ellos para convertirnos en esclavos. El tirano, el cura, el ladrón de almas, necesitan persuadirnos de que la vida es dura y pesada. (Deleuze y Parnet, 1980, p. 71)

En ese sentido, cuando un cuerpo logra salir de este estado vegetativo, se convierte en uno feliz, uno capaz de actuar. No obstante, los afectos tristes pueden inspirar después un estado de (inter)acción entre los cuerpos, pues la tristeza en *Empreintes* no se destruye, sólo se transforma.

En el poema “origines”, si bien la tristeza y la ira determinan a la voz poética, puede notarse cómo ésta hace uso de tales afectos para curar sus propias heridas: “Ne me demandez pas mes

origines, [...] / Car mes origines parlent des scandales des ans et des saletés de l’histoire / Des massacres et des esclavages / Des colonisations et autres bonnes occupations civilisées” (Raharimanana, 2015, p. 53). Los versos anteriores son claros, el tono es severo y franco, pues la voz poética declara que la historia de su país está caracterizada por el dolor, la violencia y los afectos tristes definidos por Deleuze; su historia es aquella de la inmundicia, del caos y la muerte. Cabe subrayar que en este poema la voz poética se dirige a un interlocutor quien, puede intuirse, es a quien llamamos el “hijo del verdugo”. Esto puede concluirse porque Raharimanana utiliza el adjetivo posesivo no sólo para atribuirse sus orígenes, sino también para establecer una distancia entre él y el interlocutor, quien ignora el sufrimiento de la voz poética.

Enseguida, gracias a los versos posteriores del mismo poema, logramos comprobar que en *Empreintes* no hay lugar para el odio: “Je dois sourire en vous répondant... / Et je dis, / Je n’ai pas de haine, / Dois-je avoir de la haine ? Vous vous étonnez” (Raharimanana, 2015, p. 54). La voz poética adopta un tono desafiante frente a su interlocutor a través de una sonrisa que refleja la ingenuidad del hijo del verdugo, además de que confronta la ignorancia de éste con la pregunta “¿debería yo sentir odio?”. El interlocutor muestra, por lo tanto, sorpresa al saber que el odio no determina la existencia ni las interacciones de la voz poética con el mundo. Este extrañamiento podría ser el indicio de que, para Raharimanana, los herederos del poder y la etnia colonizadora no han logrado aún renunciar al odio y la violencia para emanar su ira. En efecto, estos versos consiguen hacernos ya vislumbrar que el autor propone otro medio para tratar las heridas, el cual será expuesto más adelante en este trabajo.

Ulteriormente, se lee en el mismo poema: “Dire mes origines c’est arracher le couteau de la blessure / Et risquer que le sang glisse à nouveau” (Raharimanana, 2015, p. 55-56). En ambos versos se relaciona una vez más el cuerpo –a través de las palabras “*blessure*” y “*sang*”– con la memoria, que se manifiesta cuando la voz habla sobre sus orígenes. Concederle materialidad a la

memoria a través de la metáfora del primer verso y el breve campo semántico previamente citado resulta muy útil para traer de nuevo a flote el cuerpo mismo. En el artículo “De la scène coloniale chez Frantz Fanon”, Achille Mbembe acierta al reconocer el papel protagónico del cuerpo dentro de las dinámicas coloniales, pues nos recuerda que actualmente éstas siguen en pie a causa del racismo. Mbembe afirma que “remettre en cause [la humanidad del colonizado] est en effet l’objet du racisme colonial dont traite Fanon. Le premier objet de fixation de cette dispute est le corps. [...] Très vite, le corps devient un poids –le poids d’une ‘malédiction’” (2007, p. 27). Parecería que Raharimanana reafirma la idea de Mbembe sobre el cuerpo, quien reconoce en él un dolor inexpugnable, sin embargo, el poeta malgache se apropia del tormento para crear con él sueños del futuro e, incluso, reconstruirse a sí mismo: “Je ramasse mes ruines. Disperse mes défaites / Je reste / Fier. Fier. Fier” (Raharimanana, 2015, p. 40). Así, el cuerpo, con todo y sus afectos más desalentadores, resiste con orgullo en *Empreintes* para abatir el discurso histórico impuesto y autoritario que antes había conformado el “yo” del colonizado, del esclavo.

## Capítulo III. El deber ético al (re)contar la(s) historia(s)

### III.1 La herida en cicatriz

Una excolonia experimenta una serie de rupturas que desestabilizan completamente a su población a nivel colectivo e individual. En términos breves, la primera ruptura ocurre cuando el ejército colonial invade y se asienta en el territorio. En segundo lugar, después del asentamiento, se desencadena una enorme avalancha de actos brutales y violentos que terminan por sepultar a la población nativa. Es justamente en esta segunda fase cuando las rupturas son tantas como individuos son colonizados. Finalmente, la independencia de dicho territorio ocasiona otra ruptura a nivel igualmente individual y colectivo, ya que el/los excolonizado(s) se pregunta(n): ¿qué debe hacerse ahora con esta libertad? ¿Es esta libertad una realidad? ¿Ha surgido la posibilidad de construir un nuevo futuro viable y digno?

La independencia de Madagascar en 1960 no vino acompañada de la paz y armonía que prometía el fin de la era colonial francesa. De hecho, Albert Memmi explica en su libro *Portrait du décolonisé* que el fin de una colonia tiende a traer consigo más desdicha e incertidumbre: “[d]ans les premières années des indépendances, des observateurs attentifs et bienveillants s’inquiétaient déjà des persistantes misères et carences des ex-colonisés ; cinquante ans après, rien ne semble avoir changé, sinon en pire quelquefois” (Memmi, 2007, p. 12). La descolonización no es un fenómeno a corto plazo que presuma de sencillez. Romper lazos con una realidad de tan desmesurada crueldad da pie a que aquél que ha sufrido tal trauma mire hacia el pasado, lo contemple con relativo temple y se percate, aun con más conciencia, del horror que se ha vivido.

Después de su independencia, Madagascar pretende convertirse en una república y, en 1975, Didier Ratsiraka le otorga al país el título de República Democrática Malgache. Sabemos



entonces que hubo la voluntad de que Madagascar fuese una democracia, pero sabemos también que eso no ha llegado a realizarse. Para comprender la importancia de la instauración de una democracia en una excolonia es conveniente apelar a Judith Butler, quien hace una reivindicación del proyecto democrático en su ponencia *Sin aliento: riendo, llorando al límite del cuerpo*. Butler constata que la democracia no es en la práctica lo que ésta debiese ser según su significado. No obstante, la filósofa no se propone derrocar el proyecto democrático, sino resignificarlo. La siguiente cita muestra cómo Butler diferencia una democracia de otra: “In parliamentary democracy, there is a subject who speaks [...] only because that subject has a place, a recognized place in the stablish structures of democracy. But what about those whose demand for democracy cannot be heard?” (2019). Butler habla de la democracia parlamentaria, una a la que pocos tienen acceso; no se trata de una democracia maligna o a derrocar, ésta es únicamente una democracia que debe cuestionarse y reformarse. En seguida, Butler menciona a aquéllos que se encuentran fuera de la democracia parlamentaria y que, no por ello, son sujetos antidemocráticos.

La filósofa estadounidense afirma que la democracia persiste como una necesidad de los pueblos, pues ésta reside en las manos de los oprimidos. Para este sector marginado, la democracia puede ser “the definitive rejection of dictatorship and torture” (Butler, 2019). Así, la democracia no es un fin, sino un proceso paulatino. No obstante, incluso si la conferencia de Butler es valiosa por sus abundantes argumentos y propuestas teóricas y prácticas, resulta conveniente pensar en ese sector marginado en nuevos términos. Aunque las colectividades marginadas son partícipes de esta democracia, su lucha se encuentra al margen de lo parlamentario, así pues, la lucha de los vulnerados es una revuelta *parademocrática*. En pos de comprender este concepto en su conjunto deben explorarse dos acepciones del prefijo “para”. Por un lado, un pueblo excolonizado sería parademocrático por sus combates y resistencias fuera de la democracia parlamentaria o, si se quiere, fuera de la democracia sin epíteto que añadir. Sin embargo, la parademocracia no sería

antagonista de la democracia, ya que, de acuerdo con una segunda acepción del prefijo mencionado, las organizaciones parademocráticas son auxiliares de la estructura democrática. Si a esto se le añaden las ideas de Butler, los organismos parademocráticos no pueden ser homologados con el orden parlamentario, pero, no por ello, deben entenderse desde la inexorable rivalidad.

Si el espacio público ha sido usurpado a los malgaches, si la democracia, en nombre del neoliberalismo, ha sido pervertida hasta su inaccesibilidad, entonces deben proponerse nuevas formas de lucha y organización que problematicen las estructuras de poder, tal como la que se planteó en el párrafo anterior. A su vez, dicha forma nueva de organización popular reivindica el origen y sentido de las democracias en el contexto de los países excolonizados, ya que “[d]emocracies do not suddenly arrive when a leader proclaims their arrival” (Butler, 2019). Por ello, es difícil afirmar que una independencia trae consigo a corto plazo la felicidad y la paz ansiada, parecería más bien que el proceso de descolonización despierta una profunda tristeza e incertidumbre en los habitantes del territorio vulnerado.

Sin embargo, puede hallarse esperanza mientras exista la resistencia de los habitantes, puesto que debe pensarse que “[t]he proclamation of democracy is a statement of aspiration, of hope, in the process of being materialized” (Butler, 2019). La proclamación de una democracia es entonces una batalla constante, una lucha que requiere sobreponerse al terror del pasado, pero que, a su vez, promete a los oprimidos un futuro más benevolente. Tomar ventaja frente a la Historia Colonial es doloroso, pues, en el proceso, afloran afectos que disminuyen y descomponen a las personas. Las regresiones hacia el pasado colonial, en un primer momento, son una reapertura de las heridas del cuerpo y de la memoria. Por esta razón, la pregunta fundamental que debe plantearse al imaginar un porvenir menos desgarrador es: ¿cómo se puede lidiar con el trauma colonial? Existe un término que, en los últimos años, ha conseguido un espacio en el archivo lexical colectivo: la resiliencia.

Boris Cyrulnik, neurólogo francés y difusor del concepto de resiliencia, explica que ésta es “la reprise d’un nouveau développement après un fracas traumatique” (2018, p. 29). En este sentido, la resiliencia implica poder salir de un trauma sin llegar a negarlo u olvidarlo; ser resilientes permite rescatar la vida perdida en aras del futuro. Esto puede ejemplificarse con un verso del poema “laisser fuir”: “Je ne refuse pas ma faiblesse. Je ne me refuse pas” (Raharimanana, 2015, p. 41). Allí, la voz poética habla de sus errancias y caídas, mientras observa su vulnerabilidad. Sin embargo, expresa también que dicha debilidad no será negada, pues, al hacerlo, estaría negando su existencia. La voluntad por suprimir toda huella de debilidad representa una negación de la memoria, de la vida y, por lo tanto, de sí mismo. Por esta razón, la vulnerabilidad de la voz poética se convierte en el combustible para dejar(se) huir del trauma.

El concepto de resiliencia no es complicado, de hecho, esta aparente sencillez ha provocado que se le relegue en tanto término psicológico rústico y carente de profundidad, pues incluso es comúnmente asociado con los tutoriales de los tan rechazados libros de autoayuda. No obstante, deben dejarse a un lado dichos prejuicios para advertir que la resiliencia es, en realidad, un proceso tan necesario para el ser humano como lo es la regeneración celular que permite la sanación de las heridas de la carne. Al reflexionar más profundamente, lo complejo entonces no es preguntarse qué es la resiliencia, sino qué factores son los que la permiten. Cyrulnik investiga este proceso a nivel neuronal, pero también se ha encargado de subrayar que la sobreposición a un trauma no es exclusivamente biológica. Así, Cyrulnik apunta que el papel que el entorno del resiliente juega es más que fundamental. “Toutefois, si nous laissons le sujet seul sans que celui-ci puisse élaborer son trauma, [...] alors nous le laissons prisonnier de son trauma” (2018, p. 29). De esta manera, la resiliencia cobra mucha más profundidad, pues no se trata de un proceso individual como suelen serlo aquellos procedimientos de autosuperación que van de la mano con el mito del héroe moderno y solitario que ignora cualquier circunstancia de cuidado y responsabilidad hacia los Otros. La

resiliencia es básicamente un “trabajo en equipo” que surge del interés tanto individual-solitario como colectivo-solidario. De hecho, y en el caso particular de la población excolonizada, la resiliencia responde a tal grado a sus necesidades de regeneración, que cobra un papel reivindicador a nivel social y político, en este caso, en la lucha parademocrática.

Bajo esta premisa, resulta pertinente analizar en *Empreintes* el poema “chaque jour”. Lo primero que debe remarcarse es el uso de un nosotros poético, una comunidad aliada que enlista sus progresivas sublevaciones pos-coloniales: “Chaque jour nous dresse contre nos jours / Chaque jour nous dresse de ce qui était de nos jours / Chaque jour nous dresse contre ce qui reste de nos jours / Chaque jour nous dresse contre ce que nous espérons de nos jours” (Raharimanana, 2015, p. 81). En seguida, podemos distinguir que el recurso anafórico utilizado por Raharimanana en estos cuatro versos crea una sucesión de los días que pasan, días dolorosos, aunque enérgicos, que inspiran un levantamiento en contra de lo que se vivió, de lo que se vive y de lo que se vivirá. Estos cuatro versos ilustran las dos etapas esenciales de la resiliencia: la primera consiste en afrontar el pasado y elucidar el trauma, para después reapropiarse de la historia y de la existencia de sí mismo(s). La segunda etapa es, entonces, aquella en donde se contempla un nuevo futuro, viable y digno, que queda por construir. Justamente como apunta Seyla Benhabib, “we must rethink the gap between past and future anew for each generation, we must develop our own heuristic principles, we ‘must discover and ploddingly pave anew the path of thought’” (1990, p. 187). En ese sentido, el pensar en el futuro es un acto creativamente subversivo, pues se requiere de una grandiosa capacidad para imaginar y crear caminos nuevos que se demarquen enteramente de la tradición, del margen colonial.

