

Residuos del archivo y el conflicto de las bananeras en Colombia: figuraciones de violencia y contra-memoria en la literatura y la fotografía

Residuals of the Archive and the Conflict of the Bananeras in Colombia: Figurations of Violence and Counter-memory in Literature and Photography

LILIANA GÓMEZ

Universität Zürich, Suiza

liliana.gomez@uzh.ch

ORCID iD: 0000-0002-7345-3049

| Abstract: The paper discusses the relationship between literature and a series of photographic images from the United Fruit Company archive. It examines these media as residuals that speak to us about the (in)visibility of the banana massacre in 1928, retold by García Márquez in *Cien años de soledad*. It discusses how literature conceptualizes crisis and violence while examining how photography appears to be a layer of self-reflection of a literary mediality, as a counterpart against which literature demarcates its own limitations and possibilities. Also, as an alternative semantic of the photography, literature operates as a critical work of remembrance in and of itself. Finally, it proposes that these images, read against the backdrop of the recent initiatives to condemn the crimes against humanity committed by Chiquita, function as counter-discourse of oblivion in order to contest the amnesia of the official narrative.

Keywords: Archive; Literature; Photography; Violence; Colombia.

| Resumen: El artículo discute la relación crítica entre literatura y una serie de imágenes fotográficas del archivo de la United Fruit Company. Examina estos medios como residuos que

nos hablan de la (in)visibilidad de la masacre de las bananeras de 1928, vuelta a narrar por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. Discute cómo la literatura conceptualiza crisis y violencia y examina cómo lo fotográfico parece ser un nivel de autorreflexión de una medialidad literaria contra la cual la literatura establece sus propias limitaciones y posibilidades. La literatura como una alternativa semántica a la fotografía opera aquí como trabajo crítico de memoria. Finalmente, propone que estas imágenes, leídas contra el telón de fondo de las recientes iniciativas de condenar los crímenes contra la humanidad cometidos por Chiquita, pueden contribuir a un contra-discurso del olvido para contestar a la amnesia de la narrativa oficial.

Palabras clave: Archivo; Literatura; Fotografía; Violencia; Colombia.

INTRODUCCIÓN: IMÁGENES Y CRISIS

the archive [...] will never be either memory or anamnesis as spontaneous, alive and internal experience. On the contrary: the archive takes place at the place of originary and structural breakdown of said memory (Derrida 1995, 14).

Los restos, y lo que está marcado como ‘apartado’, definen una semántica que describe un espacio moderno equivalente a la creación permanente de abyectos mundos contrarios, sumergidos, secundarios y segregados. Los residuos, siguiendo esta lógica, remiten a esta semántica y a un proceso de excavación que hace visible figuraciones de violencia. Entendiendo entonces el ‘residuo’ como una metáfora, este alude a diferentes tiempos y espacios que quedan apartados, pero vigentes como un pasado presente, no solo siendo huella de tal orden simbólico-cultural, sino también memoria que remite a complejas situaciones semánticas políticas e históricas. De acuerdo con Walter Benjamin, tanto el momento de peligro como la memoria dan forma a la cuestión de la representación, pues ambas configuran la violencia. En este sentido, a continuación trataré de discutir la masacre de las bananeras en Colombia de 1928 como un *topos* de las agitaciones sociopolíticas en la historia de América Latina. Lo que Benjamin, a su vez, analiza es de importancia: concebir la representación no como una expresión de algo esencial o arquetípico, sino, más bien, como un síntoma de algo desplazado. De acuerdo con esto, como erupción y figuración de violencia, la masacre debe ser concebida como un síntoma de la modernización.

El momento de peligro, articulado con la huelga bananera de 1928 en la costa del Caribe colombiano, funge como punto de partida para examinar una serie de imágenes residuales de un archivo fotográfico poco estudiado, el de la United Fruit Company. Analizaré la masacre de las bananeras narrada por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* en relación a la serie de fotografías de la United Fruit Company. Asimismo, mostraré que esta serie particular de fotografías es rebatida, por lo que luego devendría la imaginación de Macondo como un archivo ficticio creado por la novela. A pesar de que la invención químico-técnica de la fotografía prometía hacer visible la realidad siguiendo una lógica de evidencia, el archivo fotográfico de la United Fruit

Company hace invisible la masacre de las bananeras, mientras que la ficción de García Márquez restablece su visibilidad. En esta medida, resulta pertinente la relectura de la masacre de las bananeras a través de los diferentes medios, literatura y fotografía, o sea, de la serie de fotografías de la United Fruit Company y de la novela, en su relación con la historia en la que se enmarca su realidad ficticia.

En las páginas siguientes analizaré la masacre de las bananeras como figuración de crisis y de violencia desde la perspectiva doble de ambos archivos: el archivo fotográfico de la United Fruit Company que contiene fotos relacionadas con la huelga de 1928 y el archivo ficticio creado por la novela. Con esto no quiero decir que ambos archivos, el fotográfico y el literario, conformen necesariamente una unidad, pues ambos proponen dos relatos muy diferentes. Sin embargo, cuando se leen paralela y simultáneamente, el texto literario y las imágenes fotográficas se entrecruzan en tanto reflejan la masacre de las bananeras como un momento de peligro, memoria y testimonio.

Mientras que la novela de García Márquez fue recibida globalmente en 1967 y dio a conocer la masacre de las bananeras como un episodio traumático de la historia colombiana, el archivo fotográfico de la United Fruit Company se hizo parcialmente accesible en 2008, cuando 28 copias fueron expuestas en el marco de la conmemoración de la masacre en Colombia (Chomsky 2009, 64). Leída en este contexto, la serie de fotografías de la United Fruit Company cobra legibilidad a la luz de residuos impugnados por el significado del archivo ficticio de *Cien años de soledad*, ya que fue la novela la que primero imaginó la huelga bananera como una figuración de crisis y como masacre, contestando a un trauma no narrado en la historiografía colombiana de entonces: como algo que está desplazado y que permanece como una imagen-síntoma, un residuo (Didi-Huberman 2005, 261). Las imágenes se inscriben pues en este desplazamiento en la medida en que configuran una visualidad que hace que la masacre pase desapercibida. Al respecto me centraré en las siguientes preguntas: ¿qué significa mirar una serie de fotografías hoy en día a la luz de la novela de García Márquez y de las violentas agitaciones políticas que ha sufrido Colombia desde entonces? La masacre como un *topos* de las agitaciones sociopolíticas sigue siendo un lugar controvertido dentro de la memoria nacional. Como dijo Benjamin, la imagen no articula “el pasado históricamente [...] ‘de la manera que fue realmente’”, sino que configura “una memoria que emerge en un momento de peligro” (Benjamin 1969, 225; mi traducción). La imagen-síntoma articula entonces la masacre de las bananeras como un lugar de memoria y como una apelación política que queda aún sin respuesta, puesto que el testimonio y la evidencia histórica se ven puestas en tela de juicio por los residuos e imágenes de archivo. Sin embargo, lo que estas imágenes de archivo ciertamente configuran como crisis se refiere a los límites de un mundo histórico, a los márgenes de una era, en la medida en que moldean violencia como figura de ausencia (Vogl *et al.* 2014). Por lo tanto, estas imágenes, como veremos, no deberían ser leídas como *imágenes* que muestran y visualizan, sino, más bien, las concebimos como *contra-imágenes* que nos hablan de un *evento* indecible. Desde la relación entre historia y el gesto de testimoniar reemerge otro espacio de representación: aquel de la crisis, o

sea, de la subversión de la consistencia de un significado. Las imágenes se inscriben en un gasto de significado o anti-representación cuya manifestación es lo incongruente (Bataille 1967). Intentaré mostrar que la representación de la masacre queda constantemente desplazada y que la violencia es solo tácita y tangible como gasto del significado de las imágenes. Asimismo, desde este desplazamiento la violencia marca un momento irracional de lo desproporcionado, desmesurado e ilimitado. Ahora, otro punto de partida no es nada menos que comprender la literatura y la fotografía como una reflexión histórica.

