

ALGUNAS IDEAS SOBRE SUBJETIVIDAD, ESCRITURA, SILENCIO *

LORENA AMARO CASTRO
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El presente texto intenta brindar una síntesis reflexiva acerca del trabajo que sobre la subjetividad viene haciendo la escritura en un plano estético, proyectando un arco desde la decisiva expresión del *genio* en la filosofía de la naturaleza de Schelling, hasta la “irrepresentabilidad” de la subjetividad y la problematización del decir del testigo en el siglo XX.

Palabras clave: experiencia, subjetividad, irrepresentabilidad, escritura, testigo.

Abstract

This paper attempts to offer a reflective synthesis of the ongoing work on subjectivity carried out by writing on an aesthetic level, spanning from the decisive expression of *genius* in Schelling's philosophy of nature to the “irrepresentability” of subjectivity and the problematization of witness statements in the 20th century.

Keywords: experience, subjectivity, irrepresentability, writing, witness.

* Algunas de las ideas presentes en este artículo fueron planteadas, con otros propósitos y matices, en: "Estéticas del silencio: Irrepresentabilidad y sublimidad en la narrativa de Roberto Bolaño". En Castillo F., Gabriel (Ed.) *Espesores de superficie. Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía*. Santiago de Chile: Instituto de Estética de la P. Universidad Católica de Chile, pp. 23 - 35.

Hablar del silencio, desde la estética, entraña una paradoja: “el silencio no existe, en un sentido literal, como experiencia del público” (Sontag, 1984: 17). No, al menos, como silencio absoluto. Las búsquedas radicales evidencian esta realidad. Es conocido el ejemplo de *4'33"*, de John Cage, en que el concierto se nutre de los sonidos de la sala donde se presenta un silencioso pianista.

Escritural y materialmente, el silencio se manifiesta en el blanco de la página: no hay poesía que no sea un fluir de palabras y silencios, una búsqueda rítmica. Pero, más allá de las búsquedas estéticas que tienen el silencio como horizonte indagatorio, el siglo recién pasado se abisma en un profundo, catastrófico mutismo, un silencio de lo desgarrado, un exceso que agita la conformación individual del sujeto y que se traduce, en el pensamiento de Walter Benjamin, en enmudecimiento: me refiero a los límites de la representación anunciados por el filósofo durante los años de entreguerra. Conocidos, muy conocidos, son los párrafos dedicados por él a este “enmudecimiento”, tanto en “El narrador” (1936), como en “Experiencia y pobreza” (1933, texto en que la melancolía benjaminiana, demasiado tangible en el primero de estos ensayos, se resuelve en risa bárbara), además de las cartas que dirigiera en la década del 30 a T. W. Adorno. No obstante, más allá de su ya famoso edicto sobre el retorno empobrecido de los soldados de la Primera Guerra Mundial, en su escritura asoma otra cuestión, un borde que no puede ser invisibilizado y, es más, reclama ser leído conforme al curso político, histórico y social que siguió Europa con posterioridad a los Juicios de Núremberg (1945-1946): cómo considerar, desde la lectura benjaminiana, la ingente cantidad de textos que procuraron testimoniar las vivencias desgarradoras de esta segunda gran, devastadora guerra. Esto escribía él en 1936: “Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca en boca” (Benjamin, 2008: 60), aludiendo a la Primera Guerra Mundial. Lo que se había empobrecido y ya era imposible transmitir era la experiencia (*Erfahrung*) en cuanto vivencia susceptible de ser comunicada a través del consejo, una forma de sabiduría *emanada de y devuelta a* la comunidad. Contraponía esta *tradición*, su manufactura, al relato novelesco moderno que deviene de la mediación técnica, el cual, lejos de *ofrecer* consejo, esto es, proponer referentes en qué apoyarse, produce solo la visión desolada del personaje novelesco que ya no encuentra amparo –como planteaba Wolfgang Kayser a propósito de la novela barroca–, en la providencia,¹ y