Es importante remarcar que la idea de sublevación en estos versos surge a partir del verbo “dresser”. Si se buscan sus diferentes acepciones en el diccionario, encontramos que la palabra gira mayoritariamente en torno al levantamiento físico y simbólico, es decir, el levantamiento de

alguien o de todo un grupo frente a una causa. En sus múltiples acepciones, “dresser” significa “Tenir droit et verticalement. [...], Faire tenir droit. [...], Installer, ériger. [...], *Dresser une personne contre une autre*” (Le Robert, s.f). En los versos 1, 3 y 4, podemos sugerir que la acepción más pertinente es la quinta, que se traduce como “poner en oposición”. Ello se justifica por el uso de la preposición “contre”, pues ésta establece un antagonismo entre elementos. De esta manera, “chaque jour”, la cotidianidad misma, es quien encara al nosotros poético contra los días pasados, presentes y futuros; días que estaban, están y estarán contaminados por la huella colonial si no se les hace frente. Ese “cada día” mencionado no es más que otra manera de evocar la existencia y resistencia parademocrática de los individuos y pueblos de Madagascar que experimentan una reconstrucción después del trauma colonial. “Cada día” es lacerante, pero “cada día” es también un impulso de lucha y resiliencia.

Como bien indica el mismo Raharimanana, “avec un petit mot il y a cette possibilité d’être tellement riche, et pour moi la poésie c’est ça” (2018), y es que el poeta demuestra su riqueza lingüística y creativa a través de un cambio casi imperceptible en el segundo verso referente a la preposición utilizada. En este verso, a la preposición “de” se le atribuye la función de materia. El sujeto en el verso continúa siendo “Chaque jour”, pero la acepción de “dresser” se inclina más hacia la segunda y la tercera mencionadas anteriormente, que refieren a la erección y construcción de algo o alguien. “Cada día” ahora erige al nosotros poético, usando como material el pasado; en otros términos, “de” podría reemplazarse con “a partir de”. El nosotros poético es erguido puesto que el “cada día” utiliza la rabia provocada por las heridas del pasado para reconstituir a esa colectividad. Así pues, el pueblo no sólo se opone, sino que se regenera y se erige a partir de la exposición del trauma colonial con el poema como medio.

Este fragmento del poema “Chaque jour” expone la voluntad de la voz poética por dominar su trauma, por reapropiarse de él y del dolor infligido; es una completa y fundamental inversión de

la situación de poder, pues el colonizador ya no tiene la agencia de provocar nuevos daños a partir del sufrimiento pasado.

Así, a través del acto de la escritura o del ejercicio de la «Palabra» insumisa y creativa, tanto los supervivientes como la sociedad general encuentran, paradójicamente, una plataforma tanto de confidencia como de exposición, en la que se pueden compartir las experiencias extremas, se puede superar el silencio impuesto o autoimpuesto, y se puede adquirir una conciencia y una empatía sobre lo acaecido, que se confronta y contesta desde la narrativa literaria. (Tomás, 2014, p. 277)

De esta forma, el poema de Raharimanana resulta crucial puesto que en él manifiesta su voluntad por reencontrarse con su autonomía y libertad en aras de un futuro cada vez menos contaminado por los vestigios de la colonia. Aunado a esto, es imprescindible recalcar que no existe negación alguna de los hechos pasados, pues el tormento de otros tiempos es el impulso para resistir hoy y mañana, justo como sucede en el proceso de resiliencia. Raharimanana plantea una obligación personal por reconstruirse y al mismo tiempo declara su compromiso político, siempre en miras de establecer una horizontalidad entre lo individual y lo colectivo. Esto sucede a través de la escritura como medio de recuperación del poder sobre sí mismo, sobre su cuerpo, su memoria y sus afectos, aunque, innegablemente, también se propicia la reapropiación de la historia colectiva.

### **III.2 Cuando se habla de colonización, se habla de maldad**

Raharimanana hace uso de la literatura y la narración como medios para acceder a la redención y la libertad. Por esta razón, es pertinente recurrir a Hannah Arendt, quien fue una de las pioneras en proponer una concepción de la teoría política como narración de la historia. Sin embargo, la filósofa turca Seyla Benhabib hace una relectura de los dos libros más importante de Arendt: *La condición humana* (1958) y *Los orígenes del totalitarismo* (1951) desde una perspectiva más actualizada y extrapolable. Arendt dedicó la mayor parte de su obra a estudiar el fenómeno político y social que implicó el totalitarismo nacional socialista, pero Benhabib propone pensar en la teoría de dicha

filósofa como un punto de partida para analizar otros fenómenos históricos como el imperialismo y la colonización. En ese sentido, es pertinente visitar la teoría de Arendt a través del pensamiento de Benhabib, pues esta última actualiza y abre ideas de tiempos otros ante eventos históricos distintos. Así, en su ensayo “Hannah Arendt and the redemptive power of narrative”, Benhabib plantea como idea fundamental que la historia debe concebirse metafóricamente a manera de un collar de “‘pearls’ of past experience, with their sedimented and hidden layers of meaning, so as to cull from them a story that can orient the mind of the future” (1990, p. 171). Esta interesante metáfora será analizada más a profundidad posteriormente, pues, en primera instancia, debemos destacar la coexistencia del pasado y el futuro planteada en el ensayo de Benhabib. Dicha cita es un elemento más que refuerza la idea ya mencionada sobre la necesidad de acudir al pasado si se tiene el objetivo de reorientar la marcha hacia un futuro más digno y esperanzador.

Benhabib se concentra inicialmente en analizar los indicios de una nueva forma de dominación en la historia humana que Arendt rastreó a partir de su reinterpretación sobre los campos de concentración. Éstos no en tanto herramientas utilitarias, sino como pruebas tangibles de la capacidad y completa disposición del ser humano para crear un mundo hostil ante las Otriedades, quienes son vistas como meros vicios abstractos. Arendt se refiere en particular a la comunidad judía, pues apunta que “Jewishness now becomes an undefinable ‘essence’, a condition which is other and undeniable at once; Jewishness becomes a ‘vice’” (Benhabib, 1990, p. 176). Con esta cita podemos referirnos tanto a los judíos como a los malgaches colonizados, ya que estas dos comunidades vulneradas coinciden al ser convertidas en un todo corrupto y, por lo tanto, aniquilable. Así, la lectura de Arendt sobre el holocausto y el antisemitismo, puede aplicarse también al análisis de la enmascarada intencionalidad del acto colonizador.

Si se utilizan estas ideas para explicar los motivos del colonizador, no puede pensarse que el dominio sobre la existencia de otros seres humanos se sustenta exclusivamente en objetivos

económicos. La ambición de poseer vidas ajenas responde también a una necesidad de justificar y evidenciar la existencia propia, es decir, la existencia de quien coloniza: poseo luego existo. En ese sentido, el poder absoluto que obtiene el colonizador se convierte en la máxima representación de su presencia en el mundo. Poseer un territorio y obtener riquezas, en un primer momento, pueden ser sus objetivos primordiales, pero, una vez que éstos se cumplen, el colonizador busca demostrar que, si algo es posible, si él puede hacerlo, entonces lo hará. El poder bruto se torna en una adicción propulsada por la *hybris*, por la soberbia ilimitada de quien coloniza.

Bajo esta perspectiva totalitaria, el reificar, torturar y matar al Otro pone en evidencia la agencia que se tiene en este mundo, como si se tratase de un recordatorio de que el único límite es el autoimpuesto. Resulta, pues, fundamental preguntarse cómo se cometen tales asesinatos sin ningún cuestionamiento ético al interior de la jerarquía colonial. Por su parte, Arendt explica en *The origins of totalitarianism*, a partir de una terminología explícitamente moral, que la existencia de los campos de concentración se explica por una “banality of evil” (Benhabib, 1990, p. 185). Una gran controversia se suscitó alrededor de esta declaración puesto que la maldad no es concretamente rastreable, debido a que es un concepto moral que no es estandarizable. No obstante, hay un grado aun más polémico en tal afirmación, el cual es subrayado por Benhabib:

Arendt raised a question which has remained unanswered till today: namely, how “ordinary”, dull, everyday human beings, who are neither particularly evil, not particularly corrupt or depraved, could be implicated in and acquiesce to the commitment of such unprecedented atrocities? A better phrase than the “banality of evil” might have been the “routinization of evil” or its *Alltäglichung* (everydayness). (1990, p. 185)

Si para Benhabib no todo participante en estas masacres puede describirse como “naturalmente malvado”, cabe preguntarse por qué los soldados que participaron en la colonización de Madagascar cumplían fervientemente las violentas órdenes. Según Benhabib, esto se explica a partir de la “rutinización” de la maldad, es decir, la incorporación de la violencia en la cotidianidad. Se trata de una trampa del pensamiento analógico, que se basa en “analogies and generalizations”



(Benhabib, 1990, p. 184) y, por lo tanto, en la normalización y causalidad de los fenómenos históricos. Asesinar y desaparecer a los Otros se vuelve a tal grado común, que ya no llega siquiera a cuestionarse. Así, la brutalidad se convierte en la norma. En este mundo donde exterminar al Otro ya no suscita remordimientos, puede rastrearse la nueva forma de dominación que Arendt propuso en sus análisis sobre los campos de concentración. Tales componentes de la dominación moderna son: “the *death of the juridical subject*, [...] the murder of the *moral person in humanity*, [y] [...] the disappearance of individuality” (Benhabib, 1990, p. 175-176). Como puede notarse, este nuevo sistema se basa en la erradicación de los individuos como sujetos morales y jurídicos, esto en el sentido de ser individuos poseedores de derechos.

Benhabib dice lo siguiente sobre las colonias en África: “these experiences seem to say that mere humanity as such is no guarantee of one’s juridical status as subjects of rights” (1990, p. 175). Dicha constatación da pie a la reflexión sobre la verdadera validez de los derechos humanos cuando no son más que inscripciones solemnes sobre un papel. Resulta desconcertante notar que Francia, país que populariza la tradición occidental de formular declaraciones sobre los derechos “naturales” del “hombre” a través de la célebre *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen de 1789*, sea el mismo país que, un siglo después, violaría vilmente los derechos de quienes debiesen ser también “libres et égaux en droits” (Assemblée Nationale, 1789). En ese sentido, los derechos humanos no tienen validez, sino hasta su puesta en práctica.

Arendt habla de asesinato y desaparición en el sentido más literal, pero también subraya que la modernidad del acto de dominar reside en la aniquilación del individuo como agente moral. Es pertinente entonces visitar el poema “origines”, pues en él, la voz poética hace referencia a la supresión de individualidad de la que hablan estas autoras.

Voyez-y mes aïeux broyés/Leurs boyaux jetés, rejetés, corrompus/Leurs rêves soyeux sous les  
épluchures des fruits et espérances arrachées/Leurs mémoires tannées sous un soleil de brusques

brûlures/Voyez-y mes aïeux oubliés/Amassés/Entassés/En cours de pourriture et la décomposition avancée déjà/... (Raharimanana, 2015, p. 54)<sup>8</sup>

Desde el título de este poema, se nos advierte que los protagonistas son los ancestros de la voz poética, pero puede notarse que se habla de ellos como si fuesen una aglomeración descompuesta y olvidada. De hecho, es oportuno citar a Benhabib, quien habla específicamente sobre la espacialidad del totalitarismo, que empata por completo con la de la colonización: “Totalitarianism has no spatial topology: it is like an iron band, compressing people increasingly together until they are formed into one” (1990, p. 193). Esta cita enfatiza la supresión literal y simbólica del espacio personal: primero, porque los cuerpos viven y mueren todos ahogados en un mismo espacio; segundo, porque la existencia del individuo no importa más, el colonizador concibe a los colonizados como un grupo de objetos, ya sean potencialmente útiles o desde un inicio desechables.

El fragmento citado subraya la deshumanización de dichos ancestros y la estructura que el poeta elige termina de recalcarlo. Dicha fracción del poema está aún escrita en verso, no obstante, el elemento que separa cada uno de éstos no es un espacio, sino una barra (/). La decisión de no usar el espaciado tradicional crea el efecto de una fusión de versos que empata con el contenido del poema, a partir del cual se retrata a los ancestros como una masa. Desde la rabia y el dolor, se expone el amalgamamiento de estas personas, quienes, progresivamente, perdieron todo su carácter humano y su espacio propio en el mundo, “they are worldless in the sense that they have lost a stable space of reference, identity, and expectation which they share with others” (Benhabib, 1990, p. 177). Puesto que se trata de un grupo unificado por la miseria, éste no encuentra punto de unión más allá de su proximidad a la muerte y el olvido. No es posible, entonces, la construcción de una identidad cuando el individuo es forzado a convertirse en una superfluidad solitaria sin posibilidad

---

<sup>8</sup> El formato de citación seguido indica que, al citar una consecución de versos, puede utilizarse una barra (/) para separar cada línea. Hasta este punto, he empleado dicho signo al citar poemas, sin embargo, este fragmento ya utiliza barras como separación de cada verso a cambio del espaciado tradicional. En este sentido, las barras no son un elemento de citación añadido por mí, sino signos que forman parte del poema en su forma original.

de encuentros humanos y significativos con los Otros. En ese sentido, cuando al individuo colonizado se le arrebató su reconocimiento como humano, se transforma en una mera extensión de la tierra ultrajada. Aunado a esto, el destino de los ancestros es fusionarse con la tierra, no en un sentido romantizado, sino debido a que sus cuerpos están sentenciados a convertirse en una mezcla descompuesta dentro de la fosa común colonial.

