

Oralidad / escritura: imágenes para una epistemología de las historias de vida

Ayelén Fariña*

Resumen

El artículo se propone una reflexión epistemológica acerca de las investigaciones que priorizan el uso de fuentes orales y la escritura de historias de vida. Si bien la diversidad heurística disciplinaria precisa de algunas distinciones entre la historia de vida, el relato de vida y la propia Historia Oral, hemos escogido la primera como aquella modalidad que vuelve inteligible lo biográfico como *identidad narrativa* (Ricoeur, 1988). Tal análisis se alejará de una preocupación estrictamente metodológica para recuperar la instancia de un pensamiento situado. En ese sentido nos referimos a la relación entre el conocimiento, la sensibilidad y las imágenes visuales para la reflexión de los horizontes teórico-metodológicos, en particular, analizando cómo operaría la visualización de tres imágenes pictóricas en la interpretación de un texto biográfico narrativo. Las tres pinturas barrocas escogidas constituyen ejemplos de la ruptura con la linealidad y la perspectiva, y median aquí como representaciones de la cualidad de la oralidad (de lo sensible) y de su relación con la escritura (lo inteligible). De este modo, procuramos revelar la condición de “detalles” negativos que las historias de vida suponen para la crítica de la representación de la historia.

Palabras clave: Epistemología – Escritura/oralidad – Imagen – Identidad narrativa.

Keywords: Epistemology – Writing / Orality – Image – Narrative identity.

* Licenciada en Comunicación Social por la UNR y Doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Desde 2009 es Becaria Doctoral de CONICET, con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Actualmente desarrolla la investigación de su tesis “Los estudios con fuente orales: modos de reflexión epistemológica en torno a la subjetividad”. E-mail: ayilita@gmail.com

Introducción

Es preciso decir que nuestro trabajo, al proponerse como una reflexión epistemológica sobre un texto particular de los estudios de Historia Oral, no despliega sus argumentos solo en un sentido metodológico, como generalmente las ciencias sociales conciben a la utilización de relatos e historias de vida. Cuando referimos a la disposición del método nos estamos haciendo eco del problema del conocimiento en general, de los supuestos, interrogantes y respuestas planteados por los diferentes paradigmas involucrados, pero también sobre la pregunta acerca de la particular inteligibilidad que lo biográfico y lo narrativo tiene en relación a la representación de la historia. Y de cómo esa relación dialoga con las acciones de justicia y memoria que las reescrituras del pasado conllevan. En ese sentido, uno de nuestros propósitos, es la caracterización filosófica y el examen crítico de esas inteligibilidades, lo cual supone atender especialmente a las actitudes cognitivas y sensibles del investigador y a la situación de conocimiento (la entrevista de Historia Oral). Nuestra crítica se dirige también hacia la pretensión normativa en la que se inscribe generalmente la epistemología y hacia las cualidades de la abstracción, la síntesis y la linealidad como los modos de organización del pensamiento que han predominado en la cultura occidental.

Desde esta perspectiva, nuestro estudio se enmarca dentro de lo que Alicia Entel (2005; 2008) ha denominado “pensar sensible” o poético vinculando nociones comunes a la crítica dialéctica de la razón: el propio pensar por “montaje” de Walter Benjamin, la crítica política a la alienación social fundada en la dicotomía sensible/inteligible realizada por Herbert Marcuse y la crítica negativa de Theodor Adorno. Nuestra convicción acerca de la pertinencia de las imágenes para una reflexión epistemológica también supone la puesta en práctica de aquella mirada indicial descrita por el historiador Carlo Ginzburg (1989). Y esta conjunción ver/saber supone una integralidad siempre en tensión de las contradicciones entre lo general y lo particular que, como advierte Entel, quizás solo pueda ser imaginada como “destello”. Según queremos exponer aquí, las historias de vida vendrían a personificar los detalles presentes en los bocetos de una obra finalizada: así como los más grandes pintores –Leonardo Da Vinci, Pablo Picasso o Salvador Dalí– han dejado en sus bosquejos los indicios de las diferentes versiones de su cuadro definitivo, los historiadores hallarían, al enfocar la

mirada en las historias de vida, “destellos” (indicios, detalles) de las contradicciones y los olvidos que forman parte del proceso de la totalidad, y que no siempre habilitan o requieren de una síntesis. En el mismo sentido, no es desatinada una comparación entre el pintor y el historiador, análogamente, entre pintura y narración: una historia de vida es el retrato de una época (ámbito de lo particular y del detalle) y la pintura siempre nos está contando una historia (ámbito general y del conjunto).