¹ Escribe Kayser, refiriéndose a la novela barroca: “Sorpresa, permutación, entrecruce y antagonismo contra las intenciones humanas, tales son las leyes que rigen la acción abundante: en las novelas constituye esto, espiritualmente considerado, el mundo dominado por la “fortuna”. Y, no obstante, los lectores podían entregarse sin inquietud alguna a este inquietante mundo de tensiones novelísticas, ya que todas las novelas tienden hacia la unión feliz de los protagonistas y hacia la desaparición de todos los momentos de confusión, siendo esta tendencia la culminación definitiva de su estructura. De nuevo se tenía a mano una interpretación espiritual: sobre el mundo de la Fortuna se halla el de la Providencia, que se

que vaga ahora, entonces, en un nebuloso paisaje de incertidumbre, mismo horizonte en que acontece la dubitativa, solitaria lectura.

La novela de formación (*Bildungsroman*), género nacido al calor del progreso burgués, daba cuenta, para Benjamin, de ese camino incierto de los protagonistas novelescos, en su trabajoso encuentro con las circunstancias históricas y sociales al que los obliga, en cada caso, su época. Bajo el abrigo de un mismo fuego, el del hogar burgués, la autobiografía en su forma moderna también pareciera proyectar la subjetividad en tensión, en escrituras autorreflexivas que anticipan, a juicio de Paul Jay (1993), las modalidades del psicoanálisis, y que ya no adhieren, por cierto, a ningún absoluto: son *apenas tanteos*, como se planteó Montaigne cuando bautizó sus libros con el significativo —y en ese momento original— título de *Essays*, inaugurando una forma crucial del discurso moderno, marcado por la mirada y la enunciación personales.

Si no en el mundo de la novela, ni en el de la narración tradicional, ¿dónde posicionar, pues, el texto testimonial emanado de situaciones de vida extremas, como aquellas a las que se refiere Benjamin? ¿Qué fue lo que encontró su lugar en esas escrituras del derrumbe? Para Benjamin el tipo de shock que produce la guerra no es, realmente, experiencia, en el sentido que él registra para la misma: como plantea Martin Jay (2009), el filósofo se refería a la *Erfahrung* como viaje de vida y superación de sus peligros, contrapuesta en muchos sentidos a la *Erlebnis* (vivencia) en que se concentraron los filósofos de la *Lebensphilosophie* y que entrañaba una disrupción o rasgadura de la experiencia cotidiana por una intensidad inhabitual, posibilitada —según fuese el filósofo que la abordara a principios del siglo XX—, por la violencia o el erotismo, rasgadura cercana, por cierto, a la experiencia estética (lo que en Benjamin, por otra parte, podría ser equiparable a la *iluminación profana*, a la que refiere en su ensayo sobre el surrealismo).

La experiencia del narrador, en el relato benjaminiano, sería palpable sobre todo en la figura del moribundo capaz de narrar su vida; es en esta figura que, como plantea Pablo Oyarzún, se puede vincular el pensamiento del filósofo alemán con una teoría de la justicia (Oyarzún en Benjamin: 46). El narrador es “la figura en que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin: 96), como plantea enigmáticamente Benjamin en las últimas líneas de su ensayo sobre Leskow, plasmando una imagen de dignidad ancestral. Desde mi punto de vista, cabe preguntarse, pues, sobre la tensa relación de dos imágenes: la del moribundo en su lecho de muerte, remontándose a “una vida entera” (ibíd.) y, por otra parte, aquel empobrecido, ese que retorna, con los ojos vaciados, de la experiencia concentracionaria,² en que eviden-

manifiesta en el transcurso del relato mediante signos e intervenciones bien patentes, cuidando, al fin, de que todo termine felizmente” (Kaysers 8)

² Esta alusión a la mirada encuentra su correlato en el siguiente pasaje de La escritura o la vida, del español Jorge Semprún, sobreviviente de Buchenwald: “Me observan, la mirada descompuesta, llena de es-

temente ha muerto *algo*. Aquel en que pesa, como nunca, el bulto enorme de lo irrecuperable.