La acumulación de elementos continúa en el siguiente grupo de participios pasados con función adjetival: “*broyés, jetés, rejetés, corrompus, arrachées, tannées, oubliés, amassés, entassés*”. Éstos pertenecen a un campo semántico relacionado a lo desechado, a lo calcinado por la furia de un sol despiadado, a lo acumulado por su falta de valor. En cuanto a la sonoridad del poema, son evidentes las aliteraciones del fonema [e], ubicado justamente en los adjetivos recién citados. También nos encontramos con la necesidad de cerrar (en la acepción fonética) los labios en los tres primeros versos debido a fonemas como [o] y [ø]. Dichas repeticiones sonoras, la falta de espacios entre versos, el incómodo contenido del poema y la acumulación de adjetivos, crean un efecto que provoca que al lector le falte el aliento. De esta manera, quien lee termina por verse inmiscuido en esta masa de seres sofocados, pues la acumulación *in crescendo* evoca, de nuevo, las fosas comunes, en donde todo y todos no son más que materia estéril y anónima.

### **III.3 La fragmentariedad como nuevo método para narrar la historia**

Recordar y (re)contar experiencias tan atroces como la que se analizó en el poema del apartado anterior resulta problemático para quien escribe sobre ellas. Revivir un pasado tormentoso no es un ejercicio sencillo, pues, al recordar el dolor, las heridas vuelven a abrirse. De esta manera, la aspiración de las víctimas es destruir ese pesar para configurar un nuevo modo de vida. ¿Para qué entonces se narran experiencias lacerantes incluso si el tiempo ha pasado ya? Se ha dicho antes en

este trabajo que el propósito de (re)contar la historia es su reapropiación y refocalización con el fin de devenir resilientes. En el ensayo de Benhabib, se explica que este (re)narrar sólo podrá escapar a la tradición histórica si se superan los preceptos que la sustentan. En ese sentido, la autora expone claramente que el narrador de la historia se enfrenta a cuatro dilemas historiográficos que, en la historización canónica, no son contemplados ni cuestionados. Éstos son: “historicization and salvation; the exercise of empathy, imagination and historical judgment; the pitfalls of analogical thinking; and the moral resonance of narrative language” (Benhabib, 1990, p. 181).

La historización y salvación es el dilema fundamental que se introdujo al inicio del párrafo anterior y al que más se le concederá importancia en este capítulo, pues hace referencia en todo momento al resto de los dilemas. Benhabib explica el problema de (re)contar la historia a partir de un método tradicional en la siguiente cita:

for Arendt the first dilemma posed by the historiography of totalitarianism was the impulse to destroy rather than to preserve. “Thus my first problem was how to write historically about something—totalitarianism—which I did not want to conserve but on the contrary felt engaged to destroy.”. The very structure of traditional historical narration, couched as it is in chronological sequence and the logic of precedence and succession, serves to preserve what has happened by making it seem inevitable, necessary, plausible, understandable, and in short justifiable. (1990, p. 181)

Esto quiere decir que el escribir sobre la historia no es una condena inminente. Para demarcarse del discurso histórico, las filósofas sugieren erradicar su secuencia cronológica. El método tradicional interpreta la historia como una sucesión contundente de eventos, como una serie de causas y consecuencias justificadas a nivel lógico. Tal metodología es cuestionable, pues explica eventos sobre la vida y muerte de una comunidad a partir de mera causalidad. Raharimanana demarca su narración historicizada de la Historia Canónica Occidental y Colonial incluso desde la forma que utiliza para revisar y salvar la historia: es decir, la expresión artística multifacética.

Benhabib explica que la respuesta de Arendt frente a este dilema “was the same as Walter Benjamin's: to break the chain of narrative continuity” (1990, p. 182). A partir de esta cita puede plantearse una analogía con las cadenas que simbolizan la esclavitud. Arendt y Benjamin proponen

romper las cadenas de la continuidad, pero Raharimanana lleva este propósito mucho más allá: deben romperse las cadenas del pasado que, aun hoy, esclavizan a los malgaches. El poema “je ne viens pas” no podría ser un mejor ejemplo de este cometido, pues en él se expresa explícitamente el propósito de visitar el pasado.

Je ne viens pas sur les cendres du passé / Pour raviver les morsures du feu / Ou pour soulever les poussières indésirables, / [...] Je ne viens sur les pans de silence / Que pour un lambeau de mémoire / Et tisser à nouveau la parole qui relie, / Je viens juste pour un peu de mots, / Et des parts de présents / Et des rêves de futurs. (Raharimanana, 2015, p. 52)

En primer lugar, es pertinente analizar los últimos cinco versos de este fragmento, en los cuales la voz poética cuenta claramente su objetivo. La voz poética se propone recolectar pedazos de memoria que funjan como material para reconfigurar nuevos presentes y futuros. Ella precisa, a partir de la locución adverbial “à nouveau”, que se trata de un nuevo intento, por lo que se puede inferir que ya hubo tentativas para cumplir esta misión. Sin embargo, si la voz poética se arriesga a visitar nuevamente un territorio hostil, entonces debe pensarse que los proyectos anteriores han sido fallidos o no del todo satisfactorios.

Cabe preguntarse cuál sería la diferencia entre las anteriores visitas al pasado y las que la voz poética se propone actualmente. Visitar el pasado se convierte en una necesidad esencial para restablecer el modo de vida de sus visitantes. La voz poética explica que su objetivo único de viajar hacia el pasado es recolectar un pedazo de memoria que le ayude a remaquinar, a través de la palabra, vínculos que se rompieron a causa del discurso histórico colonial. En relación con este propósito, recordemos la metáfora ya mencionada que Arendt propone a partir del siguiente verso de *La tempestad* de Shakespeare: “Those are pearls that were his eyes” (1958, 1. 2. p. 41). Arendt utiliza la imagen de las perlas para metaforizar los fragmentos del pasado que el narrador de la historia recolecta durante su exploración de los ayeres. Además, resulta evidente que la autora está equiparando el valor de estos objetos preciosos con el valor de la memoria. De esta manera, el

recuperar dichas perlas permite “to cull from them a story that can orient the mind in the future” (Benhabib, 1990, p. 171). Con el fin de extraer su valor, primero deben recolectarse, lo cual implica explorar un territorio para hallarlas, tal como lo hace la voz poética, quien usa el verbo “venir” para referirse a las regresiones que hace hacia el pasado. En ese sentido, el pasado no sólo se concibe como un espacio topológico, sino como un territorio concreto.

Asimismo, puede observarse, a partir de sustantivos como “*cendres, feu, poussières, silence*”, que el pasado es descrito en tanto territorio árido y desolado que ha sido consumido por el fuego. El hecho de que en este espacio todo rastro de vida y memoria esté reducido a cenizas dificulta la tarea que la voz poética se propone para reconstruir el pasado, el presente y el futuro. En efecto, la voz enuncia expresamente que no pretende causar dolor al revivir el pasado, por lo cual debe hacer un trabajo de memoria cuidadoso con el propósito de reponer y remediar, de “tejer nuevamente”. Claro está que este plan escapa a la reconstrucción histórica de los hechos basada en la linealidad y el pensamiento analógico, pues, si hablamos del poemario en su generalidad, Raharimanana se dedica a fabricar un largo collar con las perlas-fragmentos que recolecta en las profundidades del pasado. La calidad fragmentaria de las memorias recuperadas deviene en la imposibilidad de reconstruir el tiempo histórico como una unidad perfecta y regular, basada en la lógica causa-efecto que se proclama justificadora. Esas perlas barrocas, aquellos pedazos de memoria que se poseen, ayudan a cumplir con el objetivo planteado por Arendt y Benjamin, que consiste justamente en pluralizar las experiencias y memorias de los ancestros, pero también de las generaciones actuales y futuras.

Al hablar de ancestros, no se puede evitar pensar en el deber ético que el narrador tiene al (re)contar las historias de aquellas personas que vivieron en carne propia la colonización de Madagascar. Benhabib precisa que “this method of fragmentary historiography [does] justice to the memory of the dead by telling the story of history in terms of their failed hopes and efforts”

(1990, p. 182). Sería imposible conocer y después narrar la historia de absolutamente cada individuo perteneciente a la época colonial, sin embargo, la fragmentariedad permite contemplar simbólicamente el abanico de las historias particulares de las víctimas. Esta fragmentariedad cobra vida cuando Raharimanana recolecta experiencias de sus conciudadanos en los espacios de escucha activa que recrea a partir de lo que su padre solía hacer. Los fragmentos en *Empreintes* son justamente las vidas que ahí se reúnen y que se expresan a través de la voz poética. Ésta, como punto de encuentro de la(s) palabra(s) de los Otros, rinde homenaje a la existencia de sus ancestros, cuyas vidas fueron negadas en el pasado.

Benhabib manifiesta la responsabilidad del narrador al recolectar y relatar el pasado, pues éste funge como transmisor de historias que han sido filtradas por su propio juicio moral. En pos de evitar malinterpretaciones, la autora aclara que la moralidad del narrador no debe entenderse “in the juridical or moralistic sense of the delivery of a value perspective but in the sense of the recreation of shared reality from the standpoint of all involved and concerned” (Benhabib, 1990, p. 182-183). La literatura sobre colectividades localizables en la realidad histórica conlleva la caída de la supremacía de lo individual. Así, tanto Benhabib como Arendt aciertan al subrayar el dilema al que se enfrenta el narrador cuando es responsable de configurar una nueva realidad compartida. Es entonces esencial preguntarse en dónde se posiciona el autor al narrar historias de Otros y a partir de qué forma éste logra compartir afectos con aquellos Otros que han vivido el dolor.

La filósofa turca explica que el juicio histórico del narrador no puede pensarse como un ejercicio basado en jerarquías y linealidades, sino como una dinámica horizontal y solícita:

[El] historical judgment [del narrador] reveal[s] the perspectival nature of the shared social world by representing its plurality in narrative form. At stake in such representational narrative was the ability “to take the standpoint of the other,” and this did not mean empathizing or even sympathizing with the other, but rather the ability to recreate the world as it appeared through the eyes of others. (1990, p. 183)

En primer lugar, debemos aplicar esta cita en *Empreintes* al funcionar esta obra como una representación poética de perspectivas otras. Desde su título, el poemario alude a la presencia del pasado en el presente en forma de huellas, cicatrices, rastros, reminiscencias. No es en absoluto fortuito que Raharimanana se proponga visibilizar la pluralidad desde que el lector lee el título del libro. Las huellas refieren a todos aquéllos que las llevan en el cuerpo y la memoria, pero también aluden a un origen o una causa; de esta manera, el autor cede un espacio en su poemario para que los culpables hagan también acto de presencia. La figura del verdugo, o en mejores términos, de los descendientes del verdugo, será abordada en el último capítulo de este trabajo, sin embargo, es útil comenzar a pensar en ella para demostrar cómo Raharimanana practica la habilidad de tomar el punto de vista del Otro no sólo frente a su propia comunidad, sino también cuando se dirige a las nuevas generaciones francesas.

#### **III.4 El Uno y el Otro: compartir el mundo para resistir**

Es imprescindible rescatar lo que Benhabib apunta sobre la adopción de otras perspectivas, pues ello no sólo implica empatizar o simpatizar con los Otros, sino trascender estas dinámicas para recrear el mundo con dichas miradas ajenas como puntos de partida. Para comprender a qué se refiere Benhabib cuando habla sobre las insuficiencias de la empatía y la simpatía, conviene hacer un brevísimo apunte sobre ellas. Según Peter J. Rosan, “the meaning of [...] [the] greek word, *sympatheia*, can be translated as ‘feeling with’” (2014, p. 160). En ese sentido, simpatizar con el Otro es sentir con él; el sufrimiento ajeno se amplifica hasta alcanzarnos, y como receptores secundarios del dolor, le abrimos las puertas sin poner por delante la experiencia propia. Por otro lado, Rosan precisa que Robert Vischer, filósofo alemán, acuña el término *Einfühlung*, un neologismo derivado de los estudios sobre la simpatía de Hume. Sin embargo, dicho término difiere



de la simpatía, ya que no propone sentir-con, sino sentir-en. Más tarde, “Theodor Lipps interpreted *Einfühlung* as a kind of mimicry or ‘inner imitation’ and applied it to the problem of person perception or, more accurately, knowing other minds” (Rosan, 2014, p. 161). Hasta la aportación del psicólogo Edward Titchener, llega a conocerse una traducción al inglés del *Einfühlung*, que actualmente tiene un papel protagónico dentro del glosario de la moral colectiva: la empatía.

Una interpretación contemporánea de la empatía es justamente la que propone Rosan, quien dice que “[e]ssentially, the subject sees variations of his/her own life in the other suffering such that he/she cannot but grasp this suffering as illuminating the humanity they share in common” (2014, p. 166). La empatía resulta incluso más problemática que la simpatía, pues a pesar de que Rosan trata de desmentir la verticalidad del proceso de empatización, esta cita demuestra que, en efecto, el sujeto siente en sí mismo el dolor del Otro porque su propia vida es la referencia esencial. De esta manera, la empatía es primordialmente un ejercicio individual, mientras que la simpatía se basa en el acompañamiento sin jerarquías en los roles. Así, si el empatizante no reconoce relaciones entre el sufrimiento ajeno y lo que para él significa el dolor, entonces no se concretará ningún vínculo con el Otro. No obstante, para Benhabib ninguna de estas dos dinámicas complace el objetivo de narrar la historia. Ambas resultan ineficaces, pues el ejercicio que ella propone implica salir de sí. Este posicionamiento frente al dolor o la alegría del Otro derroca la preponderancia del individuo aislado y promueve un nuevo sentido de subjetividad compartida. Resulta más que nunca fundamental repensar los vínculos del Uno con el Otro para lograr concebir otras posibilidades de vida de forma justa, aunque dotada de afectos.