Para explorar la relación entre el conocimiento, la sensibilidad y las imágenes visuales, hemos escogido tres obras reconocidas de los pintores barrocos Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) y Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). A partir de la observación de lo que allí fue retratado y de la lectura de las circunstancias que rodearon sus producciones, intentaremos demostrar que la oralidad de los relatos y el posterior proceso de escritura realizado por el historiador, suponen criterios epistémicos que pueden, en cierto modo, observarse. Procurando consolidar este pensamiento “videológico”¹ las tres obras compondrían “figuras de la oralidad”: la representación de la transmisión oral y la escritura, como indicio de la interpretación artística barroca en la época de la Contrarreforma, conformarían a su vez, los indicios de la dimensión de lo sensible, de los antagonismos sociales y de las relaciones entre el poder y el saber. Comprendiendo/observando las rupturas de la linealidad y de la perspectiva renacentista que llevaron a cabo la curvatura y el claroscuro que caracteriza al barroco, procuramos religar ámbitos que han sido históricamente separados: cuerpo/alma, vista/ oído, habla/escritura. El “detalle olvidado” de esa totalidad, y que completa nuestro corpus, es la historia de vida *Doña María* (James, 2004), la elección de la misma obedece a otra de nuestras hipótesis, que la oralidad y la situación de transmisión de la propia vida, estarían “olvidadas” por la inteligibilidad textual de una *identidad narrativa* (Ricoeur, 1988).

Describiremos en la obra *Doña María*, los supuestos de la entrevista de Historia Oral, que es uno de los usos -no siempre disciplinarios- del denominado método biográfico. Este uso es diferente al que suele presentarse en la sociología o la antropología, que prefiere la denominación de “relatos de vida” (Bertaux, 2005) o

¹ La tesis sobre el pensamiento *videológico*, se origina para Entel, en la raíz indoeuropea “*digamma+id*” que da lugar tanto a “ver” (ιδειν) como a “idea” (ιδέα). A partir de esta unión es posible pergeñar la integridad entre el saber y el ver (*idein*), una inseparabilidad que hasta el propio Platón expresaba “en el *Protágoras* habla de ‘diseñar una idea’, dibujarla y utiliza idea en el sentido de “forma”, “bello aspecto exterior” (Entel, 2008: 9).

“entrevista biográfica” además de un tratamiento particular del material relevado. Por razones de espacio y porque se alejaría de nuestros objetivos, no daremos cuenta de las diferentes caracterizaciones que este tipo de fuentes fue teniendo a partir de su emergencia y de su uso sistemático a mediados del siglo XX². Si vale la pena, mencionar un ejemplo de otro modo de abordar lo biográfico, que podemos hallar en la investigación etnosociológica *Vidas Beligerantes* (Auyero, 2002), que brinda la reconstrucción, partir de una dialéctica entre biografía y acción colectiva, de las memorias de acontecimientos recientes ocurridos durante la década del noventa en la Argentina (las pobladas de Santiago de Estero y de Cutral-Có y Plaza Huinul).

Los relatos de vida en ciencias sociales como metodologías, señala el historiador Ronald Fraser, encuentran sus desarrollos más plenos en Italia, España, Francia y Alemania. Por un lado la vertiente francesa, cuyo método etnosociológico consiste en recoger relatos de vida con la finalidad de indagar en las relaciones, normas y procesos que estructuran y mantienen la vida social, en un campo intersticial donde se mueve lo micro y lo macrosocial. Por otro lado, y mientras que uno de los exponentes franceses, Daniel Bertaux (al igual que la historiadora Isabelle Wiame), construye su método sobre la base del trabajo de un equipo, un historiador oral como Ronald Fraser describe su trabajo en una dirección completamente opuesta, centrada en el ejercicio individual y artesanal del oficio, al punto de admitir que si volviera a escribir sus obras más significativas, no usaría entrevistas que el no hubiera realizado. En contraste, la vertiente hermenéutica desarrollada sobre todo en Italia (Franco Ferraroti, Luisa Passerini, Giovanni Levi y Alessandro Portelli) coloca el acento más en las narraciones que en las historias de vida, más en la significación de los hechos que en los hechos mismos, de lo que se deduce que el “desciframiento” de los textos (las fuentes orales) y las “distorsiones” de la memoria ocupan un lugar central.

Decíamos en el inicio que la diversidad heurística actual del espacio biográfico, más que estimular la búsqueda de rigurosidad de una metodología en particular, incita a la exploración de los límites y posibilidades de otras perspectivas más cercanas al dramatismo y a la presencia del otro en la escena que al distanciamiento del sujeto

² La institucionalización de la práctica de la historia oral se lleva a cabo en la Universidad de Columbia en 1943, de la mano de Alain Nevin y de la recuperación de un proyecto trunco de una serie de encuestas a políticos y personalidades destacadas iniciadas por la Biblioteca de Bancroft. En 1948 se funda el primer centro de historial oral del mundo. Pero recién en la década del sesenta, se tiende a la pluralización de las entrevistas y a la complejización de sus propósitos. (Fariña, 2008: 20).

reflexivo cognoscente. La perspectiva de “lo video”, sostiene Entel, pareciera resultar simbólicamente más eficaz en su relación con el pensamiento utópico y más sensible a las acciones de justicia que otras visiones del mundo. Es evidente que tal condición tiende un puente con la Historia Oral, como ámbito donde se gestan las reescrituras contra el olvido y las representaciones de identidades postergadas, finalmente, los “mundos en un detalle”.