Los sobrevivientes de los campos, lejos de guardar silencio, se convierten en voces que atestiguan. Y no en sordina: maldiciendo, incluso, a quien no desee oír o ver. Conocido es el caso de Primo Levi, quien siente como un deber narrar, narrar a cuantos sea posible, lo que ocurrió en Auschwitz. Es por esto mismo, y porque vivimos un siglo en que lo testimonial, del modo en que nos exceden las posibilidades de la biopolítica, excede también los espacios editoriales buscando nuevas formas de comunicabilidad, que inquieta saber más, reflexionar nuevamente sobre la supuesta irrepresentabilidad de la experiencia y su dignidad, su sabiduría y su *justicia*. Aquello que se ha escrito por décadas, que aun hoy no cesa de ser escrito o reescrito por los hijos, por los nietos en que pervive una memoria, ¿qué es? ¿Qué subyace a la idea de “irrepresentabilidad” de estas experiencias? El universo de respuestas vinculadas con esta pregunta es amplio; en este artículo espero brindar máxime una síntesis, arrancando una reflexión no de la disciplina histórica y sus controversias, sino desde el trabajo que sobre la subjetividad viene haciendo la escritura en un plano estético, proyectando un arco desde la decisiva expresión del *genio* en la filosofía de la naturaleza de Schelling, hasta la “irrepresentabilidad” de la subjetividad y la problematización del decir del testigo en el siglo XX.

UNA TIRADA DE DADOS JAMÁS ABOLIRÁ EL AZAR

El genio, escribe Simón Marchán Fiz, es un oscuro, inexplicable poder a través del cual es posible reconciliar lo aparentemente irreconciliable:

La creación artística, al igual que ocurre con la actividad del filósofo, parte del desdoblamiento de actividades contrapuestas, irreconciliables; no obstante, lo peculiar de la misma, a diferencia de lo que acontece en el proceder filosófico, estriba en superar esa escisión; en reunificar lo que está separado en la naturaleza y en la historia, en la vida y en el obrar; en remonta las confrontaciones entre la libertad y la necesidad, entre la subjetividad y la objetividad, entre lo consciente y lo no consciente (110)

panto [...] Mi pelo cortado al rape, no puede ser motivo, ni causa de ello. Los jóvenes reclutas, los campesinos humildes, mucha más gente lleva inocentemente el pelo cortado al rape. Trivial en cuanto estilo. A nadie le asombra un corte de pelo al cero. No tiene nada de espantoso. ¿Mi atuendo entonces? Sin duda resulta de lo más intrigante: unos trapos estafalarios. [...] ¿Mi delgadez? Deben de haber visto cosas peores antes. [...] No queda más que mi mirada, eso concluyo, que pueda intrigarles hasta ese punto. Es el horror de mi mirada lo que revela la suya, horrorizada. Sí, en definitiva, mis ojos son un espejo, debo de tener una mirada de loco, de desolación” (15-16).

El genio fue, pues, para los románticos, un *creador absoluto* conectado con los cajones secretos de lo inconsciente, cuya *presencia* se dejó sentir, pese a la “pérdida de la aureola” baudeleriana, hasta entrado el siglo XX. A mi modo de ver, es posible visualizar la contraparte de esta presencia absoluta y misteriosa en el vaciamiento igualmente prodigioso de la escritura impersonal mallarmeana, la que hace visible, palpable, los dilemas que ya desde fines del siglo XVIII presagiaban la contemporánea filosofía del lenguaje, en un horizonte en que se trizan la noción de sujeto y verdad esenciales.