La consideración de perspectivas otras no aparece en el poemario como una multiplicidad de voces, en *Empreintes*, por ejemplo, no hay dialogismos bajtinianos. En realidad, es persistente la utilización de una voz poética, que, si bien habla en múltiples ocasiones a través de un nosotros, permanece también como un yo. El vaivén entre el yo y el nosotros es una táctica para derrocar

jerarquías entre el individuo y la colectividad, pero es en particular una estrategia para exhibir la interdependencia de los cuerpos, del Uno con el Otro. Dicho recurso se encuentra en el poema en prosa “le vernis des ans”. En el siguiente extracto, un método para exorcizar el dolor del cuerpo y la memoria es anunciado por la voz poética, quien lo lleva a la práctica precisamente al compartir no sólo la mirada, sino su presencia en el mundo con los Otros: “Traces sur moi, la terreur qui me bastringue, j’ai étalé ma honte sur le rire qui me parcourt, je ris, je me présente, je suis celui d’un sourire et d’une connivence de vous, nous nous gommons dans une tranchée de bouche riante et de rire fendeur” (Raharimanana, 2015, p. 14). El título puede traducirse como “el barniz de los años”, y la primera palabra de este fragmento es “*traces*”, es decir, “huellas, rastros, marcas”. Una vez más, se manifiesta la persistencia del pasado, que ya se sabe aterrador y autoritario, pues se obstina en invadir y, sobre todo, en trastornar a la voz poética. Para hacerle frente a esta huella aparentemente indeleble del pasado, la voz poética parte de sí con el fin de exponer su dolor y vergüenza y, al hacerlo, encuentra un antídoto para tal aflicción: la risa.

Es necesario recurrir nuevamente a la conferencia de Judith Butler ya mencionada. El fundamento de su lectura es explorar el potencial del ruido, de la risa específicamente, en la esfera pública contra el autoritarismo. Butler alude a las interrelaciones de los cuerpos que son marginados por resultar incómodos. La incomodidad resentida por aquéllos con autoridad surge de la necesidad que estos cuerpos tienen de expulsar su sufrimiento. Cuando esos cuerpos ya no pueden contenerse, germina entonces, según Butler, una risa involuntaria: catarsis aterradora, pero también protesta contra el régimen. En el poema recién citado, encontramos cinco palabras, sustantivos y verbos, que aluden a la risa: “*le rire, je ris, un sourire, bouche riante y rire fendeur*”. La risa en este poema revela su función en tanto interrupción del discurso autoritario, puesto que “under conditions of oppression, laughter wills the power of renewal” (Butler, 2019). Ahora bien, en el poema no se sugiere que la sonrisa o las risas sean síntomas de innegable felicidad. De hecho,

este fragmento puede traer a la memoria la sonrisa impuesta en el rostro de Gwynplaine, personaje de *L'homme qui rit* de Víctor Hugo, en quien fue tallada una sonrisa eterna.

La voz poética también tiene un rostro desfigurado por una sonrisa grabada contra su voluntad. A través de esta sonrisa, la voz poética suelta risotadas que manifiestan su profundo dolor y frustración. Pero, después de que la risa se convierte en una revelación del tormento, ¿cómo se puede volver a reír felizmente? En este fragmento, la voz expresa que ha decidido cubrir su risa con vergüenza, como si no tuviese el derecho de expresar su dicha a través de este ruido corporal. Sin embargo, dicho poema es más que una declaración desesperanzada, ya que la polisemia del fragmento permite encontrarle un sentido nuevo a la risa cuando ésta trasciende al individuo. Como puede notarse, el único signo de puntuación que se utiliza en el extracto es la coma. Esto genera más continuidad entre cada frase, lo cual permite transitar fluidamente del terror y la vergüenza hacia la unión y la complicidad. La voz poética anuncia que ríe e, inmediatamente después, que se presenta. En ese sentido, el reír se convierte en un acto de presencia a nivel incluso político. “[T]heir clamor [el clamor de quienes ríen ante el dolor] is the living reminder that it is at the level of the body that political suffering takes place and it is through embodied action that the disenfranchised make themselves known as existing” (Butler, 2019). La voz poética se autoafirma como aquél en quien se encuentra una sonrisa: antes mera huella de lo impuesto, ahora expresión somatizada de su lucha contra la profanación de su cuerpo.

También Butler se pregunta en un punto de su ponencia qué es lo que esta risa manifiesta, ¿es acaso el síntoma de una extrema felicidad o de una profunda tristeza? Si se evoca su lectura, queda más que claro que la risa en “le vernis des ans” no es el resultado de una intensa dicha, la risa es en este poema una demanda de justicia, que nace del hartazgo y la frustración. “Laughing and crying, both disrupt the very conditions of communication and open up modes of expressivity and intervention [...]. Something somatic happens that interrupts the course of speaking” (Butler,

2019). No es gratuito que el discurso sobre la pena de la voz poética se vea de pronto interrumpido por su propia risa, pues ésta rompe la continuidad del tormento verbalizado. Aunque la misma risa sea una huella de la colonia sobre su cuerpo, la voz poética se reapropia enteramente de ella para utilizarla a su favor. En efecto, la risa es el indicio de que algo somático sucede y se vale de esta corporalidad para interrumpir la persistencia del odio y el desconsuelo. Una vez más, el cuerpo hace un estelar acto de presencia en el poemario a través de un nuevo modo de expresividad. ¿Pero cómo es que esta risa alcanza la esfera pública?

Cuando la voz poética habla de “una connivencia de ustedes”, está haciendo referencia a una colectividad agresiva y usurpadora que se organizó para grabar y, sobre todo, que sigue disponiéndose a implantar una sonrisa macabra en su rostro. Inmediatamente después, la voz apela a un “nosotros”, que podría ser el pueblo malgache. Debe notarse además la transición del yo al nosotros, pues es el punto en el que la experiencia de reír trasciende el plano individual y comienza a adquirir su valor político. No obstante, el verbo “gommer” puede tener acepciones contradictorias que enriquecen la interpretación del poema. Los dos significados siguientes son particularmente interesantes: “Enduire une surface de gomme [...], Faire disparaître quelque chose (de quelque chose, d'un lieu)” (Larousse, s.f). Aunado a esto, en el poema, el verbo “se gommer” se presenta como reflexivo y, posteriormente, se utiliza la preposición “dans” para expresar que *quelqu'un se gomme dans un endroit*. La segunda acepción implicaría entonces que el “nosotros” se esfuma, se extingue en esa sonrisa impuesta. Así, el sentido del poema apuntaría hacia la resignación y la muerte de la voz poética y de sus compañeros. Si bien esa lectura no es insensata, sí discrepa del objetivo general del poemario.

Debido a tal disonancia, resulta más pertinente pensar en la traducción de dicho verbo como “engomarse” o “adherirse” y no “borrarse” o “desaparecerse”. Así pues, la lucha de esos cuerpos cobra sentido al encontrarse y reír al unísono. “Laughter establishes the living creature as [...]

susceptible to allies who, in contagious laughter, display their permeability to one another, as well as the affective basis of their solidarity” (Butler, 2019). La risa que, aunque no es aquí un indicio de felicidad, lo es de alianza y solidaridad. A través del frenesí de reír, los aliados comparten sus distintas perspectivas del mundo y, cada uno de ellos, se encarga de imaginarlas solidariamente. Tal risa contagiosa es el comienzo de una nueva socialidad parademocrática en la que resurge la esperanza, pues la voz poética manifiesta que esta unión cobra lugar en una trinchera metafórica, la cual es justamente una boca riendo.

La trinchera es también una imagen polivalente, ya que es un territorio visitado en momentos de crisis y dolor, pero es, a su vez, un espacio de resistencia y supervivencia. La risa es la trinchera en donde pueden resguardarse estos cuerpos, siempre expuestos a la violencia y la muerte. Por esta razón, es fundamental que los supervivientes se reapropien de su risa, pues la expresión de sus cuerpos a través del reír es una maniobra para salvar sus vidas. La siguiente cita es una alusión espléndida a esta resistencia, puesto que reír sirve “to exhale life into the other and to inhale life giving breath from the other. A social practice of reciprocal resuscitation through laughter” (Butler, 2019). Esas bocas rientes dan y reciben vida, la risa es una dinámica de respiración colectiva que devuelve poder al cuerpo. Además, “fendeur” puede traducirse como “cortante” o “cortador”, y Raharimanana adjudica pertinentemente dicho epíteto a la risa, pues es consciente de que ésta, antes corte en el rostro, es ahora una incisión en la dinámica del autoritarismo y la neocolonia. Ancestros, coetáneos y malgaches por venir, todos se aglomeran en una boca que hoy ríe para protestar, que emite un ruido que ya no se puede ignorar.

No puede olvidarse el hecho de que Raharimanana está siempre pendiente de abrir las puertas de su poesía a los Otros, no sólo con el objetivo de permitir que esas historias se conozcan, sino también para explorar su propia existencia. Esto demuestra que los lazos afectivos entre él y los que lo rodean en el espacio-tiempo son los cimientos de su identidad en tanto individuo. En ese

sentido, Benhabib no se equivoca al apuntar que la narración histórica resuena en la construcción de las identidades de las generaciones pos-coloniales.

Even when the thread of tradition is broken, even when the past is no longer authoritative simply because it has been, it lives within us and we cannot avoid placing ourselves in relation to it. Who we are at any point is defined by the narrative uniting past and present. Narrative then, or, in Arendt's word, storytelling, is a fundamental human activity. (Benhabib, 1990, p. 187-188)

Lo que el individuo aprende y aprehende sobre sí mismo fuera de sí es determinante para él, por ello, Benhabib acierta al calificar la narración histórica como una actividad humana fundamental. Todo ser o colectividad a quien le fue usurpada su propia historia tiene el derecho a (re)contar su pasado en pos de una nueva configuración de su identidad. Raharimanana escribe en el poema “espérance”: “le savoir ne doit pas épuiser l’espérance” (2015, p. 73). Sin duda, en tal verso se manifiesta que (re)conocer el pasado es un acto desgarrador porque se revive el dolor, pero el narrador histórico debe comprometerse con la convicción de derrocar el autoritarismo de la Historia sobre su vida y la de sus conciudadanos para no apagar las llamas de la esperanza. Por esta razón, la toma de palabra de la voz poética es un acto de valentía que une pasado, presente y futuro, y que reivindica la identidad y existencia de los malgaches a lo largo de la historia.

Así, puede notarse que una de las preocupaciones principales de Raharimanana es poner en perspectiva su identidad y la identidad de sus contemporáneos malgaches a través de su propia interpretación de la historia. Conforme el poemario se acerca a sus últimas páginas, el autor se sirve de un tono severo y sumamente crítico para exponer la persistencia de los ideales coloniales sobre las vidas malgaches. Por ejemplo, en el poema “empreintes”, el último de esta antología, la voz poética expresa: “Tout être est mélange / Mais n’est bâtard / Que celui dont on reconnaît les multiples empreintes. / Ainsi, on le dit...” (Raharimanana, 2015, p. 83). Es necesario destacar lo determinantes que resultan estos versos gracias a los recursos retóricos de los que se vale el autor. El primer verso exhibe la postura de Raharimanana frente al mestizaje inherente al individuo. Se

ha apuntado ya que el autor destaca y reivindica el cruce de etnias y culturas en su pueblo a lo largo del poemario. Pero más importante aún es su observación respecto a aquéllos cuya diversidad se interpreta a través de estigmas racializantes o de reminiscencias coloniales. En ese sentido, la conjunción adversativa “mais” no podría ser más categórica, ya que introduce los últimos versos del poemario entero, los cuales evidencian la persistencia de la lógica colonial en la época actual.

En seguida, encontramos otro elemento desconcertante en ese mismo verso, la palabra “bâtard”. Según el diccionario en línea de Larousse, “bâtard” significa: “Péjoratif, vieilli. Se disait d'un enfant né hors mariage” (Larousse, s.f). En primer lugar, puede notarse que Raharimanana usa un arcaísmo para dirigirse a las nuevas generaciones en Francia que lo leen. Resulta sumamente astuto recurrir a tal palabra en desuso para denunciar la colonización, situación también arcaica y, sin embargo, vigente en las vidas de los malgaches. En segunda instancia, dicho término inminentemente peyorativo dota al poema de un tono alto en severidad y franqueza. El autor recurre a un hipérbaton para invertir el orden habitual de los versos dos y tres con el fin de introducir su declaración a través del protagonismo de la palabra “bâtard”. Tal término, a pesar de no ser el sujeto gramatical, termina por ser la palabra que destaca en la frase por su significado. Evidentemente, “bastardo” cobra un sentido más allá del ámbito conyugal y familiar, el bastardo es el epítome del rechazo, la exclusión, la vergüenza y la culpa; bastardo es el sin-lugar, el eternamente negado.

Aunado a esto, existe un elemento ambiguo en el tercer y cuarto verso. Como es sabido, el pronombre personal “on” puede ser tanto indefinido como un sinónimo de nosotros. ¿A quién(es) alude entonces ese “on”? Lo más probable es que refiera a una colectividad antagónica a la voz, indefinida y sin embargo localizable. Tal pronombre apela a las fuentes del estigma, los mismos que dictan el rumbo de las cosas, el destino lacerante de los individuos y las colectividades de por sí ya vulnerados. Así pues, Raharimanana no pudo concluir su poemario de una forma más

contundente y desconcertante: “ainsi on le dit...”, “así lo dicen” los dogmas raciales, culturales, sociales, políticos y económicos que gobiernan el mundo y que se conservan casi intactos.

