

Testimonio, prosa, poesía**

Testimony, prose, poetry

SUMARIO

1. Leer filosofía como si fuera poesía. 2. Una existencia marcada como víctima. 3. El graffiti como forma de testimoniar. 4. Epistemología y estética. 5. Ciencia como testimonio. 6. La implicación de la intersubjetividad en el testimonio. 7. El símbolo y el testimonio. 8. La capacidad testimonial de la música y la pintura. 9. El testimonio como género literario sacro. 10. Ensayo y sinceridad en el testimonio. 11. Las “últimas palabras” en un juicio. 12. La poesía para expresar la opresión. 13. “Ética y estética son uno y lo mismo”. 14. Verdad y *aletheia*. La verdad como memoria. 15. El efecto de realidad del testimonio. Referencias bibliográficas.

RESUMEN

Hay una poética en el lenguaje conceptual, entre la cultura literaria y la cultura científica, entre estética y epistemología, que tensa y talla singularidades, que interpela y modela sensibilidades, que aún abona resistencias, pliegues críticos e insumisiones. Al testimoniar –acto, *poiesis*, acta, expediente–, la víctima se bate con la opacidad de lo experimentado y el

* Doctor en Filosofía y Abogado de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Investigador del Instituto Gino Germani, profesor de Epistemología de las Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Sociales en la UBA, y de los cursos de “Estética y Normativa” y “De Auschwitz a la Esma. La filosofía ante los exterminios” en la Facultad de Derecho de la misma Universidad. Autor de varios libros, entre ellos, *Jirones de piel, ágape insumiso. Estética, epistemología y normatividad* (2011), *El proyecto polaco. Anotaciones sobre el emigrar* (2008), *Museo del nihilista* (2006), *Nuevos modelos de hostia. Filosofía y matices subjetivos* (2006), *Sobre la moral del gusto, la normatividad del arte y la narración de la justicia* (2006), *Imagen de Julio Cortázar* (2004), *Esma. Fenomenología de la desaparición* (2004), *Al olor de Argentina* (2003), *Filosofía, Arte y Política* (1997), entre otros. Contacto: claudio.martyniuk@gmail.com

** Recibido el 21 de agosto de 2013, aprobado el de abril de 2014. Para citar el artículo: C. MARTYNIUK. “Testimonio, prosa, poesía”, *Derecho del Estado* n.º 32, enero-junio de 2014, pp. 157-176.

anhelo de hallar reparación en el discurso, con la caducidad y el archivo de su pretensión de justicia. El ensayo de una filosofía del testimonio, ya prosa poética, acompaña el testificar como búsqueda experimental y aventura reparadora, observa y critica la desatención que en la indiferencia abandona a las víctimas, ya que poesía y testimonio ponen –y *deben* exponer y man-tener, conforme esta imbricación de estética, epistemología y ética– en cuestión al lenguaje.

PALABRAS CLAVE

Testimonio; Auschwitz; estética; poesía; infraordinario.

ABSTRACT

There is poetry in conceptual language, between literary culture and scientific culture, between aesthetics and epistemology, which stretches and shapes singularities, which questions and moulds sensitivities, which even feeds resistance, critical disquiet and rebellion. Testify -act, poesis, record, file-, the victim is beaten with the opacity of the experienced and the desire to seek solace in discourse, with expiration and file of his aspiration for justice. The essay of a philosophy of testimony, by now poetic prose, accompanies the witness like an experimental quest and restorative adventure, observes and criticizes neglect and indifference that abandons victims, because poetry and testimony put into -and *must* expose and maintain, as this overlapping of aesthetics, epistemology and ethics- question language.

KEYWORDS

Testimony; Auschwitz; Aesthetics; Poetry; infra-ordinary.

1. LEER FILOSOFÍA COMO SI FUERA POESÍA

Acaso se pueda escribir y leer filosofía como si fuera poesía, pero ello implica la revisión del presupuesto de que filosofía y poesía se han diferenciado de un modo irreversible y que solo pueden combinarse por escritores de genio excepcional. Una obra de filosofía puede ser excelente literatura y pésima filosofía, y al revés; hasta podría alcanzar el estado de radicalmente antiliteraria, pero en ese supuesto brindaría una rara virtud poética. Se supone, por cierto, que una obra filosófica no tiene razón para ser poética y, en coincidencia con esta perspectiva, se verifica la especialización técnica de la filosofía: un archipiélago de jergas y cuestiones tan infinitamente profundas como transfinitamente nimias –¿qué otra cosa se halla en la filosofía más que exceso y miniaturización? La disociación de la sensibilidad filosófica

no responde a la existencia de un paraíso perdido, sea el de los presocráticos o el de las obras de NIETZSCHE, WITTGENSTEIN, HEIDEGGER y SIMONE WEIL. Quizás pueda considerarse que la pérdida de poesía en la filosofía sea contemporánea a la pérdida de filosofía en la carrera de especialización técnica, y a la escolástica escritura que dogmáticamente se repite de *paper en paper*, pero practicar la disidencia entraña el riesgo del grotesco en los congresos y asambleas en que se ratifican implícitamente los pactos de enunciación. Sin que se distinga entre pasajes que son poéticos o filosóficos, el estilo de cada enunciado de un texto se ajusta a la estructura del conjunto, pero si esta regla se ha extraviado, el viaje hacia una forma estricta ha tomado la dirección retórica de la presuntuosa transparencia analítica. La forma ha devenido, entonces, en un Aquiles que apenas da un paso debe clarificar el significado del mismo –de la tortuga, en el bando opuesto, de su hacer se desprendería una connotación poética de densa opacidad: desplazamiento sinsentido, esperpento irracional–, y, sin embargo, avanza técnicamente mientras refrena su sentido. ¿Pero si acaso el distanciamiento literario de la filosofía resultara de la espesura de una representación del lenguaje que ha alterado la potencia de la relación entre poesía y filosofía a través del emplazamiento de una interpretación: la ficción del lenguaje filosófico auto-fundado en la filosofía? El lenguaje de la filosofía, así, sería esa *poiesis* de los filósofos, hacedores de conceptos entre la demasía del realismo y la demasía del apriorismo, en distancia correcta a la metáfora y la música, esas ninfas cuya aparición desata la posesión. Una relación directa se trazaría a través del título del sujeto de la enunciación, habilitado de ese modo a decir, pero en la medida en que sus dichos no impugnen la estructuración estilística de la comunidad filosófica. Una segunda mirada de ese edificio podría advertir que, detrás de la sobriedad de la escritura académica, se preserva una prosa litúrgica, cultivada en ponencias y en los diversos oratorios comunitarios, instancias ellas de devoción pública. Especializada, los rasgos de esa tecnicificación del lenguaje se ejercitan en rituales públicos. Sin agregar demasiado a los asuntos que trata, el *paper* funciona a partir de la cita y su eficacia se muestra en la citabilidad que genera. No hay poética en él, en el sentido de interpelar la sensibilidad, no hay intento de conmover trabajando el decir en lo apenas finalmente comunicable. La poética de la filosofía, ese asalto a la fortaleza de la palabra que libera mundos de sentido, parece, entonces, minada, aunque cada tanto alguna oración refutara el éxtasis del asentimiento a un dogma tan insentido como eficaz. La prosa filosófica testimonia que la nuestra dejó hace mucho de ser una época de aventura y experimentación lingüística. Ante ello, deviene básico inscribir la cuestión del testimoniar en el ensayar, en el aventurarse a las vacilaciones enunciativas, las fronteras de la representación y la intimidad de la expresión, corriendo la fugacidad, velando ante la persistencia de desaparición.

