

Universidad de los Andes  
Facultad de Artes y Humanidades  
Departamento de Literatura

**La (i)legibilidad de la herida o la escritura como (des)encuentro  
Trauma, espectralidad y alegoría en el poema “Engführung” de Paul Celan  
y la escultura “Unland: The Orphan’s Tunic” de Doris Salcedo**

Trabajo de grado para optar al título de literato

Presentado por Juan Diego Pérez  
Dirigido por María Mercedes Andrade

Bogotá, mayo 13 de 2011

## **Agradecimientos**

A María Mercedes, por haber sido una guía paciente, sugerente y exigente.

A Francia, por los libros prestados y las iluminadoras conversaciones.

A Isabel, por su dedicación e interés en la ardua labor de la traducción.

A Liliana, por la sinceridad de sus valiosos comentarios.

Y a Sara, por haber hecho las veces de testigo.

## Tabla de contenidos

Antesala [1]

1. Schibboleth, o la (i)legibilidad de la cripta: la *escritura del trauma* como aporía de la visión [3]

Visión de lo invisible: representación tardía, referencia caída y ‘despertar traumático’ [3]

Singularidad/alteridad: Schibboleth, cifra de (i)legibilidad [8]

2. El vértigo de lo liminal: la exterioridad (in)visible o el paso estrecho/fuga de “Engführung” [15]

El *afuera* irreducible: la renuncia a la lectura y la promesa del (des)encuentro [16]

Bendecir la ceniza: el silencio de la cesura (*chiasma*) como signo de la *différance* [20]

El *pharmakon* de la escritura-vegetal y la cristalización de la exterioridad [25]

Archiescritura y trauma: el paso estrecho/fuga hacia lo Otro o el vértigo de lo liminal [28]

3. Coser sobre el abismo: “Unland: The Orphan’s Tunic” y el (des)tejer de la memoria [33]

Indexicalidad: la ausencia/presencia del cuerpo y del tiempo del Otro en la costura [34]

*Vis-à-vis*: el escorzo temporal (*foreshortening time*) y el *tacto* de la consagración [38]

La túnica del huérfano o el (des)tejer de la memoria: trauma y ‘dar testimonio’ [42]

Despertar al llamado del Otro/*nada*: la ética de la memoria de “Unland...” [46]

4. La fuga hacia el no-lugar: la *escritura del trauma* como alegoría de la lectura/duelo [49]

El secreto del (des)encuentro: un viaje sin retorno hacia la exterioridad/singularidad [50]

*A la espera de una mirada más amplia*: la (im)posibilidad de dar testimonio [54]

La fuga hacia el no-lugar: la retornancia del espectro y la escritura/lectura como duelo [58]

No hay redención estética: la *escritura del trauma* como escritura alegórica [62]

La (i)legibilidad de la herida o la escritura como (des)encuentro—a manera de epílogo [66]

Obras citadas [67]

Anexos [70]

“Paso estrecho” de Paul Celan (traducción de “Engführung”) [70]

Detalles de “Unland: The Orphan’s Tunic” de Doris Salcedo [75]

... y a veces, cuando  
sólo la nada estaba entre nosotros, nos encontramos  
uno al otro totalmente.

Paul Celan

*(Tantas constelaciones, vv. 27-28)*

[... undzuweilen, wenn  
nur das Nichtzwischenuns stand, fanden  
wir ganz zueinander.  
*Soviel Gestirne, vv. 27-28)]*

## Antesala

Antes que nada, antes que cualquier posibilidad de visión, una confesión de ceguera.

Este ensayo gira (pues nunca la alcanza, reincorpora o se apropia de ella, ni pretende hacerlo) alrededor de la cripta en la que se encierra y resguarda un secreto impenetrable, irremisiblemente *exterior*, un *afuera* al que nunca podemos trasladarnos, una región invisible que está siempre en un *más allá*. Se trata del secreto de una fecha *única e irrepetible* que, descubriremos en las próximas páginas, nos aproxima a la visión imposible de un Otro herido; fecha secreta que se borra a sí misma para abrirse (cerrándose, encriptándose) a nuestra lectura, que se incinera y hace *otra*, que llega a nosotros como un espectro, como una especie de huella o de ceniza, con el fin de cumplir su única misión: reclamarnos una traducción o visión de su secreto que no viole su absoluta singularidad y fuerza desgarradora. Fecha, en breve, que nos exige una visión en la que *no veamos, no profanemos, no violemos, no nos apropiemos* nunca de la herida de ese Otro que está inscrita en su cuerpo. Fecha que nos ciega. Iniciaremos, pues, una lectura o conversación con lo encriptado que *no profane la cripta* –lo oculto, lo escondido, disimulado, secreto, κρυπτός; trataremos de encontrar una llave que nos permita acceder a la cripta en la que (des)habita la fecha, a la tumba en la que (no) yace la herida o el secreto de la otredad, sin aniquilar ese secreto; procuraremos, por el contrario, bendecir o consagrar esa herida respetando su exterioridad o, si se quiere, ‘dando testimonio’ de que el ‘dar testimonio’ es una operación aporética.

Herida: *vulnus*, golpe, punzada, aflicción posterior al desastre, vulnerabilidad; τραύμα, impacto, daño, desastre, derrota<sup>1</sup>. La etimología de la palabra nos remite a los efectos que la violencia del desastre tiene sobre el cuerpo de las víctimas, pero también a las secuelas que ésta imprime sobre su ‘espíritu’, su *yo*, su psiquis. Los términos asociados a *vulnus* y τραύμα comparten una connotación que excede la materialidad del cuerpo del herido, transformándola en un indicio de las fracturas que la catástrofe deja en la psiquis del sobreviviente. Heridas psíquicas, inmateriales, *traumáticas*. ¿Cómo hablar acerca del trauma, si su fuerza destructora nos impacta casi hasta el mutismo? ¿Cómo traducir o hacer legible la experiencia traumática, siempre individual, irrepetible e irrecuperable, siempre *ajena*,

---

<sup>1</sup> Los significados de todas las palabras griegas y latinas fueron tomados de los diccionarios que aparecen en las obras citadas.

sin tener que someterla a la traición de la representación, de la ‘textualidad’? ¿Cómo hacer legible esta ineluctable singularidad de la experiencia del Otro sin violarla en el intento? ¿Cómo *ver ampliamente*, más allá de la visión misma, más allá de las palabras o, mejor, sin ellas, *antes* de ellas? ¿Cómo recordar aquello que en la memoria del herido es sinónimo de la aniquilación de todo recuerdo? Estas preguntas nos ocuparán en las próximas páginas; seguiremos su presencia en las obras de dos *escritores del trauma* cuyas escrituras nos acercarán a la cripta de una herida que, en cierto sentido, comparten.

Dos momentos históricos, dos geografías, dos personas; una pregunta. La obra del poeta alemán Paul Celan (1920-1970) y las esculturas e instalaciones de la artista colombiana Doris Salcedo (1958-) se entrelazan en torno a la preocupación por la representación o la escritura de las experiencias traumáticas vividas por las víctimas de dos procesos de devastación cultural -el Holocausto y la guerra civil en Colombia-, preocupación que desemboca en un ejercicio de rememoración del dolor de los otros testigos, tanto de las víctimas como de los sobrevivientes, sobre el cual giran sus propuestas poética y plástica. El objetivo de este ensayo es explorar la reflexión que Celan desarrolla en el poema “Engführung”<sup>2</sup> (1957) y Salcedo en la escultura “Unland: The Orphan’s Tunic” (1997) en torno a la posibilidad o imposibilidad de dicha representación a la luz de las teorías sobre la *escritura del trauma* de Cathy Caruth y Dominick LaCapra, la idea del ‘movimiento de la datación’ planteada por Jacques Derrida y la concepción de la huella y la alteridad de Emmanuel Levinas. La lectura que aquí emprenderemos de estas obras nos mostrará cómo en ambos casos la escritura/representación intenta aproximarse a la singularidad intraducible de un Otro *exterior* a ella misma, razón por la que los signos poéticos y plásticos son huellas o *espectros* en los que su otredad se borra y difiere, haciéndose así (i)legible o, veremos, legible sólo en el señalamiento de su ilegibilidad. Esta *espectralidad* de los signos nos conducirá a pensar en la *escritura del trauma* como una escritura alegórica en la que el desplazamiento de la visión de esa otredad termina por revelarnos que escribir y leer esta escritura supone un *acto de duelo* interminable o, dicho de otro modo, que la escritura/lectura del trauma es un intento de sepultar algo siempre insepulto.

Comenzaremos ahora un viaje infinito hacia la otra orilla, un *andar* ciego, un caminar a tientas.

---

<sup>2</sup> Todas las citas del poema de Celan siguen la traducción del original que se presenta al final de este trabajo (ver anexos).

## 1. Schibboleth, o la (i)legibilidad de la cripta: la *escritura del trauma* como aporía de la visión

...a la espera de una mirada más amplia, de una posibilidad de ver, de ver sin las palabras mismas que significan la vista.  
Maurice Blanchot, “El último en hablar” (55)

Escribir des-escribiendo, leer en la superficie de lo ilegible, representar eludiendo toda mediación, traducir en la lengua de lo intraducible: cegarnos para ver, herir (al Otro, a la lengua, al cuerpo de la lengua que (no) compartimos con el Otro) para sellar/abrir una cripta vacía. Nuestro viaje empieza con la pretensión de aproximarnos a lo encriptado, lo sepultado en la escritura del Otro, de un Otro testigo que, como observaremos en este primer capítulo, aparece con la exigencia de que demos testimonio de su experiencia o, lo que es lo mismo, con el imperativo silencioso de que *despertemos* a su visión, de que nos sumerjamos, diría Blanchot, en una *mirada más amplia capaz de ver sin las palabras mismas*. Exigencia de un diálogo que respete su absoluta singularidad, la petición de este Otro testigo es la de una mirada que acepte la oscuridad de la ceguera, una escritura que se des-escriba para así dar testimonio de lo innombrable, incomunicable e invisible de aquello que en ella (no) aparece. Se trata de una mirada que se ubique en la *amplitud* de lo que habita fuera de su visión, en la exterioridad de *lo Otro*, para dar cuenta de la herida que allí permanece abierta señalando (ésta es la petición) su (i)legibilidad.

