

Desplazamientos. Una reflexión sobre la posibilidad de escuchar el horror

Noemí Acedo Alonso

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA · Noemiacedoalonso@gmail.com

Es, desde septiembre de 2006, investigadora del GRC Cos i Textualitat de la Universitat Autònoma de Barcelona. Licenciada en esta misma universidad en Filología Hispánica (2005), en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2006) y Máster en Literatura Comparada (2007), ha desarrollado varias líneas de investigación dedicadas a los estudios del testimonio y de la memoria, la literatura argentina de la post-dictadura y los estudios relacionados con el dolor y la tortura, labor que ha dado lugar a la publicación de artículos en revistas como *Rilce*, *452°F*, *InterFaces* y *Debats*.

RECIBIDO: 20 DE MAYO DE 2013

ACEPTADO: 4 DE OCTUBRE DE 2013

Resumen: Las relaciones que existen entre la poesía y la representación del fenómeno de la *Shoah* han sido ampliamente estudiadas por la filosofía y los estudios literarios, interesados en todo lo que concierne a la memoria y al recuerdo del horror. Sin embargo, creo que las razones que llevan a algunos sobrevivientes de la última dictadura militar argentina a afirmar que la poesía es el género más adecuado para aproximarse a la representación del horror están todavía insuficientemente exploradas. A partir de la crítica filosófica de la representación y del estudio contemporáneo sobre la significación de la escucha, ahondaré en el sentido de la afirmación sobre la poesía y el horror.

Palabras Clave: representación, horror, visión, poesía, testimonio, escucha.

Abstract: The relations that exist between the poetry and the representation of the Shoah have been widely studied by the philosophy and the literary studies, which are interested in what concerns the memory and the recollection of the horror. Nevertheless, I believe that the reasons that lead some survivors of the last military Argentine dictatorship to affirming that the poetry is the best genre to come closer the representation of the horror are still insufficiently explored. From the philosophical critique of the representation and of the contemporary study on the significance of the listening, I will go deeply into the sense of the affirmation on the poetry and the horror.

Key Words: representation, horror, vision, poetry, testimony, listening.

DOI: 10.7203/KAM.2.3159

Desplazamientos. Una reflexión sobre la posibilidad de escuchar el horror¹

En el ensayo *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Mieke Bal traza la trayectoria que han seguido algunos de los conceptos más representativos del ámbito humanístico por las disciplinas que integran este vasto territorio. Pero antes de dibujar esta cartografía interdisciplinar, en la introducción, advierte —muy cautamente— cuál es el significado que ella, como narratóloga, como teórica del discurso, da al *concepto de* ‘concepto’. Y es de esta manera, bastante ilustrativa a mi parecer e impecable para hacer inteligible el resto del ensayo, como muestra su propia metodología: fijar el sentido de(l) concepto resulta preciso antes de iniciar cualquier estudio o tesis que se precie, o, dicho con la terminología cartográfica, dibujar el territorio que *abre* (en cada disciplina) y que *es en sí* el concepto se evidencia como necesario antes de embarcarse en una investigación. La etimología resuena por doquier, ya que la in-cursión en este terreno presenta riesgos y también aventuras, sobre todo en una época como la contemporánea, en la que las disciplinas tienden a explorar y a desdibujar sus propios límites —en cierto modo porque el discurso parece haberse vuelto hacia sí mismo, convirtiendo el concepto (o el lenguaje, por decirlo más ampliamente, aunque sin querer hacerlos equivalentes) en objeto de estudio—.

Esta tendencia, que se intensifica con el desarrollo de la filosofía del lenguaje y las teorías del discurso del siglo XX, ha despertado la crítica en la misma medida que la fascinación, posibilitando, no obstante, la coexistencia de posiciones contrarias respecto al valor y al sentido del lenguaje (y del concepto) en el ámbito humanístico. En *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*, Jeanne Hersch, en el capítulo que cierra el libro, dedicado a “La filosofía actual”, denuncia la deriva de la práctica filosófica, ya que los problemas que la habían ocupado por tradición y que tenían por objeto buscar —y dotar de— sentido a la condición humana, ahora “sólo se plantean a causa del lenguaje, como consecuencia de distintas formulaciones” (Hersch, 2010: 413). La aparición de un nuevo paradigma no se hizo esperar —estoy pensando en la deconstrucción—, paradigma que, primero, extrajo de su densidad a los conceptos metafísicos que han regido el pensamiento (occidental) y que han contribuido a establecer, a fijar, determinado orden del mundo y, segundo, desplazó *el sentido* tradicional para diseminarlo e imaginar otra figuración del pensamiento. Jacques Derrida señala al comienzo del capítulo “Violencia y metafísica. Un ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Lévinas” que si el pensamiento contemporáneo ha cumplido al fin su designio de ser perenne y por tanto morir, si ha muerto ya, o si ha vivido siempre de su agonía, si su

¹ El presente artículo forma parte de la investigación doctoral que he llevado a cabo en los últimos seis años como integrante del Grupo de Investigación Consolidado Cuerpo y Textualidad (SGR2009-651), en la Universitat Autònoma de Barcelona. El trabajo, bajo la dirección de la Dra. Meri Torras, lleva por título *Poéticas de la escucha. Un estudio de la representación del sufrimiento físico infligido en la escritura testimonial de Nora Strejčevich*.

condición es ser moribundo y errar hacia el sentido de su muerte, son cuestiones que no tienen respuesta, porque la propia filosofía no puede resolverlas. Lejos de restarle valor al saber filosófico, se evidencia así el rasgo que, según el pensador francés, lo particulariza: la filosofía es equivalente a la posibilidad —o la libertad— de formularse cuestiones (Derrida, 1989: 108). Es más, gracias al cuestionamiento a que se ha sometido al lenguaje en la contemporaneidad, la filosofía también es el lugar —no es el único, avanza— donde realizar determinados desplazamientos: porque si se imagina un territorio no binómico, donde ya no exista contraposición entre lo mismo y lo otro, a las cuestiones libres, morada fundada y fundadora del saber filosófico, no les sigue, necesariamente, *una respuesta* (Derrida, 1998: 18). Así, concibo el proceso de comprensión al modo arendtiano de un “complicado proceso que nunca produce resultados inequívocos, [al tratarse de] una actividad sin fin, siempre diversa y mutable” (Arendt, 1995: 29). En cierto modo, las ideas de cambio, de movimiento, de desplazamiento, de dislocación, necesarias, al parecer, para *dibujar la compleja cartografía del pensamiento* —una de las posibles, quiero decir—, se introducen tanto en las afirmaciones de Mieke Bal, de Jacques Derrida y de Hannah Arendt.