FIGURACIONES DE VIOLENCIA



Figura 1: Fotografía anónimo, s.f., “Steamshovel at work at Las Delicias. Colombia” (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School).

Estas imágenes son hoy unos de los pocos documentos que visibilizan las transformaciones violentas de un paisaje donde las actividades de la industria bananera tuvieron lugar. Sin embargo, la violencia inscrita en el paisaje mismo que es archivo y testimonio de uno de los más grandes proyectos de modernización espacial y de la transformación material del Caribe y Centro América, no queda registrada por la imagen, ya que esta forma parte más bien de una fantasía de progreso tecnológico soñado por la compañía bananera. Así es como el gerente de la United Fruit Company, Victor Cutter, lo destacó:

The cultivated lands of the company are yearly encroaching on the untamed jungle; the variety of products is ever increasing. A highly organized company, applying modern inventions, is today making tropic jungles contribute to the world's food supply (Cutter 1926, 507).

Como parte de uno de los álbumes del archivo fotográfico, esta imagen visualiza una violencia que refleja la sumisión del espacio y los seres humanos al régimen de control de la compañía, inscritos en una catástrofe ambiental (Fig. 1). Como artefacto, la fotografía marca los restos de un proyecto económico y tecnológico que tuvo lugar, y materializa un espacio en el cual máquinas y trabajo humano definen una economía de lo abyecto, dando lugar a ruinas, a espacios materiales y de psique como residuos que reflejan estas transformaciones violentas de paisaje y de personalidad. Un *topos* de las agitaciones sociopolíticas en la historia de América Latina relacionado con esta violencia es la masacre, vuelta a narrar por varios medios, que es explorada aquí en tanto representación.

Uno de esos medios es la literatura. Así es como el texto literario de *Cien años de soledad* narra el suceso histórico de la huelga bananera, que tuvo lugar en 1928 en Ciénaga, como una masacre, haciendo así accesible el suceso histórico para los lectores. En la novela de García Márquez, la masacre de las bananeras se vuelve un episodio clave y el punto culminante en la extensa crónica (Bell-Villada 2002, 127). Asimismo, la novela significó un punto de inflexión en el *boom* de América Latina, haciendo cambiar considerablemente la recepción de la literatura latinoamericana. Rescató del olvido la masacre de las bananeras, que había sido borrada de la historia colombiana. Fue particularmente *Cien años de soledad* la que narró la masacre como un suceso histórico que moldeó el ficticio Macondo y su trágico destino. La huelga bananera es una de las escenas clave de la novela y para la lectura del declive de Macondo. Como metáfora de la experiencia de la modernización, es el episodio donde la historia y la ficción se entrecruzan, creando una amplia variedad de lecturas, ya que están entretrejidas de manera fantástica y grotesca (Bell-Villada 2002, 129). Ya en *La hojarasca* (1955) García Márquez había empezado a delinear su imaginación literaria del pequeño pueblo de Macondo y la construcción mágica de la historia de la familia de los Buendía como una suerte de prehistoria. En *Cien años de soledad*, el *topos* de la masacre parece ser el clímax de la experiencia de la modernización. Esto es importante, ya que la novela creó

un lugar de memoria a modo de lugar de trauma nacional, articulando una experiencia ampliamente compartida por los lectores. Aún más, esta nueva calidad de narrar de forma verosímil fue lo que hizo que el curso de la década de 1960 fuera un momento crucial para la recepción de este tipo de ficcionalización de sucesos reales. La emergente sensibilidad de aquellos años permitió que se acusara recibo de la modernización de Colombia, predominantemente a través de la urbanización e industrialización, y que hubiera una apertura hacia la literatura relacionada con la experiencia de ese tipo de violencia. Esta confluencia allanó el camino del éxito de ficciones como *Cien años de soledad* y ayudó a que la masacre cobrara legibilidad solo en un tiempo particular que “alberga en el mayor grado posible la huella del momento crítico y peligroso en el cual se fundamenta toda lectura” (Didi-Huberman 2008, 89; mi traducción).

Aunque ya en 1929 existían otras descripciones testimoniales o periodísticas de la masacre de las bananeras —como el informe del general Carlos Cortés Vargas o el debate en el Congreso, iniciado por el carismático líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán—, el incidente nunca fue aceptado oficialmente por el gobierno colombiano en esa época. El asesinato de Gaitán, en 1948, fue el acto final que echó al olvido el incidente y la historia de los trabajadores de la United Fruit Company (Gaitán 1988). Así ocurrió que la propagación de los testimonios rápidamente se volvió muy limitada. Por un breve espacio de tiempo formó parte de una controversia política en Colombia entre los conservadores y los liberales antes de que cayera en el olvido. En este relato del olvido queda inscrita la serie de fotografías del archivo, o sea, en la figuración de violencia como ausencia y amnesia.

La masacre que García Márquez narra en su ficción —siendo él mismo y su familia del vecino pueblo de Aracataca— fue el resultado de la intervención del ejército colombiano bajo las órdenes del general Carlos Cortés Vargas y el entrelazamiento de la United Fruit Company con estos sucesos violentos. Aunque algunos estudios históricos empezaron más tarde a reconstruir la huelga bananera, siguen sin poder establecer claridad sobre la situación concreta. Los trabajadores alegan que el ejército colombiano, bajo las órdenes del general, abrió fuego contra los huelguistas porque estos insistían en que se abordaran algunos aspectos esenciales de sus demandas. Sin embargo, la pregunta cardinal sobre qué provocó la horrible matanza indiscriminada, permanece aún sin respuesta. El momento más oscuro de la masacre, que articula una característica común de las acciones represivas en el supuesto estado de emergencia, es que el alegato del ejército colombiano de que ellos abrieron fuego como respuesta a una amenaza genuina e inminente por parte de los huelguistas nunca estuvo respaldado por las evidencias.