### Ilegibilidad: la representación tardía, la referencia caída y el ‘despertar traumático’

Antes de acercarnos a la visión que Celan y Salcedo nos proponen de la experiencia del Otro testigo, debemos detenernos en la pregunta por la relación entre el trauma y la representación que hemos venido esbozando, pregunta que se ha explorado extensivamente en la teoría crítica y cultural posterior al Holocausto. En *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), texto fundacional en los estudios posestructuralistas sobre el trauma, Caruth propone una definición psicoanalítica del término cuyo eje es la exploración de la 'narrativa' sobre este tipo de experiencias que Freud inaugura en *Más allá del principio del placer* (1920) con su interpretación de la historia de Tancredo y Clorinda, episodio de la épica romántica *Gerusalemme Liberata* de Tasso<sup>3</sup>. Según la autora, la voz que habla a

<sup>3</sup> El texto de Freud de *Más allá...* citado por Caruth es el siguiente: “El héroe, Tancredo, involuntariamente asesina a su amada Clorinda en un duelo en el que ella está disfrazada con la armadura de un caballero enemigo. Después de su funeral,

través de la herida es la manifestación de una experiencia que no se puede dejar atrás y que se re-escenifica (reenacts) continuamente en la psiquis de Tancredo como un evento cuya “naturaleza no asimilada, justamente por no haber sido completamente *conocida* [o elaborada, known] en primera instancia, regresa para acechar al sobreviviente” (Caruth 4)<sup>4</sup>. El trauma aparece aquí como una herida psicológica que un evento violento, catastrófico, inesperado y arrollador impone sobre la psiquis del sujeto que lo experimenta, evento que se repite compulsivamente y *retorna* al traumatizado recordándole una ‘verdad’ que no se ha elaborado en la conciencia. Lo anterior nos sugiere que el trauma está íntimamente vinculado con una dificultad epistemológica y lingüística, en tanto que la repetición del evento en las representaciones que atormentan al traumatizado indica que éstas son insuficientes para *elaborar conscientemente* la herida psicológica. Como menciona Caruth en el primer capítulo de su libro,

esta historia de una herida que grita [...] es la de una verdad que, en su aparición retardada [delayed] y en su alocución tardía [belated], no puede vincularse solamente con aquello que es conocido, sino también con lo que permanece desconocido en nuestras acciones y en nuestro lenguaje [...] *No sólo representa la violencia, sino que transmite también el impacto de su propia incomprendibilidad. Aquello que regresa a atormentar a la víctima no es sólo la realidad del evento violento, sino también la realidad del modo en que su violencia no ha sido conocida* [elaborada, representada] *del todo*. (4-6, cursivas mías)

Así pues, lejos de ser el retorno del suceso violento como recuerdo, el trauma es la marca de una referencia perdida, irrecuperable y no-presentable que escapa a la elaboración puesto que sus efectos son siempre 'tardíos' o, si se quiere, operan como un significado diferido en las representaciones posteriores. El evento *original* de violencia aparece entonces en la psiquis herida bajo la forma de la huella de lo que permanece desconocido porque se resiste a la comprensión racional y, por ende, a los límites del lenguaje/conciencia. La experiencia traumática desborda al signo, excede sus fronteras y se impone

---

él deambula por un mágico bosque extraño que aterroriza a la compañía de cruzados. Tancredo raja con su espada un árbol alto y, de repente, un chorro de sangre brota del corte y la voz de Clorinda, cuya alma está aprisionada en el árbol, se oye reclamándole que ha herido a su amada de nuevo” (ctd. Caruth 2, trad. mía). Nótese que desde la agresión inicial, la herida es la marca de una ignorancia que la precede y provoca, de una *falla* en el conocimiento de la realidad.

<sup>4</sup> Todas las citas del texto de Caruth aparecen con mi traducción al español. Todas las citas de Derrida en las que no se especifique el texto citado (dado que se citan varios) en la referencia parentética pertenecen a su ensayo *Schibboleth*....



como una exterioridad impenetrable que retorna para recordar al traumatizado la violencia de lo incomprendible. Esto porque, siguiendo a Caruth, la repetición expresa un intento inconcluso por representar en el reino de lo consciente (4) una experiencia que es escurridiza, que no se puede atrapar en la narrativa que pretende elaborarla y hacerla legible en y para el *yo* consciente del traumatizado.

En este orden de ideas, la *escritura del trauma* es la de una representación tardía, distanciada inevitablemente de un referente perdido que siempre la sobrepasa; en palabras de LaCapra, “hablar de *escribir el trauma* es hacer una metáfora, pues escribir implica una distancia y es imposible escribir el trauma mismo; el trauma señala una demoledora ruptura” (191-192). Se trata de una escritura que pone en escena hasta el exceso el carácter metafórico de toda escritura, en la medida en que su condición de posibilidad es la oblicuidad, la referencia indirecta, la distancia insalvable del centro discursivo disperso y diseminado en la representación. Esta idea resuena en el capítulo dedicado al problema de la referencia de *Unclaimed...*, capítulo en el que Caruth confirma radicalmente esta imperiosa oblicuidad de las representaciones traumáticas cuando, analizando la teoría de la referencia de Paul de Man<sup>5</sup>, dice que “el impacto de la referencia se siente no en la búsqueda de un referente externo, sino en la necesidad, y el fracaso, de la teoría; [...] al *caer*, [la teoría] refiere” (90). Si las representaciones –como la voz de Clorinda que habla en la herida- interpelan al traumatizado exigiéndole una explicación racional y consciente (una teoría) del evento traumático, este último sólo aparece en la conciencia bajo la forma de su incomprendibilidad fundamental, poniendo de manifiesto los límites (y fisuras) del *yo*. La referencia –la experiencia traumática que se anuncia en la repetición compulsiva- es producto entonces de la *caída* de la ‘teoría’ que la conciencia edifica para explicar el contenido esquivo y resistente que está en los márgenes de sus representaciones. De ahí que antes que ser externa o anterior al sistema o discurso ‘teórico’ que pretende elaborarla, la referencia *traumática* sea siempre el producto de esta caída abismal.

La *escritura del trauma* supone, por consiguiente, un sistema referencial *opaco* que se ancla en la ‘caída de la teoría’ (o de la conciencia), es decir en la constatación de que la escritura es siempre

---

<sup>5</sup>Caruth se refiere a “The Resistance to Theory” (1982) para mostrar cómo la referencia no es un elemento externo al lenguaje al que éste tiende, sino el producto del fracasado intento de toda teoría (o lenguaje) de dar razón de los términos en lo que se basa su *teorizar*, es decir en el impacto de su *caída* que, así, es la condición de posibilidad de la referencialidad. Dicho de otra manera, la referencia es un centro discursivo ilusorio, siempre ausente o, si se quiere, ‘performático’.

ausencia, en el reconocimiento de su carácter metafórico o en su añoranza de una literalidad prohibida. Se trata de “una manera alegórica u oblicua que, paradójica y quizás emotivamente [éticamente, dirá Lacan], da forma precisa a la opacidad y no entraña un ‘acerca de’ [una referencia *directa*...] o sólo lo hace del modo más complejo y desconcertante” (LaCapra 193). Una manera oblicua y opaca que descubre un gesto suicida en esta escritura descentrada, una dolorosa y declarada aceptación de su incapacidad para reapropiarse de la referencia incognoscible, intraducible y primordialmente ilegible que en ella se aniquila y que, sin embargo, es su razón de ser (nos referiremos con detalle a esta aporía en el segundo capítulo de este trabajo, dedicado al poema de Celan). El “estilo alusivo, indirecto y velado” (LaCapra 193) de los escritores del trauma advierte entonces que la relación entre el traumatizado y la experiencia traumática que tiene lugar en su escritura –así como la de los lectores ‘terceros’ y ésta última- no es ni puede ser de índole epistemológica, pues la condición de existencia de esta escritura es la aceptación de la caída de su referencia. Si no estamos ante un ejercicio de conocer o representar el conocimiento que se tiene del evento traumático, ¿qué tipo de relación establecemos con la *escritura del trauma*? ¿Qué es lo que en ella aparece, si es que esto se trata de un *algo que significa*?

En la última sección de su libro, Caruth retoma el análisis de Lacan del caso del niño ardiente<sup>6</sup> que Freud presenta en *La interpretación de los sueños*. La preocupación de Lacan no es la pregunta por el contenido y las motivaciones del sueño (como en la interpretación freudiana), sino la indagación por la razón del ‘despertar’ del padre. ¿Despierta el hombre por un estímulo *interno* del sueño, fundamentalmente la voz del niño, o por uno *externo*, como lo es la realidad del incendio? Siguiendo la interpretación lacaniana, Caruth explica cómo el ‘despertar’ a la conciencia del padre pone de manifiesto que ambos reinos –el de lo onírico y el de ‘lo Real’- están interconectados en torno al “fracaso repetido [del padre] de responder adecuadamente” al llamado del niño; de ahí que el padre ‘despierte’ a “un encuentro con lo Real que se establece alrededor de su imposibilidad inherente” (103) de responder: un en-

---

<sup>6</sup> Parfraseando el texto de Freud citado por Caruth (93), el caso es el siguiente. Después de la muerte de su hijo, un hombre vigila la cuna en la que descansa su cadáver. Después de caer dormido, el padre tiene un sueño en el que el niño le susurra a su oído con reproche: ‘Padre, ¿no ves que me estoy quemando?’. El padre se despierta angustiado, percatándose de que en la habitación de al lado ha habido un incendio. Al llegar al lugar del cadáver, el hombre descubre que una vela ha quemado las cobijas que cubrían a su hijo, cuyo cuerpo yace incinerado. Freud interpreta este caso como expresión del deseo *por dormir*, escenario de cumplimiento del deseo inconsciente del padre de revivir a su hijo *en* el sueño (Caruth 94).

cuentro con lo Real que ocurre *en* la puesta en escena que tiene lugar en el sueño de nuestra imposibilidad, como testigos del testigo, de *responder a tiempo* al llamado de la víctima –el niño, el Otro testigo, el Otro muerto. “Lacan reubica la relación de la psique con lo Real”, dice Caruth, “no como un simple asunto de ver o conocer la naturaleza empírica de los eventos, [...] sino como la historia de una responsabilidad urgente, o lo que él comprende, en esta conjunción [entre el yo y el otro, el sueño y la realidad] como una relación *ética* con la realidad” (102), una relación que no se cimienta sobre un contenido o un *algo* a saber, sino sobre un ‘despertar’ al llamado ético de aquel que no ha sobrevivido.