En la primera cartografía que traza Mieke Bal, sobre el concepto y el papel que ha tenido en la teoría cultural, se dan numerosas definiciones que contribuyen a cercar *su significado*, y a contener, por tanto, la diseminación de su(s) sentido(s). Como si de un eco se tratara, se hace con el (territorio de) concepto lo mismo que realiza él sobre las cosas: las convierte en objeto, las abstrae de su polisemia, fija su sentido lo más unívocamente que puede. Hecho que resulta imprescindible para que los conceptos cumplan su función de ser importantes “herramientas de intersubjetividad” (Bal, 2009: 28), necesarias para el conocimiento. Aun así, y pese a la crítica nietzscheana del lenguaje conceptual, Mieke Bal le reconoce al concepto una movilidad que tradicionalmente ha sido negada, quizá porque trazar el viaje que realizan los conceptos hace más compleja, de entrada, la concepción de lo que ha sido siempre la base del pensamiento, la herramienta o la máscara transparente que parecía no demandar ser cuestionada: el lenguaje.

Los conceptos son, y siempre han sido, importantes áreas de debate. Como tales, promueven un cierto grado de consenso. Claro que el consenso absoluto no es posible o siquiera deseable, pero si se quiere ir más allá de una mera estrategia defensiva del propio terreno, será imprescindible llegar a un acuerdo —provisional, tentativo, valorativo— sobre cuál es el mejor significado que se le puede dar a un concepto (Bal, 2009: 36).

La razón no es otra que fijar las reglas del juego, la terminología, de determinada disciplina. No obstante, debe tenerse en cuenta que los conceptos también sirven para desestabilizar, distorsionar y provocar inflexiones (en el modo de concebir, ver y pensar) al objeto, centro de interés. El uso que se le dé al concepto, el marco en el que se lo sitúe, las

disciplinas por las que haya viajado incorporando significaciones diversas, son variantes que también contribuyen en el viaje señalado y que tendrán que considerarse, en mayor o en menor medida, en cualquier cartografía que se quiera trazar sobre el (o un) concepto.

La mayor aportación de la cartografía que traza Mieke Bal es considerar al concepto no sólo desde el plano descriptivo, sino también desde el prescriptivo y normativo. Al concepto se le reconoce la capacidad de abstraer una serie de fenómenos diversos, y concentrar el *rasgo común* que atraviesa a ese grupo heterogéneo, aunque también se lo define como “centro de vibraciones; los conceptos resuenan en lugar de ser coherentes” (Bal, 2009: 67), prueba ésta de que la orientación de todo ejercicio de pensamiento, sea teórico o filosófico, admite en su seno —mal que le pese a Jeanne Hersch— el relativismo, debido justamente al lenguaje empleado. Esta cualidad ha dejado de verse como un problema en la perspectiva (relativista) adoptada por los pensadores, para pasar a considerarse un aspecto ineludible del material con el que trabaja el filósofo —y el pensamiento—: el lenguaje.

La idea de cartografía podría encontrarse —aunque no de la forma explícita en que se da en el ensayo de Mieke Bal— en cualquier estudio histórico que se precie. Por ejemplo, el ensayo de Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, en el que se revisa el modo en que se ha comprendido el concepto de representación en la historia de la filosofía occidental, contiene la idea de cartografía, en el sentido de que se traza el viaje del concepto ‘representación’ por los distintos sistemas filosóficos, es decir, el ensayo puede leerse *desde esta óptica*, desde la idea de ‘viaje conceptual’. En el presente artículo me gustaría retomar, de un lado, la idea apuntada de seguir la trayectoria de varios conceptos porque, como afirma Mieke Bal, “[l]a mejor manera de pensar [en la forma en que se utilizan] los conceptos es la metáfora del viaje” (2009: 36), del otro, plantear algunas cuestiones —sobre esos mismos conceptos cuyo viaje analizaré—, sabiendo *a ciencia cierta* que la filosofía no puede resolver tales interrogantes. Y que, justamente, ese silencio —al que se llegará— es la prueba (de la necesidad) del *desplazamiento* que pretende escucharse en este estudio. Dicho en otras palabras, en primer lugar, se trazaré el vínculo que se establece entre el concepto de representación y de visión en nuestra cultura, y se hará a través de la cartografía propuesta por la pensadora Corinne Enaudeau. Seguir este viaje compartido entre los dos conceptos de representación y visión es imprescindible para comprender el sentido de la(s) pregunta(s) que me interesa formular, en segundo lugar: ¿por qué se ha afirmado numerosas veces que el horror es irrepresentable si las representaciones del horror —en los testimonios— son abundantes? ¿Por qué se afirma que la poesía es el mejor *medio* para representar el horror si la filosofía se ha ocupado tradicionalmente de *dar sentido a lo que concierne a lo humano*? Es evidente que estas cuestiones guardan en su seno otras muchas, que habrá que explorar.

En primer lugar, podría decirse que el ensayo de Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, y el de Mieke Bal, *Conceptos viajeros...*, se complementan, y no sólo por la idea del viaje, ya señalada. Me parecen complementarios porque las dos pensadoras abordan un tema, la cuestión de la representación y el sentido del concepto, respectivamente, que afecta de lleno al lenguaje mismo y lo precisa a su vez, y de forma paradójica, para desplegar la cuestión tratada. Nada nuevo para la contemporaneidad, ya que todo ejercicio del pensamiento que se sitúe en el nuevo paradigma abierto desde la filosofía nietzscheana —y alimentado por Hans G. Gadamer, entre muchos otros— se hace cargo de las paradojas (¿aporías?) que arrastra el lenguaje, así como de las precisiones que requiere cualquier investigación *antes de comenzarse a desarrollar*. Bien, de la extensa y rigurosa cartografía presentada en el estudio de Enaudeau, quisiera destacar, primero, el modo en que se ilustran las paradojas del concepto de representación, para pasar después al análisis de la relación que se establece entre la representación y la visión.

El comentario de la obra de teatro de Diderot, *La paradoja del comediante*, es el medio que utiliza Corinne Enaudeau para ilustrar la imposibilidad de ver el resorte del juego representativo. En esta obra de teatro, el personaje de Primero (ese es su nombre) está perturbado por la idea de que el comediante suscita más emoción cuanto menos la experimenta, es decir, según él, un actor representa de forma viva a su personaje gracias a la flema y al juicio. Contrariamente a esta opinión, el personaje del Segundo cree que es el alma y la sensibilidad lo que *anima* al actor. Como este no puede convencer al Primero de que, efectivamente, es la sensibilidad la fuerza que hace al personaje, “asegurando el éxito a la ficción teatral: hacer creer en la realidad de lo que ella representa” (Enaudeau, 1999: 13); lo lleva a ver una obra de teatro —multiplicando así el juego de representaciones—, *Didon*, para que aprecie cómo la actriz, la Señorita Rancourt (que se convierte en una especie de personaje Tercero), representa a su vez lo que él (el Segundo) defendía en su discurso. Es decir, ve representadas sus palabras, encarnadas.