Figuras de la oralidad

En principio y en lo que refiere la práctica de la Historia Oral (que, huelga aclararlo, no excluye la utilización de las otras fuentes) hallamos el problema de la transcripción y producción escrita al que se enfrenta todo investigador. Para comprender lo que trataremos en este segmento sugerimos observar las dos imágenes de “San Mateo y el ángel” pintadas en 1599 y en (circa, 1602) por el italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio. A estas se le añade más adelante la obra del retratista holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn.



Obra 1 (referencias al final del texto)



Obra 2

La primera y más adecuada comparación con las condiciones *in situ* de la entrevista, viene de la mano de una pintura religiosa peculiar. En la primera versión del lienzo realizada por M. M. Caravaggio³ en 1599, el profeta San Mateo se encuentra

³ Salvo en sus principios, Caravaggio produjo mayoritariamente pinturas religiosas. Sin embargo, a menudo escandalizaba y sus lienzos eran rechazados por sus clientes. Dos de los reproches habituales

escribiendo un fragmento de la Biblia y el ángel parado junto a él (vale decir con sus pies en la tierra) guía su mano mientras escribe. La escena connota una natural cercanía entre el ser humano y el ente divino. Esta proximidad adquiere, para la historia del arte, una valiosa interpretación, ya que Caravaggio era un pintor del estilo barroco que no elegía figuras etéreas y bellas para representar los actos y personajes de las Sagradas Escrituras. Sus modelos, en cambio, provenían de la gente del pueblo: prostitutas, chicos de la calle o mendigos posaron a menudo para los personajes de sus cuadros.

En el caso del lienzo de San Mateo (circa, 1601-1602) un contexto signado por la presencia de la Iglesia de la Contrarreforma y sus diatribas con el protestantismo provocaron que la institución religiosa fuera ambigua acerca de varias de las pinturas de Caravaggio. Por un lado, la Iglesia destacaba la vulgarización de la religión con el fin de mostrar un rostro más humano frente a la austeridad pregonada por el protestantismo y por otro, salvaguardaba la pureza y santidad de las imágenes religiosas, en franco rechazo a los rasgos vulgares de algunos santos, como el que observamos, caracterizados como golfos salidos de los bajos fondos. Fue esta actitud esquizofrénica la que rechazó⁴ la primera versión, por considerar inadecuada la sensualidad del ángel, que fue juzgada como trivial, y también por la suciedad de los pies descalzos del santo, quien se asemejaba a un jornalero. Caravaggio, por cierto, rechazaba corregir las imperfecciones de sus modelos para representarlos más “bellos” o de un modo más acorde a las visiones que la iglesia tenía de sus santos. Este realismo psicológico de sus pinturas sacras influyó notoriamente en los pintores posteriores, entre los que se encontraría Rembrandt.

En aquella oportunidad y en muy poco tiempo, Caravaggio debió realizar a pedido de su empleadora, la Capilla de Contarelli, una segunda versión, “La inspiración de San Mateo” que, más convencional, ya no ostentaba la expresividad de aquella. Detengámonos en el primer cuadro para luego comparar las versiones, allí observamos la actitud orientadora e intérprete del ángel hacia San Mateo, nosotros deseamos pensar

eran el realismo de sus figuras religiosas que rozaban el naturalismo temprano, así como la elección de sus modelos entre la gente de más baja condición. Podemos situar su obra en la transición entre el Renacimiento y el Barroco. La instalación del conjunto de pinturas referidas a San Mateo en la Capilla de Contarelli tuvo un inmediato impacto entre los jóvenes artistas romanos, y el caravaggismo se convirtió en la moda para los incipientes artistas (Gombrich, 1997)

⁴ Este rechazo fue su primer escándalo como pintor. La que resultó ser una primera versión se encuentra hoy desaparecida y solo se conservan de ella varias fotografías en blanco y negro. El cuadro fue destruido durante la Segunda Guerra, en el bombardeo a Dresde en 1945, ciudad a la había sido llevado en 1811 por Jerónimo Bonaparte.

a este mensajero como una figura de la oralidad, condición y cualidad de los testimonios. Si la oralidad se nos aparece bajo una figura ésta, como tal, quiebra la linealidad de la escritura insinuándose así una actitud cognitiva diferente de ver/saber: una dialéctica de la imagen que representa, sin perseguir una síntesis, el conflicto entre la oralidad y la escritura. La misma oralidad, remite inevitablemente al cuerpo de la voz, es decir, a la dimensión sensible y ambigua (no lineal) asociadas históricamente a un modo de conocer inferior, según las concepciones filosóficas imperantes durante los siglos XIX y XX. Pese a ello, en esta escena particular, el ángel no parece estar narrando verbalmente sino que está tutelando la mano del santo (de acuerdo con la historia del arte al santo se le suponía analfabeto) y sosteniendo el libro: le enseña a escribir a un pobre viejo, lo cual connotaría la ‘torpeza’ humana a la hora de escribir sobre los hechos acontecidos, hechos que por su naturaleza divina deberían ser dignos de un registro exacto y verdadero.