Y aquí retornamos a Blanchot. Lejos de la búsqueda de un significado que por su misma naturaleza excede la visión que ofrecen las palabras, la *escritura del trauma* nos introduce a una relación ética y no epistemológica con una realidad a la que *en ella* ‘despertamos’, realidad que exige una mirada más amplia, mirada despojada de la intermediación de las palabras o, para ser más precisos, fundada sobre la aceptación de su impotencia. Así como sucede con el padre en el sueño, aquello que nos hace ‘despertar’ no es la comprensión de un *algo*, pues “lo que se *pasa* [, lo que el niño *pasa* al padre, Otro testigo a su propio testigo,] no es el significado de las palabras, sino su performance, su repetición del espacio vacío” (Caruth111) que los separa: el espacio de una responsabilidad siempre inconclusa, siempre infinita. Aquello que el padre como testigo está llamado a *pasar* no es la visión, sino la posibilidad (imposible, por lo demás), de ver (a este ‘despertar traumático’ volveremos en el tercer capítulo, cuyo centro es la propuesta de Salcedo sobre el rol del ‘testigo del testigo’). Aquello que se transmite es el *acto de despertar* al trauma cuyo trasfondo es el imperativo ético que subyace en el llamado del Otro testigo: su exigencia de una respuesta imposible que, como argumenta Lacan, reconfigura nuestra relación con lo Real (y con el lenguaje) al descubrirla como una relación primordialmente ética.

Vemos entonces cómo la definición del trauma de Caruth desemboca en el ‘despertar traumático’ como efecto ético de la ilegibilidad de la *escritura del trauma*, despertar que no se posa tanto en la experiencia del Otro testigo como en nuestra relación como lectores (o testigos) con una escritura ilegible que no consigue referirla o, lo que es lo mismo, que lo hace a partir de la caída, de la oblicuidad. Esta ilegibilidad se asienta sobre el hecho de que es *en* nuestra incomprendibilidad y *en* nuestra

partida del sentido y del entendimiento que nuestro *ser testigos* puede darse (Caruth 56), que nuestra respuesta (siempre tardía) al imperativo ético antes mencionado puede iniciarse. “El despertar no consiste en ver”, concluye Caruth, “sino en entregar la visión que no contiene y no puede contener nada al otro” (111), entregar la posibilidad de una visión más amplia, esto es la visión de la distancia ética que separa al testigo de un otro *futuro*, de un testigo secundario. En la medida en que nos despierta a este vacío, la ilegibilidad es el hilo que nos cose/descose a la experiencia traumática intraducible e innombrable que se des-escribe en la *escritura del trauma*; es la puerta de entrada, la primera confesión con la que iniciamos nuestra alianza con el Otro testigo o, mejor, nuestro encuentro *en el desencuentro* con él.

Singularidad/alteridad: Schibboleth, cifra de la (i)legibilidad de la cripta absoluta

¿Cómo aproximarnos entonces a la experiencia traumática si, por definición, existe un abismo ético, infinito e insuperable que nos separa del Otro testigo? ¿Cómo acercarnos a él *en la distancia*? ¿Cómo asumir nuestra responsabilidad frente a su llamado? La pregunta por la representación o materialización del trauma (pregunta neurálgica en los proyectos de Celan y Salcedo) se plantea aquí como una posibilidad de significación que está *más allá* del significado como 'encarnación' de un sentido. Estamos ante una posibilidad de significación que se fundamenta en la transmisión de lo no-transmisible, posibilidad que se asienta en el respeto por la inalienable singularidad de la experiencia del Otro testigo. Antes que hablar de una experiencia *ausente*, de una ausencia vigente, inscrita y *tallada* en la *escritura del trauma*, la escritura de la herida, LaCapra advierte que todo discurso sobre el trauma debe cuidarse de caer en una 'retórica de la ausencia' que desconozca la singularidad de cada experiencia traumática. Antes que hablar de ausencia debería hablarse de pérdida, pues “la confusión de la ausencia con la pérdida origina una transformación de los problemas históricos en algo etéreo y metafísico, su obnubilación incluso, a causa de una localización reduccionista de problemas transhistóricos” (LaCapra 200). Sin embargo, un discurso -una representación- absolutamente fiel a la pérdida y a su singularidad es imposible, como podemos deducir de la argumentación de Caruth, en tanto que el llamado del Otro testigo encubre, aleja y enmudece siempre el contenido o el *algo* singular de una visión prohibida.

¿Cómo conciliar entonces este afán de reconocimiento de la singularidad (la pérdida) con el

discurso sobre la alteridad, sobre la experiencia ausente, que estamos llamados a pronunciar cuando nos acercamos a la *escritura del trauma*? ¿Cómo atender al imperativo ético del 'despertar traumático' sin herir, como parece inevitable, la singularidad del Otro testigo al reducirlo a la 'retórica de la ausencia'? Esta noción de la absoluta impenetrabilidad de la experiencia traumática está ligada con el argumento que Derrida plantea en *Schibboleth* (1986) acerca del problema de la *datación* está en el centro de la (anti)poética de la singularidad/alteridad de Celan y, en últimas, de toda poética (98). Según Derrida, los poemas de Celan funcionan como una especie de anillos que circundan la *fecha* que en ellos está inscrita -la firma, el tú a quien se dirigen, la experiencia traumática del Otro testigo, el punto original de presencia *de y desde* el cual se escribe, fecha no-repetible que en su absoluta singularidad y soledad no puede leerse ni traducirse. “¿Cómo es que otra fecha, irremplazable y singular, la fecha del otro, la fecha para el otro, puede dejarse aún descifrar, transcribir, traducir?”, se pregunta Derrida, “¿Cómo puedo apropiármela?” (19). ¿Cómo puede la fecha inscrita, *encriptada* en el poema como una pérdida, abrirse a la lectura (el desciframiento, la transcripción, la traducción) de un otro futuro que la percibirá necesariamente como *ausencia*? Siguiendo a Caruth, ¿cómo *pasar* el llamado del 'despertar traumático'?

Derrida responde con un argumento que disuelve esta oposición entre singularidad y alteridad - entre escritura y lectura, entre pasado y futuro, entre pérdida y ausencia- a partir de la idea de que el poema, en tanto escritura *de la fecha* o (para nuestros propósitos) *escritura del trauma*, debe “destinarse a la fecha [singular, la del Otro testigo] como al otro [el destinatario, el lector], tanto a la fecha pasada como a la fecha prometida” (21). Planteando una línea argumentativa paralela a la de Caruth y a la de Blanchot, Derrida aboga aquí por el *encuentro* (el despertar, la visión) con el Otro testigo como garantía del respeto por su singularidad pero, simultáneamente, como una suerte de ley de su *sepultura* en el substrato incomprensible, *ilegible*, e intraducible del poema: sepultar es respetar, es ver lo invisible. La lectura del poema *único y solitario* supone, de acuerdo con esto, una *borradura* de la fecha que va más allá de su singularidad, una apertura a la *fecha del otro* (el destinatario) *a la que habla* el poema que es necesaria para que éste sea descifrado en el acontecimiento de su encuentro con ese otro futuro. La fecha se borra para que el poema se *abra*, transformándose en un escenario de alianza entre las fechas:

para hablar de ella [la fecha inscrita], hay también que borrarla, hacerla legible, audible, inteligible *más allá de la pura singularidad* de la que habla [...] *Es su borradura frente a otra fecha, esa fecha a la que habla, la fecha de otro u otra que se alía extrañamente en el secreto de un encuentro* [...] *Varios acontecimientos singulares pueden conjuntarse, aliarse, concentrarse en la misma fecha, que pasa pues a ser la misma y otra distinta, enteramente otra como la misma,* capaz de hablar al otro del otro, a quien no puede descifrar alguna fecha absolutamente muda, tan muda como una tumba, sobre el acontecimiento que marca. (Derrida 22-23, cursivas mías)

La mudez de la fecha, su (des)habitar en la cripta del poema, es la membrana sobre la cual se lleva a cabo el contacto entre ella misma y la fecha del otro; la fecha *datada* en el poema es la misma y otra distinta, *cada vez y todas las veces la primera vez* de su inscripción, “siempre por primera vez, cada vez una sola vez” (Derrida 25), en la conjunción entre la singularidad y la alteridad que acontece en el encuentro como borradura. Para Derrida, el respeto por la singularidad del poema es la condición de su apertura a la alteridad del destinatario; aquí no hay, como podría pensar LaCapra, una 'retórica de la ausencia', en la medida en que el discurso sobre la alteridad (sobre la fecha del Otro testigo, la fecha *ausente* y sepultada en el poema) parte del reconocimiento de una singularidad *perdida*, inalcanzable, irrecuperable, desbordante y, en últimas, encriptada (o inscrita) como un secreto *en* el poema. “Se hace necesario”, dice Derrida, “que esta marca denominada fecha se *desmarque*; [...] es preciso que en ella lo no-repetible se repita, borre en él la irreductible singularidad que denota” (31), pues la repetición es prueba de nuestro respeto por ella y, antes que nada, es el sello de nuestra alianza con el Otro testigo en la apertura del poema a la *concentración* de las fechas futuras, esto es la apertura a la lectura.

Desde esta perspectiva de análisis, los poemas de Celan son espacios en los que la fecha aparece como un espectro, como una ausencia/presencia que retorna en la *fecha del otro* y que se hace legible (des)escribiéndose, borrándose y, en últimas, haciéndose ilegible. La fecha encriptada *retorna* en las palabras del poema, ahora abiertas al otro futuro (al *tiempo del otro* dice Celan en “El Meridiano” (1960), discurso en el que nos detendremos en el cuarto capítulo de este trabajo) como “la retornancia [révenance] espectral de eso que, habiendo venido al mundo una sola vez, no volverá jamás: una fecha

es un espectro” (Derrida 36), una visión espectral, una visión *amplia* que penetra las palabras, que opera sin palabras para encontrar lo incomprensible. Esta poética de la singularidad/alteridad desemboca, por ende, en la propuesta de una "traducción posible-imposible" (Derrida 32) de la fecha que *firma* y hiere al poema porque, en breve, para Derrida la fecha original se hace traducible en el señalamiento de su singularidad intraducible, esto es del silencio irrepresentable que tiene lugar en el poema como *huella* o, por así decirlo, como membrana de (des)encuentro con una presencia secreta, cautiva y siempre muda.