2. UNA EXISTENCIA MARCADA COMO VÍCTIMA

Una existencia consistente queda, cosa de un momento, por la fuerza, alejada radicalmente de la vida cotidiana, reducida a una sombra. Una repentina escisión en la vida, ese instante en que una existencia es marcada como víctima. Esa grieta abisma la comunicación con el pasado vivido y la expectativa de lo por venir. La víctima sobreviviente, al expresar una cierta equivalencia de sus emociones y experiencias, en el testimoniar transmite sus agonías personales, sus vivencias se convierten –paradoja– en enriquecedoras e impersonales, justamente por la potencia de esa singularidad testimonial. Testimoniando lo vivido, expresando intensidad emocional, el testigo escribe su época, un presente de cenizas que se pegan a lo presuntamente nuevo; se provee, quizás, un consuelo extraño y abona en los testigos de su testimonio el ideario de no repetición. Puede que su pensamiento sea oscuro, aun en el esfuerzo de lucidez trasluce en sus traducciones de lo experimentado la gravedad de los padecimientos, de las alteraciones que confinan hasta la aniquilación de la existencia. Es que una especie de opacidad forma parte de lo experimentado, y ante ese núcleo aparece el requerimiento de expresarse en alegorías –o que los relatos que resultan incomprensiblemente simples, por esa sencillez adquieran la entidad de alegoría y parábola–, de presentar nítidas imágenes visuales, imágenes que persisten como espectrales, que se busca conjurar. La experiencia de un testimonio es tanto la experiencia de un momento como la de una vida entera. Es la experiencia que tenemos de otros seres humanos, aun de aquellos que toman la vida de otros, es la experiencia de la aniquilación, de la desaparición. El testigo pasó por una primera impresión, o un momento inicial, que es único, de sorpresa, incluso de temor, pero que no se repite nunca íntegramente y que puede perder significado si no sobrevive a una experiencia más amplia, que solo puede sobrevenir en el interior del testimonio, en el interior de un testimonio más hondo y sosegado. La sombra que acompañará toda la existencia del testigo, la escisión de la vida, todo lo que ardió y se consumió como obra de imposiciones caídas sobre la existencia de modo repentino sigue ardiendo; se contempla ese persistir del ardor del pasado al testimoniar, ese acto cargado de presupuestos psíquicos y políticos, también filosóficos y poéticos. Cada tanto, el testimonio parece derivar en una dulce canción, y es la ilustración de los más tristes pensamientos, esa acedia que expresa indiferencia de los salvados ante la inequidad en la supervivencia, ante la ocurrencia también inexplicable del azar, una contingencia de amargo dulzor. Encuadrado, atado, cocido a la vida, a la inequidad, el testimonio hace experimentar, mientras se testimonia, y más luego, al repararlo, lo corto que es el verbo, lo lejana que aparece la conceptualización. Testimoniar, literatura de visiones, de esas visiones experimentadas, de existencia pegajosa de lo vivido y devenido espectro recurrente. Ante eso, una mezcla de biografía y alegoría, de descripción y simbolismo perturbador

por lo propio y lo extraño, lo siniestro y melancólico que encarna el dictado. En palabras se dibujan siluetas de preocupación por la salvación del alma propia y la de los otros, se teje la exigencia imposible de cumplir: salvar a los hundidos, darles redención, justicia a los aniquilados, gracia y beatitud a aquellos diferentes que aún pueden remontar la desaparición. ¿Cómo revertir lo irreversible? Esa demanda hace testimoniar. Esa preocupación alojada en el ánimo conjuga lo personal con lo impersonal, la experiencia de la confesión con la experiencia intelectual e imaginativa, la experiencia del pensamiento y la experiencia de las pesadillas. La estupefacción que provoca, esa *poiesis* del testimonio, traslada la condición de testigo, hace testigos a aquellos que experimentaron el testimoniar. Testimoniar que sublima, depura, contagia e identifica, testimoniar que atraviesa el espejo y busca otra dirección para lo experimentado y lo por experimentar. En el testimoniar, el testigo que así se hace tal ejercita una fortaleza capaz de abrir el estudio del propio sufrimiento. Sin satisfacción, en la búsqueda de equilibrio entre interioridad y forma, vértigo y languidez, sin apartarse del deber de sinceridad, de una sinceridad fundamental, ligada a esa violencia que escindió la vida, el testimoniar cava en el lenguaje.

Al evitar la sustantivización, más que el testimonio, el testimoniar se presenta como un haz de ensayos enunciativos que traza el perfil de un movimiento, aquel de la fugacidad experimentada, de la sensibilidad tejida en el pensamiento y la escritura, de la atención a la desaparición. Es cierto, la escritura ha ido debilitando su potencia de pensar y la lectura parece volcada al conformismo. Pero si el texto no perturba los sentidos, el sentido se reduce a in-diferencia, esa no-diferencia en la que todo es intercambio generalizado desde un equivalente universal de sinsentido. Contra esa desatención en la que avanza la desaparición, estos acompañamientos en la aventura del testimoniar.

3. EL GRAFFITI COMO FORMA DE TESTIMONIAR

Graffitis, pretensiones estéticas, racionales, políticas, huellas de metáforas, marcas que muestran la superficie y el tejido de formas impacientes, bordados del reverso de libertades en el tallado de los cuerpos al viento, en la contingencia de vidas crédulas, conciencias soberbias sin soberanía, ingenuas de su técnica doblemente, en la potencia autonómica del arte, en la violencia de sumisión de la técnica. La experiencia del revés escrita sin estrellas; no es cifra ni promesa, ajena al misterio y la evidencia, a la mística y la justicia, no ayuda a flotar, merma al orientar, en el eclipse que nace de la intersección de conjuntos de flechas temporales diversas. Retiene en la sensibilidad, embota, exaspera. Entonces se carga de detalles, se hace atomismo en la cruzada del lenguaje por su objetivación, montando basurales de abalorios, de vacíos de sentido en el plástico de envase. La base física, el cuerpo en la palabra, el

tatuaje que de violencia se hizo consumo. Graffiti, beso de la vida muerta, acaso, acaso de libertad.