Tenemos conocimiento de que toda la historia del cristianismo y sus documentos institucionalizados, los Santos Evangelios, se han construido sobre los pilares de cientos de testimonios orales (no solo de sus discípulos) y que la tarea de reducción de esta suerte de ‘semblante’ del discurso formó parte de un posicionamiento cultural hacia la crítica textual (con la filología a caballo de la imprenta) que abstraigo de los discursos sus elementos más materiales⁵. Considerando esto, nace la primera indagación: ¿Es aquella “torpeza” de San Mateo (santo y humano), en la tarea de escritura, un signo de la preocupación por la incapacidad científica de registrar “tal como han ocurrido” los hechos? en presencia de la consolidación de las ciencias sociales y de la pluralización de las fuentes ¿Cuál es el método más adecuado para tal fin? La escritura de la historia siempre se ha encontrado frente al problema de la oralidad en cuanto a los criterios de verificación y confiabilidad de este tipo de fuentes, que de por sí son inconclusas y no están exentas de motivaciones personales. Fuentes, relatos y testimonios que además están “amenazados” por el juego de la significación y la interpretación de la memoria humana individual y colectiva.

Consideramos en ese sentido que el ángel alude a la oralidad en un sentido indicial, ya que lo encontramos en una escena pintada en líneas curvas. Y esto no es

⁵ El campo concreto desde el que la historia se desplegaba fue reducido a la crítica textual, la misma “empezó a considerar no pertinentes al texto los elementos vinculados a la oralidad y a la gestualidad y se siguió igual criterio con los elementos ligados a la materialidad de la escritura” (Ginzburg, 1989: 148)

menor debido a que este cuadro pertenece a un momento del arte en que las líneas, del clasicismo y del neo-clasicismo, comienzan a curvarse. Es Caravaggio el que inicia esa ruptura con lo lineal en el ocaso del renacimiento italiano, y son estos trazos los que inmediatamente adoptará el barroco y que se expresarán recién como ruptura absoluta en el siglo XIX y en el XX con las vanguardias. Si estos retratos, entonces, se sitúan en los orígenes de la enemistad con la linealidad, no es desatinado aludir a lo lineal como atributo característico de una actitud cognoscitiva que ha fundado miradas y saberes estrechamente vinculados a la lecto-escritura como modo privilegiado de conocer, y que conlleva a esta división de lo inteligible y sensible. Es a esto a lo que se opone materialmente nuestro corpus, como boceto de la curvatura negativa que resiste a los ideales de la ilustración positivista. Como si pudiéramos trazar una correspondencia (¿deberíamos denominarla constelación?) de elementos ligados entre sí racional y corporalmente: linealidad-escritura-inteligibilidad-ojos / curvas-oralidad-sensibilidad-oído, que reconstruiría el vínculo entre la linealidad del pensamiento con lo que se escucha y de la inteligibilidad con las curvas sombreadas. En ese mismo sentido, deberemos también atender a la inusitada potencialidad de las imágenes que visibilizan escenas donde la percepción auditiva es central, casualmente el sentido más comprometido en las historias de vida.

Al realizar la comparación con la segunda versión de 1602, y atendiendo a los cambios realizados a la misma de acuerdo a las reprimendas de la Iglesia italiana que el artista debió tolerar, nos encontramos con una figura más fuerte del ángel que pareciera enfrentarse con el santo a través de la mirada. Allí el santo tiene un gesto de genuflexión forzada, una mirada entre pavorosa y desafiante y está atento a los mensajes que se le anuncian. Comparándolos, estos gestos escenifican el complejo de lo real simbólico: como si hubiera habido una suerte de intercambio o de discusión entre ellos, los gestos constituyen los indicios de lo que efectivamente ocurrió entre el artista y las autoridades religiosas, así también, la actitud de la reprimenda angelical es signo del rechazo que sufrió por parte del pueblo. En esta segunda composición, estamos ante un santo que se limita a escuchar, los gestos de su rostro y la postura corporal se perciben forzados e inestables, incluso denotan incomodidad, pues debe mirar hacia arriba y torcer su cuello hacia el ángel que lo observa vigilante.

Es evidente que la significación de lo descrito tiene que ver con las relaciones de poder de la época, es una alegoría de una disputa de sentido por la representación de la historia entre el que relata los hechos “tal como han ocurrido” (el ángel como representación de la institución religiosa) y el que escucha-pinta, dado que el pintor para expresar la trifulca se representa a través San Mateo. Aunque sus gestos y posición corporal, ciertamente, no sean de una sumisión absoluta sino de incomodidad e inestabilidad, y que connota un conflicto sin resolverse: una dialéctica en suspenso entre la “verdad histórica” documentada (transmitida previamente por el Verbo) y la significación e interpretación personal. De este modo, la indecibilidad de la disputa nos incita a reflexionar sobre la problemática que ha enfrentado desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX a las metodologías inscritas en los paradigmas tradicionales (que buscan establecer leyes, causas y finalidades últimas) y la Historia Oral y las disciplinas que poco a poco intentaban legitimar su práctica a través de una pluralización de las fuentes. Aquella relación sujeto-objeto cosificante quedó implícita durante mucho tiempo hasta que comenzaron a ser revisados algunos de sus supuestos. Lo que entonces aquí nos interesa es situarnos materialmente frente a esta anécdota (la modificación autoritaria de las versiones de los lienzos) y verla como un anticipo del conflicto contemporáneo de las interpretaciones respecto a la teoría de la historia, como la ha caracterizado Ricoeur (2008). Un conflicto que le atañe a la hermenéutica ejercida sobre textos escritos solo si consideramos esos registros y la analogía propuesta por el filósofo protestante entre la acción y el texto. Con todo, también el rol de la interpretación debe considerar este otro tipo de registros visuales, que abonan a una fundamentación del conocimiento de los acontecimientos biográficos en relación a los históricos. Pero retomaremos esto en el segundo segmento.