Como lectores de esta escritura que se borra a sí misma para hacerse legible y traducible, de esta escritura (i)legible e (in)traducible, la inscripción de la fecha en el poema nos sumerge en un movimiento que Derrida llama ‘movimiento de la datación’: el movimiento de la retornancia del espectro, de su cualidad de ser uno y todos a la vez, de ser *el mismo y nunca el mismo* en todo encuentro. Es importante detenernos aquí en las metáforas con las que Derrida se refiere a este retornar infinito de la fecha inscrita/prometida. Por una parte, me interesa rescatar la figura del *anillo* como sello de conmemoración, sello de una alianza con el Otro testigo que nos ‘despierta’ a su llamado ético, al respeto de su singularidad y a la visión invisible; por otra, la de la *ceniza*, el poema como ceniza, el *resto* o ‘restancia’ (*restance*) de una nada que acontece en el aniquilamiento de la fecha, es decir en la lectura. “Borradura o disimulo,” afirma Derrida, “esta anulación propia del anillo del retorno pertenece al movimiento de la datación. Desde ese momento, lo que debe conmemorarse, *a la vez* reunir y repetir, es, *al mismo tiempo*, el aniquilamiento de la fecha, una especie de nada o ceniza. Nos aguarda la ceniza” (39). La alianza se sella con la aniquilación, con la herida hermenéutica que el destinatario infringe sobre el cuerpo del poema/fecha/Otro testigo para *bendecir* (Derrida 82) la singularidad de lo irrepetible: el anillo gira en torno a la ceniza. En el caso del poema fechado (¿y qué poema no lo está?) herir es cicatrizar: cubrir, sepultar, coser una cripta, bendecir su secreto en la ceremonia de incineración que tiene lugar en la lectura, en la llegada del poema a la fecha prometida, a su destinatario, a nos-Otros. Y es que este secreto encriptado, herido y sepultado de la fecha de inscripción sólo se anuncia en la ceniza, en la restancia del poema, como un secreto inefable, irrepresentable, irrecuperable y (dirá Derrida) *vacío*: un secreto que se pierde —el trauma diferido en la representación, la porción desbordada, la referencia caída.

¿Cómo nos acercamos entonces al secreto sin sombra que (no) descansa en la cripta de la escritura? ¿Dónde se establece la alianza con el Otro testigo, con la fecha, con la firma y el tú, si su presencia sólo puede intuirse en lo espectral de la huella? En el poema mismo, dice Derrida, en su superficie entendida como “una puerta, dada, ofrecida, al menos prometida al otro” (100), en la frontera que se cruza para acceder (aniquilando, hiriendo) a la habitación, a la fecha de inscripción que, así, es también la *fecha del otro*, nuestra fecha compartida. La frontera es el intersticio en el que se anuda el pacto con el Otro testigo, es la membrana de las contraseñas, de las cifras, de Schibboleth<sup>7</sup>: es la línea que marca la diferencia con el Otro testigo pero que, a la vez, nos anuda a él; es la puerta que nos permite acceder a su escritura, el trazo de una alteridad absolutamente exterior, desde la herida, el borramiento, el silenciamiento, la aniquilación. En el caso de la *escritura del trauma*, el Schibboleth es, pues, la paradoja: es una cifra que encierra un vacío (el anillo alrededor de la restancia de la nada), una cifra de un secreto vacío, una cifra de algo que *no es*; una cifra, más bien, del acto de cifrar, *cifra de la cifra*:

La cripta permanece, el Schibboleth sigue siendo secreto, el paso inseguro, y el poema no desvela un secreto sino para confirmar que ahí hay un secreto, un secreto en retirada, sustraído para siempre [...] Un secreto sin secreto. El derecho a la alianza no tiene nada de secreto oculto, como un sentido disimulado en una cripta [...] *Schibboleth no cifra algo, no es sólo una cifra y la cifra del poema; es ahora, desde el fuera-del-sentido en que se mantiene en la reserva, la cifra de la cifra, la manifestación cifrada de la cifra como tal.* (Derrida 49-50, cursivas mías)

Manifestación cifrada de la cifra, esto es del secreto sin secreto de la fecha, el poema como

---

<sup>7</sup> Esta palabra ocupa un lugar central en el ensayo de Derrida y está sometida a un constante proceso de re-significación a lo largo de la argumentación. En este punto me interesa destacar su sentido original como contraseña o palabra clave, utilizada por los galaaditas para reconocer a los efraimitas, que no podían pronunciar el fonema /sch/. La identidad deviene aquí, como plantea Derrida en *La différance* (1968), de la diferencia arbitraria o negatividad entre los signos, diferencia que es su condición de posibilidad pero que, como tal, *no es*; es siempre una tumba, una cripta muda. Schibboleth es, en cierto sentido, la cifra de esta arbitrariedad que no es, la cifra de la *différance*. Si seguimos la deconstrucción de la oposición habla/escritura que Derrida desarrolla en *De la gramatología* (1967), cuya conclusión es que *todo es escritura*, que todo sistema escritural apela a una *archiescritura* o protoescritura que nunca está presente en ella y que aún así es su razón de ser, podemos pensar entonces que, como cifra de la *différance*, Schibboleth también puede interpretarse como la cifra de esta *archiescritura*, de esa escritura *primera* –secreta, muda, inalcanzable. Para los propósitos de este trabajo y del ensayo de Derrida, esta *archiescritura* podría pensarse como la visión *directa*, la escritura transparente que *ve sin palabras* al evento traumático. Las palabras de Blanchot resuenan en esta propuesta de lectura: la *archiescritura* de la *escritura del trauma* no sería la visión, sino ‘la posibilidad de ver sin las palabras que significan la vista’, de escribir sin escritura. Me detendré con cuidado en esta intimidad entre Schibboleth y *archiescritura* en el segundo capítulo de este trabajo, aunque sus implicaciones éticas permean, como veremos, la interpretación de “Engführung” y su diálogo con “Unland...”.



Schibboleth o cripta vacía aunque cifrada cuya identidad se agita en la diferencia arbitraria entre el Otro testigo (la fecha inscrita) y el otro destinatario (la fecha prometida), se transforma en una habitación donde todos y ninguno (des)habitamos: una habitación de nadie. La legibilidad del poema depende así de la absoluta borradura de la fecha original pues, “convirtiéndose cada vez en fecha de nadie; [fecha siempre espectral, podríamos decir, ...] su legibilidad se paga con el terrible tributo de una singularidad perdida” (Derrida 63): una absolución de la singularidad en la apertura a un *nadie* que, paradójicamente, se encarga de bendecir a la fecha única y solitaria. La propuesta de Derrida de una poética que se resiste (dirá Celan en “El Meridiano”) a predicar sobre ‘el poema’ como entidad abstracta, una poética de la singularidad *abierta* a una alteridad que la borra para respetarla, nos muestra que Schibboleth es el reconocimiento de la cripta muda del poema: reconocimiento que anuda nuestra alianza con el Otro testigo en su incineración, en la ceremonia de cremación que lo bendice, que conmemora a la fecha en su entregarse a la *fecha del otro*, en su prometerse al lector futuro como espectralidad. “Consunción, hacerse-ceniza, incendio o incineración de una fecha:”, concluye Derrida, “es la amenaza de una *cripta absoluta*, el no-retorno, la ilegibilidad, la amnesia sin resto, *pero el no-retorno como retorno, en el retorno mismo*” (78, cursivas mías). El no-retorno como retorno, la ilegibilidad como legibilidad, la traducibilidad como intraducibilidad: el (no) retorno a la fecha que *data* al poema, la (i)legibilidad, es aquí la condición de posibilidad del girar alrededor de la ceniza, de la *cripta absoluta* en la que descansa (siempre secreta, siempre desbordante y vacía) la visión de lo invisible cifrada en el Schibboleth.

Y retornamos ahora a la genealogía/etimología también oculta, encriptada y silenciosa de la palabra que nos ocupa: τραυμα, hija y madre de τρωσχω ο τετρανω: herir, dañar, lastimar, trastornar, pero también seducir. La cripta absoluta en la que sepultamos la fecha de inscripción, la fecha herida, la fecha traumática, es la habitación que desea la fecha prometida, el centro vacío, la cifra de la cifra que nos seduce. Cripta absoluta, tumba muda, escritura del borramiento, archiescritura cifrada en el secreto sin secreto sobre el cual gira el anillo de la retornancia: punto de partida/llegada de nuestro deseo. En la lectura, la membrana del poema o la superficie herida de la escritura permanece abierta como una puerta al deseo del otro futuro, del amante destinatario, pues “el otro permanece indetermi-

nado –innombrado en el poema. No tiene rostro identificable, tiene sólo un rostro porque debe ver la puerta y recibir la palabra” (Derrida 100). Debe *recibir* la palabra, entendida no como punto de llegada sino como frontera o puerta de entrada: no como visión, sino como posibilidad de ver. La propuesta de Derrida desemboca así en la soledad del poema como espectro o punto intersticial de transparencia y opacidad, esto es en la *escritura del trauma* como invocación de todas las pérdidas, como el evento plural de todo (des)encuentro entre la fecha entallada y la prometida. Se trata de una ausencia que incorpora la advertencia de LaCapra, en tanto que no aparece como una reducción de la fecha (la firma, el tú, el cuerpo/experiencia del Otro testigo inscrito *en* el poema) a una entidad etérea y metafísica, sino como el punto de superposición de todas las fechas prometidas en el poema. La ausencia en la cripta vacía es, por así decirlo, la habitación de todas (y ninguna) de las pérdidas, de su singularidad (i)rrepetible, (i)legible e (in)traducible. Escribimos los prefijos de estos adjetivos entre pántesis porque así se expresa su afirmación y negación simultánea, resultado de la consagración de la fecha inscrita, la cual sólo se hace legible cuando retorna-sin-retornar en el espectro, la cifra de su absoluta ilegibilidad.

Al final, Derrida nos muestra que, en palabras de LaCapra, “la empatía debería entenderse como una relación afectiva [y ética], vínculo o lazo con el otro reconocido y respetado en cuanto tal” (215), en su singularidad, que siempre pasa por su cremación, su incineración, su transformarse en espectro, en huella, en cifra. Aceptar el llamado de la ceniza, la restancia de la escritura tras su borramiento; girar con el anillo de la datación en torno a la cripta para conmemorar (aniquilando) la fecha del Otro testigo; sellar la alianza que cicatriza, que recuerda, con una herida nueva. Quizá sea a esto a lo que Caruth se refiere con un ‘despertar traumático’ que, concluye ella, desemboca en una *ética de la memoria* (116), en el *pasar* la posibilidad de ver a los otros futuros que la misma *escritura del trauma*, siguiendo a Derrida, invoca y convoca. Atender al llamado ético, a la responsabilidad infinita que tenemos con el Otro testigo, sería transmitir esta visión amplia o ceguera vidente que se abre en la escritura como membrana (i)legible, frontera de aniquilamiento y conmemoración, herida que cicatriza, Schibboleth.