4. EPISTEMOLOGÍA Y ESTÉTICA

Epistemología y estética, o bien racionalidad y sensibilidad, polos para esbozar una problematización de los hilos que contactan conocimiento y reconocimiento y mostrar algunas hilachas que se ligan y quiebran en figuras (imagen, representación, testimonio, memoria) tejidas de piel, normatividad y entendimiento. La crítica (teórica) puede emerger como un carretel que abandona su hilo, como costura de la interrogación sobre lo que se expande con la representación y el alejamiento de la desaparición. Otro giro del carretel camina desde la violencia y las víctimas y se orienta a construir una *distancia correcta* que no las secuestre, que reconozca sus singularidades pero que también advierta la condición radical de las víctimas: es el extremo de un espectro que incluye afectaciones y responsabilidades, en el que también se advierten banalizaciones y usos instrumentales. En este movimiento, acaso tantear modalidades antiautoritarias de crítica, de astillamiento de objetivaciones, de la necesaria corrosión de la dureza helada de la memoria que se musealiza, y acaso ese movimiento impulse un testeo de maneras de cultivar la atención, introduciendo la interrogación de imágenes y espectadores, así como la crítica al menosprecio del contenido de la forma. En las maneras de escribir, como en las de fundar, se juegan políticas y estéticas de la teoría, se cristalizan, hieren o acarician sensibilidades. Queda, por fin, tendido el hilo al reconocimiento de los horizontes de idealidad, a esas semánticas indeterminadas que se tejen y quiebran en el oleaje, que ayudan a flotar en un océano de facticidad, frágil flotación en los tsunamis de la excepcionalidad.

5. CIENCIA COMO TESTIMONIO

Un horizonte en sombra configura lo visible. Y sobre ello se testimonia. La ciencia, a veces entendida como testimonio de una búsqueda de transparencia: barre superficies y libera de capas de opacidad a la luminosidad, descarta aquello transitorio como si buscara un sentido otro. La conciencia es siempre falta, lejanía de su propia transparencia; también capacidad de reconocer, reconstruir y reconfigurar esa falta, exponer y vestir el dolor por lo infundado de la existencia, de la ausencia de verdadera razón. Entonces se abre el camino del cuidado y la atención, pre-ocupaciones.

El conocimiento, si tiende a la lejanía infinita, traspasa la piel que testea, se aleja de uno. Esa lejanía, para reconocer la imagen del mundo como imagen que se ha hecho del mundo. Esa lejanía, la de partículas del universo

que toman distancia de él. ¿Trabajo de la humanidad o autoexhibición de la naturaleza?

Ciencia como testimonio, insistencia en salvar fenómenos. Testimoniar sostenido en el olvidarse, existir abierto al mundo, certeza emocional de la que se apoya el testeo del afuera. Concentricidades de atención, radios sensitivos que se tejen entre la distancia y la cercanía, en la habilidad a la insinuación.

El testimonio fuerza el lenguaje a la descripción, a la homogeneidad y la indiferencia de las relevancias. El imperativo “que no se escape nada” pospone la jerarquización y el trabajo de producción de sentido que descarta lo que tacha de irrelevante. Pero lo que se expresa, y aun lo atendido, se sostienen en un universo de sobrentendidos vividos que alimentan de otredad a cada uno. Llevamos al otro como supuesto, tal vez por la presencia de cuerpos (pero el Otro es una idea irrealizable).

6. LA IMPLICACIÓN DE LA INTERSUBJETIVIDAD EN EL TESTIMONIO

Una filosofía del testimonio, una minimización filosófica, cuando ha sido disuelta la aspiración a brindar una teoría sobre todo tipo posible de conciencia y razón, de objeto y mundo, de lenguaje, significado y referencia. En el testimonio se implica la intersubjetividad, ligada a la presentación de otro yo mediante la aparición de un cuerpo similar al de uno. Ese *semejante* corpóreo que se manifiesta participa del tejido de un *mundo* –circunstancias de las acciones, condiciones de la perspectiva externa–simétrico en su existencia para el conjunto de semejantes. Un pensar filosófico del testimonio implica una distancia del pensamiento dogmático del derecho y también de la literatura testimonial, una distancia fenomenológica. El testimonio no es posible si está concebido como espejo, si se halla exclusivamente anclado a un mundo fáctico. En el testimonio interviene una pretensión comunicativa, un ánimo que mueve aun sus realizaciones más escépticas y negativas, como las que comunican la misma imposibilidad de comunicar. Acaso esta pretensión supere cada una de sus realizaciones, incluidas las más críticas de esa pretensión. Si el principio de la razón es su autoconservación, ante el testimonio se conserva la expresión hasta de lo inexpresable.

7. EL SÍMBOLO Y EL TESTIMONIO

Al testimoniar, una conciencia no puede resolver su contradicción de ser ella misma y a la vez no solo ella misma. La opacidad de la subjetividad, el núcleo inexperimentable para mí mismo aun bajo el autoanálisis del fenomenólogo, aunque no sea constitutiva, fija un punto negro sobre el cual se suspende la conciencia en la creencia de su identidad, en la dación de continuidad entre la experiencia y la expresión, un horizonte que resguarda, retiene y prote-

ge, un halo que recupera y también muestra un revés de la experiencia, un afuera que es otro, una opacidad expresiva, una expulsión que es también enajenación –lo vivido es prestado a otra dimensión, y ella se lo apropia en coordenadas simbólicas.

La conciencia que testimonia, presencia en el tiempo, en un presente que, más que átomo, se despliega como horizonte de tiempo en que se retiene y protege una inmaterialidad sensible, un “halo” vivido. De aquel mundo de vida a otro, y en ambos, más que del reino de evidencias originales, las vivencias entramadas con símbolos, símbolos encarnados sienten y expresan, hacen sentido. Ascetismo teórico del testeó en el texto, más allá de la *epoché* que renuncia a la filiación mundana, más allá de su revés, el encuentro de la cotidianeidad. Testimonio en intersubjetividad, texto de cuando los otros existen como sujetos, viviendo en el mundo, siendo en el mundo sin que la conciencia en él reduzca a los otros a cuerpos ajenos, organismos, simples cuerpos físicos –esa conciencia, presentación, brinda por analogía, por trasposición, la experiencia de algo dado mediante una experiencia indirecta, la experiencia del otro, un análogo no análogo, en la opacidad, bajo certidumbres que no son un saber y que contribuyen a advertir la ausencia de una comprensión absoluta de uno mismo.