Estos tres cuadros ponen en escena el proceso dialógico y conflictivo entre el hombre y la autoridad, entre lo profano y lo divino, entre lo oral y lo escrito, entre lo histórico y lo biográfico. Y esta puesta en escena, con el dramatismo que supone, es uno de los procedimientos a partir del cual somos incitados a ejercitar un pensamiento situado (Entel, 2008: 8) que es claramente distintivo del distanciamiento del sujeto cognoscente, y más cercano a la cualidad anticipatoria de la intuición sensible.

No obstante, si a los paradigmas tradicionales nos referimos, también remarcamos la separación entre lo sensible y lo inteligible de los estudios historicistas tradicionales

asentados en el paradigma positivista (archivos y documentos notariales como única fuente). La división de tales ámbitos consumada por el proyecto político de la ilustración, tuvo consecuencias evidentes en todos los campos del conocimiento adquiriéndose una impronta racionalista-deductiva y erigiéndose las actuales fronteras disciplinarias. Y sobre todo, como ya hemos explicado, la desvalorización positivista y racionalista de la dimensión sensible y de la percepción, así como de la esfera de las imágenes ha desestimado -por engañosos, poco precisos o demasiado ligados a lo subjetivo- el valor y la especificidad de los saberes intuitivos que son inherentes a los relatos de vida.

En el mismo sentido, no sería desatinada una comparación entre el pintor y el historiador, análogamente, entre pintura y narración: una historia de vida es el retrato de una época (ámbito de lo particular y del detalle) y la pintura siempre nos está contando una historia (ámbito general y del conjunto). Quizás, y arriesgándonos más en esta suerte de ‘pensar sensible’ el historiador oral o el investigador, quien redime esas voces tan ligadas al cuerpo y a la entonación, en la búsqueda de coherencias narrativas y aún en la aceptación de lo ininterpretable, contribuye a esos saberes anticipatorios y redentores que tanto añorara la política. Con lo dicho, intentamos suturar esta división entre sensible e inteligible, entre imagen y texto, entre voz y escritura abriendo el juego a otras miradas/saberes en la que confluyan también las inquietudes de la literatura y la antropología, ensayando así un abordaje interdisciplinario, tal como lo promueve Carlo Ginzburg (2010). Es razonable, según comprendemos, que en el reconocimiento de las huellas para la reconstrucción histórica las imágenes adquieran un valor inestimable.

Poema y silencio: los “destellos” entre el decir y lo dicho

Es la historia de vida de una mujer, Doña María Roldán, trabajadora en un frigorífico y activista sindical durante la primera época del peronismo, la que brinda una serie de relatos que serán el corpus sobre el cual el historiador Daniel James (2004) despliega su análisis logrando evidenciar los modos en que determinados procesos históricos y políticos han sido resignificados en la memoria individual y colectiva de Berisso, ciudad que fuera cuna del Partido Laborista.

Según hemos estudiado, este trabajo constituye un ejemplo de aprehensión de la vida como narración, ya que se le otorga explícitamente el estatuto de “narradora” a la

entrevistada. No obstante, la obra de James no refiere explícitamente a una noción que hallamos operando tácitamente, que identificamos como la *identidad narrativa*, y que vamos a desarrollar aquí.

Colocando el acento más en lo identitario que en lo subjetivo, Paul Ricoeur considera a la identidad no como una sustancia sino como categoría de la práctica. Para el filósofo, todas las historias que se cuentan sobre sí mismo y su necesaria coherencia permanecen en una “conciencia expuesta a la eficacia de la historia” (1999: 24). Esta formulación teórica responde al fenómeno circular de la escritura y lectura de un texto realizada por los sujetos cuya *identidad narrativa* acontece en el momento de su interpretación. Esto lleva a la conclusión de que las identidades, tanto de individuos como de colectividades son, ciertamente, de naturaleza narrativa.

Ricoeur señala de este modo la primacía de la elaboración de la trama respecto al personaje. En este sentido debemos advertir que no es nuestra intención pensar el sentido de lo sensible recuperando al *quién*, y caer así en un subjetivismo ingenuo de la primera persona. El relato de doña María (que comprende unas seiscientas páginas de documento escrito) además de poder ser comprendido por la “eficacia de la historia” y respecto al *quién* (el personaje construido) que allí aparece, contiene la particularidad de escapar del tejido textual. Es decir que el relato desborda los límites de esta formulación hermenéutica estrictamente ligada al texto y que, según nuestro entender, relega a un plano inferior (por su inmediatez y evanescencia) el acontecimiento del decir, donde tiene lugar la corporalidad y la sensibilidad de la narradora.