Partiremos de este pronunciamiento inaugural de la contraseña para acercarnos a la (i)legibilidad de la fecha incinerada/bendecida en la cripta absoluta de “Engführung” y “Unland...”.

## 2. El vértigo de lo liminal: la exterioridad (in)visible o el paso estrecho/fuga de “Engführung”

El secreto es la esencia misma de la otredad.  
Jacques Derrida, “The Truth that Wounds” (165)<sup>8</sup>

(Engführung: estrechamiento, angostura, paso difícil, intersticio o punto de (des)encuentro con el secreto del Otro. Engführung: *paso estrecho*, espacio del paso y acción de pasar, espacio fijo y acción interminable, esperanza de una cavidad *abierta y ocupable* en la que se incinera/bendice el secreto sin secreto de la fecha entallada, la fecha consagrada. Engführung: punto de fuga y de cercanía, apertura del poema ante el llamado de la fecha prometida; pliegue en el que se pronuncia lo impronunciable, la cifra que hace girar el anillo de la alianza, Schibboleth. Engführung: espacio hecho tiempo y tiempo hecho espacio, espacio/tiempo entre dos fechas, membrana *de lo que no es*, muda, entre paréntesis).

‘Engführung’ es un término técnico que se refiere a la composición de un *stretto* o fuga al final de una pieza musical, composición que se caracteriza por una aceleración del tiempo en la que, como apunta Aris Fioretos, el tema y la figura se sobreponen (“Nothing: History” 321): el tema se hace forma y la forma se hace tema en una transición del contenido a la estructura. Esta transición a la *forma* –re-elaboración o reescritura de la *poésie pure* de Mallarmé<sup>9</sup>– se anuncia en “El Meridiano” cuando Celan afirma que “el poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer” que se desprende “de la abrupta corriente de la sintaxis o de un sentido más despierto para la elipse” (506); se trata de un enmudecimiento que *borra* el sentido, circundándolo y encriptándolo en un paisaje poético de formas herméticas. El movimiento de la estructura total del poema como *stretto* o fuga, es decir el efecto acumulativo de las imágenes sobrepuestas, debería funcionar entonces como un velo translúcido que, desenvolviéndose en el tiempo, *deja ver* el sentido vedado como un *algo allá*, un algo detrás o *más allá* de la superficie textual o formal de lo escrito. Dicho de otra manera, el movimiento sería la ‘cléf de voût’ de esta arquitectura hermética: puestos en fuga, los silencios de las elipsis y de los enrevesamien-

<sup>8</sup> Las citas de “The Truth that Wounds” y “Poetics and Politics of Witnessing” de Derrida, así como las de los artículos de Golb y de Fioretos, aparecen con mi traducción al español dado que estos textos no se han traducido a la fecha.

<sup>9</sup> Me refiero al rechazo de la trascendencia romántica o a su inversión en la poética simbolista de la forma *pura*, de la poesía como música o discurrir ‘mágico’ en torno a un silencio tipográfico y auto-referencial. “Rien n’aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation”, dice una de las líneas de lectura de *Un coup de dés* (ctd. Fioretos, “Nothing: History” 340). En la segunda sección de este capítulo observaremos el diálogo entre este ‘espacio de la constelación’ y las estrellas mudas de “Engführung”. Véanse los artículos de Fioretos para explorar la relación entre Mallarmé y Celan.

tos sintácticos (las cesuras) harían translúcida su oscuridad y, de ese modo, *hablarían* en su mutismo.

En el discurso de Bremen (1958), Celan dice que “los poemas están de camino, rumbo hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra” (498). Hallamos en sus palabras una voluntad de *pasar*, un deseo de acercamiento al punto de *paso* y contacto con la otra orilla, una direccionalidad infinita hacia el secreto de lo que está *allá* para acceder a una *realidad asequible a la palabra* –la realidad abierta de un tú (el Otro/ fecha) que se abre/cierra en el poema. En este capítulo observaremos la experiencia que la voz poética tiene de ese paso estrecho/fuga, ese *Engführung* de la palabra poética con la que pretende encoger la distancia espacial y temporal que lo separa del secreto de la otredad. Este deseo de acortamiento nos llevará a sentir el vértigo que produce el (des)encuentro con el Otro en la superficie liminal del poema.

#### El *afuera* irreducible: la renuncia a la lectura y la promesa del (des)encuentro

“*Engführung*”, el último poema de *Sprachgitter* (*Reja de lenguaje*, 1959), es una fuga –tanto una aceleración como un escape- que consta de nueve partes o *stanzas* que siguen un patrón simétrico<sup>10</sup> de desplazamientos espaciotemporales: si en las primeras cuatro la voz poética se desplaza del presente al pasado en su intento de establecer un diálogo con unos *ellos* que están *allá*, detrás de la superficie de la escritura, en la quinta se da un giro que inaugura una ruta de retorno en las últimas cuatro, retorno en soledad del pasado al presente, al *aquí* de la forma (vacía, veremos) del texto. El poema inicia con la promesa del traslado de la voz poética a un terreno que se vislumbra *más allá*, promesa signada por la luz certera de un rastro que *no engaña*: “Trasladado al / terreno / con el rastro no engañoso” (vv. 1-3), con la esperanza de vislumbrar la presencia perdida de *algo Otro* siguiendo las huellas que lo hacen

<sup>10</sup> En su “Lecture de *Sttrete*. Essai sur la poésie de Paul Celan” (1971), el estudio más detallado y minucioso de este poema, Peter Szondi propone un análisis predominantemente estructuralista que parte de esta simetría 4-1-4 de las *stanzas*, estructura que me interesa dado que sugiere una progresión entre la promesa y la decepción que nos interesa. Tanto Golb (189) como Fioretos (“Nothing: History” 323) han observado ya que, a pesar de ser un pilar fundacional en los estudios no-biográficos de la obra de Celan por su enfoque hermenéutico-estructuralista, Szondi suele interpretar los vacíos de sentido (las cesuras, las elipsis) de *Engführung* a la luz de su relación personal con el poeta, lo cual impone una referencialidad biográfica como clave de lectura que irrespeta el hermetismo característico de esta poesía. El análisis de Szondi recae en el *intencionalismo* reduccionista que se aproxima al poema como cifra de *algo más*, de un referente extra-textual localizable en la biografía de Celan. Siguiendo la línea de interpretación posestructuralista inaugurada por Derrida en *Schibboleth...* en la cual se inscriben Golb y Fioretos, el análisis que aquí desarrollo señala la imposibilidad de localizar dicho referente a nivel textual, o la relación entre el texto de Celan y la irremediable exterioridad de una nada o secreto sobre la cual el poema discurre, razón por la que aquí no se parte de la biografía como clave de lectura. Esto no significa, por supuesto, que las interpretaciones biográficas sean incorrectas, sino más bien que no son las de mayor autoridad.

ausente/presente en el *ahora* de lo escrito. “Engführung” se inaugura con la ilusión del desciframiento o, si se quiere, con el deseo de pasar a través del espacio estrecho de una *reja de lenguaje*, una reja formada por la huellas de lo perdido que debe borrarse a sí misma para que la visión pura de eso Otro pueda darse o, lo que es lo mismo, para que se efectúe el traslado. El poema aboga así por un lenguaje sin escritura o una escritura suicida, una anti-escritura que aniquile la opacidad de la reja y que, de esa manera, garantice la apertura, la *salida* o fuga hacia el *más allá* de eso Otro, hacia la tierra prometida.

Al subrayar la mediación de la escritura como superficie nebulosa y turbia, como rastro equívoco, este deseo de transparencia “hace esperar que habría algo que descifrar” en la profundidad de toda superficie textual en tanto que provoca, en palabras de Blanchot, “la ilusión de que el sentido sería libre, allá abajo, en el paisaje donde *el rastro no engaña*” (54-55), en un *afuera* que estaría en los márgenes de la reja. El deseo del traslado instaura, consecuentemente, la necesidad de la interpretación, de la penetración violenta de la superficie de lo escrito para abrir el paso hacia la exterioridad anhelada. Sin embargo, la voz poética previene esta herida hermenéutica con un doble imperativo que nos invita a renunciar a la lectura o, si se quiere, a respetar lo indescifrable y siempre ilegible del secreto del *afuera*:

*Hierba, separadamente escrita.* Las piedras, blancas,  
con las sombras de los tallos:  
*¡No leas más –mira!*  
*¡No mires más –anda!* (vv. 4-7, cursivas mías)

¡No leas más –mira!, *Lies nicht mehr –schau!*: *lies, lesen*, leer, pero también celebrar, rezar, rebuscar y recoger<sup>11</sup>. No leas más, no invoques más, no busques más, no recojas más: hay aquí una invitación al detenimiento de la lectura como *invocación* de un secreto, como *búsqueda* de un sentido o, mejor, como *cosecha* de un fruto que se va recogiendo de las entrañas de un texto-vegetal. Estos imperativos aparecen a la sombra de una hierba que se dilata o se hace porosa con la escritura, hierba *separadamente escrita* (*auseinandergeschrieben*), hierba que (des)aparece en la mudez de un espacio intersticial que, tal vez, sea lo único que el poema tiene para darnos. Si renunciamos a la lectura como desciframiento, como visión y *paso* interpretativo hacia el *más allá* deseado, ¿en dónde se ubica el terreno de *afuera*?

<sup>11</sup> El significado de esta palabra alemana fue tomado del diccionario que aparece en las obras citadas siguiendo la connotación que Golb sugiere en su artículo sobre el lugar de la alegoría en “Engführung”.

¿Cómo ir (*geh!*) hacia ese *allá* del traslado, si en nuestro intento de recoger el fruto prometido nos enfrentamos al intersticio, a la separación, al no-lugar silencioso de una hendidura vacía? ¿Cómo leer *sin* leer para conseguir desde *aquí*, desde este lado de la reja, el *paso* o la *visión* de la apertura prohibida?

Antes que leer y *herir* con la interpretación, con la penetración y profanación de lo más íntimo del texto, “Engführung” nos propone “el paso de leer-a ver-a caminar, paso que”, anota Fioretos, “pueda dar cuenta de la intrincada auto-reflexividad del poema sin ignorar las implicaciones del hecho de que leer, al no obedecer el imperativo del texto, inflige una violencia hermenéutica” (“Nothing: History” 324). En este sentido, el traslado hacia un *afuera* en el que, veremos a continuación, yacen los Otros que la voz poética busca encontrar supone una reflexión sobre la lectura del poema mismo, sobre nuestra relación como lectores con *eso* Otro vedado que, presumimos, se oculta *detrás* del hermético paisaje poético de “Engführung”. Estamos, como la voz poética, ante la reja de un texto-crypta, un texto que declara que el respeto por su ‘estar cerrado sobre sí mismo’ es la única vía para *andar* (no leer) hacia el *afuera* prometido: el terreno de la *presencia* de eso Otro, del secreto de otredad, del significado prohibido que anhelamos encontrar *más allá* de la reja. Este significado/presencia que se intuye ese *allá* de la exterioridad, dice el poema, es hierba que se escurre y dilata entre los surcos que el escribir deja a su paso, es decir entre la escritura entendida como huella o cifra material de un presencia perdida.