Raharimanana denuncia una realidad absurda que le provoca un enorme hastío usando la lengua francesa, estandarte soberano de la colonia. El autor no recurre más a eufemismos y termina su poemario con una constatación agria sobre las reminiscencias coloniales. A pesar de ello, su franqueza no invita a perpetuar la violencia, su palabra es una nueva clase de arma que busca aniquilar el odio. La resistencia de Raharimanana cobra sentido a través de la palabra, un proyectil estremecedor que impacta en la cabeza del lector. Si el odio es una de las bases de la lógica colonial, si el odio es también el origen del hastío del autor, ¿existe alguna posibilidad no contemplada para anteponerse al dolor? Parecería que sí, y Raharimanana la ha encontrado al explorar el terreno de lo que se quería imposible.



## Capítulo IV. El perdón como la posibilidad de lo imposible

### IV.1 La apelación única del perdón

Los herederos del trauma colonial son enclaustrados dentro de los muros del odio y del rencor. Ya sea porque los hijos de los colonizadores perpetúan las estructuras del colonialismo y la esclavitud, porque ignoran las faltas de la historia y son incapaces de concebir la agencia de los agraviados más allá de sus afectos tristes o paralizantes. O ya sea porque los herederos de la culpa aparentan o incluso manifiestan un deseo genuino de expiar sus faltas y terminan por imponer a las víctimas su perdón, un perdón que no pide permiso, que es violento y, por lo tanto, colonial. En realidad, el perdón debe asentarse en una estructura jerárquica, cuyo control, sin embargo, tiene que pasar a manos del agraviado. Se trata de una estructura vertical inaudita, anormal, inesperada, pues el perdón es una desviación descabellada en la Historia, un fenómeno de libertad, una bifurcación hacia la locura de lo imposible. Paul Ricœur concibe el perdón en términos de la “geometría cósmica y el álgebra que opone dos infinitos extremos. Esta desproporción entre la profundidad de la falta y la altura del perdón” (2000, p. 597). Los abusos nunca escapan al abismo, así como el perdón no se permitirá ser rebasado por la dimensión de las faltas.

En todo caso, ¿de dónde proviene la osadía de anteponer el perdón a la condena ineluctable de los culpables por parte de las víctimas? Ricœur establece que, si es complejo dar y recibir el perdón, es todavía más difícil concebirlo (2000), sobre todo si se toma en cuenta la magnitud inconmensurable de los daños infligidos. Rahrmanana, por ejemplo, apela al perdón concediéndole un sentido propio en tanto *recurso de regeneración* que, finalmente, no requiere ni del verdugo ni de instituciones jurídicas y soberanas para ampliar sus horizontes de libertad, dignidad y esperanza. El perdón implica, antes que otra cosa, una reestructuración de los afectos y

de la conciencia del pasado que se demarcan de las instancias de la soberanía del Estado y la lógica judeocristiana.

No obstante, no puede sugerirse el perdón sin antes entender su concepto, que para Jacques Derrida se erige como una aporía descabellada proveniente del hecho de que únicamente lo imperdonable es lo que puede perdonarse. El filósofo lo explica de la siguiente manera: “Si sólo se estuviera dispuesto a perdonar lo que parece perdonable, lo que la Iglesia llama el ‘pecado venial’, entonces la idea misma de perdón se desvanecería. Si hay algo a perdonar, sería lo que en lenguaje religioso se llama el pecado mortal, lo peor, el crimen o el daño imperdonable” (2003, s.p). Si algo subraya Derrida al hablar del perdón, es justamente la inmensa lista de cuestiones que éste suscita. En primera instancia, ¿quién perdona y para qué? ¿De qué sirve tal perdón? ¿Puede cuantificarse la violencia cometida contra los malgaches desde la colonización francesa? Sin duda no, pues jamás podrá existir un recuento exhaustivo de los daños. Así pues, tampoco es posible atribuirle al perdón una medida, una trayectoria lineal con un inicio y un final bien delimitados.

En todo caso, Raharimanana repara en el perdón un territorio de encuentro con las nuevas generaciones francesas, a quienes él dirige primordialmente su voluntad de perdonar. Cabe remarcar que ese nuevo espacio donde el Uno y el Otro se (re)encuentran no es uno de reconciliación indulgente, no es uno de fraternidad y amnistía, de ceguera y expiación; pero tampoco es uno de odio, venganza y muerte. La dimensión inaudita abierta por el perdón es la oportunidad de verse frente a frente para discutir con franqueza, para que la memoria se manifieste y para contemplar fijamente la maldad y el dolor. El perdón es una zona de conflicto y revolución.

De esta manera, en el poema “plaques” se observa cómo el autor posibilita la existencia del perdón al remarcar no sólo al culpable, sino las faltas que éste ha cometido: “Continent sous couches d’oublis sur lequel repose le tien, je remonte à la surface. Parfois caillasses, parfois sable mouvant, tenir sur mon monde est souvent difficile. Tu butes, tu t’enfonces, tu prends conscience

de cette autre existence, et tu me vois.” (Raharimanana, 2015, p. 68). Debe acentuarse primero el campo lexical referente a la (T)ierra, compuesto por palabras como: *plaques, continent, couches, surface, caillasses, sable, monde, butes y t’enfonces*. Esto con el objetivo de metaforizar el mundo apabullante perpetuado por el olvido y la ignorancia; además de que para Raharimanana escribir sobre territorios es una estrategia para referir a las tierras ultrajadas de Madagascar, a la destrucción de superficies que actualmente resisten hasta el último aliento para mantenerse vivas. Aunado a esto, el poema es una traducción intersemiótica de los elementos escenográficos de la puesta en escena de *Empreintes*, o viceversa. Recuérdese cómo Nosibor y Raharimanana interactúan con una fina cascada de arena y con la grava acumulada sobre el suelo, resultado del escurrir constante de dicha tierra, de dicha historia escurridiza. No es fortuito que el poeta use exhaustivamente el campo lexical identificado, pues, en efecto, el transcurrir del tiempo y de la Historia, la persistencia del olvido y de la indiferencia, sepultan los cuerpos sobrevivientes e impiden su marcha por el mundo.

Con todo, el cuerpo sepultado de la voz poética emerge por entre el olvido, a veces movedizo y zampante, a veces sedimentado y obstaculizante no sólo para él, sino también para aquél que propició su hundimiento en esas capas mortales. Y es en ese momento, cuando el cuerpo dolorido hace acto de presencia, que la posibilidad de perdonar germina, porque poner el cuerpo es ya un acto subversivo, el hijo del colonizador ya no puede mirar hacia otro lado. El poema continúa: “Tu es / Troublé, / Je te regarde” (Raharimanana, 2015, p. 68). Efectivamente, el pronombre “tu” de este poema refiere a las nuevas generaciones francesas, que ya no pueden mirar hacia otro lado por el desbordamiento de conciencia que los cuerpos presentes de las víctimas de la colonización engendran. Leen el poema con desconcierto, con turbación, porque la memoria resucita y el arrepentimiento corroe, han entrado en la zona del perdón. Así, está claro quiénes representan a los sujetos-a-perdonar dentro del terreno, pero, ¿quién perdona entonces? ¿Quién pone el cuerpo en dicho espacio? Sin duda, las víctimas del pasado, “[d]esaparecidas por esencia,

nunca están ellas mismas absolutamente presentes, en el momento del perdón invocado, como las mismas, las que fueron en el momento del crimen” (Derrida, 2003, s.p). Si bien Raharimanana no puede perdonar en nombre de sus ancestros y de todo Madagascar, su cuerpo en resistencia es un homenaje por y para ellos. Su cuerpo expuesto no es una sustitución injusta de las víctimas inequívocas del periodo colonial, es la supervivencia de la memoria y los afectos, un portal hacia un futuro innovador, lejos del odio y el rencor inmovilizante. Porque, “si alguien tiene alguna calificación para perdonar, es sólo la víctima y no una institución tercera” (Derrida, 2003, s.p).

Una vez que víctima y heredero del crimen se han ya encontrado en cuerpo, ¿qué debe esperarse de cada uno? Los versos siguientes del poema esbozan una respuesta: “Tu comprends que j’ai beaucoup parlé dans le vide / Et tu étais ce vide. / Tu réalises que tu es attendu depuis longtemps, / Trop / Long / Temps” (Raharimanana, 2015, p. 68). El fragmento resulta particularmente pertinente para contestar el qué se perdona. Se ha constatado que Raharimanana opta por establecer un diálogo con sus contemporáneos, quienes, al mismo tiempo, son una encarnación de los verdugos y los crímenes de antaño. Eso significa que

[p]ara que exista perdón, ¿no es preciso, por el contrario, perdonar tanto la falta como al culpable en tanto tales, allí donde una y otro permanecen, tan irreversiblemente como el mal, como el mal mismo, y serían capaces de repetirse, imperdonablemente, sin transformación, sin mejora, sin arrepentimiento ni promesa? ¿No se debe sostener que un perdón digno de ese nombre, si existe alguna vez, debe perdonar lo imperdonable, y sin condiciones? (Derrida, 2003, s.p)

En otras palabras, lo que sugiere Derrida se entrecruza con el perdón de Raharimanana cuando el poeta reconoce que los culpables mantienen vigentes las faltas de sus antepasados y que, por lo tanto, ambos son-a-perdonarse. El “tu” en el poema es aún responsable del dolor actual, que, no obstante, funda su origen desde hace ya mucho tiempo, el cual es enfatizado por la disposición en la página de los versos dilatados por los espacios entre ellos: “Trop / Long / Temps”. Y aunque, según el mismo poeta, las generaciones francesas de hoy demuestren más interés por ser

conscientes de sus males imputables durante la era colonial, el perdón no es ya de ellas, porque el perdón encarna uno de los pocos tesoros que jamás podrán robárseles a las víctimas.

Las últimas dos estrofas de “plaques” se erigen como una dosis de verdad y como una reafirmación del perdón planteado por Derrida. “Je dois t’amadouer / Car / Le / Sauvage / C’est bel et bien toi. / Je / Te / Rassurer” (Raharimanana, 2015, p. 69). La voz poética sugiere que las nuevas generaciones recién emprenden un camino hacia la ejecución de sus responsabilidades y que, durante esa travesía, él estará ahí para apartarlos de su aprehensión por el odio. El poema culmina con un verso de tono solidario, pues la voz estará allí, al encuentro del Otro, siempre desde su propia alteridad, para perturbar el rumbo de la historia.

Ahora, es durante el recorrido hacia un acuerdo y una reconciliación claras, al final sumamente improbables, cuando el heredero del crimen puede volverse culpable una vez más, cuando los males pueden repetirse a pesar de las promesas y el arrepentimiento señalados por Derrida. En ese sentido, el perdón no apela a un final, porque entonces no lo sería. El perdón no es un tratado, un acuerdo económico e inteligible, sino una aceptación de la alteridad, “la no-identificación, la incomprensión misma permane[cen] irreductibles. El perdón es, por lo tanto, loco, debe hundirse, pero lúcidamente, en la noche de lo ininteligible” (Derrida, 2003, s.p). Es por siempre una brecha ética que se abre indefinidamente, sin condiciones y nutrida por la imaginación.

No es gratuito que Raharimanana se apoye del modo verbal condicional en el poema “si”, tal como en los siguientes versos: “Si ma nuque ébène luisant sous les lames pérennes Si mon cou coupé à mieux jaillir les sons de ma mémoire Si ma poitrine nue où des cicatrices j’apprends mon histoire Si de ma bouche ouverte je te dis qui je suis, / T’accepteras-tu ?” (2015, p. 61). De nuevo, el cuerpo está presente, exponiendo el resplandor de sus miembros y su memoria, pero también mostrando las heridas causadas por sus verdugos. Sobre él, se postra una cuchilla eterna, que justamente simboliza la potencial maldad del Otro. Es la violencia que resiste al tiempo y a las

condiciones, a las promesas y a una culpa que probablemente se esfumará. Por eso, el perdón sometido a la condicionalidad no logrará más que configurarse como una transacción. Aunado a esto, la pregunta al final de la estrofa denota un tono desafiante: ¿me aceptarás a pesar de que mi propio cuerpo despierte tu culpa irredimible? La pregunta nos recuerda que en el terreno del perdón se acepta al Otro, víctima y victimario, sin condiciones y con la ineluctabilidad de sus alteridades como estandarte. Porque como bien ya lo había señalado Benhabib, en el encuentro con el Otro no debe buscarse ni la empatía ni la simpatía, pues la experiencia de la víctima es ininteligible para el culpable y, sin embargo, éste debe estar abierto a su capacidad de imaginar fuera de sí la experiencia del agraviado. En ese punto, allí y sólo allí, podrán encontrarse con el perdón de por medio.

#### **IV.2 La odisea del perdón**

En el recorrido que es perdonar, podrá surgir la angustia irreparable de que el mal vuelva a ocurrir. ¿Para qué entonces perdonar si el odio y el dolor nunca se extinguirán? Recuérdese que el perdón no es ni tiene un fin, no hay sentido inteligible en él y, no obstante, es la posibilidad del más sincero encuentro con el Otro fuera de instancias jurídicas, occidentalizadas y coloniales. Así, el perdón es la contraposición del mal hecho al Otro, es el resurgimiento del vínculo humano – y, por lo tanto, el reconocimiento de la nueva conciencia de las generaciones actuales–, pero es también la exposición franca e incondicional de la maldad íntima de las faltas y del criminal (Ricoeur, 2000, p. 593). Efectivamente, en *Empreintes* se destaca una y otra vez el encuentro de alteridades en tanto herramienta primordial para (re)significar pasado, presente y futuro.