8. LA CAPACIDAD TESTIMONIAL DE LA MÚSICA Y LA PINTURA

En *Dichtung und Wahrheit (An Unwritten Poem)*, W.H. AUDEN describe un encuentro: “Mientras espero tu llegada mañana, me encuentro pensando *Yo te amo*: entonces viene el pensamiento: *Me gustaría escribir un poema que expresara exactamente lo que quiero decir cuando pienso estas palabras*”. A ese comienzo de exigencia de autenticidad de la escritura propia le sigue la pretensión de que un poema sea bueno –esto último importa en el caso de un poema de otro poeta. La verdad del poema propio ha de ser manifiesta. Y nadie debería poder leerlo como propio: “*It would have to be written, for example, in such a way that no reader could misread I love You as ‘I love you’*”. Es la “verdad” de la propiedad que se manifiesta: lo propio, lo de uno, emergencia ligada a uno, uno en esa huella, testimonio de uno, uno y su experiencia duplicados en esa sombra perceptible por otros como impropia y sin embargo, de cierta manera, también apropiada. Sustancia y propiedad que ya no pueden versificarse, que ya no pueden tratarse más que en ensayos –poética del experimentar– que muestran sus aporías. ¿Acaso un músico podría transmitirle a un oyente lo que quiere decir cuando piensa en la palabra *amor*? Suponiendo que cuenta con ese don genial de traducción, ¿podría componerla de tal modo que él supiera qué es ese amor sentido por AUDEN, no por su madre, no por Dios, no por un algoritmo o por Pierre Menard? AUDEN, en este poema de 1959, parece seguir las reflexiones sobre el

lenguaje privado y la expresión del dolor de las *Investigaciones filosóficas* de WITTGENSTEIN, publicadas en 1952. Su poesía explora la capacidad testimonial de la música: “*The language of music is, as it were, intransitive, and it is just this intransitivity which makes it meaningless for a listener to ask: ‘Does the composer really mean what he says, or is he only pretending?’*”. Y también de la pintura, de la traducción de un estado mental a imagen, pintando lo que se piensa de alguien (hermoso, adorable), ¿pero, siguiendo el camino de AUDEN, cómo pintarlo de modo que un espectador supiera que *Yo Te amaba?* “*The language of painting lacks, as it were, the Active Voice, and it is just this objectivity which makes it meaningless for an onlooker to ask: ‘Is this really portrait of N (not of a young boy, a judge or a locomotive in disguise)?’*”, escribió AUDEN, que concibe a la música y la pintura como contando únicamente con el tiempo presente, mientras los enunciados verbales carecerían de modo indicativo. Condena la enunciación a un subjuntivo que traspasa su confirmación a una evidencia no verbal, no siempre posible –por eso no sirve estudiar el lenguaje para esclarecer cuál de los dos enunciados escritos por una misma persona es verdadero: “*I was born in York*” o “*I was born in New York*”.

This poem I wished to write was to have expressed exactly what I mean when I think the words I love You, but I cannot know exactly what I mean; it was to have been self-evidently true, but words cannot verify themselves. So this poem will remain unwritten.

¿Qué diferencia las “poesías” de este libro de AUDEN de las “observaciones filosóficas” de WITTGENSTEIN, siempre inacabadas? El mundo del enamorado feliz y su distancia del que encierra al desdichado, distancia que es distancia de la existencia en el lenguaje, distancia que en la interrogación del sentido muestra el nihilismo.

9. EL TESTIMONIO COMO GÉNERO LITERARIO SACRO

La escritura testimonial interpela el sentido de la escritura y el libro, sus valores culturales. Por algo el testimonio es un género literario sacro –secularizado–; el testimonio, como la poesía, es una especie de religión. Problematiza el valor autónomo del libro, el de una experiencia que rivaliza con la experiencia del mundo y a la que se le debe la impugnación de la creencia en la accesibilidad inmediata de las cosas –creencia que haría del libro una redundancia o un espejo de legibilidades: mundo y libro sin opacidades, en transparencia. La escritura es más demanda de sentido, también demasía, frustración, privación de sentido o, más bien, emergencia de sensaciones que muestran ser algo más que sensitivas en la exposición de sentidos. La extrañeza de experimentar el mundo, las aniquilaciones y el nihilismo, des-

de el paradigma de la legibilidad acaso erosionando la *autenticidad* de la experiencia. Del vínculo entre libro y naturaleza, el eje se ha desplazado a la encarnación lingüística del ser, a un ideal estético que ha hecho del texto piel, en la dirección opuesta al ideal de la objetivación científica –esto quizás explique la desconfianza ante el libro de las jerarquías científicas contemporáneas y su (sobre)valoración del artículo sometido al juicio de ingenieros; esta inclinación, lejos de mostrar avances sobre los objetos del mundo, exhibe la comunión de escritura y burocracia: *Inscriptus, ergo sum* es la divisa que traza el camino de la autoridad y la influencia, de la jerarquización del saber científico, un saber señorial.

Libros sobre campos de desaparecidos, un delecto de la aniquilación que hace del lector un testigo o un espectador. Libros que buscan la legibilidad y enseñan a buscarla, a buscarse en el libro. Libro del recuerdo, libro de historia sin utopía, que testimonia, documenta, investiga al mirar atrás, edifica una miniatura, una tecnología que transporta a un pasado de arte, un mundo artificial, como de juguete. Libros que cambian la piel –*igitur*, lo estético como después, lo último, resto de lo inteligible, rebasamiento de lo fáctico, dispensa a cualidad de necesidad, tortuosas e inconclusas consumaciones de legibilidades e ilegibilidades, navaja que brindando unas vivencias inmediatas ejercita la toma de distancia, la separación de un mundo que queda como otro, uno entre varios, subvertido su privilegio. La ejercitación en la lectura y escritura hicieron posible la ciencia, otro modo de separación de la vivencia inmediata, que permite la emergencia de sujetos de objetos teóricos, sujetos teóricos representados como lectores de libros –de la naturaleza, de vida, de la cultura, de campos de aniquilación. Cazadores de sentidos que no pueden embolsarlo todo, que abordan episodios, nunca totalidades: la renuncia al todo, la condición de la atención que posibilita la legibilidad.