En la serie de relatos de la entrevistada uno de los elementos más significativos es el un poema que María le recita de memoria al historiador, este poema constituye el único que escribió en su vida y está dedicado a una amiga y compañera de trabajo fallecida a causa de la tuberculosis. De acuerdo a lo que cuenta el historiador, la mujer lo escribió una noche de 1947 al llegar del hospital, bajo la premura de “hacer algo” ante tanta angustia; años después se lo recitó de memoria porque había perdido la versión escrita.

La relevancia de esta pieza es analizada minuciosamente por James (2004: 237-267) mediante un cruce de nociones de la crítica literaria y los estudios culturales de base socio-filosófica. Si bien la pertinencia de sus enfoques apoya satisfactoriamente a la interpretación de esta “joya anecdótica” notamos la ausencia de lo que es esencial

según nuestra perspectiva. La relevancia de un poema en una historia de vida podemos bien reconocerla a partir de otro planteo de Ricoeur, de raíz heideggeriana: “Sólo la metáfora poética, el discurso narrativo ó la poesía lírica, en la medida en que desarrollan su propio mundo referencial se aproximan transversalmente al carácter inescrutable del tiempo” (1999: 18). Este enunciado se fundamenta en lo que el filósofo entiende como la detección ontológica de la poesía y la capacidad mimética de la metáfora: presentar a los hombres *como* haciendo. Sin embargo, si estamos prestando especial atención a la expresividad oral y corporal de la situación en la que el poema es dicho, consideramos que aquella *identidad narrativa* a la que podríamos atribuirle el proceso de construcción de lo biográfico, conlleva la imposibilidad de concebir la identidad por fuera de un texto y de su abordaje hermenéutico. En efecto, surge el interrogante ¿Por qué no pensar que la expresión de la identidad también es posible desde la imagen, desde la música o desde el silencio?

En este sentido, si bien es crucial el supuesto ontológico del *methodos* hermenéutico en la interpretación de los textos biográficos, queremos reparar en una situación más específica e intersticial, ligada a la práctica, y que tiene lugar en el tiempo transcurrido entre el relato y la producción escrita que realiza el historiador. Como James cuenta, el poema había quedado guardado durante años a la espera de una interpretación que él debía desplegar en “un gesto culminante”. Este tiempo transcurrido señala su inescrutabilidad, algo que evidentemente no podía ser tratado por la mediación de la trama y la composición narrativa mediante la “síntesis de lo heterogéneo” (1999: 221). Esta heterogeneidad y discordancia, de acuerdo a Ricoeur, son las que se presentan entre los acontecimientos (tiempo fenomenológico) y la unidad temporal (sintética) de la historia contada.

En una consideración ontológica de un “después del relato”, nosotros entendemos que es allí donde tiene lugar un silencio poético del ser, este ser (el *quién* de doña María) se disloca frente a la muerte de su compañera (la caducidad, la finitud humanas) en un sentido creativo, pero este sentido no es un lenguaje interpretable. Porque si bien el lenguaje metafórico abre caminos de expresividad, consideramos que no todas las experiencias vitales pueden asentarse en una base lingüística. En cambio creemos que hay en el mundo de la vida, y aún en la conciencia, algo inenarrable.

Desde una mirada más fenomenológica, podríamos afirmar que los años que James demora en transcribir el poema crean una suerte de 'silencio poético'. Aunque también aquella demora adquiriría la figura metafórica de lo inenarrable. La voz, hasta el momento, ha quedado registrada solamente en el grabador dado que no ha sido traducida al papel según la interpretación del tono, el énfasis, la pausa y la escansión que realiza del investigador. Esta voz abre un espacio de silencio que es, contingentemente, poesía: todo lo que aún puede ser expresado. Cuando doña María calla, luego de recitar de memoria, se arriba a lo que ha insinuado el poema: a un silencio más profundo, como si debiéramos pintar los puntos suspensivos de su testimonio. Pareciera entonces que se requiere no solo otro modo de escribir y de leer sino otro modo de callar. No obstante, la transcripción del poema ha tenido lugar y puede intuirse (e interpretarse ya de un modo hermenéutico) que frente a lo inefable de la muerte, la escritura es una forma singular del silencio. Este sería uno de los problemas de la narración y su inteligibilidad textual, cuando una vez que *el decir* ha quedado inscripto en *lo dicho* y tal inscripción no es suficiente para dar cuenta de la solución poética de la trama o la metáfora. Aún menos con la recitación de un poema, en este caso estrechamente ligada a un acontecimiento biográfico. Acaso el poema y el silencio puedan ser imaginados como los destellos entre el decir y lo dicho, destellos que une subrepticamente oralidad y escritura, devenir y registro.