Este juego de espejos, (dis)puesto al comienzo de un ensayo sobre la cuestión de la representación —como bien se sabe, una problemática no resuelta— refleja de forma inteligente cuáles son las paradojas que reserva el concepto. Lo más importante es que estas paradojas sólo pueden abordarse dentro de su terreno de juego: “Nuestra pertenencia a la representación es inmemorial, sea cual fuere la lengua en que se diga: en latín, *repraesentatio*; en alemán, *Vorstellung*; o incluso en griego, *eídos*” (Enaudeau, 1999: 29); no hay un afuera de la representación. La segunda paradoja que se pone de manifiesto a través del ejemplo del teatro y del espejo es la relación que existe en el dispositivo representativo entre la presencia y la ausencia:

Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia.
Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se

muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia (Enaudeau, 1999: 27).

El anhelo metafísico de encontrar *la* presencia sin mediación no se hará esperar. Además de la relación presencia/ausencia, también se da en la representación una asociación entre lo mismo/lo otro. Porque es en el seno mismo de lo representativo donde se *crea* el deseo de la presencia, sin ser ésta nada más que un anhelo, puesto que al modelo sólo puede accederse a través de la copia. Es decir, lo que se cree como *lo mismo a la cosa en sí* sólo puede conocerse por medio de (lo que se cree) lo otro, la copia, la huella, la representación. En todo esto puede adivinarse ya cuál va a ser la orientación del viaje aquí propuesto: ¿Qué es lo que no puede representarse del horror? ¿Qué sentido adquiere aquí el término representación?

Debería precisar el significado del concepto, como propone Mieke Bal. Para ello, es necesario que siga la relación que mantiene el concepto de representación con el concepto de visión, en su incansable viaje por la filosofía occidental². De hecho, no es que exista un vínculo o una relación entre ambos conceptos, es que la *forma de pensar la representación* —atención aquí a la aparición intencionada de la palabra *forma*— no puede prescindir del dispositivo óptico, de la visión, puesto que la propia paradoja de la representación, entre presencia y ausencia, y entre lo mismo y lo otro, no se comprenden *fuera del cuadro visual*. La representación contiene *en sí* (al sentido de) la visión:

Juego tributario [el de la presencia y de la ausencia] de un dispositivo óptico, inaugurado por el teatro griego y fijado por la pintura renacentista. [...] La representación es como el vidrio de una ventana, que sólo se abre hacia el otro lado si de este lado se inmoviliza el ojo en un punto fijo. El código perspectivista impone a la mirada su regla y su freno, la encierra en un marco que cerca y delimita lo imaginario representado. [...] Ese enmarcamiento, necesario para el espacio de la ilusión, define según Barthes las ‘artes dióptricas’ (teatro, pintura, cine, literatura), y no la música (Enaudeau, 1999: 23-24).

De aquí que el espejo se haya convertido “[d]esde Platón hasta Lewis Carroll” (Enaudeau, 1999: 104) en el objeto paradigmático de la representación. Se trata de una superficie *vacía* en la que todo —¿lo real?— puede reflejarse, produciendo su doble, su semblante, *su no-otro*. Este hecho ya inquieta a Tolomeo, que desarrolla la ciencia óptica y crea la catóptrica (ciencia de lo falso) a partir de *la imagen (falsa) de la cosa reflejada en el*

² Tanto el concepto de representación cuanto el de visión atraviesan (la idea de) el lenguaje y, por ello mismo, cuando se enfocan las aporías que generan/guardan estos conceptos, *me da la impresión de que* todo el pensamiento tiembla.

espejo. Atender a esta ciencia es importante, porque en la idea que desarrolla Sigmund Freud de la percepción, de la representación (mental) y del inconsciente todavía se encuentra parte de la ciencia de Tolomeo, si bien también incorpora las aportaciones de la teoría de los simulacros.

Para Tolomeo, “una ley psíquica gobierna la ilusión especular y reemplaza a la ley física que rige la visión. En efecto, la óptica de los Antiguos no es una teoría de la luz sino de la visión, una ciencia de la mirada, basada en la hipótesis pitagórica de los rayos visuales” (Enaudeau, 1999: 106-107). Se trata de una especie de *pseudópodos* que emanan desde los ojos y van en busca del contacto con las cosas. En la percepción, por tanto, no sólo interviene la vista, sino también el tacto, y es este, justamente, el que asegura que no haya mediación representativa cuando las cosas se ven. Todavía se cree en una presencia de las cosas, en un posible acceso a ellas. Y esto implica *crear en un afuera*, accesible, y *crear* un adentro, que sería el espacio propio de la representación. Según la óptica de Tolomeo, para comprender/entender —términos contemporáneos inapropiados para hablar de este estadio científico porque el *esquema comprensivo* es distinto al nuestro— lo que vemos, es preciso que el alma sea informada por la vista-tacto de las cualidades sensibles de la cosa. La visión, por lo tanto, es verdadera y se efectúa fuera del cuerpo, sin intermediación alguna de imagen.

El problema surge cuando el espejo devuelve una (segunda) imagen ubicada en el no-lugar de su superficie. Tolomeo lo explica a partir de razones físicas y psíquicas: “la imagen especular sería alucinada, mental, pero no visual. Habrá entonces que determinar geoméricamente el lugar donde toma cuerpo esta ilusión” (Enaudeau, 1999: 108). Si bien, la teoría de los pseudópodos pierde eficacia al imponerse una concepción de la visión que ya no será activa (emanar rayos), sino pasiva (recibir impresiones). Así gana fuerza la teoría de los simulacros, en la que se invierte el sentido de la percepción, el ojo ya no va hacia las cosas, sino al revés. El contacto se pierde y la idea de distancia *perspectivista* empieza a ser relevante. El nombre de Kepler, quien descubre las leyes de convergencia y la imagen retiniana, es crucial para comprender cómo la cuestión de la percepción-representación se traslada al interior del sujeto. La (pantalla de la) retina recibe *la imagen reflejada* del objeto que se percibe y, a través de un proceso que todavía resulta desconocido, el alma recibe esta imagen representada y así *puede ver las cosas*. René Descartes se pregunta sobre este proceso y desarrolla la teoría del *homunculus*, que viene a complicar bastante el asunto: “¿quién verá, [se pregunta Descartes], la imagen pintada en los ojos o en el cerebro?” (Enaudeau, 1999: 120). La respuesta es un *homunculus*, un hombrecito con las cualidades del hombre, que se sitúa ante el alma para comunicarle aquello que ve.