El poema “conceder” inaugura un espacio de confluencia donde se practica un perdón ajeno al de la moral judeocristiana: “Tu es donc vierge de par l’ignorance, je suis barbare de par la rage de l’oubli” (Raharimanana, 2015, p. 71). Dichos versos enfatizan la culpabilidad del destinatario

del poema, el Otro europeo. A tal sujeto se le adjudica una condición de virginidad, que es sin duda una alusión a cierta inocencia de la memoria. No obstante, esa cualidad se pone en juicio debido a su origen: la ignorancia. En ese sentido, la virginidad del destinatario apuntaría más hacia la pasividad y la no-agencia que a la pureza moral; en contraposición, la voz poética se asume como un bárbaro, que, en la lógica colonialista, es el extremo opuesto de la inteligencia y la dignidad. En realidad, la barbarie de la voz poética es la antítesis de la virginidad de su destinatario, pero en un sentido referente a la potencia de actuar. El bárbaro es aquí un símbolo reivindicado, el dinamismo y la acción que encuentra en el dolor, en sus afectos antiguamente paralizantes, la potencia para existir. Del olvido, de la antes nada, ahora surge la palabra, pues como lo diría Valéry: “Chaque atome de silence / Est la chance d’un fruit mûr !” (Bozanic, 2011, p. 34).

Cabe subrayar la manera en la que el poema de Raharimanana empata con la concepción de Ricœur sobre el perdón no indulgente, pues “[a]rrancar la culpabilidad de la existencia [del culpable] sería, parece, destruir completamente esta última. [...] Se puede mostrar comprensión con el criminal, no absolverlo. La falta es, por su naturaleza misma, imperdonable” (Ricœur, 2000, p. 595). En la siguiente estrofa la voz poética declara: “Tu ne peux qu’ignorer ce que l’on ne t’a pas appris, tu ne peux qu’ignorer ce que l’on ne t’a pas communiqué” (Raharimanana, 2015, p. 71). Allí se constata la ignorancia del tú poético, del heredero del olvido, no se reivindica ni se subsana su culpabilidad y, sin embargo, la voz poética demuestra haber comprendido el origen de la falta del culpable hoy en día.

Pero, sobre todo, en los versos siguientes la voz anuncia la aniquilación de la ignorancia; no porque se proponga abolirla educando al Otro europeo, sino porque el culpable ya no será capaz de silenciarla: “Si j’apprends l’histoire par la cicatrice, tu l’apprends par le hasard de ma violence. Si j’apprends l’histoire par ma peau tatouée, griffée, marquée, tu l’apprends par le frottement de nos vies. Et mes cris soudains” (Raharimanana, 2015, p. 71). Nuevamente el cuerpo en *Empreintes*

se torna en la herramienta primordial para confrontar al verdugo; un cuerpo que, si bien ha sido despojado de su humanidad y construido desde la colonialidad, es ahora un proyectil de la palabra, una constatación de la vida y ya no de la muerte y el olvido. En “conceder”, “[e]xiste el perdón como existe la alegría, como existen la sabiduría, la locura, el amor. El amor, precisamente. El perdón es de la misma familia” (Ricœur, 2000, p. 596). Son los gritos repentinos imposibles de ignorar, el roce de vidas paralelas, los que consolidan la posibilidad de un perdón de lo imperdonable que reinaugura el vínculo humano gracias a la resistencia de la víctima.

En esa difícil trayectoria, se busca “reconducir gradualmente el perdón desde las regiones más alejadas de [...] lo jurídico, lo político y la moralidad social [...] hasta el lugar de su presunta imposibilidad” (Ricœur, 2000, p. 586). Recuérdese cómo el perdón de lo imperdonable se motiva por las bifurcaciones de la memoria, por la desviación del rumbo histórico y por la locura del futuro, todo ello alejándose siempre de cualquier gesto capaz de transformarse en institución (Ricœur, 2000). Así, no es fortuito que Raharimanana acuda al cuerpo para escapar al perdón diplomático, pues éste se posiciona al margen de la Historia, el Estado y la Iglesia gracias a los afectos estimulantes que le permiten resistir habitando un espacio parademocrático.

El poema “tu liras” funge como la simbiosis entre cuerpo y palabra, misma que adopta la forma de huellas en la historia y la memoria. “L’empreinte ne se remarque que sous désir et volonté, / Hors intention, elle n’est qu’invisibilité / Tu me liras quand tu l’auras voulu / Tu me liras quand tu l’auras décidé / Je m’en vais furtif et fugace / Passager du temps qui nous efface” (Raharimanana, 2015, p. 29). Nuevamente, la voz poética insiste en la responsabilidad de las nuevas generaciones frente a los daños derivados de la colonia. Habla sobre deseo, voluntad e intención, que hasta este punto de la historia no han caracterizado la postura ética de Occidente con respecto a las excolonias. La voz confirma que la huella –aquella que es alegoría de la historia y las vidas malgaches– ya ha sido impresa, no obstante, la ignorancia de su destinatario termina por conducirla al absurdo, pues,



¿cuál es el sentido de una huella invisible? A fin de que tal huella recobre su materialidad, la voz poética evidencia la urgencia del despertar de la conciencia occidental, de los nuevos encuentros y vínculos humanos a partir de la literatura, que viajan más allá de los perdones diplomáticos.

El poema citado es una advertencia ante la travesía, recuerda al lector que la odisea del perdón no se limita a una relación mercantil. Si bien la voz poética ofrece su poesía a todo aquél que esté dispuesto a leerla, y aunque el que decida leerla puede poseer la facultad de encontrar y apreciar las huellas impresas en los versos, no se concibe esta confluencia como un “evento comercial”. “Mon empreinte laissée dans quelque espace / Un coin de mémoire, une solitude de prairie, / Un pli de quelque ciel, ou le chiffonnement de quelque front” (Raharimanana, 2015, p. 29). En primer lugar, porque los versos anteriores demuestran que el encuentro no tiene por qué ser sincrónico, pues no se lleva a cabo mediante solemnidades y ceremonias convenidas. Las huellas de la voz poética se han dejado en los versos de *Empreintes* y, aun más, en su recorrido por el mundo: en cualquier espacio, en alguna geografía o en los innumerables encuentros con Otros, en los cuerpos ajenos y las memorias de los demás. En segundo lugar, porque el perdón no es un pacto, sino un horizonte común e incondicional. “El perdón, si tiene un sentido y si existe, constituye el horizonte común de la memoria, de la historia y del olvido” (Ricœur, 2000, p. 585).

De este modo, se constata que, en el territorio del perdón, más que a negociar, se llega a compartir, especialmente a través del cuerpo. “L’empreinte redeviendra chair / Chair de toi / Chair de ce présent / Signe de cette vie” (Raharimanana, 2015, p. 30). En el poema, se le otorga corporeidad a la huella mediante el uso de la palabra “carne” y se insiste en ella en tanto organismo gracias a una gradación ascendente que termina por unirla con la vida misma: la huella es carne, la carne eres tú –el destinatario del poema– y es el encuentro de los cuerpos en el ahora; la huella es vida, símbolo de unión. En consecuencia, resulta pertinente apuntar que para Walter Benjamin la huella posee un sentido alegórico similar al que le es otorgado por Raharimanana. El filósofo “la

define como ‘[I]a aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás’. [...] La huella es ante todo un material donde el pasado puede construirse y actualizarse en el marco de las interrogaciones que el presente le dirige a la historia” (Pereyra, 2018, s.p). Las huellas son inscripciones de las vidas antes olvidadas y, una vez que Raharimanana las ha redescubierto, adquieren la potencia para (re)contar la historia y para actualizar los senderos hacia el futuro.

Escribir la huella es escribir la vida, ¿y en qué consiste escribir la vida? “En la historia, la memoria y el olvido. En la memoria y el olvido, la vida. Pero escribir la vida es otra historia. Inconclusión” (Ricœur, 2000, p. 647). Es en esa misma inconclusión donde se halla el perdón, que no vislumbra una clausura de cualquier porvenir. El perdón es una elongación inagotable de la vida, alimentada por los vínculos humanos, por la memoria que escapa al abismo. El poema “pardon” da pie al nacimiento de un mañana insólito, apartado de la lógica colonial: “J’ai renoncé à la haine / J’ai su qu’en effaçant l’histoire de la victime, le bourreau se condamne à le rester / Bourreau... / Condamne ses propres enfants à endosser son propre costume / Bourreau...” (Raharimanana, 2015, p. 57-58). Se trata de abolir el odio y escapar a las dinámicas que alimentan la miseria.

Las narrativas nuevas de la historia son senderos hacia la libertad de las generaciones actuales, sean descendientes de los verdugos o de las víctimas. Porque, a pesar de que la restauración del vínculo humano jamás eximirá al culpable de su falta, sí le otorga libertad. “Hay que proseguir, en el corazón mismo de la deuda, el sutil trabajo de desatar y de atar: por un lado, liberar de la falta; por otro, atar a un deudor insolvente para siempre. [...] Donde reencontramos la deuda para con los muertos y la historia como sepultura” (Ricœur, 2000, p. 643). El poeta dedica el poema a los hijos del verdugo, en quienes aún reconoce las faltas del pasado, pero con ese reconocimiento no busca condenarlos a ellos ni a sus descendientes, simplemente se acepta lo imperdonable de los agravios en aras de no aferrárseles. Tal es su camino para aliviar la herida, de cicatriz indeleble, pero ya no sangrante. “Je ne suis pas tombé, / Vous avez simplement vu ma

chute...” (Raharimanana, 2015, p. 58), nos dice el poeta al concluir su poema “pardon”, pues ese cuerpo, que aparentaba morir, se levantará bailando rumbo a un insólito futuro mientras se regenera a sí mismo.

### **IV.3 La posibilidad de lo imposible**

El último impulso de este trabajo es cuestionarse sobre la *reconstelación* del futuro, sobre la posibilidad de lo imposible en *Empreintes*. Será necesario entender que la literatura, en su poder inextinguible, nos demuestra que no existen certezas, que a través de ella no se puede predecir un futuro, pero sí prefigurar uno (Spivak, 2009). Para obedecer a tal impulso, quedan por visitar dos poemas que ilustran cómo Raharimanana rompe la linealidad histórica a través de una recolección de voces y corporalidades proyectadas generalmente como una colectividad –un yo poético–, pero que está siempre fracturada y es siempre problemática. Asimismo, ésta resulta en la fragmentación de la gran Historia para formular un nuevo sentido histórico-narrativo basado en un *quizás*.

En el poema “alphabet de la tangence”, el autor explora una confluencia inaudita entre Alteridades a partir del concepto geométrico “tangencia”, que se define como el encuentro de “dos o más líneas o superficies: Que se tocan o tienen puntos comunes sin cortarse” (RAE, s.f). Dicho concepto matemático metaforiza el encuentro con el Otro, en el que las alteridades, líneas que nacen de distintos puntos, chocan la una con la otra, se tocan, pero sin averiarse, permitiendo seguir sus respectivos rumbos. Por otro lado, recurre también al término “alfabeto”, que, en tanto conjunto estructurado de símbolos, admite formar una voluminosa –si no es que infinita– cantidad de combinaciones con diferentes sentidos y significados. Si bien el autor empalma dos conceptos de disciplinas lejanas –la lengua y las matemáticas– consigue hacernos vislumbrar, ya desde el título, su remedio ante el trauma colonial: una serie versátil y fértil de encuentros entre Alteridades.

Asimismo, la estructura casi enteramente prosaica del poema, en el cual también abunda el asíndeton, genera un efecto similar al de poemas ya analizados anteriormente. La ausencia de puntuación, espacios y pausas, además de las continuas enumeraciones, provocan una saturación *in crescendo* durante la lectura, que empata con el tono de hastío y revuelta del poema, tal como en la siguiente cita: “Je te pose à mon écoute tu n’as pas à bouger je te pose à mon écoute tu n’as pas à dire [...] tu n’as pas à résister tu n’as pas à argumenter je te pose à mon écoute car de réparation je n’en voudrais que pour mes morts qui n’en jouiront jamais, [...]” (Raharimanana, 2015, p. 35). El destinatario del poema no es otro más que el lector francés, el heredero de la responsabilidad colonial, mas cabe destacar que la voz poética no espera una respuesta de tal, ya que el poema se propone revertir el mandato de silencio y ahora exigirlo al Occidental. Se trata, justamente, de interrumpir el discurso Histórico, de escarificarlo con historias otras. Así, la voz poética demanda dicho mutismo porque no hay palabras, no hay discurso alguno que remedie las faltas del pasado.

Y, sin embargo, con la imposibilidad de reparar los daños de por medio, este poema busca recuperar el vínculo humano con aquéllos que se querían rivales. El autor destaca los afectos durante el encuentro con el Otro europeo –lo humaniza– por sobre la lógica del odio e inaugura la tangencia con el criminal, mas no lo absuelve, puesto que la falta que han cometido los ancestros de este último es, por su naturaleza misma, imperdonable (Ricoeur, 2000). No obstante, en este territorio liminar que es el del perdón, se necesita de la locura para poder acceder al Otro: “je te parlerai sur ce que je ne sais pas mais que je ressens profondément dans ma chair [...] et que tu ne pourras jamais ressentir, ce ne sera pas raisonnable car les sens ne se comprennent qu’à la folie” (Raharimanana, 2015, p. 35). Recuérdese a Benhabib: ni la empatía ni la simpatía bastan al converger con la Alteridad, es necesaria la imaginación exacerbada –la locura– para responder al llamado del Otro. Así, se concibe “la imaginación como un instrumento para rendirse, sin garantía alguna, ante la mirada teleiopoética de Otros” (Spivak, 2009, p. 74). Raharimanana escribe la

palabra que funda una odisea iluminada por la imaginación, lo cual es el resultado de un proceso de interpretación fundamental para decidir y esperar la apertura de un mundo otro: el perdón.