El movimiento de aproximación al *afuera* en el que la voz poética/lector insiste depende de esta “relación entre las marcas de una anterioridad irrevocable (las huellas) y un *ahora* que consiste en el acto de lectura” (Fioretos, “Nothing: History” 324), acto al que se nos pide renunciar para poner de manifiesto un desfase o vacío temporal que se *sutura* violentamente en el ejercicio hermenéutico. En “The Truth that Wounds”, Derrida comenta que “la herida consiste en pretender descubrir o dominar el significado, en pretender suturar o saturar, llenar el vacío, cerrar la boca” (167); así pues, la interpretación presupone la herida y la sutura del cuerpo del poema que sucede con el pretendido borramiento de la distancia entre el momento pasado o *entonces*, un *allá* perdido e inalcanzable, cuya ausencia se materializa en la escritura-rastro, y el *ahora* del acto de la lectura. La herida-sutura que infringe una lectura entendida como desciframiento, descubrimiento o dominio de un significado apropiable y

agotable, oculta/llena ese vacío temporal que, al no ser reconocido justamente como instancia de separación o evidencia de un sentido no apropiable e inagotable, *cierra la boca* del poema condenándolo al mutismo. La suspensión de la lectura nos previene de esta violencia hermenéutica al enfatizar la exterioridad irreducible, siempre *algo* Otro, del significado, el terreno prometido, el *afuera*.

En la tercera sección, el deseo del *paso* o del encuentro prohibido con lo que está del otro lado de la reja se personaliza en las figuras de un *yo* (la voz poética, el lector) que *punza con su tictac*, con su tiempo o, para seguir el argumento de Derrida en *Schibboleth...*, con la fecha futura o prometida, el cuerpo de unos *otros* –el cuerpo siempre exterior, impenetrable y encriptado de la fecha entallada:

Yo soy, yo,  
yo yacía entre vosotros, yo estaba  
abierto, era  
audible, *os puncé con mi tictac, vuestro aliento*  
*obedeció, soy*  
*yo todavía, vosotros*  
dormís ciertamente. (vv. 30-36)

Hallamos en los primeros versos de esta estrofa una esperanza de contacto; por un momento, el *yo* yace abierto y audible en medio de los otros, cuyo aliento *obedece* a su llamado, en una suerte de comunidad entre el *entonces* y el *ahora*, entre la fecha entallada y la prometida: hay aquí una corta ilusión de *paso*, de destrucción de la reja, de libertad en la transparencia y la apertura. Se trata, tal vez, del momento en que las fechas sellan su alianza, el momento de la incineración/bendición. Los últimos tres versos, sin embargo, instituyen de nuevo la diferencia, el desfase, el vacío, la reja: la voz poética se descubre a sí misma como un *yo todavía*, confirmando así que el deseo de la proximidad sólo incrementa la distancia insalvable entre las fechas, distancia que se evidencia en el sueño que viene sobre *ellos* –los otros, el Otro, el secreto de la otredad–, el sueño de su sepultura o encriptamiento del que nunca despiertan. La promesa del encuentro se revela aquí como una promesa siempre fallida de (des)encuentro, dado que “el «contra» del *encon-trarse* no es sólo un «contra» de oposición,” dice Philippe Lacoue-Labarthe, “es el «contra» de la proximidad, del estar pegado a, del alejamiento. El otro se aleja con la mayor proximidad” (75): el anillo de la alianza se cierra sobre sí mismo en la fugaz apertura del (des)encuentro,

sepultando así a la fecha entallada en la cripta absoluta del poema, en el centro intocable de la rueda.

“Anda, tu hora / no tiene hermanas, tú estás— / estás en casa. Una rueda, lenta, / gira desde sí misma hacia afuera, / [...] en ninguna parte eso pregunta por ti” (vv. 8-12, 15). La rueda gira y su giro sella la alianza, la promesa del (des)encuentro: la hora huérfana del *yo* que se aproxima, las fechas prometidas y futuras, “forman la entalladura de una singularidad no-repetible,” dice Derrida, “pero repiten lo único en el anillo” (61), y en esa iterabilidad de lo no-repetible, lo más singular *gira hacia afuera*, se expone como cifra del secreto —como Schibboleth— y, finalmente, se *duerme*, se consagra con su borramiento en el *ahora*, en la materialidad escritura. Andar (no leer) consistiría, por ende, en moverse a lo largo de una superficie textual sin fin, girar sobre un círculo, una rueda-anillo en la que se vuelve insistentemente sobre la escritura misma, sobre la reja, con el fin de respetar una exterioridad no apropiable. Andar, recorrer “la superficie palimpséstica, circular y auto-reflexiva del paisaje de las páginas hacia el interior de su subtexto temporal y muriente”, dice Joel Golb, “que aparece en la superficie de las imágenes” (196): *subtexto temporal y muriente*, profundidad de una fecha o sentido inalcanzable, dilatado, oculto bajo nuevos retornos-giros de una escritura que, al pasar sobre sí misma como otra, como el *ahora* de la fecha futura, *retorna* como cifra de una singularidad encriptada: Schibboleth.

Bendecir la ceniza: el silencio de la cesura (*chiasma*) como signo de la *différance*

¿Qué es lo que recibe de vuelta la voz poética, la voz de la fecha futura (i. e. la voz del lector) que intenta penetrar reja del poema sin violar su intimidad? ¿Qué es lo que en el poema *retorna*, si el secreto del *afuera* —de lo Otro, de *ellos*, de la otredad— se sepulta en la cripta del anillo, en la rueda de las horas? Nada, nadie responde del lado de *allá*, sólo el silencio que resta en el rastro escrito. “Soy yo todavía— / años. / Años, años, un dedo / tiente hacia abajo y hacia arriba, tiente / alrededor” (vv. 38-42): con la certeza de la diferencia, con la inevitabilidad de la reja, la fecha prometida —la hora— se elonga en un espaciamiento temporal que incrementa y ratifica la distancia, que desencoge lo que el *paso* quiere encoger, que acelera la fuga de la fecha entallada, secreta, bendita, *ellos*. Los *años* que distancian el *ahora* del *entonces* se transforman en estos versos en un deíctico, un señalamiento tentativo y dudoso de algo que es tangible *aquí* y que, a la vez, encubre el abismo de lo ‘enormemente separado’:



puntos de sutura, tangibles, aquí  
*eso enormemente separado, aquí*  
*volvió a juntarse –¿quién*  
 lo encubrió?

\*

Lo encubrió

–¿quién? (vv. 43-48, cursivas mías)

El dedo de los años –del tiempo antropomorfizado de la voz poética, del *ahora* hecho cuerpo de la lectura- se posa sobre las puntadas de la costura que cierra/abre la cripta absoluta y apunta a un lugar intersticial de contacto, el no-lugar de los ‘puntos de sutura’ que vuelven a juntar las orillas *encontradas* de una herida. El dedo señala un *aquí*, de este lado de la reja, que también se refiere al *aquí* del poema, del rastro, de la escritura como costura. El gesto deíctico es, consecuentemente, un gesto auto-referencial que apunta al *aquí* o al espacio del poema mismo; de ahí que la pregunta subsiguiente por ese algo/alguien Otro que ‘encubrió’ la herida sea una auto-interpelación del lenguaje, una reflexión del poema sobre su propio *espacio* escritural o, si se quiere, por los surcos que la escritura abre sobre la hierba (*auseinandergeschrieben*). La pregunta apela a una otredad, a un *afuera* que, paradójicamente, (no) es equivalente a la escritura que la enuncia; se trata, si se quiere, pregunta circular que no tiene respuesta *más allá* de sí misma o, mejor, que (no) encuentra respuesta en el mutismo del espacio vacío de la escritura, en ese *aquí* del abismo encubierto, de lo *separado junto*, de la costura de lo escrito. La pregunta reaparece en los primeros versos de la quinta sección, retorna como algo Otro que es lo mismo, como un *quiasmo* o paralelismo invertido en el cual se desarrolla una transición en la ruptura, una transformación o continuidad de lo mismo en lo Otro que acontece en el punto de quiebre mudo entre ambas secciones. Quiasmo, *chiasmus*, *chiasma*, *χίασμα*,  $\chi^{12}$ : punto intermedio, puente, angostura,

---

<sup>12</sup> *Chiasma* se deriva de la palabra arcaica griega *chiasmus* (semejante a  $\chi$ ) que, como bien anota Fioretos, se refiere a la forma cruzada de la letra griega  $\chi$ . Esta última es a su vez una reescritura o apropiación del grafema fenicio *chi* que, al ser sólo una letra/grafía y no una palabra o unidad semántica, adquiere significado sólo en la performatividad de su figura (“Nothing: Reading” 163), en aquello que en su forma se encarna. El *chiasma* no significa, no *es* nada estrictamente hablando; sólo *señala* mudamente en su figura el punto medio de una disposición cruzada, de un arreglo entre partes que se reflejan en la inversión. Es, pues, la marca sorda, muda y *escrita* de un intersticio, de un lugar de paso, de un contacto/oposición o de un *encontrarse*: es la marca de un vacío sonoro y semántico o, podríamos decir, de la cesura. En breve, es

*paso estrecho*, Engführung: estas preguntas, que son la misma *en y gracias* a su diferencia, designan *nada*, declaran esa nada muda y vacía del *chiasma* que, sugiere Fioretos, “marca el movimiento topológico sobre un abismo que no puede dotarse de significado” (“Nothing: History” 328).