Stéphane Mallarmé transformó la conciencia literaria europea. Extremó la idea del “Libro” infinito, proyecto de tradición romántica que dio origen entre otros al poema aludido y a una serie de cartas y textos en que plantea las características que puede tener ese libro imposible, el cual ha sido comparado con el “libro de arena” y el “aleph” borgeanos. Se verifican allí las aporías del espacio literario, como también la imposibilidad de *doblar* la realidad, como pretende Mallarmé. La suya es una duplicación ideal que acaba por hacer ostensible la materialidad del poema, constelación de tinta en que las palabras destellan como estrellas negras sobre un fondo blanco, centradas en sí mismas, intransitivas. De este modo se llega a la culminación de un aspecto de la estética romántica, que contrapuso la palabra cotidiana, servil, a la palabra glorificada, inútil, autotélica.

La poesía moderna, en su afán de absoluto, acaba por negarse, consagrando, como dice Octavio Paz, “la impotencia de la palabra”, a la vez que la paradójal soberanía de ella misma (257; 273-274), una escritura que, a partir del *Adiós* proferido por Rimbaud en *Una temporada en el infierno* y de la inquebrantabilidad del azar mallarmeano, continuamente renace de su propia anulación. En un ensayo escrito en 1970, Agamben se refiere a esta búsqueda como el “sueño del Terror”; el fracaso del “perfecto Terrorista” radicaría en que la búsqueda del significado absoluto se transforma en la destrucción de todo significado, para dejar sobrevivir solamente signos, formas sin sentido. Es la paradoja del poeta que procura una obra absoluta donde ningún elemento sea dejado al azar, pero inevitablemente, la obra enmudece: el Libro nunca será publicado. Se inauguran de este modo no sólo las estéticas del silencio, sino también, aparentemente, las del fracaso. Y la subjetividad se desplaza desde la interioridad agustiniana que caracterizó la escritura moderna, hacia la otredad del lector y sus trayectorias de lectura.

Algunos autores contemporáneos renuncian a plantear significados absolutos, al tiempo que la escritura misma se vuelve indagación de un origen jamás capturado o apenas un movimiento de restauración frente a la muerte. Michel Foucault, por ejemplo, argumenta, teniendo como horizonte el pensamiento de Maurice Blanchot, que la literatura “no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación”, sino, por el contrario, “el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo”

(Foucault: 12): la literatura sería distancia y dispersión de los signos, más que un retorno sobre ellos mismos, como propiciarían la retórica o la estilística. Qué quiere decir esto: que el sujeto de la literatura “no sería tanto la positividad del lenguaje” (Foucault: 13), su afirmación, sino más bien el vacío que este engendra. A juicio de Foucault, esta condición es característica de la ficción occidental a partir de los años 60.

La renuncia a la positividad del lenguaje, la apuesta por la aparente superficialidad de un discurso paradójico y aporético, no constituiría en sí misma un fracaso. El nihilismo se instala en la escritura, pero es que negatividad y escritura se vinculan desde mucho antes: quizás una de las escenas primordiales de esta historia sea el diálogo de Fedro y Sócrates. Permítaseme una alusión que ya se ha hecho común cuando hablamos del silencio de la escritura: en aquel texto, Sócrates asimila el mutismo de la escritura al de la palabra oracular y al mutismo de las figuras pintadas. La escritura manifiesta una ausencia. Dice Blanchot, en *La bestia de Lascaux* y a propósito de esta cuestión, tan presente en la filosofía contemporánea, que este silencio es “silencio majestuoso, mutismo en sí mismo inhumano y que hace proyectarse en el arte el escalofrío de las fuerzas sagradas, esas fuerzas que, por el horror y el terror, abren al hombre a regiones extrañas” (Blanchot: 25).

Esas fuerzas aparecen como liberadas de toda subjetividad, al tiempo que constituyen un espacio nuevo, extraño espacio al que de otras formas aluden diversos escritores y ensayistas de la contemporaneidad. A propósito de las propuestas escriturales del propio Blanchot, Foucault plantea que el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. A esta extraña relación se accede mediante una forma de pensamiento que Occidente apenas ha esbozado, un pensamiento “que se mantiene fuera de toda subjetividad” y que hace surgir sus límites como desde el exterior, manteniéndose en el umbral de toda positividad y desplegándose en un vacío, en la distancia que lo constituye “y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas”. Este pensamiento es el que llama “pensamiento del afuera” (Foucault: 16-17).