10. ENSAYO Y SINCERIDAD EN EL TESTIMONIO

Babel, que significa puerta de Dios, es confusión, yuxtaposición de palabras que hacen significar, es un ensayar que libera de la obligación de contar agravando las tensiones narrativas, desocultando ecos emocionales de las transcripciones, trazando mapas faltos de referencia. A fuerza de texto se quita el velo, se hace revelación (*apocalypsis*), se disipan resonancias (el silencio que sigue a las palabras), se debilitan borradores en las notas que quedan en los libros (cuando cesa el borrar), se enlaza al sujeto (lector) mediante un objeto (texto) que zurce la relación sujeto/objeto. Ensayar, tras el colapso de los modos cognitivos, perseverando en la confianza en la mostración, en la performatividad del montaje, en el contrapunto tenso de los desperdicios del mundo, en la multifacética presentación de la idea. Ensayar ante el tes-

tigo, como ensaya también el testimonio (mimesis y análisis, doble impulso a ensayar). Ensayar, en la encrucijada de la poesía y el positivismo, ante el embrujo que retiene la mirada de los espectadores, en la impotencia del lenguaje reificado, banal signo de mercancía. Ensayar en el que sobrevive lo particular, una singularidad que clava la experiencia de lo no idéntico. Ensayar fagocitado por la industria académica y el periodismo, útil pasamano de la dominación de la rebelión. Ensayar sobre el doble fracaso de los libros: el del amansamiento y el de la insumisión. Ensayar la unión mística con el libro/tótem, la creencia en su alma externa, en la inducción mágica de fertilidad y en la encarnación animal de la letra. Ensayar como maná, fuerza personal e impersonal, material y espiritual. Ensayar ascético, sin huida, sin redimir del mercado de la vida. Ensayar detenciones, elocuentes en lo inefable (*árreton*). Ensayar intenso, *mysterium tremendum* como rescate de la inocencia y la simplicidad. Ensayar, mundo que no es único, meta que no se encuentra solo en el reposo. Ensayar que ensancha, espejo y desborde de emoción, conjura y destierra, libera el frenesí del habla en el lenguaje, refrena el imperativo de ordenar palabras, proyecta experiencias cavernosas. Ensayar elusivo, grises que se ennegrecen. Ensayar despersonalizado, inmanente, también tutela de la experiencia. Ensayar en busca de una sinceridad que, de criterio primario de verdad, se expande en cavernas y laberintos.

La palabra [sinceridad], parecería, se había divulgado en tiempos de la Reforma protestante para connotar la genuina y no adulterada doctrina cristiana, y secundariamente, la ausencia de simulación o corrupción en aquel que afirma un sentimiento religioso o moral. Uno de los puentes por el que esta norma pasó de la ética religiosa a la crítica literaria fue el examen de la poesía piadosa. En sus ensayos, *Sobre los epitafios*, WORDSWORTH sienta como uno de sus propósitos “establecer un criterio de sinceridad por el cual el escritor pueda ser juzgado”.

M. H. ABRAMS

Sinceridad, *parrhesía* en el ensayo testimonial: *sé fiel a tu propio yo* (JOHN KEBLE). Para CARLYLE, la sinceridad es la medida del valor. Para GEORGE HENRY LEWES, “el principio de sinceridad” comprende las cualidades de coraje, paciencia, honradez y sencillez. La sinceridad es concebida como un atributo indispensable de la integridad estética. Sinceridad es una forma de exactitud. Es una búsqueda –tras ella, se ha torturado– en la cual los senderos se hacen infinitos y no acaban con el fin de una existencia. Sinceridad, pero “*la verdadera naturaleza gusta de ocultarse*” (HERÁCLITO), y lo hace desde la facultad asombrosa de decir lo que no es. Ocultar a sabiendas alguna situación de hecho: la mentira presupone el contacto. La mentira amasa, fabrica masa y se fabrica en masa, y por eso en el totalitarismo hay primacía de la mentira. La mentira, esa imposición, no es ficción.

11. LAS “ÚLTIMAS PALABRAS” EN UN JUICIO

RICARDO CAVALLO, ante el tribunal argentino que lo juzgó por sus crímenes en la ESMA, habló dos días (19 y 20 de octubre de 2011). Leyó tramos de un libro que escribió y que ya había leído en el proceso. Llevó al extremo –¿pero acaso hay un extremo para este derecho?– el derecho a decir sus “últimas palabras” en el juicio. Esas últimas palabras, de ejercerse ese derecho, son intransferibles, libres, quizás poco efectivas, pero el lenguaje en ese caso adquiere, puede adquirir una dimensión existencial que recuerda a la *parrhesía*, ya que se trata del decir más franco que pueda pronunciar un sujeto, decir incondicionado, referido al pasado como al juzgamiento, para justificar las acciones y las creencias, la propia vida, ante la mirada de amigos y enemigos. En el juicio, CAVALLO contó, como SHERAZADE, para tensar la relación entre la palabra, el tiempo y la sentencia. Fue teatral “en este proceso que llaman juicio” –como calificó su enjuiciamiento con palabras que podrían evocar al Proceso, autocalificación de la dictadura militar argentina de 1976/1983 que integró y que se arrogó el papel de juez sumarásimos y omnipotente, por encima y detrás de la legalidad pública, y a la novela de KAFKA, en la cual se halla una de las exploraciones más radicales de la ley y la justicia, ¿pero acaso lo hacen? Ahondó la comparación entre su acción en un campo de desaparición, integrando un grupo de tareas que secuestraba, torturaba, asesinaba, sustraía identidad de bebés apropiados, violaba, esclavizaba, con el aparato que lo estaba juzgando: “la Justicia es una especie de grupo de tareas que persigue personas”, dijo. “Los tribunales son los grupos de tareas de esta época y estos juicios son un gigantesco operativo de venganza”, agregó sin que especulara acerca de la matriz vengativa de la justicia.

En el mismo juicio, ALFREDO ASTIZ, responsable, entre otros crímenes gravísimos, de la desaparición de dos monjas francesas y de una adolescente argentino-sueca, actuó su derecho a las últimas palabras con ironía: les entregó a los jueces una Constitución argentina: su acción, su última manipulación del texto que hereda del pasado la profecía de una sociedad, exige que se cumpla para él lo que él excepcionó, exigiendo por saber de la debilidad del cuento y creer en la determinación de la violencia –el pedido mostró la carencia de esa fuerza. ASTIZ entrega un texto, ASTIZ reducido a texto en el expediente, a papel en este y tantos otros papeles. Reacciones y respuestas de papel, reducidas a papel, actos hechos de papel. “ASTIZ de papel”, como el “Eichmann de papel” escrito por PIERRE VIDAL-NAQUET para refutar la tesis de ROBERT FAURISSON de que los exterminios nazis nunca habrían existido, en el papel de defensor de la Constitución. ¿Pero acaso esa muestra del “papel Constitución” no podría mostrar un saber alcanzado por la experiencia de que la fuerza de la ley se funda en la más frágil simbología? ¿Pero podría pensarse en un aprender de estas, u otras, últimas palabras de genocidas?