La violenta reacción hacia los huelguistas refleja indiscutiblemente un nuevo tipo de relación entre los trabajadores y la corporación transnacional que operaba en la costa colombiana, casi como un estado dentro de un estado, donde se privaba a los trabajadores asalariados de muchos de sus derechos básicos. De hecho, la compañía controlaba casi todo tipo de producción y distribución de recursos en la zona bananera: la infraestructura ferroviaria, los telégrafos, los sistemas de drenaje y los comisariatos. En

1928, cuando estalló el conflicto en forma de una huelga bien organizada, la compañía solicitó protección militar al Estado, el cual envió un regimiento de infantería bajo las órdenes del general Carlos Cortés Vargas a Santa Marta el 13 de noviembre de 1928. Como reacción a los planes públicos de los trabajadores de destruir las plantaciones y la infraestructura de transporte y comunicación, se cuenta que la compañía envió un telegrama al Ministerio de Industria en Bogotá, el cual dio la orden al general de abrir fuego contra los huelguistas. Sin embargo, todavía no se ha aclarado si el citado telegrama realmente fue enviado. Las huelgas se convirtieron en una forma de resistencia contra la presencia monopolista y omnipotente de la United Fruit Company en Latinoamérica. Pero la respuesta de la compañía fue anular estas agitaciones calificándolas como una amenaza comunista, en línea con la retórica y la política de la ‘amenaza roja’. Estas acciones contra las huelgas estaban apoyadas por diferentes redes gubernamentales y semioficiales de las divisiones de la compañía y más allá de ella. No era poco común que el gobierno decretara el estado de emergencia para restringir mayores manifestaciones políticas y facilitar el empleo de la fuerza militar.

En 1929 el ex general Carlos Cortés Vargas publicó el informe *Los sucesos de las bananeras*, donde describe su misión en la zona bananera y argumenta en favor de su violenta ‘corrección’ de la huelga. Al parecer, García Márquez usó este informe como fuente histórica para reimaginar la masacre en su ficción. Sin embargo, no usó este material histórico de manera mimética, sino que lo moldeó estéticamente en una imagen literaria que describe la masacre como un suceso exagerado y grotesco. Además, parece que conocía también el informe sobre el suceso escrito por Jorge Eliécer Gaitán y, de hecho, que este informe presentado por Gaitán ante el Congreso fue transformado e incorporado por García Márquez en su ficción. Asimismo, el abuelo materno de Gabriel García Márquez, en su época tesorero de Aracataca, se encontraba entre los testigos de la audiencia ante el Congreso, revelando una relación potencial entre el testigo ocular y el escritor (Bell-Villada 2002, 134). Igualmente, parece que García Márquez adaptó particularmente la historia de los testigos del informe de Gaitán sobre el pelotón de fusilamiento en la plaza en largos pasajes de la novela. En la manera en que García Márquez configura estos episodios claves de la ficción, hace explícita otra circunstancia que luego condujo a lecturas divergentes de la masacre, a saber, la participación del ejército colombiano en la batalla de la United Fruit Company contra los trabajadores colombianos. Sin embargo, *Cien años de soledad* es particularmente ambivalente mientras que, al mismo tiempo, crea un potencial de archivo contestando a la amnesia colectiva en la historia colombiana.

Ahora bien, ¿qué relación tienen las fotografías del archivo de la United Fruit Company con la ficción de García Márquez? Algunos testigos del informe de Gaitán propusieron que los sabotajes no fueron obra de los trabajadores, sino de la misma United Fruit Company. Obviamente la participación del ejército en el suceso histórico es el aspecto más controvertido y García Márquez parece ser lo suficientemente prudente como para no dar demasiados detalles que hablen por sí mismos. En lugar de eso incorpora su hipótesis en la novela mediante la transformación literaria hiperbólica

que se convierte en el medio para comprender el episodio clave de la masacre, ya que García Márquez:

[...] opts for the profoundly fictive and manipulable in the allegedly factual, so as to overstate the querying of historical contexts and their construction. In historical writing there is always a clear line separating truth from falsehood. In fiction though, everything is at once untrue and yet truer than truth itself. [...] The dividing line between fact and fiction becomes blurred, actuating and sustaining a fluctuating movement. This enables the process of historical reinterpretation in the first place, whereby other 'truths' come to light (Schmitz 2006, 42).

LA LITERATURA Y LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Mientras que las imágenes del archivo fotográfico, como veremos, hacen la violencia invisible, el texto literario la hace explícita de una manera hiperbólica y grotesca, la ficcionaliza dándole visibilidad. Asimismo, el texto literario de *Cien años de soledad* crea una situación semántica nueva donde la violencia queda percibida como un momento irracional de lo desproporcionado, desmesurado, ilimitado, configurándola como residuo. Aquí, la literatura funciona como una semántica alternativa a la fotografía y opera como un trabajo crítico de memoria en sí y sobre sí misma. Más bien, la metaficción de la novela es la forma por la cual el texto reflexiona sobre su propia materialidad. Aunque la fotografía pueda ser empleada como un moderno dispositivo de la evidencia, en la novela esta se emplea como un medio de investigación de las imágenes inmateriales, es decir, de lo que no está materializado en forma de fotografía, siendo testimonio sin evidenciar.

El texto literario muestra un gran interés por la naturaleza dual de la materialización y la inmaterialidad de la fotografía, sobre todo en el personaje de Melquíades y sus experimentos con los daguerrotipos. Mediante la daguerrotipia, Melquíades pretende documentar el pueblo de Macondo y plasmar sus transformaciones. Estas prácticas le permiten al patriarca José Arcadio Buendía conectarse con la historia o genealogía de los Buendía, que luego podrá leer en el libro de Melquíades. En este episodio, José Arcadio Buendía intenta probar la existencia de algo tan inmaterial como Dios, tanto desde el punto de vista científico como material, irónicamente usando la fotografía como dispositivo de la evidencia. Así, la novela reflexiona sobre el concepto del testimonio en tanto cuestiona la fotografía como evidencia histórica. Este peculiar episodio está lleno de ironía, porque las prácticas fotográficas empleadas por él para materializar a Dios en forma de una imagen concreta como evidencia de su existencia son llevadas al absurdo por García Márquez. A nivel de la metaficción, la novela combina lo material y lo inmaterial, en tanto el episodio plantea la pregunta de lo no material y la idea de material en el testimonio como algo intangible para nuestros sentidos, por lo que el testimonio es pensado aquí como una práctica que implica una situacionalidad social que es constitutiva de una epistemología social (Scholz 2001). Este episodio es

clave para mi lectura de la materialidad de la imagen, en la medida en que permite comprender los límites de la fotografía como generadora de imágenes fidedignas, lo cual cuestiona la idea de la evidencia histórica. La novela, en su metaficción, aborda la cuestión del testimonio, reenmarcando el incidente histórico de la masacre de las bananeras. Como hay una diferencia entre la inasequibilidad de la ‘imagen de Dios’, la de lo inimaginable, y entre la inasequibilidad de la masacre, por ser una imagen borrada de la memoria, ambas relegadas al plano de la *no imaginabilidad*, es precisamente el efecto “mágico-realista” de la yuxtaposición lo que relaciona aquí los dos archivos.