El poema insiste en la diferencia entre víctima y verdugo mediante el esencialismo estratégico como herramienta para luchar y situar una distancia con Occidente: “il te sera presque impossible de m’écouter car cette intelligence n’est pas la tienne il te sera presque impossible de m’écouter car ce temps n’est pas le tien et tu ne conçois pas que j’y vive” (Raharimanana, 2015, p. 35). Bajo los términos de Spivak, “alphabet de la tangence” puede concebirse como la aparición de una inteligencia subalterna antes silenciada. Entiéndase lo subalterno como todo sujeto que no cabe en un estricto análisis de clase, como los sujetos que persisten en la lucha y la resistencia política al margen de la Historia (Spivak, 2013). Cabe destacar que esa inteligencia subalterna no es la del yo poético, sino la de los ancestros y conciudadanos de la voz malgache que nos comunica el mensaje de quienes no tienen acceso a la proyección de su palabra. Así pues, el tiempo al que se hace referencia en el poema es también uno que pertenece a la subalternidad, a una danza de espectros pasados, presentes y futuros ante los cuales el Otro —específicamente el Otro europeo— tiene la responsabilidad de dejarse ser encantado, en un breve, aunque revolucionario espacio en donde surge la “casi imposibilidad” de escuchar a la víctima.

Para concretar la danza hipnótica que es el perdón, la voz poética apela a la debilidad: “et pour me guérir il faut m’effacer, et t’effacer, et nous effacer, il nous faut disparaître avec ce mal, effacer jusqu’à la moindre empreinte” (Raharimanana, 2015, p. 35). No se trata, sin embargo, de negar(se) la existencia, sino de borrarse o fundirse en la mirada del Otro mediante la labor imaginativa del salirse de uno mismo, de la teleiopoiesis. Aunque Spivak se refiere a tal como una estrategia de la literatura comparada, la teleiopoiesis puede emplearse también durante la labor del escritor en tanto una estructura mesiánica que afecta al Otro, al que está a la distancia, el lector, a través de una poiesis (Spivak, 2009). Pues bien, el encuentro del Otro al que Raharimanana alude

en el poema es una prefiguración de la alteridad del lector que será atravesada durante su recorrido por *Empreintes*. Una odisea que no es lineal ni directa, sino que está marcada por la indecidibilidad.

En este sentido, decidir qué rumbo se desea frente al futuro se vuelve más que vital. Raharimanana se encara frente a la mencionada indecidibilidad, gracias a la que Derrida añade un nuevo tipo de “quizás” al por-venir (Spivak, 2009, p. 51). La indecidibilidad refiere a una multiplicidad de posibilidades sin estructura previa. Es un proceso de interpretación con aras a la apertura de mundos nuevos, de la posibilitación de lo imposible, en el que, sin embargo, es necesario aferrarse a una decisión, que, con todo, jamás se liberará de haber podido ser reemplazada por otra distinta. Nuevamente, eso que Raharimanana decide es el perdón, aun con la conciencia de que dicho camino puede suscitar el renacimiento del mal.

Ahora bien, aunque el acercamiento teleiopoético a partir del cual una lejanía –la de quien resiste– es copiada y después pegada al lado de otra lejanía –la del Otro europeo– no esté asegurado ni fundado sobre garantías en cuanto al por-venir, la decisión del perdón devela cierta esperanza de la voz poética frente al futuro. La reconstelación del futuro es una imaginación de lo lejano, concíbese este último sustantivo como sujeto –el subalterno que posee imaginación– y complemento de dicha imaginación –la posibilidad de lo imposible–. Raharimanana se posiciona frente a “[l]a indecidibilidad positiva, la responsabilidad, la cristalización –siempre bajo la forma del ‘por-venir’, para las futuras generaciones–, el ‘quizás’” (Spivak, 2009, p. 77).

Al final del poema, la prosa es interrumpida por cuatro versos que cristalizan un quizás más amable, al margen de la condena Histórica Occidental: “parfois, en me réveillant, je suis convaincu de pouvoir / changer le monde. Alors, je travaille, / je biffe, je rature / je tanne.” (Raharimanana, 2015, p. 36). Esos versos evidencian un impulso por reformular el futuro, pues el saber no debe extinguir la esperanza. La voz poética canta para salvar a su pueblo y para evitar que la huella del colonizador sobreviva a través de las generaciones venideras. Por otro lado, bajo la lente de Spivak,

el recurrir nuevamente al verso devela el interés del autor por la poesía como herramienta para cambiar el mundo y dar cabida a la posibilidad imposible del “quizás sí...” (Spivak, 2009, p. 68). De forma similar lo plantea Ricœur, ya que “[l]a sociedad no puede estar eternamente encolerizada consigo misma. Por tanto, sólo la poesía preserva la fuerza del no-olvido” (2000, p. 641).

Como última visita a *Empreintes*, a esta travesía a (la tierra) que es el corazón del Otro (Spivak, 2009, p. 101), se contempla el poema “voix”, un riesgo que Raharimanana toma para ser leído. Es un poema prosaico que adopta la forma de un canto hipnótico y que concretiza lo que se ha planteado como indecidibilidad. Se trata de la consecución exhaustiva de las frases “je tombe” –repetida 53 veces– y “je me relève” –52 veces–, interrumpida estratégicamente por bruscas palabras y frases que modifican el sentido del poema y que juegan con la homofonía del francés.

El poema comienza con la palabra “vois”, de carácter apelativo y que invita al lector a ver la danza venidera. Dotar de cierta mirada al lector refiere de nuevo a la contemplación del Otro sobre sí mismo, pues el autor se busca a él en los ojos de la Alteridad que lo mira. “Esto es imaginarse a uno mismo, realmente permitirse ser imaginado (experimentar esa imposibilidad) sin alguna garantía, por y en otra cultura, quizás. *Teleiopoiesis*” (Spivak, 2009, p. 83). Raharimanana copia la lejanía de los espectros que bailan en “voix” –cuyas voces se condensan en una voz poética fluctuante, un yo irreal y vulnerable, una “proyección deliberada de una colectividad en nombre de alguien [...] que termina por derribarse” (Spivak, 2009, p. 69)– y la pega junto a la lejanía del Otro europeo. Esto porque en el vaivén que son la historia y la vida compartidas en este mundo no existen nunca garantías, lo cual es sano; porque la responsabilidad de hoy es escuchar las voces, ver los cuerpos que caen y que se levantan una y otra vez, vacilantes: *des corps qui tombent, qui se relèvent*. Y, aun si existe la posibilidad del resurgimiento del mal, no queda más que mirar de frente a lo imposible: al perdón, el renacimiento del vínculo humano. Raharimanana cree en esa posibilidad de lo imposible, en el volver a caer y volver a levantarse, pero ya no en la soledad de

los afectos tristes, sino en el encuentro guiado por la imaginación y la transgresión: *je tombe*, pero ahora, “tu me relèves” (Raharimanana, 2015, p. 28). Tú me levantas, tú, el Otro, frente al por-venir.



## Conclusiones

Las lecturas de obras literarias como *Empreintes* nos exigen no sólo un ojo crítico agudizado, sino también una apertura hacia la imaginación. El análisis de este poemario, a fin de cumplir con su cometido, requirió de una reconciliación entre la objetividad que se busca al momento de escribir textos académicos y la imaginación. Como bien lo señala Gayatri Spivak, “vivimos en una época y en un lugar que ha privatizado la imaginación y la ha opuesto a lo político” (2009, p. 63). En otras palabras, este trabajo intentó ser un reflejo de lo que el mismo autor analizado, Jean-Luc Raharimanana, propuso en su poemario: ir más allá de las narrativas ya agotadas, explorar territorios relegados al olvido debido a la preponderancia de la lógica occidental. Esta tesis fue una respuesta frente a la urgencia de imaginar otras historias que nos conciernen en tanto lectores comprometidos. Sólo de esa forma, se logró comprender cómo *Empreintes* es un poemario cuyo protagonista es el cuerpo, pues gracias a él, el poeta abre un sendero inaudito en la historia con el objetivo de recuperar las memorias subalternas y, así, obtener de ellas el material para reformular la narrativa colonial impuesta sobre Madagascar.

Recapitulemos cómo el apartado uno nos facilitó contextualizar la labor artística de Raharimanana al exponer ciertos eventos históricos relevantes del periodo colonial y pos-colonial en Madagascar. Aunado a esto, el capítulo suscitó ya ciertas interrogantes éticas sobre las consecuencias del sistema colonial. Se realizó una contraposición entre las ideas de autores como Aimé Césaire y Frantz Fanon y la literatura francesa del siglo XIX, que abogaba por la conquista de países con el potencial de perpetuar la grandeza de Francia y de su lengua –la cual fue conscientemente instaurada a modo de herramienta colonizadora en el periodo decimonónico gracias a figuras como Onésime Reclus, quien usó por primera vez el término *francofonía* en 1886. Por otro lado, los pensadores de la llamada *négritude*, provenientes de territorios invadidos por el

imperio y la república francesa, develan algunos de los motores de la agenda colonial más allá de las posibles ganancias económicas y bélicas. Dicho de otro modo, Césaire señala específicamente la traición del colonizador decimonónico, quien se auto-concibe como el héroe de la Historia, el que debe salvar al mundo de la barbarie que él mismo adjudica a los pueblos que ultraja.

También pudimos vislumbrar el difícil trayecto del pueblo malgache rumbo a la libertad durante el siglo XX. Hablamos de la insurrección de 1947, que dejó miles de muertos en el país africano junto con una profunda sensación de tristeza y desesperanza. Este evento histórico ha influido enormemente en el trabajo de Raharimanana debido a las huellas que grabó en la memoria de los sobrevivientes y los testigos de aquella masacre. De primera mano, el autor fue recolectando testimonios de dicho suceso mientras los entretreía con el conflictivo panorama pos-colonial de su país, a fin de expandir aquellas voces antes silenciadas a través de su obra artística.

Pero, sobre todo, el primer apartado nos permitió acercarnos a la vida del autor y a su experiencia como heredero del trauma y de los agravios coloniales. No puede olvidarse que el padre del autor, Venance Raharimanana, fue víctima de una persecución política derivada de falsas acusaciones contra su persona y su labor social. Asimismo, la solidaridad de Jean-Luc Raharimanana frente a su país devastado por una maldad inscrita en la cotidianidad terminó por marcar inexorablemente el rumbo artístico del poeta y por redoblar su compromiso est-ético. Por ese motivo, la obra de Raharimanana es una puerta que se abre hacia la colectividad malgache, la cual está unida por haber experimentado los horrores de la colonización, pero que no deja de ser problemática ni de estar saludablemente fracturada, en términos de Gayatri Spivak. *Empreintes* es una oportunidad para que el silencio pueda romperse, para que los cuerpos paralizados puedan finalmente moverse y para que la historia de dicho país pueda ser contada por ellos mismos. El poemario se alimenta de una serie de voces que habían sido eliminadas por la palabra totalizante y

homogeneizante del colonizador; es por eso que estos poemas funcionan también como un territorio donde se encuentran espíritus y lejanías para articular un mundo otro.

Por otro lado, el capítulo dos buscaba adentrarse progresivamente en el poemario una vez que se hubiesen esclarecido sus orígenes y motivos. Precisamente porque el cuerpo es el principal agente en *Empreintes*, no es gratuito que se hable de una obra pensada para ser puesta en escena, pues resultaría incluso contradictorio que, si se enfatiza en todo momento la necesidad de poner al cuerpo en movimiento para reconfigurar una historia, no se les confiriera una corporalidad a las palabras a través de la danza. Por ello, nuestro segundo apartado se concentra en el papel desarrollado por el cuerpo en el poemario y en la performance protagonizada por Raharimanana y Nosibor. El título del capítulo, “Las huellas del cuerpo”, es polisémico no accidentalmente, pues el sustantivo “cuerpo” funge primeramente como sujeto: se trata de las huellas que va dejando el cuerpo en movimiento, el cuerpo danzante; en segunda instancia, “cuerpo” se interpreta a modo de complemento de “las huellas”, es decir, las marcas que se imprimen sobre él durante su paso por el mundo, la memoria que allí se inscribe.

En ese sentido, se buscaba en todo momento subrayar la potencialidad del cuerpo, que en *Empreintes*, era llevada al máximo gracias a la danza y a su encuentro con la palabra poética. Pudo notarse la manera en la que bailar inaugura dimensiones que escapan a la automatización, la pasividad y la esclavización del cuerpo, ya que el poeta y el bailarín en colaboración encuentran en la danza una oportunidad para desplazarse lejos de las dinámicas de tristeza y odio que, hasta ahora, han caracterizado la relación entre Madagascar y Francia. Particularmente, bailar representa una oportunidad para Raharimanana de reapropiarse simbólicamente y explícitamente de su cuerpo malgache, mientras sugiere que los demás cuerpos malgaches –aquéllos de sus ancestros, de sus coetáneos y de las generaciones por venir– pueden escapar también al yugo colonial. Así, se

entiende que la danza y la exposición del cuerpo junto con sus afectos son herramientas al servicio de su liberación y reivindicación.

Asimismo, se sugirió una concepción del cuerpo basada en los versos de Raharimanana, quien, al igual que el soporte teórico de este capítulo –Marcela Quiroz Luna y Gloria Anzaldúa–, lo concibe al margen de la oposición que las religiones católicas y protestantes construyen en torno a los elementos tangibles e intangibles del cuerpo. Esto quiere decir que, para el autor del poemario, las fracciones materiales e inmateriales del cuerpo no responden a una jerarquía y, por ende, es urgente erradicar la distancia entre ellas con el fin de aprovechar al máximo el potencial del cuerpo como agente de lucha y resistencia. El análisis de poemas como “la peau danse”, “alphabet de la mémoire” y “rage” fue fructífero para destacar la relación indisoluble entre el cuerpo –en toda su materialidad– y la memoria. La exploración del cuerpo en movimiento y de los afectos de los que es capaz posibilita el acceso a la(s) memoria(s) del pueblo malgache con el fin de recuperarlas y reorientarlas hacia un sentido más digno que el impuesto por la Historia Colonial Europea. Así pues, Raharimanana insiste sobre las trampas del olvido, puesto que, sólo reviviendo la memoria en el cuerpo, se podrá conjurar ese dolor mientras se edifica un rumbo nuevo hacia el por-venir.