12. EL CONOCIMIENTO HISTÓRICO EN ENTREDICHO

El ensayo inscribe aquello que marca los confines en que el conocimiento histórico ve puesta en entredicho su propia competencia, aquello que, en imagen de JEAN-FRANÇOIS LYOTARD sobre Auschwitz, ha sido un terremoto que destruyó no solo vidas, sino también los instrumentos para medir terremotos. En el ensayo, la memoria de la destrucción de la memoria, la lengua herida y las palabras que van tras el resurgimiento de lo dañado, los perfumes, las canciones, los colores, los cuerpos, la sensibilidad. En el ensayo, el lenguaje universal de RIMBAUD, los balbuceos de difícil comprensión, las obstrucciones de sentidos, la transparencia de las opacidades, la pretensión irrealizable de ser omnifable, capaz de dar cuenta de la experiencia toda, física y mental, de expresar sensaciones, percepciones, abstracciones, dudas. El ensayo, en la distancia de la combinatoria cósmica y la cábala de los nombres, sin lenguaje santo ni natural, sin lenguaje filosófico a priori, sin lenguaje fiscalista y de grado cero –ese “sin” es con cada uno de ellos, con cada expectativa, con restos impuros, con sucesivas huellas y nuevas inscripciones. El ensayo es expresión y testimonio también poético –PRIMO LEVI afirmó que, apenas después de Auschwitz, lo primero para él fue la poesía, escribir poesía sin pensar en nada lírico, porque creía que era más adecuada que la prosa para expresar lo que le oprimía.

En esa época yo habría reformulado la frase de Adorno: después de Auschwitz, sólo se puede escribir poesía sobre Auschwitz.

PRIMO LEVI

Un sesgo poético del ensayo puede aparecer en el fragmento. El fragmento metafórico, quebrado, puede guardar la conceptualización en modo de murmullo apenas perceptible. El derecho y la historia, los jueces de los tribunales y de la academia, le tienen horror al vacío y en sus textos no hay saltos, como si así acompañaran una naturaleza que no da saltos, a la manera del leibniziano principio de continuidad. Ensayo, como espejo quebrado, como la memoria –que no abarca la imagen total ni el discurso temporal completo de un acontecimiento, en la finitud. Así como está presente la muerte, el humor también se muestra en el ensayo, en el trabajo expresivo que enreda tristeza, ridículo y grotesco con la ironía de la arbitrariedad, de la negación caprichosa, ironía que es distancia del objeto, negación de realidad a todo fenómeno para liberarse, afirmarse dentro de la negativa, con independencia de todo. En ese ensayo de afirmación de la existencia, el humor y la ironía trágicas se rozan con el silencio, muestran el matiz de no entregarse a la tristeza, a la lamentación, recorren la afinidad del llanto y la risa, llevan al texto las respuestas corporales directas, la desorganización de la personalidad, la falta de sentido, el nihilismo y el absurdo, el humor negro, la mancha punk

–NIETZSCHE no careció de humor: promovió una ciencia alegre. (El ensayo puede ser banal, como el humor industrial –nada serio.) El ensayo es testeo, vitalismo de exploración, aventura compartida, a veces herida.

El hecho de haber encontrado las palabras para escribir La especie humana me ha herido definitivamente.

ROBERT ANTELME

Para JORGE SEMPRÚN no era imposible escribir: habría sido imposible sobrevivir a la escritura. No es imposible escribir, lo arduo es persistir con la avería en el lenguaje, y la catarsis de esa exposición a la helada es el silencio, el rozar una grieta honda, el tantear la calma del pensar –lo opuesto a los medios de comunicación, a la instrumentalidad de las palabras, a un fluir técnico, banal. Sin palabras certeras no hay silencio, y esa justeza cambia el silencio, como el silencio se trastocó después de BACH. Tantos silencios ambiguos: el impuesto a una víctima, contracara del decir forzado por la tortura y del obligado en el testimoniar judicial; el sonido del infante, silencio animal; el silencio como música en CAGE; el silencio tenso que preludia el grito de injusticia; los silencios de indiferencia o de orden impuesto; el silencio en un régimen de palabras, cuidado poético del lenguaje contra el derroche, el consumo; silencio traumático, resistente, espeso. Silencio atento, perturbado por ruidos, seguimiento mudo del mundo, disciplina ascética. Silencio indecible, pastor de misterios innominables, vital, en dirección opuesta a la muerte. Silencio de duelo, de dolor, de pérdida. Silencio ante el campo que conquista y mina el decir, que traiciona lo vivido en la traducción, que pierde la esperanza de redención en la palabra. Silencio sin conjuro, salvo la sonoridad poética, musical. Silencio otro que rompe el silencio inercial, suspende un instante el curso del mundo, hace sentir el vacío: en él existe el testigo único, víctima sobreviviente, enmudecido, que habla el silencio como milagro, suspendido en el quiebre de una escalera de invalidación.

13. “ÉTICA Y ESTÉTICA SON UNO Y LO MISMO”

Achtung!, el grito gutural da inicio a la ceremonia de saludo, el arte imposible de ponerse bien una gorra: *Mützen ab! Mützen auf!* Arte verdadero entre criaturas agotadas, hambrientas, sedientas, que apenas se pueden mantener en pie. ¿Cuánto tiempo es necesario para aprender el arte? Siguen siendo los compañeros-torturadores de uniforme quienes dan las órdenes. Persistir bajo la mirada y en ese arte: ese testimonio de SIMON LAKS, contenido en *Melodías de Auschwitz*, como desde una perspectiva opuesta y complementaria lo hace “Un artista del hambre”, de KAFKA, condensa nihilismo.

No hay alivio. El individuo lírico, el yo cultivado, la identidad estabilizada, refinamiento agrietado, pestilente velamiento, velar en libro: caja de elegías testimoniales, velas memoriales e inmemoriales en serie –inflación y deflación, entropía e información, verdades en los meridianos *alétheia* y *lethé*–, recuperación y ocupación de la historicidad, búsquedas de la temporalidad hechas mapas y museos, relatos e historias, olvidos y persistencias en lo árido del papel, en los sedimentos que estiran y estrían el espacio e imponen el blanco, lo extraen de la negrura: ablución, purificación, autorrestitución de la autonomía de las letras, cadena ilustrada, monedas al estanque, voces congeladas de las musas, archipiélago declinado, corroído por ese “exceso de precisión que termina arruinando el recuerdo” (GEORGES PEREC, en *Wo el recuerdo de la infancia*). Testigo del detallar, ironizar, emocionar, testimonio en sequedad o pasión, agotamiento y exhaustividad, en los hilos rotos del imposible volver a lo sentido y del reconocimiento de una cicatriz.