Obra 3

La imagen con la que elegimos representar lo que venimos sosteniendo es la que Rembrandt pintó en 1664, allí San Mateo se encuentra con el ángel a sus espaldas, al que solo puede percibir y no ver (como sí podían los dos santos de Caravaggio). Esta imposibilidad de ver se compensa con el gesto profano del ángel apoyado en su hombro, y esa cercanía lo mantiene a la espera de un susurrante relato. Y el susurro es también un matiz verbal representado pictóricamente: el estilo barroco impresionista tiñe de claroscuros y de indecibilidad a la comunicación que se pretendería clara y auténtica si nos guiáramos de acuerdo a las pretensiones más racionales y transparentes de los paradigmas que se advierten en algunos de los actuales supuestos en los relatos de vida. En contraste, el claroscuro y la indeterminación sitúan al otro en las sombras, y como oyente se está entre lo perceptible y lo no perceptible, entre lo inteligible y lo ininteligible. El santo expectante detiene su mano y su pluma sobre el escrito y espera vacilante: estamos ante un silencio de epifanía. Creemos que esta pausa antes de escribir está ligada fuertemente con las condiciones *in situ* del trabajo de James con el relato y especialmente con el poema y su transcripción. Estamos ante la representación realista y psicológica de una pausa atenta y sensible, como si quien debe escribir intuyera que en instantes escuchará algo inefable o como si ya lo hubiera escuchado y no sabe cómo expresarlo. Es la captura de un instante, un instante de una acción dramática que nos arroja hacia diversas interpretaciones.

Ya decíamos que Rembrandt, artista de una época definitivamente barroca, hace uso del claroscuro y de lo curvilíneo. El claroscuro⁶ nos traslada hacia los puntos de fuga del cuadro, por lo que además inferimos que no es ya indagada ni representada aquella perspectiva del Renacimiento: ¿No es esto un modo ‘ver’ y advertir el cuestionamiento del ‘saber’ positivista de los métodos? Si los métodos biográficos, que en nuestro caso, auxilian en la reconstrucción histórica y a su vez, buscan un saber sobre el fenómeno de la subjetividad ¿No es la fuga, la indeterminación de este interior barroco lo que también la configura y la ‘evidencia’?

Por último, no debemos olvidar que es la muerte el motivo de la dislocación creativa de del ser: ese poema trata de conjurar la muerte en un contexto histórico donde

⁶ Permitiéndonos una digresión esto podría comprenderse a partir de lo que Deleuze explica en *Foucault* (1987), según nuestra interpretación, en este claroscuro se establecería una zona que llama “estratégica” o de “subjetivación”, y que considera intermedia entre el adentro y el afuera. Podemos decir que el claroscuro está en la transición y que el claroscuro es el color del ‘pliegue’: es lo que une separando y separa uniendo.

existen cientos de muertes injustas causadas por una enfermedad demasiado común en los sectores populares de la ciudad de Berisso en la Argentina de los años 50. Así también no es absurdo afirmar que el relato que María hace de su vida, pero sobre todo el poema, instauran una relación contemporizada entre significación y muerte que Benjamin había ya esclarecido bajo la idea según la cual, entendemos nosotros, la muerte es condición de la significación de una biografía. Así, en su estudio sobre el drama barroco alemán manifiesta: “La historia, en todo aquello que nos muestra en el principio ya a destiempo, acongojado, fracasado, se expresa en un rostro, no, en una calavera (...) se articula como un acertijo no sólo la naturaleza de la existencia humana pura y simple sino la historicidad biológica⁷ de un individuo, en ello (se esconde) la imagen de su mayor decadencia natural” (Benjamin, 1996: 16-17).

Y si de la observación barroca del mundo se trata, ésta cobra su más completo significado en períodos de decadencia: “cuanto mayor el significado, mayor la sujeción a la muerte, porque la muerte socava más profundamente la línea demarcación entre la muerte física y el significado” (Buck Morss, 1995: 183). Sin pretender la extrapolación de esta formulación cuyas derivaciones nos extenderían en el propósito de nuestro trabajo, proponemos la constelación en la que el poema es un retrato de la decadencia de la historia y la muerte. Como igualadora ante todo, la muerte es el límite donde adquiere significado el relato de doña María. Y saber mirar en el retrato es ya hacer poesía con lo que convoca el silencio.

Conclusiones

Lo que hemos tratado de aportar con este trabajo, y como hemos dicho reiteradamente, es una reflexión epistemológica que ensaye, explorando aperturas y cierres, otras perspectivas del conocimiento, la perspectiva con las imágenes se nos ha presentado como una instancia necesaria. No hemos sostenido una clara ni prescriptiva idea metodológica sino que invitamos a repensar algunos supuestos presentes en el espacio biográfico contemporáneo, que orientados siempre hacia la reescritura del pasado y a las acciones de justicia y memoria, corren el riesgo de que la identidad obture a la subjetividad, entendiendo ésta como proceso amplio de construcción y

⁷ Debemos aclarar que en la traducción de Oyarzún Robles (1996: 16) aparece el término “biográfica” (en alemán *biographie*), mientras que en la versión castellana de Nora Rabotnikof se utiliza el término “biológica” (en alemán *biologische*). Cfr. *Dialéctica de la mirada* (Buck Morss, 1995: 183).