HACIA LO NEUTRO

Se puede establecer un diálogo entre esta noción del afuera, como aquello que excede los límites de toda representación, manifiesto en la liminaridad del lenguaje, con otra noción enigmática, lo “neutro”, que Roland Barthes asedió durante su penúltimo seminario en el Collège de France (1977-78) y que lo acompañó por lo menos desde los textos escritos a fines de los sesenta.

Una cuestión parece común a ambas nociones: se trata de espacios huérfanos de toda subjetividad: muerte del autor, muerte del sujeto, presencia misteriosa de un discurso-murmullo que se sostiene como último escombros de la obra en demolición.

Barthes procura fijar su experiencia de lo neutro, renunciando a una conceptualización precisa. Ofrece, primeramente, una definición “estructural”. Lo Neutro, dice, es “aquello que desbarata el paradigma”: “¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido” (Barthes: 51). Es la producción de sentido la que se ve violentada, al generarse una suerte de suspensión o indeterminación: la fórmula de Bartleby, su escéptica adiaforia, podría ser un buen ejemplo de esta renuncia al sentido.

Los discípulos de Barthes deberán recorrer un camino señalado por lo que él llama “figuras”, fragmentos que funcionan como *buellas* de una presencia/ausencia. “No un diccionario de definiciones, sino de centelleos” (Barthes: 55). Barthes no “fabrica” los neutros: los expone (Barthes: 56) y para ello utiliza su vasta biblioteca. Se produce una figura que él mismo subraya, la de la palabra-maná, espacio de significación ambiguo, que excede o violenta los límites del pensamiento. Reaparece, en versión postmoderna, lo sublime, categoría moderna actualizada explícitamente por Lyotard, entre otros, y que en este nuevo contexto es producto del descubrimiento de “*lo poco de realidad que tiene la realidad*” (Lyotard: 20), en que se plantea “la incommensurabilidad de la realidad respecto del concepto” (Lyotard: 22); según este último pensador, el arte moderno se consagra a presentar lo que hay de *impresentable*, desajuste que se expresaría en la ausencia de forma, en lo informe, y añadido: en el silencio. Lo sublime encontraría, desde esta perspectiva, un lugar en la postmodernidad, en aquello “que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (Lyotard: 25). Lo sublime tendería a desplegarse en la proyección y producción de aquello que “no puede lograrse o dominarse mediante la representación o el pensamiento conceptual” (Connor: 21), proponiendo una heterotopía cultural sin límites, jerarquías o centros: una red de incommensurabilidades expresada por una escritura enmudecida, plagada de sugerencias, de discursos que renuncian a los referentes y fundan sus propias islas de silencio. Mientras que la analítica de lo sublime en Kant encuentra su asiento en el sujeto, centro donde opera un sentimiento de agrado y a la vez de horror, en el afuera y lo neutro, aquí en cambio encontramos formulaciones que plantean su silencio en una relación con lo real y con lo impresentable, que desbordan el marco de toda subjetividad. De esta incommensurabilidad forma parte, evidentemente, el drama de la experiencia producto de la instalación histórica –y, al modo de ver de Giorgio Agamben, culminante– de los campos concentracionarios.