La maestría en la representación de sí mismo, capaz de despertar las fuerzas dramáticas de la sensibilidad y presentar al mundo en perenne agitación; capaz de dedicarse a la caza de sí mismo y de seguir el azar –son “las cosas” las que dirigen al miembro cualquiera de la vida, a la conciencia que es estratificación del tiempo. Se aferra a episodios pequeños, desplazando centros de gravedad, con contenidos poco afirmativos –ya ni a la novela le es dado el emitir juicios de valor–, acosado el narrador por una incertidumbre propia de una época ambigua, llena de sombras, reacia a dejarse interpretar fácilmente, inmune a los metatestimonios, expuesta a los límites, a los enrejados y cerrojos del lenguaje –en el texto, el genocidio, homogeneización hasta el borramiento existencial, altera la representación, la reduce a ausencia, reduce la confianza en el lenguaje, lo asila en la literatura, lo insufla de resentimiento. Si el campo, megamáquina, reduce a la animalidad, el texto distancia al objetivar. Funcional representación, forma de represión, de olvido, que el ensayo –cuando explora el límite del relato– testea. Si la representación presupone el cristal, el ensayo es trabajo de pulido que aleja lo traslúcido –falsa lucidez ilustrada– en los renglones.

El espacio más intenso del ensayo se halla en el trabajo del lenguaje sobre las experiencias que jaquean lo decible, tensando la cuerda de las palabras, mostrando perfiles que se vacían, flotando con lo que interpreta y obligado a indeterminar la significación, a mostrar que lo diferente de una trama de sentido –nylon transparente, nylon– no necesariamente carece de sentido. Ese ensayo que parece configurado en los entresueños, observando intensamente con los ojos semicerrados, pule las palabras hasta devolverles opacidad, para recuperar su aspereza, a veces desclasificarlas, ese ensayo se refugia en la poesía, extranjería en la representación, extranjería del lenguaje en la lengua. ¿Y acaso la poesía que danza con la filosofía no es aventura en su ensayo? En estas esquinas se halla una poética de la demostración que recorta, demarca y

confecciona distritos, una poética del demostrar que, con incisiones, muestra. Y al hacerlo muestra una ética. (WITTGENSTEIN, que en su “Conferencia de ética” de 1929 dijo: “No podemos escribir un libro científico, cuyo objeto pueda ser intrínsecamente sublime, y que esté por encima de todos los demás objetos. Sólo puedo describir mi parecer mediante la metáfora siguiente: si un hombre pudiera escribir un libro de ética que fuera realmente un libro de ética, este libro destruiría todos los demás libros del mundo mediante una explosión”. W., que ya en el *Tractatus* había afirmado que “Ética y estética son uno y lo mismo”, 6.421 –por lo cual un libro de estética, cuyo objeto también debería ser intrínsecamente sublime, a no ser que compendiará los logros de la industria cultural, ese libro de estética destruiría todos los demás libros del mundo. W., ¿qué más que una etiqueta de un conjunto de textos?, conjugó imaginación experimental, acción lógica y mostración poética.)

Achtung! Mützen ab! Mützen auf! Tal vez, al oído, desde el regazo –los renglones de libros y cuadernos–, se suspenda el desacuerdo entre la materialidad sensible y el pensamiento. Y los renglones se acerquen a una materialidad, una, singularidad sin caza, cuidada con delicadeza, del otro lado de esa puerta, detrás del cerrojo. Sueño mimético, poética política. Más allá, más acá también, de la caverna, la poesía brillará desde el confinamiento platónico. En los renglones prosigue el ensayo. Rodeada de vacío, la puerta, el cerrojo, la llave, el sueño. Haciendo vacío, para la atención de la palabra en el oído.

Acercarse a la materia, esfuerzo del arte, acaso por dar testimonio de la barbarie de la cultura, expresarlo en un silencio de vergüenza que es pudor. Acercar el sosiego, la emoción que es quietud, proximidad, música, errancia. En ese encuentro, lo sensible se manifiesta como poesía, decir inefable de otro modo. En esa primacía del objeto se configura lo estético, la flotación de otra sistematicidad en la inquietud.

Si acaso el signo significa algo en la medida en que presenta una semejanza con lo que indica, lo que muestra –si es que esto puede indicarse– no es una homología, es otra semejanza –no la de signo de un fenómeno, en cuya imagen ya desaparecería la semejanza– que sirve para reconocer la primera y que a su vez se descubre e identifica desde una tercera. Se trata de marcas que trazan distancias, pequeñas diferencias que escapan a la duplicación, que deslizan coextensividades, zigzag de signos y sentidos, proliferación de signos en los signos, en esa constelación el elemento mimético introduce una semejanza inmaterial que hace del mirar un entrecortar y descifrar, y en esos intervalos de mimesis en viaje, de sentidos llevados a lo infraordinario, el mostrar rebasa al contar, adviniendo no-signos, signos con valor simbólico cero, que expresan simplemente la necesidad de un contenido simbólico suplementario, que en ausencia de un significado operan como exigencia de una significación infinita que ningún significado puede colmar.

La práctica estética –arte, conocimiento y técnica ante lo sensible, en la desestabilización entre sensibilidad y pensamiento, en la experiencia de excepción– implica a la experiencia y la expresión, problematizando el sentido de lo sensible, el reparto impuesto de lo sensible. Una estrategia: apuntar a vaciar y llenar palabras e imágenes, internarlas en conexiones y roces, recortes y refacciones que desordenen lo establecido, que liberen fraternidades de las metáforas, para habitar de otro modo, convivencialmente, el mundo sensible (recargado, el proyecto schilleriano de educación estética promovería la emergencia de una comunidad de datos sensoriales que no sea el sentido común hegemónico, volviendo sensible al automatismo que naturaliza la imposición, lo cual implicaría una transformación de la sensibilidad dominante).

El paradigma, presentación del ejemplo ejemplar, de una singularidad que hace inteligible un conjunto cuya homogeneidad él instituye, presenta la performatividad del ejemplo, que en el mostrar poético no es posible exhibir de otro modo. El ejemplo se aprecia con los sentidos, indica lo que se debe imitar, entrelazando normatividad con estética y ciencia. Esta epistemología del ejemplo no funciona como parte respecto de un todo, ni como un todo respecto de las partes: parte respecto de una parte, de una técnica, de un modo de ordenar los fenómenos. Para KANT, el juicio estético es definido solo en forma de ejemplo. Ejemplo, imagen capaz de alcanzar una constelación, de persistir en suspenso, de aguardar como harapo o indicio, de extraviarse en la generalización y de preservarse sin recursos para traducir un saber ejemplar a la conceptualización. Ejemplo alienado en la ética, restaura al sujeto en la poesía. Ejemplo simple, puro acercarse, al acercamiento mimético.

Poética o estética, relación del lenguaje consigo mismo, escritura en autorreferencialidad, articulada por analogías, desoculta sentidos otros, íntimos, halla y disemina sentidos, como glosas más que como exégesis. Un lenguaje no releva a otro –ni menos se constituye en metalenguaje–, la poética como acción de lectura y escritura no sustituye a la especialidad institucional –y menos al funcionariado– de la filosofía, aunque cuestione al idealismo apriorístico de los códigos sistémicos –¿acaso se pueda justificar una decodificación privilegiada?