Se puede observar el desplazamiento que se ha operado del *afuera de la percepción* al *adentro de la representación*. A esto vendrá a sumarse la distinción entre la

representación de cosa y la representación de palabra, cuando se advierte que se reconocen objetos a través de palabras que no guardan ningún parecido. Es en el siglo XVII cuando empiezan a proliferar los intermediarios:

[E]n primer lugar, la imagen retiniana que refleja la cosa, después el dibujo cerebral que convierte la imagen en señales, a continuación el precepto por el cual el espíritu emprende esas señales y ‘ve’ la cosa, y finalmente el concepto que la nombra, la juzga y nos entrega su esencia. Cuatro etapas en la aprehensión del objeto. Cuatro objetos en lugar de uno, entonces. Sólo la mediación de las ideas en mí puede hacerme conocer lo que está fuera de mí, le escribe Descartes a Gibieuf (Enaudeau, 1999: 123).

Este es el inicio del proceso que lleva a la idea o al concepto a *devorar* la existencia de la cosa que *supuestamente* representa. Actualmente, seguimos siendo herederos de esta concepción de la visión, la percepción y la representación, ya que seguimos *comprendiendo* la significación, el proceso de dar sentido, al modo de una fisonomía, por decirlo con Ludwig Wittgenstein. El concepto es deudor de una figurabilidad, de una presencia por tanto, de “una puesta en espacio, puesto que, a falta de una posición en el espacio vivido o en la extensión geométrica, el ser significado por la palabra está siempre situado en un territorio semántico” (Enaudeau, 1999: 153). Esta manera de entender el concepto está ya muy próxima a la que propone Mieke Bal. En efecto, la palabra se ha convertido en una *cosa en sí*, desligada de aquello que en otro tiempo nombraba. El espacio semántico se confunde con el espacio físico, pero se muestra, igual que lo era en la antigüedad, deudor y heredero del dispositivo óptico: “Es evidente que ver es reconocer, que sin cierta «decoración de interiores» en la mente, no percibiríamos nada. Que la visión está cargada de teoría es un hecho. No existe eso de percibir el mundo en su original pureza. Ver es pensar y no se piensa en vacío”, asegura Chantal Maillard (2008: 33).

El estudio de Corinne Enaudeau termina ofreciendo una definición wittgensteiniana de (el concepto de) representación como “viaje de la mirada, una movilidad del espíritu, de las diferencias de ordenamiento, de la puesta a punto, movilidad de la que sólo da testimonio el trabajo conceptual o artístico” (Enaudeau, 1999: 233). Un viaje que sigue dependiendo del orden visual, aunque ya no es posible volver atrás y creer, junto a Tolomeo o Freud, que la percepción asegure un acceso a *lo real*. Atrapados en el orden del lenguaje y en el juego representativo, presos del poder de las palabras —o los conceptos—, la gramática que pretendía esclarecer Wittgenstein ha acabado por devorar incluso al *sujeto*, producto (y productor) de(l) proceso lingüístico:

‘Por más que uno diga lo que ve —escribe Foucault—, lo que ve no se alberga nunca en lo que dice, y por más que uno quiera hacer ver mediante imágenes, metáforas, comparaciones, lo que está diciendo, el lugar donde ellas

resplandecen, no es el que muestran los ojos, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis'. No se trata de que el lenguaje sea imperfecto, impregnado frente a lo visible de un déficit o de un exceso originales, sino que tiene su propio objeto, un objeto discursivo que no lo preexiste y sólo se bosqueja en él' (en Enaudeau, 1999: 240).

Habiéndose efectuado la ruptura entre ver y decir/nombrar, la única posibilidad, según concluye Enaudeau, es narrar el viaje de la mirada y hablar de *traducciones* imperfectas. En este contexto conviene recuperar la pregunta sobre el horror y precisar el sentido, dar la razón de por qué se vuelve a *lugar común de su irrepresentabilidad*, cuando esta cuestión ha sido ampliamente trabajada no sólo desde la filosofía, sino también desde el análisis cultural.³ Si se habla de una irrepresentabilidad de ningún modo se refiere a un problema de carácter técnico, porque los testimonios de la Shoah o del Terrorismo de Estado en Argentina, y en muchos otros conflictos que aquí no nombro, son abundantes. Pero, como sugiere Jean-Luc Nancy en *La representación prohibida*, los testimonios (o las esculturas, pinturas, documentales, filmes, etc. sobre los campos de exterminio):

[N]o representan, sino que conmemoran, es decir, se limitan a ser señales, y pese a ello no aceptan ser estrictas señalizaciones [...] obras que, en consecuencia declaran también su molestia o su vergüenza, a la vez que su propia impotencia para representar, su flaqueza artística y su resistencia a instalarse en el estatuto de obras, o aparentarlo (Nancy, 2006: 32).

La pregunta continúa en el aire, a qué se refiere, entonces, la irrepresentabilidad o la prohibición de representar, si no se debe a una cuestión estético-técnica. Según Nancy, esta no representación obedece a un mecanismo más complejo, operado en Auschwitz mismo. La clave, según Nancy, es atender a la *Weltanschauung* aria, donde precisamente la "representación ocupa un lugar determinante [...] en su dispositivo ideológico y práctico" (Nancy, 2006: 41), quizás así se logre resolver la resistencia que impone el horror a ser puesto bajo forma alguna.

Para empezar, el régimen nazi consideró al cuerpo ario como "el representante de la representación" (Nancy, 2006: 41), al modo no ya de un tipo, sino de un ídolo. A este fenómeno Jean-Luc Nancy lo denomina "suprarrepresentación", que vino a ser "la

³ En *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*, Diana Taylor recuerda que "Not representing real political violence and atrocity only contributes to its legitimization and perpetuation. Rather than *wether* we should attempt such an undertaking, the question is *how* to represent this violence, how to think and write about these bodies? What do these invisible bodies *mean*?" (1997: 147). De algún modo, justifica con sólidos argumentos por qué deja a un lado la pregunta sobre si es posible o no la representación del horror para abordar cómo se representa el horror en los testimonios, en este caso, de la última dictadura militar argentina.

revelación invertida, la revelación que, al revelar, no retira lo revelado sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e impregna en él todas las fibras de la presencia y el presente” (Nancy, 2006: 46-47). El sentido del cuerpo ario se satura así, se sacia y se extralimita de presencia absoluta, de modo que no se deja a esta *representación* punto de fuga alguna. Por el contrario, esta *Weltanschauung*; esta visión de mundo, precisa del cuerpo-otro, el del judío, aunque no sólo, para reafirmarse. El cuerpo de los otros será, por contra, “el representante de la no-representación” (Nancy, 2006: 47), o de la representación en el sentido negativo y peyorativo de la imitación burlesca, de lo grotesco. De manera que en el contexto de los campos, leídos por Nancy como lugares donde se procede al “aniquilamiento de la representación misma” (2006: 32), se da cita algo que no debería haber ocurrido jamás:

En Auschwitz, Occidente tocó lo siguiente: la voluntad de presentarse lo que está fuera de la presencia y, por tanto, la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento, sin retirada, sin línea de fuga. Por esta razón no puede representarse el horror de los campos, porque no puede haber imagen ni figura (artística) que imite la representación que quiso para sí el nazismo: un bloque macizo de sentido, sin fisuras, “cuya afirmación y triunfo tienen lugar en el silencio (Nancy, 2006: 52).