Si bien la modernidad pensó el arte como una forma de buscar “los medios para expresar lo inexpresable” (Sontag: 39), criterio que habría de dar un singular prestigio a la poesía, cuyo poder radicaba en “poder decir” aquello que en otros ámbitos permanecía obstinado en su silencio (los tenues matices de la experiencia que el discurso filosófico no podía abarcar), la contemporaneidad hace trastabillar estas nociones. Lo neutro, el afuera, lo sublime postmoderno, por el contrario, parecen subrayar el otro lado de la cuestión: desde su propia inconmensurabilidad conceptual, invitan a leer lo inconmensurable de la realidad y su relación con el lenguaje, enfatizando la renuncia a expresar y la suspensión del sentido. La postmodernidad se presenta como subrayando el ideario de la modernidad, abrazando por completo la fascinación de lo impresentable. Y es que la misma filosofía presenta una nueva investidura, en cuanto construcción de una experiencia de lo posible en que se expresa, “no el pensamiento, sino la potencia de pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco” (Agamben, 2001a: 105).

Por otra parte, se verifica un giro en la relación entre lenguaje, experiencia y representación. Según Agamben y Martin Jay, uno de los acontecimientos más visibles de la literatura moderna fue, precisamente, la introducción de las intensidades de la *experiencia*, incluso ya desde textos como los *Ensayos* de Montaigne. La Primera Gran Guerra, sin embargo, llevaría a autores como Walter Benjamin a formular la idea ya citada de una “pobreza de experiencia” de la época moderna, que el filósofo sustenta en el retorno enmudecido de los combatientes y la imposibilidad de *comunicar* el horror. El solo nombre de “Auschwitz” ilustraría este vacío y la problemática que en adelante deberá asumir cualquier propósito artístico que pretenda hacer hablar a esta realidad.

Lo irrepresentable se vincula, desde esta perspectiva, con lo abyecto. Para Julia Kristeva, la irrepresentabilidad se define por aquello que no pertenece a un lenguaje particular, aquello intolerable, impensable, horrible. Esta abyección linda, por su inefabilidad, con lo sublime romántico y es descrita como una catarsis ambigua: su vaguedad e imprecisión constituyen la contracara de los códigos sociales y culturales establecidos (pienso nuevamente en el *paradigma* barthesiano), una zona de flujo que amenaza, perturba y fascina. Desde el ámbito de la historiografía, un autor como Frank LaCapra advierte sobre esta fascinación, *intentando hacer hablar nuevamente a la experiencia*, rescatando la subjetividad incluso en la construcción del relato histórico. Como él, varios autores retornan a la idea de la escritura autobiográfica/testimonial en cuanto literatura referencial, en que el envío a la “realidad” debiera impactar en la lectura de un modo particular, un modo ético. Por otra parte, recoger el texto benjaminiano acriticamente podría conducir hacia un camino sin salida, un camino a mi modo de ver, erróneo: como plan-

tea LaCapra en *Escribir la historia, escribir el trauma*, y como constata también en un plano más cercano Jaime Peris Blanes, autor de un muy bien documentado texto sobre la memoria de los campos de concentración en Chile, es fácil convertir esta sublimidad postmoderna, la “irrepresentabilidad” de las situaciones históricas que colapsan las relaciones entre experiencia y representación, en mero cliché, que en vez de marcar la diferencia de cada experiencia –y el reclamo de los sobrevivientes por su singularidad– plantearía una lógica igualmente totalizante que la que da origen a la experiencia repressiva, un último y macabro giro de la razón ilustrada que deviene razón instrumental y reificadora. La renuncia a la representabilidad y la comunicabilidad de la experiencia, la fascinación de lo sublime en la lectura del Horror así, con mayúscula, preservaría lo idéntico, dado que cualquier experiencia límite compartiría esta imposibilidad.

Las narrativas contemporáneas, desde diversas perspectivas, asedian la muerte y el horror; una cultura de la memoria se levanta, y creo que no inútilmente, en torno a las cicatrices. No proporcionan un saber, no consiguen erigir explicaciones, no pueden ni tan siquiera probar su propia veracidad,³ pero como señala Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*, esta rememoración puede devolver la confianza a la primera persona que narra su vida y, en última instancia, “reparar una identidad lastimada” (Sarlo: 22). La necesidad de compartir el relato quizás responda, en parte, a la idea de construir un espejo en que otros también puedan lograrlo.