14. VERDAD Y “ALETHEIA”. LA VERDAD COMO MEMORIA

El repudio de lo sensible, repudio a la mimesis, ha insuflado a la filosofía y la ciencia hasta el establecimiento de una jerarquía en relación con lo que permiten encontrar al ensayo y la poesía. ¿Pero son antitéticos los modos lógico y estético de experimentar? No es coextensiva esa tensión a las diferencias objetivo/subjetivo, externo/interno, como si los signos de una serie fueran arbitrarios y homológicos –en los que significa la forma–, mientras que los de la otra serie resultarían icónicos y analógicos: arte que afecta al sujeto,

ciencia que estructura el objeto, orden impuesto en este caso, emoción frente a algo en el primero; ciencia transitiva, arte intransitivo. Estético, expresión que se ejemplifica en lo concreto, lo sensible. Ciencia que encierra el mundo. Arte que resignifica lo “espejado” por la mente en un hacer –poeta, inventor de signos; poesía, insatisfacción.

Contemplar, visión desde el templo, ¿dónde hallarlo? Sintáctico poner en orden, pero el análisis filosófico demanda también un despliegue poético si busca una visión perspicua. Otra estrategia lingüística, paratáctica, que resista a los ordenamientos jerárquicos (parataxis, ordenar una cosa al lado de la otra), problematizando de manera constante la discriminación, promoviendo la supresión de dominaciones y embotamientos, ensayando maneras de densificar la sensibilidad, camino teórico (¿o acaso la teoría perdió su búsqueda de “ver más”?) que asume el escepticismo de la obra como mensaje, que no postula a la obra como contacto, que muestra la oscilación, los efectos, la capacidad de afectar de las formas –se trata de una posición materialista que recurre a la ejemplificación como modo de producción de sentido, en la emergencia de discontinuidades, supervivencias y pliegues.

El testimonio y la poesía, también en la pasión por lo real, manteniendo en cuestión al lenguaje en el laboratorio de la simbolización, en la desestabilización de los textos canónicos. En ese trabajo interviene una pluralidad de códigos. Juego de “hermenéutica de la confianza” y “hermenéutica de la sospecha”, de textualismo como provocación y expresión de malestar desde un margen que condensa el tiempo e intensifica el espacio. Herencia romántica, resultado de la ejercitación lingüística que produce distancia y cambios en el mundo, la literatura se convierte en alternativa al lenguaje ordinario –el lenguaje, convertido en un objeto de conocimiento como otros objetos, al lado de los seres vivos, la riqueza y el valor, la historia, el hombre–, compensa ese movimiento con un repliegue que se refiere al acto de su producción, se dirige a sí, sin tener otra dirección, otra tarea: allí, conteniendo su propia forma, “*centellea en el fulgor de su ser*” (MICHEL FOUCAULT). Esa intransitividad es autoafectación en el centro del proceso de la palabra.

Verdad y *aletheia*, verdad como memoria, y la tipología ejemplifica cómo el pasado prefigura el futuro (*typo*, figura, imagen, modelo, arquetipo): “La sombra de lo venidero”, al decir de SAN PABLO (Col. 2,17). Verdad en el olvido del olvidar, en la sobredocumentación de la noche del mundo, en el furor por el orden patológico, excepcional, en el extravío de otras huellas de la memoria y en la constitución de observadores. Verdad de imágenes quebradas, de culto a las reliquias, de veneración a los muertos, verdad de archivista que deposita en un sobre aquello que tal vez haría visible algo. Verdad sin idea plana de la lengua –aquella que la concibe como nomenclatura, que la reduce a un fisicalismo que la hace significar al referir y designar al mundo

palabra por palabra, en tránsito hacia la conceptualización. En el olvido, la libertad: incorpórea, informe, detenida en el vacío, sublime.

15. EL EFECTO DE REALIDAD DEL TESTIMONIO

Acaso el “realismo descriptivo”, aun la descripción homérica, el paradigma de evocación de visiones y sensaciones, no presente más que cuadros independientes, sin más conexión que la que tienen los cuadros colgados en un museo, acaso la narración presente una sucesión como si fuera natural.

MICHEL FOUCAULT describió la “episteme taxonomista” clásica del siglo XVIII, que constituye como describable y ordenable un dominio empírico –*Las palabras y las cosas*, capítulo “Clasificar”. Al finalizar ese siglo, la novela comenzó a establecerse como forma realista “seria”, la literatura devino un valor específico absoluto, apareció el poema en prosa y la poesía asomó como otra cosa que una prosa rimada –el ensayo, como experimentación poética, se mantuvo insumiso ante imposiciones de formas y contenidos, admitiendo el fragmento como obra que se basta a sí misma y contribuyendo a modificar ciertos hábitos teóricos o actitudes con respecto a la descripción. Y acaso sean descripciones –puedan así puntuarse– la alegoría, la comparación, las metáforas y la mayoría de las figuras –metáfora, una descripción breve, condensada. Describir como pintar: la filosofía, si algo hace, construye y destruye imágenes, pomposamente.

Espera, descripción, algo que se preferiría saltar, en apariencia opuesta al comprender que demanda narración. Descripción, memoria del texto, memorándum o *memento*, puede tomar la forma de catálogo o inventario, pone en escena la confusión entre el saber de palabras y el saber de cosas, interpela al lector en registros que suelen permanecer entrelazados. La autoridad jurídica de citar el mundo embarga, instruye, reina por taxonomías, despliega una pasión clasificadora –esa pasión por la reticulación es furiosamente extendida por la ciencia, como ideología que disemina y sobreimprime cuadrículas. El testimonio se hace intenso en el detalle, su efecto de realidad –verosímil en el que aparece la exultación descriptiva, el placer de las contraposiciones y las encrucijadas normativas–, un momento dominante referencial que abre la utopía referencial absoluta en una exposición radical de la subjetividad, que expone su tensión en las palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M.H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Buenos Aires: Nova.
- ANTELME, R. (2001). *La especie humana*. Madrid: Arena.
- AUDEN, W.H. (1996). *Un poema no escrito (Dichtung und Wahrheit)*. Valencia: Pre-textos.

- BORGES, J.L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- FOUCAULT, M. (1984). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- KANT, I. (2001). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.
- Laks, S. (2008). *Melodías de Auschwitz*. Madrid: Arena.
- LEVI, P. y BELPOLITI, M. (1998). *Entrevistas y conversaciones*. Barcelona: Península.
- LYOTARD, J.F. (1998). *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.
- PEREC, G. (2003). *W o el recuerdo de la infancia*. Barcelona: El Aleph.
- SEMPRÚN, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- WITTGENSTEIN, L. (1997). *Ocasiones filosóficas*. Madrid: Cátedra.
- WITTGENSTEIN, L. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.