De este modo, se llega así al límite del sentido, queriendo que el cuerpo ario, por decirlo al modo de Nancy y sin entrar en especificidades de género —lo que daría lugar a un análisis mucho más rico—, sea no sólo similar sino emulador del ídolo, cuya figura no puede (re)presentarse bajo ninguna imagen. Como el ídolo para reafirmar su poder precisa de un no-rostro, o del representante de la no-representación, constituido por el cuerpo-otro, fuera judío o no, erige los muros del campo y produce lo que se denominó *musulmán*, figura que carece ya de los rasgos que la hace ser humana. Auschwitz supone, al hilo de lo que argumenta Nancy, el colapso del sentido del cuerpo —entendido en su acepción más amplia, se habla aquí también de condición humana— y del cuerpo mismo del sentido.

A pesar de que todo el edificio teórico-filosófico que erige el pensador francés es uno de los posibles medios para explorar —más que responder— la irrepresentabilidad del horror, a mí me gustaría recuperar el sentido del horror, al modo en que lo hace Adriana Cavarero en *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, para poner de manifiesto las imbricaciones de este concepto con el de visión. Para empezar, habría que apuntar que el término que propone la pensadora italiana, ‘horrorismo’, recoge por primera vez en el ámbito de la filosofía el intento de abarcar el mal o el sufrimiento infligido en las víctimas.⁴ Así, el nuevo término propuesto por Adriana Cavarero:

⁴ En el ensayo *El mal*, Paul Ricoeur demuestra que el discurso filosófico ha reflexionado sobre el tema del mal desde el punto de vista del verdugo, es decir, la reflexión que se hace del mal se

Acuñado en evidente polémica con el término terrorismo, el nuevo vocablo busca cruzar dos cuestiones. Por un lado, funciona como una refutación del vocabulario político que todavía se esfuerza en adaptar la violencia actual a los viejos conceptos de “terrorismo” y “guerra”. Por otro lado, se propone como una jugada teórica que reclama la atención sobre las víctimas sacándosela a los guerreros (Cavarero, 2009: 12).

La pensadora italiana no reflexiona, como se deja adivinar en la cita, sobre la violencia generada en la Shoah, específicamente, sino sobre la contemporánea, cuyo componente casual —ya que se refiere a los atentados (suicidas)— también se encuentra en el Terrorismo de Estado que imperó en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983), período que aquí me va a interesar, puesto que el testimonio de Nora Strejilevich es el que ha desencadenado —y sostiene, por tanto— las reflexiones aquí propuestas sobre los conceptos de representación, visión y horror, aunque no se haya hecho explícito todavía. Bien, a pesar de que Cavarero hable del horror desatado por otros sucesos más actuales, las observaciones que realiza sobre la etimología del término horror y sobre el mito de Medusa me parecen muy sugerentes para pensar el espacio de imbricación que comparte el concepto de horror con el de visión, y éste con el de representación. De manera que, parecería haber un punto en que las tres nociones se (con)fundan.

El horror, pese a que está emparentado, en el espacio semántico, con el terror, porque ambos pertenecen a la “constelación terminológica del miedo”, se distinguen en un aspecto crucial. El terror invita a la huida, el horror, en cambio, a la quietud paralizadora, cercana a la muerte. “Hay [en el horror] algo espantoso pero, más que al miedo, concierne a la repugnancia” (Cavarero, 2009: 23). El mito de Medusa, la única hermana de las gorgonas que es mortal, recoge simbólicamente los valores señalados, tanto la quietud petrificadora del horror cuanto el asco que genera una escena horrible. Si se recuerda el mito, Medusa tiene el poder —pese a la magnífica resignificación *deconstructiva* propuesta por Hélène Cixous en *La risa de la Medusa*— de petrificar a todo aquél que ose mirarla. Este aspecto es, según interpreta Cavarero, indicador “de una afinidad entre horror y visión o, si se quiere entre una escena inmirable y la repugnancia que suscita” (Cavarero, 2009: 24). En este punto, queda señalado que la esfera del horror intersecciona con la de la visión, aunque sea para repelerse mutuamente. Tal vez, como un eco atávico, mítico, resuene todavía hoy ese rechazo entre el horror y la mirada, al punto que, como no puede verse, tampoco puede

plantea en la esfera de la acción (‘¿por qué se hace el mal?’, ‘¿cuál es la motivación que empuja al ser humano a hacer daño a otras personas?’, etc.), quedando la reflexión sobre el dolor y el sufrimiento de la víctima en el margen.

representarse la escena de horror, puesto que, como ya se ha demostrado, la representación y la visión no pueden disociarse.

En este punto, se perfila una posible explicación —aparte de la que propone Jean-Luc Nancy en *La representación prohibida*— al sentido de la irrepresentabilidad del horror. Todo aquello que concierne a la representación, debe ser, de algún modo *dado a ver*. Si el horror corresponde a una vivencia inmirable, esta sensación que provoca no puede, de entrada, ser traducida en términos de representación.

Por tanto, la repugnancia suscitada por la escena inmirable, que obligaría a apartar la vista⁵ y que haría, por tanto, tal escena irrepresentable se debe a la ofensa. Toda vivencia relacionada con el horror, se deba esta a la tortura, al paso por el campo de exterminio, al encarcelamiento, etc. es un ataque al “ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, cuerpo singular” (Cavarero, 2009: 24). Porque el horror conlleva la desfiguración (la cabeza decapitada de Medusa), cierta idea de vulnerar la expresión del rostro, paradigma de lo que supuestamente nos hace humanos y constituye *espejo del alma*: la vista, la mirada. Aquí se obliga a ser desplazada.

Insisto, pese a que Cavarero se esté refiriendo a otro género de violencia a la que se dio en los centros clandestinos de detención, torturas y exterminio (CCDTyE) argentinos, la lectura que realiza del mito de Medusa y la reflexión que deriva del horror y la visión, me parecen oportunos y aplicables a la ofensa sufrida por los presos y las presas ex-desaparecidos y ex-desaparecidas de los centros, hoy en día sobrevivientes de aquella experiencia, y por las personas desaparecidas, a las que se les negó una muerte singular e incluso un duelo, porque a día de hoy siguen sin darse las listas de las personas secuestradas, desaparecidas y asesinadas por parte de las Fuerzas Armadas implicadas en el golpe de Estado y en la posterior dictadura argentina.