Sarlo, entre otros críticos que en el Cono Sur se han ocupado de los problemas de la memoria colectiva, advierten que el testigo y su testimonio se invisten, inevitablemente, de una suerte de sacralidad, por la sola presencia de su voz y su relato en primera persona. Pero, en la vereda opuesta, hay también un desacomodo fundamental en esta figura central en las prácticas discursivas de la última mitad del siglo XX. Según plantea el filósofo Giorgio Agamben, “en latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (15). Aludiendo al problema del testigo en el caso de los campos de concentración, Agamben plantea las dificultades de erigirse como tales, cuando no se ha pasado efectivamente “hasta el final”: la reducción a la muerte o, en algunos casos en que los que él se detiene particularmente, la reducción hasta lo que ya no parece humano, lo que Primo Levi reveló como la existencia de los llamados

³ “Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde afuera” (Sarlo: 47).

“musulmanes”, seres humanos enmudecidos y extraviados hasta el punto de no ser ya, prácticamente, humanos.

Ser testigo es, pues, problemático. Porque no se vivieron las condiciones últimas del horror. Porque se regresó. Pero aunque fracturado por este dolor esencial, el discurso testimonial, tan discutido, reclama el reconocimiento público, el reconocimiento desde una nueva plataforma, distinta a aquella en que fue desmantelado el sujeto por obra de las corrientes postestructuralistas, cuyo apogeo vincula lúcidamente Edward Said con el del reaganismo norteamericano de los años 80. Por esos mismos años ya se alzaban críticas contra estas formas de pensamiento, acusadas de disolver “el yo en un texto y luego en aire diáfano”, rebajando el discurso autobiográfico a “un mero tartamudeo” y reduciendo su propia crítica a un “balbuceo sobre el tartamudeo”.⁴ Pero más allá de las críticas que haya podido erigir cierto conservadurismo, diagnósticos como el de LaCapra, de las melancólicas formas que adopta el pensamiento contemporáneo en una pérdida que no tiene fin –y que instala siempre en el centro de sus argumentos la forma de un vacío, una ausencia– parece necesario desde esta orilla del pensamiento, la orilla latinoamericana en que las luchas por el sujeto político y por la dignidad de la ciudadanía reclaman formas efectivas de justicia, formas de enfrentar memoria, escritura y subjetividad, sin apagar las *bullas* del sujeto y su experiencia, o lo que queda de ella en la sociedad mediatizada del espectáculo, la velocidad y la información.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.

⁴ Los dichos son del crítico James Olney, citados por Paul John Eakin (80).

- _____ (2001a). “Bartleby o de la contingencia”. En: Agamben, Giorgio, Gilles Deleuze y José Luis Pardo: *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pre-Textos.
- _____ (2001b). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (2001). *La bestia de Lascaux*. Madrid: Tecnos.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales pesados.
- _____ (1980). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Connor, S. (1996). *Cultura postmoderna*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (2001). “Bartleby o la fórmula”. En: Agamben, Giorgio, Gilles Deleuze y José Luis Pardo: *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pre-Textos.
- De Man, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. En: *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.
- Eakin, P. J. (1991). “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”. En: *Suplementos Anthropos*, 29. Barcelona: Anthropos, 79-93.
- Foucault, M. (2004). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Jay, P. (1993). *El Ser y el Texto. (La autobiografía, del Romanticismo a la postmodernidad)*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Kayser, W. (1955). “Origen y crisis de la novela moderna”. En: *Cultura Universitaria* XLVII, Caracas, 5-50.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- La Capra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lyotard, J.-F. (1992). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marchán Fiz, S. (1987). *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza.
- Paz, O. (1972). “Los signos en rotación”. En: *El arco y la lira*. México: FCE.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Semprún, J. (1998). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Sontag, S. (1984). “La estética del silencio”. En: *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Vila-Matas, E. (2004). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.