El *chiasma* de una costura que se abre/cierra en su centro, en su innombrable centro de unión/separación, es el punto de giro o inversión (quiasmo) temporal que, según Szondi, Fioretos y Golb, nos introduce a la quinta y más importante sección del poema. Antes de bendecir la ceniza de la fecha/Otro que en ella se incinera/bendice, observemos con cuidado qué *es* (si es que *es*), qué significa (si significa) la mudez de esta  $\chi$ . Membrana de (des)encuentro, punto de ceguera y silencio, *gegenrythmische Unterbrechung*<sup>13</sup>, interrupción en contra del ritmo, fractura o pliegue mudo: *cesura*. El *chiasma* de “Engführung” nos lanza al abismo de la cesura, a la nada muda que está siempre en medio de las costuras, a los surcos de una escritura que discurre indefectiblemente sobre la separación (*auseinandageschrieben*, una vez más). Entendida como  $\chi$ , la cesura es un espacio mudo en el que acontece la ruptura del flujo temporal del poema, ruptura que *pone en escena* la distancia infinita entre el pasado y el presente que se (des)encuentran en la superficie textual: es la ruptura pura sobre la cual discurre la palabra, la marca muda de un algo Otro *anterior* ausente/presente en la escritura, de un *entonces* que, en su retirada irrevocable, escapa de la expresión lingüística, haciéndose por consiguiente ilegible en el *ahora*. Desprovista de un contenido significativo, la cesura es un punto estático, un ruido ahogado en el que, siguiendo a Fioretos, “el pasado se separa del futuro de una manera que hace imposible que el reino de la anterioridad y la posterioridad se reúnan en una integridad” (326). Sin más, es la cifra muda de la diferencia o distancia que separa definitivamente al *yo* (la voz poética, el lector) de *ellos* (el *afuera*, el significado, el secreto): es el abismo de esa exterioridad inefable, esa nada sobre la cual se va cosiendo la escritura/representación como forma *pura* (dirían Hölderlin y Mallarmé) o superficie sin profundidad.

*Pasamos* así por la estrechez de esta nada sorda, el paso estrecho del *chiasma*/cesura, para

---

una grafía que *es* en tanto que señala lo que *no es*, lo innombrable: como la *différance* y el Schibboleth, el *chiasma* es la cifra de la diferencia o, mejor, del (des)encuentro entre lo diferente, del intersticio mudo que permite la diferencia.

<sup>13</sup> Interrupción del ritmo, en contra del ritmo. La expresión es de Hölderlin, quien en sus *Anotaciones sobre el Edipo* (1804) habla de la ruptura contra-rítmica de la cesura que evidencia el *transporte*, que saca a la luz “el cambio arremetido de las representaciones en su punto más alto, de tal manera que muy pronto no aparece el cambio de la representación sino la representación misma” (ctd. Fioretos, “Nothing: History” 325), i. e. la forma *pura* o el artificio de la representación.

adentrarnos en la quinta sección que, como las otras, está iluminada con la luz callada de una estrella tipográfica: \*. Hermano de  $\chi$ , el asterisco es la materialización de lo intersticial, de la diferencia y la distancia, en el significante huérfano, el grafema sin fondo, la superficialidad absoluta. Ubicado en el no-lugar del (des)encuentro, es sin ser aquello que encubre y junta con su silencio lo enormemente separado; es una cifra del abismo, de esa nada membranosa de la cual (no) habla el poema, concluye Fioretos, en su “intento por circunscribir lo incomparable” (321), esto es por expresar lo inexpresable de esa nada, *afuera* o exterioridad no apropiable sobre la cual gira la escritura/rueda del poema: esa nada que, en últimas, es su centro deseado de sentido, su fuente de luz, su *raison d'être*, su condición de posibilidad. El asterisco es, en síntesis, la cifra no sonora del proceso interno de diferenciación, espaciamiento y aplazamiento que, como vimos, *separa* infinitamente a la voz poética-lector del terreno prometido, la presencia, el significado o el secreto de la otredad hacia el cual ella desesperadamente *anda*.

\*: nota al pie sin texto-madre, signo sin referente o ironía muda, diría Derrida: cifra de ese *algo Otro* impronunciable e incapturable, glifo del conjuro que permite el movimiento de adelanto y/o retracción sin fin del terreno prometido, indicio escrito de lo nunca-escribible, estrella que ilumina las fisuras de la *hierba separadamente escrita, paso estrecho*, intersticio o ranura que (no) deja ver la *fuga* del secreto, luz opaca que anuncia la diferencia/diferimiento inevitable de la presencia de la fecha entallada, el giro imparable de la rueda: el asterisco es en su *no ser* silente un signo de la *différance*<sup>14</sup>. Con esta ‘constelación de asteriscos’ análoga al ‘alfabeto de las estrellas’ de Mallarmé, con esta escritura abismal de estrellas que suturan, señalan y entumban la nada de un *afuera* siempre en fuga, la imposibilidad del traslado prometido se hace patente porque, como afirma Derrida, “el espaciamiento no concierne al significado. El ritmo, la cesura, el hiato, la interrupción: ¿cómo leerlos? Hay, pues, una diseminación irreducible a la hermenéutica” (“The Truth” 165). En tanto lugar de (des)encuentro con *ellos*, con el

<sup>14</sup> “La *différance* es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado *presente* [...] se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro” (Derrida, “La” 48). La *différance* es el juego de la diferencia/diferir que, como condición de posibilidad de toda escritura, *es lo que no es* que permite la ilusión de la presencia. Este proceso activo/pasivo se resume en el sentido casi verbal de la palabra francesa *différance*, cuya terminación (-ance) señala a la acción de *diferir*, a la vez que su homofonía con *différence* indica a la diferencia entendida como oposición, “no ser idéntico, ser otro” (53). Cualquiera *presencia* que se piense como garantía de un significado original, anterior, *está* ocupada por la huella de una *exterioridad* ausente, intersticial móvil, es decir por juego/movimiento silencioso de la *différance* da lugar a la significación.

Otro, el poema se convierte entonces en una cripta absoluta (i)legible para el yo poético-lector, cripta en la que, a la luz de *Schibboleth...*, se incinera la fecha entallada en la escritura del poema para bendecir su singularidad irrepetible y, así, prevenir definitivamente la herida que infringiría todo leer (*lesen*).

Después de esta ceremonia de incineración/bendición, lo único que retorna es la “la imagen de la aniquilación sin restos, sin memoria, o sin un archivo legible o descifrable” (Derrida “Poetics” 68); *viene* la palabra, el resto que la *différance* deja a su paso, la ceniza como cifra de algo indescifrable:

Vino, vino.  
*Vino una palabra*, vino,  
 vino por la noche,  
*quería alumbrar, quería alumbrar.*

Ceniza.  
*Ceniza, ceniza.*  
 Noche.  
 Noche-y-noche. –*Hacia*  
*el ojo ve, hacia el húmedo.* (vv. 49-57, cursivas mías)

Ceniza, huella incapaz de expresar algo, excepto la materialidad en la que se cifra el hecho de que la escritura es a su vez cifra de una fecha que se borra en su (des)encuentro con la fecha futura, cifra, por ende, de un secreto aniquilado, incinerado/bendecido, cifra de un secreto sin secreto, de una cripta absoluta y vacía. Sólo resta la escritura estéril o la forma *pura* sin fondo, el poema como ceniza o *cifra indescifrable de eso radicalmente Otro cifrado en su interior*, el poema-ceniza como “resto [que] *parece* quedar de lo que fue, y fue ahora,” advierte Derrida, “[que] parece alimentarse o beber de la fuente del ser-presente, pero [que] sale del ser” (73), el poema como resto exiliado que está siempre *aquí*, de este lado de la reja, resto que *sale* y con su salida, con su girar infinito en la rueda-anillo de la escritura, sella la cripta y da sepultura a la fecha. Sólo resta la escritura como huella de lo encriptado, como *Schibboleth*, como contraseña que da cuenta de nuestro respeto por la fecha/Otro incinerada/bendecida en nuestro *andar*. Del otro lado, del lado de lo Otro, en el *afuera* del abismo que se materializa en el *chiasma*-cesura-asterisco, en el siempre *más allá* donde reside el móvil secreto de una otredad que nunca puede ser apropiada, en el siempre *más allá* de la nada, de lo que *no es*, de la *différance*, yace

consagrada la fecha entallada de la que el poema quiere *dar testimonio*; *allá* yacen los *ellos*, el Otro intocable que la voz poética desea tocar, *allá*, en ese (no) lugar puesto en fuga o habitación siempre deshabitada de ese *afuera*, ese terreno de la diseminación hacia el cual vamos *andando* en “Engführung”.

El *pharmakon* de la escritura-vegetal y la cristalización de la exterioridad

Cenizas que dan testimonio de aquello de lo que no puede darse testimonio, dar testimonio en las cenizas como cifras de ceguera, la ceniza como condición de (im)posibilidad del testimonio; la quinta sección es algo así como una sentencia del (des)encuentro que, si retomamos la estructura simétrica de Szondi, provoca un giro en el *andar* de la voz poética, giro marcado por la decepción o la aceptación resignada de un retorno solitario, siempre solitario, al *ahora*. Después de *pasar* de nuevo por la estrechez desoladora de otra estrella silente, la sexta sección es una reflexión sobre el acontecimiento del encuentro en la distancia que, veremos, *congela* a la fecha/Otro de la que se quiere dar testimonio en un círculo de refracción y desvío de una luz opaca, en un *milcristal* (*Tausendkristall*). “¿Cómo / nos tocamos / –con estas / manos?” (vv. 66-69), ¿cómo experimentamos esta extraña proximidad en la nada, en el intersticio, el no-lugar de la diferencia, del *chiasma*, de la *différance*? ¿Cómo nos hicimos tangibles, nos juntamos, sobre la marca del abismo?<sup>15</sup> En medio de un “torbellino de partículas” (v. 50), de la ráfaga del diferimiento, sólo resta el recuerdo de la cercanía, de la contigüidad prohibida, en la huella de *lo escrito*, ceniza impotente y escurridiza que nunca dice *nada*:

También estaba *escrito*, que.  
 ¿Dónde? *Tendimos*  
*un callar sobre eso,*  
*nutrido con veneno, grande*  
*un verde*  
*callar, un sépalo, de él*  
 suspendido un pensamiento de algo vegetal– (vv. 70-76, cursivas mías)

‘También estaba escrito, que.’: oración incompleta por excelencia, mutilada, coja, nostálgica y huérfana de aquello que señala o, tal vez, (no) acompañada por su predicado inefable, por la nada de la hierba surcada, el vacío de una escritura-vegetal porosa, las ranuras de un ‘pensamiento vegetal’

<sup>15</sup> Este *nosotros* apunta a la comunión intersticial entre la voz poética y el *ellos*, pero también a nuestro acompañar al *yo* en su (nuestro) *andar*. Esta ambigüedad señala que el viaje imposible del *yo* es también el del lector (la lectura del poema).