Retomando la figura de Medusa, lo que resulta inmirable no sólo es la propia muerte, sino la ofensa del modo en que se llega a ella:

Como atestiguan [los] síntomas corpóreos, la física del horror no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar; porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida

⁵ En esta afirmación no se contemplan —intencionadamente— algunos estudios recientes sobre la tortura, como el de Michela Marzano, *La violència*, o el artículo de Susan Sontag, “Ante la tortura de los demás”, en los que se explora la fascinación de los torturadores por retratarse junto a sus víctimas torturadas. La escena en sí, creo firmemente, es inmirable; no, en cambio, para los perpetradores.

humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de los cuerpos vulnerables (Cavarero, 2009: 25).

Por lo tanto, el horror es irrepresentable en la medida en que constituye una escena inmirable. Como no puede verse —aunque éste acontezca—, no puede representarse. Sin embargo, dejarlo fuera del terreno representacional sería contribuir a: (a) Soterrar las responsabilidades que deben asumir los perpetradores del horror, generado en acontecimientos históricos evitables, como las guerras o los campos de exterminio, el terrorismo de estado, etc. Así como también debe tomar responsabilidad toda aquella masa silenciosa que, pese a no estar en primera línea, deja (de) hacer y con su silencio contribuye a la existencia del horror; (b) alimentar el *lugar común* sobre el dolor y el sufrimiento infligido como una experiencia que *asesina el lenguaje* (Le Breton, 1999) y que, por tanto, no puede materializarse en la escritura de ningún modo.

La propuesta que presento aquí es que, si bien el horror supone una escena inmirable, y por ello, sustraída a la percepción-representación, tal vez debería *escucharse* con más atención las tentativas de la escritura testimonial por dar cuenta de lo que ocurre, no sólo en los campos o centros, sino en el cuerpo de las víctimas. Considero que en el intento de escritura y en lo que ofrece el texto testimonial —que es leído como tal, por tanto, en el que interviene, gracias a los intertextos y a los pactos de lectura (pre-establecidos), el proceso de lectura para ser re/conocido como texto testimonial— puede encontrarse —ésta es la tesis propuesta— una tentativa de desplazamiento en lo que constituye el fundamento de la representación: de la vista al oído, de la mirada a la escucha. ¿Podría escucharse lo que no puede verse? ¿Admite el conocimiento esta dislocación, esta oblicuidad del sentido? ¿Podemos imaginar un saber, el de la persona sobreviviente, que se dé de forma fragmentaria? A estas preguntas, podría añadirse la que se ha planteado al comienzo: ¿Podría la poesía representar el horror de *otra forma* a como lo hace la filosofía o la teoría?

Para responder (oblicuamente) las cuestiones planteadas, sigo al hilo de Adriana Cavarero; y tomo, en primer lugar, el análisis que hace de la iconografía del horror. Sin querer reproducirlo de manera exhaustiva y centrándome solamente en la *lectura comparada* de dos pinturas, la *Medusa* de Caravaggio y *El grito* de Edward Munch, lo que me interesa destacar es el *desplazamiento hacia la esfera acústica* de lo que en el mito, en primer término, ocupa la vista, la mirada.

El punto focal del cuadro [de Caravaggio] no son, pese a todo, los ojos, sino los dientes que se entrevén en la boca abierta: brillantes, afilados, luminosos. Detrás de ellos, asoma el trazo sutil de la lengua: no tanto con una forma precisa como sobre todo el borde de un abismo oscuro que conduce a la campanilla y a la garganta. [...] El grito permanece mudo, estrangulado. Con todo, pocos cuadros

gritan y se quedan en la garganta como la Medusa de Caravaggio. En la resonancia muda, el juego especular es perfecto. El horror se revela sin palabras y sin sonido. Dirigiéndose hacia un oído congelado, expectante por un grito que no podrá soportar (Cavareo, 2009: 38).

La boca que profiere el grito mudo es aquí, más que la mirada, el lugar donde se obliga a quien contempla el cuadro a *centrar su escucha* —más que a fijar sus ojos—. *El grito*, de Edward Munch, intensifica esta *experiencia estética*.

La analogía [respecto a la Medusa de Caravaggio] se basa, pues, únicamente en la boca abierta de par en par, es decir, en un grito que viene a ocupar toda la escena [...] El efecto es una Medusa, despojada de su sustancia mítica y revestida de espectrales semejanzas humanas, que ha perdido los ojos y los cabellos convirtiéndose en puro alarido. Que se confirma tanto más inaudible cuanto más muda es la materia visual que se encarga de expresar las ondas sonoras (Cavareo, 2009: 40).

De nuevo, se opera el desplazamiento señalado y la escena de horror —fuera del campo visual— aparece proyectada, en su ausencia, en el grito inaudible de estas figuras.

No podría decirse que el horror no queda representado, sino que *está de una forma oblicua*, a través del grito que *el/la espectador/a* debe escuchar/imaginar. Se abre así una nueva vía, muy poco explorada todavía, para aproximarse a la *(ir)representabilidad del horror*, que es la vía de la escucha. Justamente, lo que han demandado desde siempre los escritos testimoniales y las personas que han sido testigos de los universos concentracionarios, es la escucha. La historiadora Annette Wieviorka en el artículo “Indecible ou inaudible? La déportation: premiers récits (1944-1947)” recuerda el sueño recurrente que refieren muchos testigos —quizá, el más conocido sea el de Primo Lévi, en *Si esto es un hombre*—, lo que temen es volver a sus hogares, contar lo que les había sucedido en los campos y no ser ni escuchados ni creídos, que todos sus familiares se comportasen con total indiferencia, como si ellos fueran espectros. “Les rescapés ont peut-être écrit parce que les leurs se sont bouché les oreilles” (Wieviorka, 1989: 25). Nadie quiere escuchar el relato —a veces, simplemente, el grito— de la víctima.

Por esta razón y por la señalada respecto al horror y la inmirabilidad, la poesía tal vez sea uno de los géneros más apropiados para (a)cercar(se a) el horror. Quisiera sostener esta idea, no sólo a través de las palabras que referiré enseguida de la escritora argentina —y sobreviviente del CCDTyE el Club Atlético— Nora Strejilevich, sino también apelando a la memoria de los lectores y lectoras de testimonio. Con esto me refiero a que muchos de los testigos incorporan en su escritura versos, poemas, con mayor o menor acierto poético. Se me ocurre el libro de poemas de Primo Lévi, *A una hora incierta*, o Ruth Klüger, quien termina su obra *Seguir viviendo* con un poema de título contundente “Negarse a declarar”.