En sus comienzos se percibía la fotografía a menudo como un procedimiento que parecía reproducir indiferentemente una gran variedad de sujetos y transferirlos a un solo estrato material. Originalmente se excluyó la fotografía de las artes, al ser clasificada como proceso de reproducción mecánica (Walter 2001, 882). Por consiguiente, se creía que “la fotografía compartía cierta adaptabilidad con algunos materiales sintéticos, desde el hierro fundido, pasando por la goma, hasta el plástico, y, como ellos, al principio tuvo que superar el estigma de ser considerada un sustituto” (Walter 2001, 882; mi traducción). Pero mientras que la fotografía fue excluida del temprano discurso positivista de las artes, por considerarse un material inferior, en la literatura parece habersele concedido el estatus de material capaz de reproducir y captar imágenes inmateriales. Así, resulta pertinente la observación de Valeria de los Ríos de que la aparición y el uso de las tecnologías visuales en las literaturas latinoamericanas mantienen lo *fantasmagórico* como un componente importante que describe la relación entre la ficción literaria y la imagen fotográfica (Ríos 2011, 15). Esto también se observa en la ficción de García Márquez, ya que aquí la fotografía parece ser un estrato de autorreflexión de la medialidad literaria, una especie de contraparte de la literatura “contra la cual la literatura demarca sus propias limitaciones y posibilidades” (Albers/Busch 2001, 535; mi traducción). Además, en la literatura latinoamericana la visualidad fue impugnada e incorporada tanto a nivel temático como retórico (Ríos 2011, 18). Así, en la literatura, la fotografía se convirtió en la materialización de lo invisible, como en el caso de la literatura fantástica, donde funge como una especie de semántica contraria a lo fotográfico, contrario a otras formas de representación literaria de la imagen fotográfica que la asociaría a la mimesis de lo visible. Asimismo, en la literatura, la fotografía parece ser el medio que hace visible lo invisible y les da a las visiones inmateriales, las alucinaciones y las apariciones, una forma material que puede ser también una *optique fantastique* (Albers/Busch 2001, 543). Así es que, en el contexto de los discursos realistas y naturalistas de la fotografía, la imagen fotográfica es reducida principalmente a la estética, aquí esencialmente entendida como una copia o representación exacta, mientras que la literatura fantástica usa el concepto de fotografía como un medio de rastreo asociado con emociones de lo asombroso y con la presencia y ausencia simultáneas, con la realidad y la irrealidad (Albers/Busch 2001, 544). Esta comprensión más amplia de la fotografía en la literatura es pertinente aquí para discutir la masacre de las bananeras como imagen del pasado. Por consiguiente, lo que la novela de García Márquez suscita es el reconocimiento de un momento de peligro y de memoria que cuestiona la idea de representación.

Por otro lado, tenemos la ambivalencia de lo invisible y el juego con la visibilidad en los experimentos de Melquíades con la daguerrotipia en su laboratorio alquimista. Melquíades tiene la función del historiador, pues es él quien narra y predice la historia de Macondo y de la familia Buendía (Mena 1972, 157). En la novela, Macondo se recupera y se vuelve a desarrollar una vez curado el estado de amnesia colectiva de sus habitantes que fuera provocado por la peste del insomnio. Melquíades no es solo el historiador *sui generis* a través del cual, en la metaficción de la novela, la concepción de la historia y del testimonio es interrogada, sino que es quien cura al pueblo de la amnesia colectiva, la cual alude al silencio oficial sobre la masacre de las bananeras. Así, a nivel de la autorreflexividad de la novela, no se intenta reescribir la historia como mito, sino como despertar, usando el archivo a manera de actualidad y como posibilidad de una futura reivindicación. Tanto la ficción literaria de García Márquez como el archivo fotográfico de la United Fruit Company representan fuentes para dos formas diferentes de memoria, una desplazada y otra actualizada, que remiten a la masacre de las bananeras como un suceso histórico. En el espacio de la apelación, la memoria podría ser entendida como un efecto compuesto que surge de la situación abierta del archivo.

Con respecto a la peste del insomnio el texto literario no solo aborda la dificultad del trabajo de memoria contra el olvido de manera carnavalizada, sino que, como metaficción, archivo y simulacro, también reflexiona sobre el concepto de la memoria, liberándolo para hacer posible una comprensión alternativa (Rincón 2003, 10). El concepto de archivo en el texto literario es un medio para salvar la masacre de las bananeras del olvido prescrito por el silencio oficial, materializado en la novela como la peste del insomnio. Sin embargo, en el tiempo de la novela la peste del insomnio ocurre mucho antes que la masacre, por lo que representa un tipo de predicción y repetición cíclica de sucesos que tienen sentido en la estructura temporal de la novela. Así es que el texto esboza un lapso de tiempo productivo como predicción y repetición en el intersticio de la memoria y el olvido. Como una “miríada de simetrías” entre José Arcadio Buendía, el coronel Aureliano Buendía y José Arcadio Segundo, el instigador de la huelga, estas repeticiones forman los ciclos entrecruzados y sucesos simétricos que deben ser leídos a la luz de la masacre de las bananeras como el clímax de la novela (Bell-Villada 2002, 132). Como repetición de la historia de la familia Buendía, especialmente la de los protagonistas masculinos, la novela crea un poderoso archivo ficticio que permite el proceso de memoria crítica. De hecho, es esta repetición lo que queda grabado en el lector y lo que la novela reproduce como un archivo.

Pero volvamos a la fotografía, que crea un recurso material y sensorial para comprender y estudiar un tipo de memoria. En los experimentos de Melquíades con la daguerrotipia y la imagen inmaterial, podemos describir este proceso fotográfico como *fotomnemotécnico*. Asimismo, en cuanto a la amnesia, manifestada como el estado más crítico de la peste del insomnio, el proceso fotográfico en la novela permite lograr una percepción, una conciencia del tiempo, de la imaginación y de la memoria como una semántica alternativa a la de la serie de fotografías del archivo de la United Fruit Company. Este episodio de autorreflexividad de la novela es un momento clave de la

intersección de la historia con la imaginación literaria, que crea el archivo ficticio de la novela. Además, como acciones predictivas y performativas, los experimentos de daguerrotipia de Melquíades cuestionan el olvido histórico y la invisibilidad fotográfica de la masacre de las bananeras, de la cual José Arcadio Segundo se convertiría en el único testigo ocular de la novela, repitiendo así la experiencia cíclica de la familia Buendía de enfrentar al pelotón de fusilamiento. La idea de ver y de testimoniar que radica en el núcleo de la autorreflexión de la novela cuestiona el acto fotográfico, como *fotomnemotécnica*, contra una concepción ingenua de la fotografía entendida como mimesis. Los actos de ver, presenciar y atestiguar están aquí unidos, articulando el archivo ficticio de la novela y, por consiguiente, una memoria colectiva.

En la novela, no por casualidad, la peste del insomnio coincide con la fiebre del banano. Es el personaje clave de Melquíades, de nuevo, quien, en la tradición del *deus ex machina*, pone fin a la peste del insomnio al darle de beber al patriarca José Arcadio Buendía una poción mágica inidentificable. Así, la peste del insomnio no solo es una metáfora del olvido colectivo en el que cae la masacre de las bananeras, tanto a nivel de la trama como a nivel histórico, dado el silencio oficial, sino también una metáfora de la urbanización y la modernización radical de Macondo, o sea, es una figura de violencia. Rescatando esa imagen del pasado, ambas metáforas configuran, por lo tanto, “una memoria que emerge en un momento de peligro” (Benjamin 1969, 225).