La tercera sección de la investigación indagó sobre el deber ético de Raharimanana al (re)contar la historia colonial de Madagascar y Francia. Tuvo que considerarse que el proceso de descolonización de un país suele traer consigo incertidumbre, corrupción e incluso más miseria; por ello, la colectividad oprimida debe imaginar y proponer un proyecto democrático que salvaguarde su humanidad y sus derechos. Para Judith Butler, auxiliar a lo largo de este capítulo, “[e]l derecho a tener derechos cobra forma y significado en el propio ejercicio del derecho” (2020, p.20). En ese sentido, la única manera de hacer valer los derechos del pueblo malgache es ejercerlos en la cotidianidad. Debido a esto, Butler entiende la democracia como un proceso más que un fin o una instauración rastreable y definida históricamente. Para referirnos a la lucha diaria de los

oprimidos, este trabajo propuso catalogarla como una lucha parademocrática, en el sentido que su resistencia se sitúa fuera de la democracia parlamentaria a la que se les niega el acceso. Pero también, mediante el prefijo “para”, se sugirió que tal combate no es el rival ineluctable de la Democracia Institucional, sino un agente externo que la problematiza y la cuestiona severamente sin negar su existencia; con el fin de construir espacios alternativos en defensa de la libertad.

Aunado a esto, el apartado se centró primordialmente en las ideas de Benhabib y Arendt para discutir las cuestiones y dilemas éticos que suscita el (re)contar la historia del pueblo malgache. Sin embargo, como se ha precisado ya, la historia colonial del país africano es también la historia de Francia. Fue necesario entonces preguntarse, más allá de las aspiraciones económicas, qué motiva(ba) la violencia cometida contra el pueblo de Madagascar. A este respecto, Benhabib habla de la rutinización de la maldad, de su incorporación incuestionable en la vida diaria. Se notó que Raharimanana, consciente de este fenómeno, conforma sus poemas con lo que las filósofas llaman “perlas”, que no son más que memorias recuperadas del olvido sedimentado, y que tienen la capacidad de conformar una nueva y brillante historia para, a su vez, reorientar el futuro.

Gracias a poemas como “origines”, el poeta pone en jaque lo que Benhabib denomina la dominación moderna, que basa su estructura en la erradicación del sujeto moral y de derechos. Raharimanana habla, a través del dolor, sobre la desaparición de la individualidad de sus ancestros, no obstante, al recuperar esa parte olvidada de la historia, les devuelve su carácter humano, su identidad y su derecho a tener un espacio en el mundo. El autor logra su cometido de desafiar la tradición historicista de la cronología y la causalidad al valerse de la fragmentariedad para (re)contar la historia. Mediante la poesía y la recolección de voces otras, Raharimanana les hace frente a los dilemas historiográficos de la estructura de la narración histórica tradicional y occidental. Para ello, el poeta inaugura un nuevo sentido de subjetividad compartida al salir de sí e ir más allá de la empatía y la simpatía como bases para instaurar vínculos humanos con el Otro.

A partir de ese punto, fuimos particularmente conscientes de la preponderancia de la imaginación en el poemario como recurso base para encontrarse con la Alteridad.

En ese sentido, el último capítulo del trabajo pudo consolidarse gracias a que se había destacado el papel del cuerpo y de su potencia imaginativa. En este apartado, el objetivo esencial fue reflexionar sobre la posibilidad de lo imposible a la que se llega gracias al poder de la imaginación. Como se explicó allí, esa posibilidad de lo imposible para el autor era el perdón. Por dicha razón, se seleccionaron poemas –como “alphabet de la tangence” y “voix”– en los que ambas partes de la historia –Francia y Madagascar– hicieran acto de presencia. En ellos, la voz poética se dirige a los hijos de los verdugos para despertar su conciencia sobre los persistentes estragos de la colonización, mientras plantea una vía más humana frente a un por-venir que se desea libre y pacífico.

Así pues, tanto en el último apartado como en la investigación en su totalidad, se trató de romper todo tipo de barreras o de discursos fijos. Se destacó cómo cuerpo y palabra se encuentran fuera del espacio y tiempo histórico-occidental en tanto entidades subalternas a través de un montaje teleopoiético, en palabras de Spivak y Derrida. Esta comunión permite trazar un por-venir a partir de la imaginación de lo lejano, en donde la colectividad malgache tiene finalmente permitido pensar y recontar el pasado de una forma distinta, una que no se base en condiciones preconcebidas. Raharimanana escribe sus poemas para que el Otro lo observe, para que él observe a ese Otro e, incluso, para conocer cómo lo mira el Otro cuando lee sus textos. En otras palabras, esta antología es una eterna y cíclica imaginación de lo lejano.

*Empreintes* propone un camino conciliador que parecía no ser posible. La obra literaria de Raharimanana se sumerge en lo indecible para después optar por lo antes imposible: el perdón. Antes de acercarse a lecturas como la analizada, podría pensarse que lo más sencillo es perpetuar

la cultura del odio que divide y preconiza la venganza. Sin embargo, seguir con este juego polarizante, redimiría, a su vez, el sistema binario de maestro-esclavo del cual es urgente escapar.

Como conclusión última, debe señalarse que no sólo escribir, sino también leer este poemario es un acto de coraje y solidaridad, pues, a través de él, nos percatarnos de los horrores de la colonización y de la maldad del ser humano que nos es posible –aunque se presuma imposible– derrocar. Podemos pensar que el ser humano es una condena y que nuestra especie no tiene remedio. Sin embargo, ¿no será que llegamos a conclusiones tan fatalistas justamente porque así nos han enseñado a pensar? Ya bien lo decía Deleuze, los tiranos nos necesitan tristes y agotados para dominarnos. Raharimanana se niega a seguir esa forma de vivir y ver la vida; de ahí que *Empreintes* sea un espacio en el que, escondidos tras el horror, se hallan la esperanza y el perdón.

## Referencias bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Company.

Assemblée Nationale. (1789). *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789*. Obtenido de Élysée: <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen>

BENHABIB, Seyla. (1990). Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative. *Social Research*, 57(1), 167-196.

BOURGEACQ, Jacques. (1999). La littérature malgache contemporaine, cette inconnue. *The French Review*, 72(3), 543-556.

BOZANIC, Nick. (2011). Patience. *Mānoa*, 23(2), 34-36.

BUTLER, Judith. (13 de junio de 2019). Sin aliento: riendo, llorando al límite del cuerpo [Video]. *Cátedra Ingmar Bergman UNAM*. Obtenido de YouTube: <https://youtu.be/ijgXrPgL12w>

\_\_\_\_\_. (2020) *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Ciudad de México: Penguin Random House.

CÉLÉRIER, Patricia. (2008). Raharimanana : « Le viol des douceurs ». *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 70(1). Obtenido de Holy Cross: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol70/iss1/9>

CÉSAIRE, Aimé. (1979). Discurso sobre el colonialismo. En *Latinoamérica Cuadernos de literatura latinoamericana* (págs. 5-27). Ciudad de México: Centro de Estudios Latinoamericanos.

CHAKRABARTY, Dipesh. (2008). *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets.

CHESTIER, Aurore. (2007). Du corps au théâtre au théâtre-corps. *Corps*, 2(1), 105-110.

CYRULNIK, Boris. (2018). Traumatisme et résilience. *Rhizome*, 69-70(3-4), 28-29.

DELEUZE, Gilles. (2009). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.

DELEUZE, Gilles y Claire Parnet. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

DERRIDA, Jacques. (2003). El siglo y el perdón seguida de Fe y Saber. (M. Wieviorka, Entrevistador, y E. d. castellano, Editor). Buenos Aires: Ediciones de la For.

FANON, Frantz. (2011). *Peau noire, masques blancs*. J.-M. Tremblay.

FRITZ, Vivian. (2015). *Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écritures chorégraphiques*. Estrasburgo: Université de Strasbourg.



GUTIERREZ, Jene. (15 de abril de 2019). *bell hooks And The Extraordinary Power Of Names*. Obtenido de The Establishment: <https://theestablishment.co/bell-hooks-and-the-extraordinary-power-of-names-dcb1fe44ec29-2/index.html>.

KAIN, Arsène B. (2017). L'afropéanisme dans Tels des astres éteints de Léonora Miano : une scripture rhématique de la transmigration des identités. *e-Scripta Romanica*, 4, 16-26.

KREIE, Haddy. (2014). Binding and Unbinding Insurrection in Madagascar: Jean Luc Raharimanana's 47. *Theatre History Studie*, 33, 169-192.

KUNDERA, Milan. (1980). Prague, poème qui disparaît. *Le Débat*, 2(2), 48-65.

Larousse. (s.f.). *Bâtard*. Obtenido de Larousse: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bâtard/8313>

\_\_\_\_\_. (s.f.). *Gommer*. Obtenido de Larousse: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gommer/37456>

LAVERDANT, Désiré. (1844). *Colonisation de Madagascar*. Paris: Secrétariat de la Société Maritime.

Le Robert. (s.f.). *Dresse*. Obtenido de Le Robert. Dico en ligne: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dresser>

MBEMBE, Achille. (2007). De la scène coloniale chez Frantz Fanon. *Rue Descartes*, 58(4), 37-55.

MCDONALD, Christie V. y Jacques Derrida. (1982). Interview: Choreographies: Jacques Derrida and Christie V. McDonald. *Diacritics*, 12(2), 66-76.

MEMMI, Albert. (2007). *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*. Paris: Gallimard.

NISHIMOTO, Noa. (2010). Le multiculturalisme malgache face aux défis du XXIe siècle : diversité ethnique, politiques éducatives en cours et développement économique. *Revue japonaise de didactique du français*, 5(2), 38-57.

NOSIBOR, Miguel. (s.f.). *En Phase*. Obtenido de La compagnie En Phase: <https://compagnieenphase.com/compagnie/>

NOSIBOR, Miguel y Jean-Luc Raharimanana. (s.f.). *EMPREINTES – Création 2015 (pièce pour 2 artistes)*. Obtenido de En Phase. Instinct danse hip hop: <https://compagnieenphase.com/creations/pieces-choreographiques/empreintes/>

PEREYRA, Guillermo. (2018). El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin. *Intersticios sociales* (16), 07-45.

PIERROT, Anne H. (2009). Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. *Recherches & Travaux*(75), 21-34.

POIRIER, Nicolas. (2000). Entretien avec Jacques Rancière. *Le Philosophoire*, 13(3), 29-42.

QUIROZ LUNA, Marcela. (2015). *La escritura, el cuerpo y su desaparición*. Ciudad de México: Diecisiete.

RAHARIMANANA, Jean-Luc. (Enero de 2004). Réagit à la "Correspondance" d'Alain Mabanckou, "L'Amérique noire à N'Djaména", parue dans le n°57 d'Africultures. Obtenido de Africultures: <http://africultures.com/jean-luc-raharimanana-3262/>

\_\_\_\_\_. (31 de mayo de 2004). *Sortir des bois*. Obtenido de Africultures Les mondes en relation: <http://africultures.com/sortir-des-bois-3378/>

\_\_\_\_\_. (2010). Raharimanana, 5 Questions pour Île en île. (G. Bouchotte, Entrevistador). Obtenido de París: Île en Île: <http://ile-en-ile.org/raharimanana-5-questions-pour-ile-en-ile/>

\_\_\_\_\_. (2012). Entretien avec Jean-Luc Raharimanana pour "47, Portraits d'insurgés". (M.-A. Sevestre, Entrevistador). Obtenido de Les Francophonies En Limousin: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Jean-Luc-Raharimanana-pour-47-Portrait-s-d-insurges-29e-Francophonies-en-Limousin>

\_\_\_\_\_. (Abril, octubre de 2012, 2016). Écrire au-delà de la langue: Entretien avec Jean-Luc Raharimanana. (A. Ruprecht, Entrevistador). Obtenido de Critical Stages/Scènes critiques: <https://www.critical-stages.org/16/entretien-avec-jean-luc-raharimanana-ecrire-au-dela-de-la-langue/>

\_\_\_\_\_. (Enero de 2014). *RAHARIMANANA Jean-Luc*. Obtenido de Les Francophonies Des écritures à la scène: <https://www.lesfrancophonies.fr/RAHARIMANANA-Jean-Luc>

\_\_\_\_\_. (2015). *Empreintes*. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs.

\_\_\_\_\_. (2018). *Revenir*. París: Rivages.

\_\_\_\_\_. (27 de marzo de 2018). Revenir, c'est revenir vers Elle. *Africultures Les mondes en relation*. (A. Bocandé, Entrevistador). Obtenido de Africultures Les mondes en relation: <http://africultures.com/28119-2/>

Real Academia Española. (s.f.). *Tangente*. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/tangente>

RECLUS, Onésime. (1886). *France, Algérie et colonies*. París: Librairie Hachette et Compagnie.

RICCEUR, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

ROSAN, Peter J. (2014). The varieties of ethical experience: A phenomenology of empathy, sympathy, and compassion. *Phänomenologische Forschungen*, 155-189.

SAID, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

SHAKESPEARE, William. (1564-1616 (1958)). *The tempest*. Cambridge: Harvard University Press.

SHARP, Lesley A. (2002). *The Sacrificed Generation: Youth, History, and the Colonized Mind in Madagascar*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.

Spivak, Gayatri C. (2009). *La muerte de una disciplina*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

\_\_\_\_\_. (2013). Esperando a Gayatri Spivak: "¿Podemos oír al subalterno?". (V. Gago, y J. Obarrio, Entrevistadores). *Revista Ñ*. Obtenido de Noticias UNSAM: <https://noticias.unsam.edu.ar/2013/11/08/esperando-a-gayatri-spivak-podemos-oir-al-subalterno/>

TOMÁS CÁMARA, Dulcinea. (2014). *Una poética de la violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea (1980-2010)*. Alicante: Universidad de Alicante.

TORRAS FRANCÈS, Meri. (2012). El cuerpo ausente: Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente. *Estudios - Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba* (27), 107-118.

VALÉRY, Paul. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.