enunciación, nunca fija en su ontología ni en sus interpretaciones. Es notable igualmente que los estudios que priorizan las fuentes orales, elaboran interpretaciones sobre los sujetos en su condición vital y ontológica, siendo generalmente detalles inadvertidos o poco apreciados dentro del discurso historiográfico. Las historias y relatos de vida (a esta altura de la argumentación ya no es necesaria la distinción) componen y dibujan cientos de rostros, expresan diversidad de voces y hacen estallar la linealidad aún anhelada del acontecer histórico. No es menor que aquellos personajes de los cuadros y los que en gran parte han protagonizado y protagonizan las reescrituras del pasado en las ciencias sociales, sean personas halladas en los márgenes, ignoradas o anónimas. En este sentido, hemos advertido algunos saberes sensibles “no sabidos” de estos abordajes prestando especial atención a lo que nos posibilitan las imágenes: materializar el pensar e imaginar que es posible una reflexión epistemológica atenta a la raíz etimológica que une al ver con el saber. Del mismo modo, cada retrato compone una escena desde la que es posible proponer nuevos elementos para pensar la relación entre política y sentimiento, el mismo vínculo irresuelto que, frente a la injusticia, acaso María expresara en su poema.

Desde el ámbito de lo inteligible y de las preocupaciones propiamente metodológicas, sabemos que carecemos de aquella intervención divina que dotaba de un fundamento último y teleológico a la interpretación. En este sentido, la hermenéutica ocupa un lugar destacable, bajo el afán de salvaguardar a la mejor interpretación de los malos entendidos. Pero creemos que en toda interpretación subsiste un carácter conjetural que nos remite a tiempos desconocidos, a tiempos donde la escritura era uno más de los signos en los que la vida y la experiencia se daban a conocer. En palabras más arriesgadas que definitivas podríamos decir que los métodos interpretativos sin indicios son ciegos y los indicios sin interpretación son vacíos.

Referencias bibliográficas

- AUYERO, Javier (2004): *Vidas Beligerantes. Dos mujeres argentinas, dos protestas y la búsqueda de reconocimiento*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- ENTEL, Alicia (2008): *Dialéctica de lo sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*, Buenos Aires, Aidós editores.
- (2005): “Ideando. Acerca del pensamiento visual”, [versión electrónica] <http://institucieloazul.edu.ar/cultura/files/2010/09/Pensamiento-Visual->

- [Entel.pdf](#), *Revista Constelaciones*, Fundación Walter Benjamin, Año II, N° 2, s/n, [última consulta: 15/02/2011].
- (2003): “De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver/saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, año IV, Vol. 15, pp. 35-41, [versión electrónica] http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/102_libro.pdf [última consulta: 15/02/2011].
- BENJAMIN, Walter (1996): “Tesis sobre el concepto de historia y “Prólogo epistemocrítico”, en *Origen del drama barroco alemán. La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Chile, Arcis/LOM. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles.
- BERTAUX, Daniel (2005): *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*, Barcelona, Bellaterra.
- BUCK-MORSS, Susan (1995): “Naturaleza histórica: ruina”, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor.
- DELEUZE, Gilles (2005): *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
- FARIÑA, Ayelén (2008): *Los estudios con fuentes orales. La subjetividad entre la narratividad y la historia*, Tesis de grado, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- GINZBURG, Carlo (1989): “Indicios. Raíces de un paradigma de referencias indiciales”, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, pp. 138-175.
- (2010): *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- JAMES, Daniel. (2004): *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires, Cuadernos Argentinos Manantial.
- JOUTARD, Philippe. (1983): “Los precursores de la historia oral” y *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 17-47.
- MARCUSE, Herbert. (1967): “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” y “A propósito de la crítica del hedonismo”, *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Sur.
- RICOEUR, Paul (2008): *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- (1988): “L’identité narrative”, en: AA.VV., *La narration. Quand le récit devient communication*, Genève: Labor et Fides, pp. 287-300.
- SCRIBANO, Adrián (2005): *El proceso de investigación cualitativa*, Buenos Aires, Prometeo.
- WARBURG, Aby (2003): *Essais Florentins*, Paris, Klincksieck.

Sobre las obras:

1. *San Mateo y el ángel*, Caravaggio, 1601-1602, óleo sobre lienzo, 232 x 183 cm. Destruída durante los bombardeos de la Segunda Guerra en la ciudad de Dresde, a la que había sido llevada por Jerónimo Bonaparte. Sólo se conservan algunas fotografías en blanco y negro.

Ayelén Fariña. Oralidad / escritura: imágenes para una epistemología de las historias de vida.
Papeles de Trabajo, Año 5, N° 8, noviembre 2011, pp. 173-190.

2. *La inspiración de San Mateo*, Caravaggio, circa 1602, óleo sobre lienzo, 296,5 x 195 cm., Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.

3. *San Mateo y el ángel*, Rembrandt, 1664, óleo sobre lienzo, 96 x 81 cm., Louvre.