RESIDUOS DEL ARCHIVO

Veamos ahora el álbum fotográfico llamado *Colombia* del archivo de la United Fruit Company, que incluye la serie de fotografías relacionadas con la huelga bananera de diciembre de 1928. Es notable que el álbum no destaque esta serie específica ni ninguna otra fotografía. Siguiendo un orden bastante burocrático, el álbum agrupa las fotografías por temas, todos relativos a la división colombiana de la compañía, articulando así una imaginación geográfica. En el álbum encontramos una serie de fotografías que muestran diversas actividades de la compañía. Como lectores de hoy, podemos imaginar con las imágenes los contornos visuales del pasado conflictivo. A pesar de que la mayoría de las fotografías no muestran ninguna huella de violencia (Figs. 2-3), revelan las desoladas condiciones de vida y hacen emerger la cuestión de la ética de la visión, por estar informados nosotros sobre la masacre. Como residuos del archivo inscritos en esta violencia que tuvo su punto culminante con la masacre, no obstante, forman parte de un testimonio cuando las leemos hoy en día: ¿cómo deberíamos recordar y narrar tal pasado violento?, ¿cómo recordar la violencia inscrita? Como tal, se trata de engañosos documentos históricos que adquieren una información visual en la medida en que fueron enviados a la sede de la compañía en Boston y circulaban solo como parte de la comunicación interna corporativa.

Esta economía de las imágenes fotográficas, a su vez, define el cuidadoso manejo de esconder y hacer desaparecer tanto las atrocidades cometidas durante la masacre

como la violenta transformación del paisaje. Asimismo, las fotografías del archivo de la United Fruit Company, como imágenes residuales, leídas contra el telón de fondo de las recientes iniciativas de condenar los crímenes contra la humanidad cometidos por la corporación sucesora Chiquita, o sea, la participación evidenciada en asesinatos, desaparición forzada, violencia sexual, tortura o persecución de la población civil (International Human Rights Clinic 2017), están inscritas en una genealogía del pasado presente violento. Como residuos adquieren en esa larga trayectoria una nueva visualidad que, a su vez, obtendrá su pleno significado a través de esa narrativa y reclamo de justicia pidiendo responsabilidad para estos crímenes cometidos, un legado violento que se origina en la United Fruit Company y su quehacer en la región del Caribe colombiano, cuyo *topos* más reconocido ciertamente es la huelga bananera.



Figura 2: Fotógrafo anónimo, s. f. (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719161).



Figura 3: Fotografía anónima, s. f. (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719176).

Sabemos que entre los medios de comunicación interna de la corporación figuran estas fotografías como medios visuales eficaces que apelan a nuestra imaginación. Además, encontramos informes escritos enviados por los representantes diplomáticos a las autoridades de EE. UU., describiendo la división colombiana de la United Fruit Company con las diversas erupciones de violencia, siguiendo de cerca las actividades de los sindicatos de aquel tiempo. Estos *memoranda* por lo tanto contienen informaciones económicas y políticas, con las que parecen corresponderse las fotografías en la manera en que reflejan la lógica interna de un espacio moderno emergente y de un régimen de labor y de represión. Asimismo, las fotografías de la compañía, a modo de narrativa, encarnan un lenguaje burocrático moderno inscrito en sus leyendas. Forman parte de esta cultura y este orden burocráticos que definen su significado y su estatus de evidencia. Las fotografías de los álbumes de la compañía adquieren el significado de documentos y expedientes, porque eran incluidas en estos informes.

Veamos las fotografías incluidas en el álbum y tomadas por la compañía para documentar la ‘revolución’, término usado por la compañía para describir la destrucción causada por los huelguistas en la zona bananera. Se trata de imágenes de sabotaje que conforman el argumento visual principal. La serie de fotografías data del 10 de diciembre de 1928 y muestra la infraestructura, los edificios y otras instalaciones, así como los comisariatos y las líneas ferroviarias que facilitaban las operaciones de la compañía. Es de destacar que estas imágenes aluden a la supresión de la violencia militar contra los huelguistas, ya que muestran solo los daños que sufrieron las instalaciones de la compañía. Estas fotografías no muestran la masacre descrita en la novela de García Márquez. En ellas solo vemos un comisariato destruido, las ruinas de los alojamientos de los ingenieros o líneas telefónicas tumbadas a lo largo de las

líneas ferroviarias que transportaban los vagones cargados de banano. Todas ellas representan actos de violencia contra la compañía y puede que hayan sido usadas como inventario legal de los daños sufridos.¹ Solo algunas de ellas, las fotografías del comisariato y la oficina de los despachadores destruidos, así como las ruinas de los alojamientos de los ingenieros se usaron más tarde en *Los sucesos de las bananeras*, del general Carlos Cortés Vargas. Nos preguntamos: ¿qué tipo de violencia muestran estas fotografías?, ¿era su objetivo legitimar la intervención violenta del ejército, que protegía a la United Fruit Company? O, ¿ayudaron incluso a reimaginar la huelga como una masacre?



Figura 4: Fotógrafo anónimo, 1928, “View of cut and wrecked telephone lines like many others after the revolution, COLOMBIA, Dec. 10, 1928” (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719209).

Estas imágenes fueron recontextualizadas dentro del archivo fotográfico de la compañía; razón por la que deben ser leídas junto a sus leyendas como una fuente escrita, como un intento de ilustración de la compañía y como el significado archivístico póstumo de las imágenes. No obstante, las leyendas del álbum pueden contar un relato diferente del incidente histórico. Ellas se refieren al incidente no como una masacre, sino como la ausencia de una masacre. En esta fotografía, la N° 621, “View of cut

¹ Algunas de estas fotografías no empezaron a circular fuera del archivo fotográfico de la United Fruit Company hasta mucho después, ya que algunas de ellas se usaron en otros estudios históricos sobre el Caribe colombiano, buscando ilustrar la infame masacre y el conflicto social entre los trabajadores y la corporación transnacional extranjera en el periodo posterior a la publicación de la novela, en 1967, cuando comenzaba un tímido proceso de reconstrucción histórica. Véanse White (1978); Posada Carbó (1988); LeGrand (1989).

and wrecked telephone lines like many others after the revolution, COLOMBIA, Dec. 10, 1928”, se ve una persona al fondo con un arma y en pose de vigilante (fig. 4). Este es el único posible indicio de un incidente violento captado por la fotografía. Por lo demás, la imagen tiene un aire bastante técnico y parece pretender registrar objetivamente la escena, ya que principalmente documenta los daños supuestamente causados por actos de sabotaje de los trabajadores. Como imágenes de sabotaje, las fotografías muestran una ausencia orquestada de la masacre, con lo que, evidentemente, la ocultan.