En el caso del testimonio de la dictadura chilena, puede encontrarse a Aníbal Quijada, que también remata su escrito *Cerco de púas* con un poema que recitaba en la Isla Dawson donde estuvo preso. Y ya en Argentina, Alicia Kozameh, con el libro *Mano en vuelo* o Alicia Partnoy con *La venganza de la manzana*⁶. Considero que algunos testimonios tantean el género poético, quizá porque ofrece otra vía a la prosa para aproximarse o materializar la vivencia del horror, convirtiéndola así en experiencia. Al respecto, Nora Strejilevich, quien en su testimonio *Una sola muerte numerosa*, estructurado en tres partes, abre cada una de ellas con un poema, afirma en su estudio sobre el testimonio, *El arte de no olvidar*, lo siguiente:

Para que un recuento de ese tipo pueda manifestar su verdad tiene que darle su lugar a memorias que irrumpen en desorden, con discontinuidades, blancos y silencios. *Las imágenes pueden ser de olores y de sonidos*, las escenas pueden aparecer y desaparecer como en un sueño, las conexiones con la vida cotidiana pueden faltar. Según Lawrence L. Langer, los testimonios orales del holocausto están destinados a ser narrativas desorganizadas porque ésa es la quintaesencia de las experiencias que registran (Langer, 1991). Por eso el sobreviviente intenta establecer puentes entre el aquí y el allá, a través del relato de lo que no puede recuperarse *a nivel teórico sino vivencial. Quizás la voz poética sea, por esta razón, la más apta para transmitir las huellas de la tortura, que incluye la reclusión, el maltrato y la liberación a un mundo que raramente se interesa por el tema* (Strejilevich, 2006: 14; la cursiva es mía).

La idea que propongo aquí es que la poesía —o la tentativa de escribir en verso— abre una vía oblicua para atender al sonido de las palabras, o al grito, o al silencio; y esto posibilita situarse como testigo-escritor y como lector que escucha en un territorio/espacio/lugar distinto al que ofrece la imagen (o el terreno semántico) del concepto. El verso —pienso ahora en la poesía de Paul Celan— tiene la capacidad de condensar la “intraducibilidad sonora del ultraje” (Cavarero, 2009: 37), la disonancia que genera la ofensa de un ser humano infligiendo dolor, por medio de la tortura, a otro ser humano. La poesía posibilita una *escucha*, demandada por el testigo, distinta, porque no puede cristalizarse en un concepto abstracto, sino que debe limitarse (o pasar el límite) de lo que constituye una experiencia singular, donde una persona destruye a otra, y donde la víctima, vuelta hacia/en esa escritura, pretende dejar constancia del punto irresoluble (absurdo, del sinsentido) que supone esta destrucción. Es evidente que pueden hacerse análisis históricos y políticos respecto al terrorismo de Estado, a la Shoah, a su significación

⁶ Esta lista no pretende ser exhaustiva, menciona solamente los casos que mejor conozco. Lo que quisiera subrayar es que la aproximación poética se da tanto en los testimonios de la Shoah y del Plan Cóndor, que afectó al Cono Sur latinoamericano.

en la cultura, del mecanismo que ha derivado en catástrofes de tal magnitud, etc.; pero estos análisis no responden a la pregunta de la víctima —o a su silencio—, ‘¿por qué?’. La filosofía no tiene respuesta para este vacío de sentido, y es por ello, tal vez, además de porque se ha desencubierto el modo en que determinada forma de hacer filosofía⁷ y de pensar derivan en el universo concentracionario, que *desde el seno de la filosofía contemporánea* se haya empezado a hablar de la poesía y de la escucha.

¿En qué medida la poesía y la escucha están relacionadas? ¿Qué diferenciaría a la filosofía y a la poesía respecto de su disposición a la escucha? ¿Acaso la filosofía no ha sido siempre una escucha? ¿O se trata más bien de una forma de *ver* el mundo que prescinde del resto de *disonancias*? ¿No he(mos) convenido, con Enaudeau, que la representación era un viaje de la mirada? ¿Dónde queda, entonces, el sonido, la vibración, el ritmo, el movimiento? ¿Qué se ve de aquello que se mira? Y, aún más, ¿aquello que no se ve se puede oír o escuchar? ¿A qué lógica se somete la comprensión? ¿Qué posibilidades abre la escucha?

En primer lugar, hay que reconocer que la filosofía tiene espacio para formularse estas cuestiones, en la medida que somete a crítica su propio procedimiento. En el ensayo *A la escucha*, Jean-Luc Nancy se pregunta si “¿la escucha es un asunto del que la filosofía sea capaz?” (2007: 11), dando a entender que toda persona que tienda a la escucha debe renunciar, quizá, a una suerte de comprensión o de entendimiento al que, por tradición, también tendemos. Cerrar el sentido y ob/tener el absoluto (imaginario) es la ofrenda que probablemente deba hacerse, como sugiere la lectura del ensayo de Nancy, si uno quiere estar dispuesto a escuchar lo otro: a aprender a no saber. Nancy hace una distinción entre el sentido sensible y el inteligible, éste último siempre ha sido gestionado por la práctica de la filosofía. De ahí que abrirse a otros territorios —figuraciones que no se parecen en nada al orden establecido por el concepto— siga suponiendo un desplazamiento, hasta el momento bastante desconocido y sostenido sobre una hilatura —término más apropiado que el de estructura— que desdibujaría, cuanto menos, los límites entre filosofía y poesía. Retomando la pregunta de la compositora Pascale Criton, a quien cita Nancy: “¿Cómo es que el sonido tiene una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se parece a ninguna otra, muy diferente de lo que participa de lo visual y el tacto? Es un ámbito que aún ignoramos” (2007: 27). Justamente, porque la tendencia a *escuchar solamente el sentido inteligible* —es una hipótesis todavía sin elaborar— está *demasiado* arraigada, y porque la pregunta que resuena en el ensayo de Nancy sigue teniendo ecos metafísicos: ¿Qué es escuchar?

⁷ Para ampliar este aspecto, recomiendo la lectura del artículo de Idelber Avelar, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”.

Aun así, el tránsito, me temo, ha empezado a plantearse y eso ha permitido empezar a imaginar la posibilidad de moverse en otros mapas, no visuales, sino auditivos (Maillard, 2008: 34). De todos modos, la posición ocupada por Nancy es útil porque, en cierto modo, explora —aunque desde un lugar conocido— el cambio que podría constituir el salto de una escucha *tendida hacia el sentido sensible*, en vez del inteligible: “Si entender es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio [...]), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (Nancy, 2007: 18).