Hasta ahora he asumido la noción de lo visible como lo opuesto al concepto de lo visual o régimen de percepción. De hecho, la cuestión de la visibilidad deviene un punto que concierne al conocimiento y al hecho de saber sobre la existencia del suceso. Una imagen se “[...] vuelve visible [...] porque algo en ella ha logrado evocarnos o ‘traducirnos’ unidades, ‘temas’ o ‘conceptos’ más complejos [...] historias o alegorías: unidades de conocimiento” (Didi-Huberman 2008, 13; mi traducción). Esta unidad de conocimiento puede ser la masacre como un *topos* del emergente espacio político moderno y del régimen de represión establecido por la United Fruit Company que reconocemos en estas imágenes. Además, es la novela de García Márquez la que re-imagina la represión de la huelga, la masacre, la cual solo entonces se vuelve visible y legible. Dicho de otra manera, estas unidades de conocimiento exigen una ética de la visión en la medida en que “[la estética] no implica que [la fotografía] ‘salva a aquellos a los que muestra’ [...]: no se trata de exculpar a los actores de la historia [...] sino, más bien, de abrir un espacio para que emerja el conocimiento y una orientación para una elección ética” (Didi-Huberman 2008, 178-179; mi traducción). Se propone una distinción importante de lo visible, cuando se afirma que “si queremos comprender esta expresión –‘la inconsciencia de lo visible’– no debemos recurrir a su opuesto, lo invisible, sino a una fenomenología más complicada, más contradictoria, más intensa, es decir, más ‘encarnada.’ Esto es lo que el suceso visual, el síntoma visual, trata de designar” (Didi-Huberman 2005, 29; mi traducción). ¿Qué es lo que esta serie de imágenes quiere hacer visible?, ¿qué nos dicen las fotografías acerca del conocimiento de la United Fruit Company sobre el suceso?, ¿hasta qué punto tenemos que usar nuestra imaginación para hacer hablar a estas imágenes? Georges Didi-Huberman afirma con razón que “La imagen de archivo es solo un objeto [...], una impresión fotográfica indescifrable e insignificante mientras no hayamos establecido la relación –la relación imaginativa y especulativa– entre lo que estoy viendo y lo que sé de antemano” (Didi-Huberman 2005, 112; mi traducción). Como algunas de las fotografías del archivo de la compañía fueron enviadas a Colombia para ser vistas por las familias de los antiguos trabajadores de la United Fruit Company, estas formarían parte de una nueva visibilidad que ayuda a descifrar el significado de las imágenes hoy en día facilitando un uso alternativo de las imágenes residuales hasta imaginar los crímenes cometidos contra la humanidad que podrían generar un fórum en forma de un posible pleito ante la Corte Penal Internacional (International Human Rights Clinic 2017).

Si miramos bien estas fotografías, podríamos inclinarnos a imaginar que algunas pudieron haber sido eliminadas del archivo, o que nunca fueron incluidas. Esto bien podría haber sido así, especialmente si tenemos en cuenta que la compañía las usó para dar una imagen positiva de sus actividades y legitimarlas. Sin embargo, se puede hacer otra lectura: en el informe de Gaitán se afirma que los telegramas y los testimonios de testigos oculares indicaban que la actitud de los huelguistas era pacífica y permitían establecer la hipótesis de que los actos de sabotaje contra las instalaciones de la compañía fueron organizados y ejecutados por la misma United Fruit Company, con el objetivo de legitimar la intervención militar. “Sabotear el sabotaje” (García Márquez 1997, 308), como reimagina la ficción de García Márquez, la serie de fotografías muestra los sabotajes para documentar los daños sufridos por la empresa. Las fotografías no muestran quién destruyó las instalaciones, sino que son intencionalmente nebulosas al respecto. Tampoco queda claro por qué las fotografías de los sabotajes fueron tomadas el 10 de diciembre de 1928, a pesar de que el incidente ocurrió el 6 de diciembre. Teniendo esto en cuenta, se infiere que las imágenes no documentan el incidente, sino que parecen pretender ilustrar el relato de los sabotajes contra la compañía. En este sentido, las imágenes de sabotaje son inscritas en la narrativa oficial de la compañía. Mientras que la ficción de García Márquez reimagina y hace visible los numerosos cadáveres que fueron transportados en tren para ser arrojados al mar como banano desechado, quedando José Arcadio Buendía como único sobreviviente y testigo ocular de la masacre, las fotografías de la United Fruit Company ocultan intencionalmente la imagen del cadáver. En este punto ambos archivos difieren considerablemente, pero, al mismo tiempo, rebaten el significado de las imágenes residuales de la United Fruit Company. Asimismo, esta serie de imágenes exige que leamos las fotografías en relación con la masacre de las bananeras con una ética de la visión, porque la forma en que la compañía usó estas imágenes de sabotaje ciertamente corresponde a un acto de apropiación política (Newbury 2012, 222).

Sin embargo, la cuestión pertinente sobre las víctimas de la masacre de las bananeras permanece sin respuesta y pide a gritos su reivindicación política y, a su vez, una imaginación o respuesta jurídica. Las imágenes residuales del archivo fotográfico tienen un patrón común –el de no representar ninguna violencia o atrocidad– y al mismo tiempo son justamente por eso las representaciones de la violencia por excelencia. Asimismo, esas imágenes residuales parecen dar testimonio de la genealogía de un pasado-presente violento, dando visibilidad a los gestos, un paisaje desaparecido, una actitud o tensión que, de otra manera, no se habría podido registrar. Mientras la historia *de* la fotografía está floreciendo, la historia *a través de* la fotografía parece estar poco estudiada. Por eso tenemos que leer la serie de imágenes del archivo de la United Fruit Company a la luz de esta compleja relación entre la fotografía y la historia, y a la luz del reclamo de responsabilidad frente a los crímenes cometidos contra la humanidad y la participación en estos por parte de corporaciones en Colombia.



Figura 5: Fotógrafo anónimo, s. f., “View of Engineering Office –Asst. Div. Engrs’ residence in background. Erasmos Coronel’s grave right foreground–hat on top” (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719214).

Fotografías como esta acompañaban los informes internos de la compañía como medio de comunicación de información visual sobre determinados sucesos políticos (Bourgeois 2003, 136-138). La fotografía con la leyenda “View of Engineering Office –Asst. Div. Engrs’ residence in background. Erasmos Coronel’s grave right foreground–hat on top” pone de manifiesto el interés de la compañía en el incidente, incluso mencionando a Erasmos Coronel, un supuesto agitador político que formaba parte del sindicato (Fig. 5). Con las indicaciones de la leyenda se reimaginan en esta fotografía al menos los rastros de un cadáver, a saber, el de uno de los líderes de la huelga. Esta



Figura 6: Fotógrafo anónimo, 1928, “Ruins of M & S bodega and Residence for Mdse. Employees after revolution. COLOMBIA, Dec. 10, 1928” (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719215).

fotografía tiene un aire heroico y sensacionalista, el de la mirada ansiosa a la historia registrada sobre el papel. Si analizamos la relación entre la leyenda y la fotografía, notamos que la violencia fue ocultada en la imagen como tal, pero inscrita en la anotación de la compañía (Fig. 6). En especial, estas fotografías sobre la destrucción de las instalaciones de la compañía, que pretenden mostrar los daños causados por los sabotajes de la huelga de 1928, fungen como documentos para controlar la huelga y como una legitimización a posteriori de la ‘corrección’ de la huelga. Las imágenes y, aún más, el archivo fotográfico de la compañía pretenden reproducir su poder hegemónico. Hasta cierto punto podría resultar obvio calificar las fotografías de la compañía como una instrumentalización para este propósito, pero aquí hay una relación más encubierta de las mismas que cuestiona la idea de la representación, la

cual gobierna el orden letrado de la historiografía. Así pues, la fotografía cuestiona este orden.

Por lo tanto, estos residuos del archivo o imágenes residuales, leídas hoy día a la luz de una búsqueda de la verdad jurídica, forman parte de otra narrativa, contestando a la masacre invisibilizada y no reconocida como *topos* de las agitaciones sociopolíticas. Como ciclos de violencia inscritos en estos residuos, el archivo deviene el sitio de reclamo para iniciar un juicio sobre el involucramiento de Chiquita, corporación sucesora de la United Fruit Company, en crímenes cometidos contra la humanidad. En este sentido, “the archive takes place at the place of originary and structural breakdown of said memory” (Derrida 1995, 14) para articular una verdad y reivindicación. Siguiendo un informe recientemente publicado como investigación legal preliminar sobre la relación entre Chiquita y las atrocidades cometidas en las zonas bananeras de Colombia, reconocidas independientemente por diferentes organizaciones, la participación nunca investigada y evidenciada de la United Fruit Company en la masacre de las bananeras podría ser contestada ahora simbólicamente por mecanismos legales y bajo los ojos de una comunidad internacional. Esta podría erradicar la opacidad de esta larga historia de violencia y de grave violación de derechos humanos por parte de las corporaciones internacionales, a saber, a través del financiamiento continuo de grupos paramilitares como entidades que operaban a favor de los intereses económicos de la industria bananera manteniendo un régimen de opresión (International Human Rights Clinic 2017, 45).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los archivos son actos performativos que hacen accesibles el pasado y presente en forma de resistencia, rememoración o renovación, y que dan lugar a nuevas situaciones semánticas. De acuerdo con esto, tanto la literatura como la imagen fotográfica incorporan gestos de presencia y, por lo tanto, establecen una relación profunda con el acto performativo de testimoniar. Asimismo, hacen palpables las deformaciones y nuevas formas de desperdicios de violencia que enmarcan materia y pensamiento de los recursos y resiliencias de la gente en la manera en que envalentonan nuevos actores políticos forjando alianzas fortalecidas y no anticipadas. Hacen visibles las genealogías del presente atravesando los efectos menos perceptibles de las intervenciones imperiales y sus materializaciones en las ecologías sociales en donde la gente vive y sobrevive. Además, los archivos configuran un sitio de consignación que instaura una situación abierta de poder reapropiar estos desperdicios y sus ruinas, el espacio psíquico y material como residuos que reflejan la violenta transformación de los paisajes locales. Rebecca Schneider llama la atención sobre la relación entre performance, cuerpo y archivo como algo pertinente que comparten también esas imágenes residuales:

When we approach performance not as that which disappears (as the archive experts), but as both the act of remaining and a means of reappearance [...] we almost immediately are

forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh. [...] Still, we must be careful to avoid the habit of approaching performance remains as a metaphysics of presence that fetishizes a singular ›present‹ moment. As theories of trauma and repetition might instruct us, it is not presence that appears in the syncopated time of citational performance but precisely (again) the missed encounter – the reverberations of the overlooked, the missed, the repressed, the seemingly forgotten (Schneider 2011, 101-102).

Schneider, a su vez, estudia el lugar del cuerpo, del evento y de la performance en la cultura occidental del archivo. Por eso ella se enfoca, en contraposición a Derrida, no en el lenguaje o en sus restos connotativos contextuales, sino más bien en el cuerpo-evento y su múltiple mediación como un archivo específico histórico. Ahora bien, Schneider desarrolla en su estudio una posición crítica ante el archivo occidental y sus características de centrarse en la visión y la palabra, que es de interés aquí para desenvolver la idea de “una fenomenología más complicada, más contradictoria, más intensa, es decir, más ‘encarnada’” (Didi-Huberman 2005, 29; mi traducción). Por lo tanto, una transferencia del pasado al presente se hace a través del medio del cuerpo y en forma de contra-memoria. Schneider concibe el evento como una forma de documentación, pero también el gesto de archivo mismo como un evento que es sucumbido al orden de lo efímero. De acuerdo con esto, cada forma de documentación, incluyendo las formas supuestamente más permanentes, como los textos, fotografías o films, podrían estar ajenos, abyectos o separados de la ‘fuente’ y de los restrictivos principios del “archontic house arrest” y devenir una fuerza autónoma que es capaz de borrar la diferencia semántica de su original (Sajewska 2016, 346).

Asimismo, la literatura cumple su rol social al crear un archivo: la ficción de García Márquez es un trabajo crítico de memoria. Con *Cien años de soledad* García Márquez reimaginó el incidente histórico de la huelga bananera de 1928 como una masacre y cuestionó la historia oficial colombiana de ese momento al rescatar el evento del silencio y de la metafórica peste del insomnio. Por lo tanto, aquí la literatura se convierte en un controvertido lugar de testimonio que cuestiona el voluble estatus de la evidencia y la verdad, inscrita en una epistemología social que involucra a un lector que participe en la producción de su significado. A través de varios andamios mágico-realistas en la historia de la familia Buendía, García Márquez construye un archivo que va más allá del orden letrado de la historiografía. Así, a nivel de la metafiction, la novela cuestiona tanto el concepto de archivo como el de la memoria. A pesar de que las fotografías de la United Fruit Company esbozan en su oscuro interior un lugar de memoria que podría trascender su propio discurso de ocultación y supresión de la violencia, en los intersticios de ambos archivos se rebate y se amplifica el significado de las fotografías. Hoy, mediante la reapropiación de algunas de las imágenes del archivo fotográfico de la compañía, los lectores mundiales ayudarán a que se reconozca el significado de estas fotografías más allá de la evidencia como un acto político de la memoria.

Para concluir quiero retomar la cuestión de la ética de la visión, ya que esta serie de fotografías ocupa un lugar especial en el archivo fotográfico. La primera vez que vi la serie de fotografías relacionadas con la huelga, y por ende con la masacre de las bananeras, en los álbumes fotográficos de la United Fruit Company, me pareció sospechosa su narrativa visual, ya que dichas imágenes parecían contornear lo “inconsciente de lo visible” como algo sumergido y ocultado. Parecían articular algo que aún no había sido articulado, a saber, un síntoma que había devenido una expresión de algo desplazado. La memoria y la conmemoración no son para nada procesos estables y ambos archivos, el fotográfico y el ficticio de *Cien años de soledad*, articulan este límite inestable entre lo privado y lo público, o sea, el fórum negociado en el acto del desplazamiento. La imaginación literaria materializó las dudas acerca de esta versión oficial de la masacre de las bananeras, que había hecho que el suceso histórico se convirtiera en un punto ciego en la misma historia colombiana durante mucho tiempo. Sin embargo, siguiendo el significado entre los dos archivos, sobre todo con respecto al silencio acerca de la masacre y las investigaciones secretas que hizo García Márquez de los documentos históricos, me resultó claro que las fotografías de la United Fruit Company deben leerse como un modelo de reflexión histórica que cuestiona el orden letrado de la historiografía. Asimismo, lo que propone Georges Didi-Huberman adquiere importancia aquí: “Lo que deberíamos aprender [...] es a manejar el mecanismo de las imágenes de manera que sepamos qué hacer con nuestra visión y con nuestra memoria.” Enfatiza que “La dimensión ética no desaparece en las imágenes [...]. Por lo que es *cuestión de elegir*: tenemos que elegir si, o cómo hacer participar la imagen en nuestro conocimiento y en nuestra acción. Podemos aceptar o rechazar una u otra imagen; tomarla como fuente de consuelo o de preocupación; hacerla formular preguntas o usarla como una respuesta preconcebida” (Didi-Huberman 2008, 180; mi traducción). De acuerdo con esto, resulta cierto que “Solo en este coraje [...] radica la capacidad de la imagen de librar lo real de su manto de invisibilidad. [...] el coraje de saber se convierte en una fuente de acción” (Didi-Huberman 2008, 178; mi traducción).