¿Se admitiría esta licencia a la filosofía? ¿Es una licencia o el cambio/tránsito es ya una necesidad? O, quizá, haya una exigencia ético-social: “Estar a la escucha es estar dispuesto al inicio del sentido y por ende a una entalladura, un corte a la in-diferencia insensata, al mismo tiempo que a una reserva anterior y posterior a toda puntuación significativa” (Nancy, 2007: 56). ¿Admiten los escritos testimoniales la imagen de la entalladura, del corte, de la abertura a un otro-no-lugar?⁸

En el artículo “La violencia de la palabra. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía”, Chantal Maillard, como pensadora y poeta, considera —siguiendo a María Zambrano— que la palabra filosófica, el concepto, ejerce una violencia sobre las cosas, convirtiéndolas en objetos, si bien esta torsión ejercida sobre el movimiento incesante de las cosas sea la que permite cierto ejercicio del pensamiento. El esfuerzo de la *mirada* deconstruccionista es atender a los otros sentidos posibles (accesibles tal vez desde la escucha), sin descuidar el que ha (con)formado una perspectiva cultural —que, no hay que olvidar, ha empezado a cuestionarse debido al horror que no le es tan ajeno como habitualmente se considera—. La in-tensidad de las cosas es la que aterra, según Maillard, al pensador, de manera que debe “[d]etener para tener. Detener en el término (en el fin y en la palabra) lo que pertenece al curso, el estar-siendo de las cosas. Detener el proceso, interrumpir las trayectorias. Interrumpir en vez de inter-venir” (2008: 30). El estar-siendo de la vida en pleno movimiento quedaría aprehendido en la música ri(t)mada del verso: única forma de a-tender a la singularidad que constituye cada cosa, cada persona, de un mundo tan ajeno. El verso es el lugar donde emerge el sonido (y el ritmo y la vibración) de las palabras, el único lugar donde cabe, dice Maillard, *el recuerdo de la persona muerta*, y no la muerte abstracta. Ésta podría ser una de las razones por las que la vivencia del horror buscaría la in-tensidad, la hilatura del verso, para poder escuchar la pérdida desde otro lugar, que no sea el de enfrentarla con la mirada.

Thalia Feldman, según recoge Adriana Cavarero, reserva otra lectura del mito, cercana a esta poética de la escucha que se empieza a entrever en este escrito:

⁸ En esta cita me parece escuchar el eco de Jacques Derrida, de la reflexión que hace respecto a la poesía de Paul Celan en *Schibboleth*, donde se hace una reflexión a raíz de la circuncisión.

[E]n la raíz del nombre Gorgona están algunos verbos griegos, atribuibles al sánscrito garg, que aluden a una emisión del sonido gutural, un alarido, un grito [...] Mormo, Baubo y Gello, criaturas del imaginario antiguo, encargadas de encarnar un miedo primitivo, cuyos nombres presentan una conexión etimológica con los verbos relativos a la esfera acústica: ‘murmurar’, ‘aullar’, ‘ladrar’ (Cavareo, 2009: 36).

Así, una de las marcas distintivas de Medusa sería, además de su mirada, la del alarido gutural, el grito del que tanto se habla en los testimonios. El recuerdo muchas veces se cifra en una confusión de voces, de gritos que, sólo a veces, encuentran el verso en el que dejarse oír —no ya tomar forma—.

Aún podrían darse dos razones más que sustentarían la idea de que en (algunos) testimonios se bosqueja una poética de la escucha. Siguiendo a Chantal Maillard, la poesía tuvo en su inicio una función social de hacer comunidad, de hacer memoria de los sucesos que iban aconteciendo *al pueblo*. A esta forma de hacer comunidad, Maillard la considera una necesidad de entrañamiento, “que tiene que ver con la capacidad de empatía (o de proyección) del ser humano” (2004: 392) y que partiría de lo que expuso en su día Zambrano: “Hay algo en la vida humana insobornable ante cualquier ensueño de la razón: ese fondo último del humano vivir que se llaman las entrañas y que son la sede del padecer” (en Maillard, 2004: 392). Si algo ponen de manifiesto los testimonios es la necesidad de encontrar otras *gramáticas*, a las propuestas por la cultura, que hablen (generen la escucha, por tanto) del horror y del sufrimiento, una suerte de anhelo: “Hablar de vibración en vez de hablar de cosas permitiría abrir otro universo comprensivo” (Maillard, 2008: 34) que, tal vez, explicara (probablemente, esto ya no sería requerido) la presencia de la poesía en tantos testimonios.

Quizá esta vía, la de la poética de la escucha, pudiera explicar (a-tender) los otro(s) sentido(s) de las voces, de los cánticos, de las canciones infantiles, de las conversaciones, del grito compartido que pueblan *Una sola muerte numerosa*, el testimonio de Nora Strejilevich. Esta poética, apenas sugerida, demandaría una nueva lectura —una nueva escucha— de la escritura testimonial. Pero todavía está forjándose, como si de algún modo, hiciera honor a ese estar-siendo de las cosas, que no pueden cerrarse en la quietud del concepto, mucho menos en el final de un estudio, en una clausura o una conclusión. Quede, pues, pendiente *su escucha* para un próximo estudio.

Bibliografía citada

- Arendt, Hannah (1995). "Comprensión y política" *Hannah Arendt. De la historia a la acción*. Trad. de Fina Birulés. Barcelona: Paidós-ICE-UAB: 29-46.
- Avelar, Idelber. "[La práctica de la tortura y la historia de la verdad](#)" *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS* (s/d)
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. Trad. de Saleta de Salvador. Barcelona: Anthropos.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (1989). "Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Lévinas" *La escritura y la diferencia*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos: 107-210.
- Derrida, Jacques (1998). "Tímpano" *Márgenes de la filosofía*. Trad. de C. Gonzáles Marín. Madrid: Cátedra: 15-35.
- Derrida, Jacques (2002). *Schibboleth. Para Paul Celan*. Trad. de Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena Libros.
- Enaudeau, Corinne (1999). *La paradoja de la representación*. Trad. de Jorge Piatigorski. Barcelona: Paidós.
- Hersch, Jeanne (2010). *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*. Trad. de Rosa Rius. Barcelona: Acantilado.
- Le Breton, David (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Lévi, Primo (2005). *A una hora incierta*. Trad. de Jeannette L. Clariond. Barcelona: La poesía, señor hidalgo.
- Maillard, Chantal (2004). "La violencia de la palabra. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía" AA.VV. *María Zambrano. 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Pub. de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano: 385-395.
- Maillard, Chantal (2008). *En la traza. Pequeña zoología poética*. Barcelona: CCCB.
- Marzano, Michela (2008). *La violència/La violence*. Barcelona: CCCB.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*. Trad. de Margarita Martínez. Madrid: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc (2008). *A la escucha*. Trad. de Horacio Pons. Madrid: Amorrortu.

Ricoeur, Paul (2007). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Trad. de Irene Agoff.

Buenos Aires: Amorrortu.

Sontag, Susan (2004) “[Ante la tortura de los demás](#)” *El malpensante*

Strejilevich, Nora (2006a). *El arte de no olvidar*. Buenos Aires: Biblos.

Strejilevich, Nora (2006b). *Una sola muerte numerosa*. Buenos Aires: Alción.

Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham/ Londres: Duke University Press.

Wieviorka, Annette. “Indicible ou inaudible? La déportation : premiers récits (1944-1947)” Trigano, Shmuel (ed.) *Penser Auschwitz. Pardès 9/10* (1989): 23-59.