Como consignación, los residuos del archivo esbozan lo que puede ser narrado y visto, lo que puede ser manifestado y visibilizado, de lo que vendrá. No obstante, como figuraciones del pasado y del presente, los residuos del archivo hacen visible lo hasta ahora no visto, no narrado o desapercibido. Al formar parte del archivo de la compañía, estas imágenes residuales no circulaban en este tiempo, sino que fueron guardadas cuidadosamente en álbumes fotográficos. Pero las imágenes produjeron y registraron el evento en su contexto más amplio. Por lo tanto, como restos visuales y desperdicios imperiales, las imágenes abren un potencial para futuras generaciones de articular una reivindicación histórica y jurídica. Asimismo, entendiendo los residuos de este archivo situados entre lo no dicho y lo decible, estos devienen un sitio privilegiado donde los desechos imperiales son articulados abiertamente, atestiguando “la sedimentación temporal desigual en donde las formaciones imperiales dejan sus huellas” (Stoler 2013, 2; mi traducción). Ann Laura Stoler nos alienta “to ask how empire’s ruins contour and carve through the psychic and material space in which people live

and what compounded layers of imperial debris do to them” (Stoler 2013, 2). Ahora, lo que es pertinente para mí pregunta acerca de los residuos del archivo es que la crisis de las imágenes contornean el gesto de testimoniar como potencialidad “that becomes actual through an impotentiality of speech; it is [...] an impossibility that gives itself existence through a possibility of speaking” (Agamben 1999, 146). Ciertamente, esta posibilidad de hablar abre un horizonte compartido por estas imágenes de archivo que, a su vez, piden una participación de nuevas subjetividades políticas. Como restos visuales, las imágenes están inscritas en lo político en la manera que confieren al archivo la figuración potencial de un futuro significado y un reclamo. Asimismo, esta contestación ya está inscrita en la serie fotográfica, persiguiendo “our ‘true’ reality as a specter of what might have happened, conferring on our reality the status of extreme fragility and contingency, [that] implicitly clashes with the predominant ‘linear’ narrative forms” de la historiografía (Žižek 2004, 39). Finalmente, quiero argumentar que estos residuos del archivo articulan un sitio poderoso de reivindicación y que reclaman *lo común*. Estos restos visuales, releídos a través de los dos archivos, el fotográfico de la compañía y el ficticio creado por la novela, hacen hablar a los desperdicios imperiales, los residuos, que resurgen aquí como figuración de violencia en la cual las imágenes finalmente ganan su legibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 1999. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.
- Albers, Irene y Bernd Busch. 2001. “Fotografie/fotografisch”. En *Ästhetische Grundbegriffe*, editado por Karlheinz Barck, 494-550. Stuttgart: Metzler.
- Bataille, Georges. 1967. *La part maudite*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bell-Villada, Gene H. 2002. “Banana Strike and Military Massacre. One Hundred Years of Solitude and What Happened in 1928”. En *García Márquez’s One Hundred Years of Solitude*, editado por Gene H. Bell-Villada, 127-138. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter. 1969. “Theses on the Philosophy of History”. En *Illuminations*, por Walter Benjamin, 253-264. New York: Schocken Books.
- Bourgeois, Philippe. 2003 “One Hundred Years of United Fruit Company Letters”. En *Banana Wars: Power, Production, and History in the Americas*, editado por Mark Moberg y Steve Striffler, 103-144. Durham: Duke University Press.
- Chomsky, Aviva. 2009. “Repatriating Photographs”. *ReVista: Harvard Review of Latin America* 8, n° 26: 64.
- Cutter, Victor. 1926. “Caribbean Tropics in Commercial Transition”. *Economic Geography* 2, n° 4: 494-507.
- Derrida, Jacques. 1995. “Archive Fever: A Freudian Impression”. *Diacritics*, 25, n° 2: 9-63.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- 2008. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gaitán, Jorge Eliécer. 1988. *El debate sobre las bananeras*. Bogotá: Centro Gaitán.

- García Márquez, Gabriel. 1997. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- International Human Rights Clinic Harvard Law School. 2017. "The Contribution of Chiquita Corporate Officials to Crimes Against Humanity in Colombia. Article 15 Communication to the International Criminal Court". Cambridge, Harvard Law School. <http://hrp.law.harvard.edu/wp-content/uploads/2017/05/2017-05-18-Communication-0845.pdf> (16.10.2019).
- LeGrand, Catherine. 1989. "El conflicto de las bananeras". *Relaciones Internacionales, Movimientos Sociales* 3: 183-218.
- Mena, Lucila. 1972. "La huelga de la compañía bananera como expresión de lo 'real maravilloso' americano en *Cien Años de Soledad*". *Bulletin Hispanique* 74: 379-405.
- Newbury, Darren. 2012. "Picturing an 'Ordinary Atrocity': The Sharpeville Massacre". En *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, editado por Geoffrey Batchen, 209-223. London: Reaktion Books.
- Posada Carbó, Eduardo. 1988. "The Bananeras and Gabriel García Márquez' *One Hundred Years of Solitude*". *Journal of Latin American Studies* 30, n° 2: 395-414.
- Rincón, Carlos. 2003. "Las artes de la memoria en la peste del insomnio de *Cien años de soledad*". *Literatura y Filosofía* 1, n° 1, 3-36.
- Ríos, Valeria de los. 2011. *Espectros de luz*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Sajewska, Dorota. 2016. "Körper-Gedächtnis, Körper-Archiv. Der Körper als Dokument in künstlerischen Rekonstruktionspraktiken". En *Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst*, editado por Magdalena Marszałek, y Dieter Mersch, 339-366. Zürich: Diaphanes.
- Schmitz, Britta. 2006. "Not a Search for Truth". En *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad*, editado por Kassandra Nakas y Britta Schmitz, 13-18. Köln: Walther König.
- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.
- Scholz, Oliver. 2001. "Das Zeugnis anderer – Prolegomena zu einer sozialen Erkenntnistheorie". En *Erkenntnistheorie: Positionen zwischen Tradition und Gegenwart*, editado por Thomas Grundmann, 354-375. Paderborn: Mentis.
- Stoler, Ann Laura. 2013. *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press.
- Vogl, Joseph, et al. 2014. *Figuren der Gewalt*. Zürich: Diaphanes.
- Walter, Monika. 2001. "Material". En *Ästhetische Grundbegriffe*, editado por Karlheinz Barck, 866-882. Stuttgart: Metzler.
- White, Judith. 1978. *Historia de una ignominia. La United Fruit Co. en Colombia*. Bogotá: Presencia.
- Žižek, Slavoj. 2004. "Everything you always wanted to know from Schelling". En *Schelling now: contemporary readings*, editado por Jason Wirth, 31-44. Indianapolis: Indiana University Press.

Fecha de recepción: 08.08.2017

Fecha de aceptación: 03.09.2018