*separadamente escrito*. ¿Dónde está aquello de lo que (no) habla *lo escrito*? ¿Dónde está esa región silente en la que se produjo el (des)encuentro, dónde fue que nos *tocamos*? La interrogación autoreferencial reaparece (¿*dónde*, si no *aquí*, en la membrana del poema, en la superficie liminal de la reja de lenguaje?), pero esta vez se cierne o tiende sobre ella un ‘callar’ (*Schweigen*<sup>16</sup>), una acción nunca terminada de silenciamiento que se extiende, como la constelación muda de \*, sobre “esa nada [que] no puede articularse, y [que]”, anota Fioretos, “aún así no es idéntica al silencio que se pasa sobre ella” (“Nothing: History” 329). Este callar, este mutismo del ‘alfabeto de los \*’ es, pues, la declaración dolorosa de la resignación a la distancia/diferencia que impone la reja como intersticio, esto es la aceptación de los límites de un lenguaje caído o, en otras palabras, del abismo de la representación.

*Caído y tartamudo*: el poema nunca *dice* lo que quiere decir; sólo expresa reiteradamente su impotencia para incorporar un referente que (des)aparece en la escritura como aquello que ésta no puede atrapar, inscribir, apropiar. El poema (no) habla, por ende, tautológicamente, porque su insistencia en *incorporar* dentro de sí mismo al *afuera*, a la nada o el secreto de la otredad, es la prueba de la pérdida de la memoria (Golb 200), es decir del fracaso forzoso de todo intento de proximidad o, en última instancia, de la siempre lamentable intimidad entre la escritura y el olvido. El poema produce la ilusión de la referencia, del *más allá* de la reja o el terreno prometido, justamente en el señalamiento de su propia incapacidad para asirla, de su tartamudeo, de la *caída* de sus estrategias de apropiación. En su intento de recordar, el poema se auto-expone continuamente como instancia de no-recordación o espacio de borramiento; es una manta surcada de escritura-vegetal (*Grass auseinandergeschrieben*) que recuerda olvidando, un ‘verde callar’ nutrido con veneno o, diría de Man, la puesta en escena de una referencia *caída*: el poema es remedio y tóxico, recuerdo/olvido, *pharmakon*<sup>17</sup>.

“Huracanes, torbellinos de par– / tículas, quedó / tiempo, quedó, / *para intentarlo junto a la piedra– / era hospitalaria* / [...] porosa, rami– / ficada” (vv. 84-87, 97-98): el ‘pensamiento vegetal’

<sup>16</sup> Traducimos esta palabra como *callar*, no *silencio*, puesto que aquello que este *Schweigen* encubre nunca es apropiable dentro de la completitud que sugiere el silencio como sustantivo. El verbo evidencia que lo que se ‘tiende sobre eso’, sobre la nada o el *no ser* del *afuera* la *différance*, nunca cubre por completo el movimiento o juego infinito del diferimiento.

<sup>17</sup> Término que Derrida propone en “La farmacia de Platón” (199) que apunta a la doble cualidad de la escritura como *medicina* (antídoto en contra del olvido) y como *veneno* (debilitador de la memoria, instaurador del olvido): la escritura  *fija* con la intención de hacer permanecer algo que, en el mismo proceso de su fijación, se *borra*, se olvida.

*suspendido* se difiere y diluye en un huracán, una dispersión desbordante de partículas –de huellas y más huellas, ceniza y más ceniza- que aplaza o *temporaliza* (quedó tiempo, quedó) el punto imposible de la llegada, del traslado. En este viaje de diferimiento, en este recorrido mnemónico marcado por la borradura, una figura “entallecida / compacta” (vv. 93-94) permanece *aquí*, de este lado de la reja, y nos acoge con su hospitalidad: andamos (no leemos) ‘junto a la piedra’. Piedra, ruina o runa en la que la ceniza se recoge, *congela* y solidifica; piedra también ‘porosa y ramificada’, superficie de ranuras a través de las cuales vemos con la voz poética lo (in)visible: el abismo, el horizonte interminable, el punto de fuga al que tienden las ramificaciones. Piedra: unidad cerrada en la que el significado escurridizo (la nada, lo que *no es*, la *différance*) de “Engführung” se “condensa en la solidez auto-contenida de una elipsis extrema” (Golb 203), en una estructura circular, auto-referencial y muda, quizá rueda o anillo de alianza, que con sus giros incinera/bendice la cripta, junta (sin juntar jamás) el pliegue de lo ‘tan enormemente separado’. La piedra es, pues, la solidificación de este movimiento del poema en torno a un centro de memoria/amnesia, el no-centro de *différance* que borra la presencia de la fecha/Otro, que la posterga/aniquila en un *océano de nada*, de diferencia/diferimiento inexpresable.

Junto a la piedra hospitalaria, piedra o huella que nos recibe para indicar el deshabetar de un huésped que se ha ido, que nunca ha *estado*, “nos quedamos / en medio, una / estructura de poros” (vv. 105-107), suspendidos frente al abismo a la espera de un retorno prohibido o, lo que es lo mismo, del retorno-sin-retorno del *afuera* que se cifra en la piedra misma. En este retorno-sin-retorno viene hacia nosotros algo que pasa a través de la reja, algo invisible que llega y no deja ver cómo remienda ‘la última membrana’, cómo zurce la cicatriz definitiva o el sello de la cripta; se dispara un *milcristal*:

Vino hacia nosotros, vino  
a través, *remendó*  
*invisible, remendando*  
*la última membrana*, y  
el mundo, un *milcristal*,  
disparó, disparó. (vv. 108-114, cursivas mías)

La piedra se transforma en un cristal plural, piedra-cristal que desvía (disemina) toda luz que se pose sobre ella, piedra que en su extravío deliberado de toda mirada o lectura que se le aproxima es la últi-

ma cifra de una exterioridad impenetrable, o mejor, (in)visible, (i)legible. Exterioridad cristalizada que se dispara, que nos agrade al devolver/refractar todo intento de visión y al mostrar en esa devolución/refracción, por una parte, que todo camino hacia el *allá* al que esperamos llegar resulta necesariamente en un extravío y, por otra, que ese terreno prometido sólo se hace (in)visible como luz refractada o, si se quiere, como fantasma de una exterioridad que así revela su propia espectralidad.

“Círculos, / verdes o azules, rojos / cuadrados: el / mundo arriesga lo más interior en / el juego con las nuevas / horas” (vv. 117-122). En la séptima sección, estos destellos de color y de luz que explotan en el ‘juego de las nuevas horas’, en la visita de las fechas futuras, son producto del *ponerse en riesgo* del secreto de ‘lo más interior’, el secreto de la otredad de la fecha entallada. Riesgo de la incineración/bendición, riesgo de la aniquilación, riesgo del retorno en el espectro: la fecha/Otro retorna bajo la forma del *milcristal*, de los espectros, de las huellas, de la ramificaciones o la pluralidad de la ceniza-hecha-piedra-hecha-cristal, esto es en la forma siempre tardía de un suplemento. Ante el llamado de la horas venideras, la fecha se encripta en un hermetismo que, no obstante, nos otorga la posibilidad de la visión opaca en *eso mismo que retorna como otro*, en el espectro suplementario –espectro que, por lo demás, es la evidencia de nuestro absoluto respeto por la cripta, por esa singularidad consagrada: “ningún / alma de humo asciende ni participa en el juego” (vv. 127-128), ningún Otro se invoca, reza, recoge o lee (*lesen*). Por el contrario, el proceso mnemónico de *andar* hacia ese *entonces* perdido se estrecha hasta cerrarse, hasta hacer visible sólo la estela de la fuga.

*Archiescritura* y trauma: el paso estrecho/fuga hacia lo Otro o el vértigo de lo liminal

Ningún alma de humo asciende: en la ceremonia de consagración, el *afuera* de la nada en la que yacen *ellos*, el algo Otro, la fecha entallada, el secreto de la otredad, se escapa para siempre, se encierra en la profundidad sin fondo del movimiento de la *différance*. Ningún alma de humo asciende, sólo la luz opaca del espectro, del retorno-sin-retorno de eso radicalmente Otro en el suplemento como cifra de su ausencia/presencia, de su retirada definitiva, de su ser (i)legible. ¿De qué habla entonces “Engführung”? ¿Qué nos dice este intento siempre fallido del traslado, este (des)encuentro doloroso sobre la reja, sobre la superficie vacía de la escritura? Nos habla, precisamente, de la impo-



sibilidad de llegar al *más allá* o al *otro lado*, de la distancia infinita que nos separa de la singularidad de lo Otro, de que entre la fecha entallada y la fecha futura hay un vacío marcado por la consagración de una singularidad irrepetible que termina borrándose, consagrándose, sepultándose. En otras palabras, habla de la imposibilidad de hablar sobre eso Otro que, en todo intento de locución, se esfuma.

“¿Cómo distinguir [...] entre el valor *constatativo* de una cierta verdad (he ahí cuándo tuvo lugar)”, se pregunta Derrida, “y ese otro régimen de la verdad que uno asociaría a la *performatividad* poética (firmo esto, aquí, ahora, en esta fecha)?” (80). “En la *huída de la lechuza*, sobre / la lepra petrificada, / *junto / a nuestras manos huidas*, en / *el último rechazo*” (vv. 131-141, cursivas mías), en esta retirada, huida, rechazo o fuga (*flucht*) absoluta que tiene lugar en el crepúsculo del poema, ¿cómo distinguir entre la fecha encriptada, petrificada o cristalizada en un exterioridad impenetrable –la fecha entallada- y esa misma fecha que *retorna como otra*, esa fecha espectral que es lo único que el poema tiene para ofrecernos, esa ilusión de presencia o de traslado que la escritura conjura, crea, *performa*? No hay manera de deshacernos de la mediación de la reja: lo que vemos con la voz poética *a través* de la ‘última membrana’, en la cicatriz de lo escrito, en ese punto intersticial del *chiasma* que se materializa en los asteriscos, es todo lo que el poema puede mostrarnos; de ahí que lo único visible sea el paso estrecho en el que divisamos en abismo de un *más allá* siempre esquivo, no apropiable.

En este orden de ideas, como lúcidamente afirma Lacoue-Labarthe, “este más allá no es nada, [...] significa la *decepción* de la presentación, la decepción de que *exista lo presentable*. El fondo sin fondo de la presentación se señala [...] en una forma de hacer aparecer el hiato de la presentación, [...] en una forma de *retirarla*” (99). “Engführung” nos habla de esta decepción o caída de la presentación que frustra la esperanza de que algo *aparezca* en el poema, de que haya algo Otro que podamos ver y *encontrar* en su superficie, señalando sólo la aparición de un *hiato*, de la cesura, de la diferencia/ diferir en la que esa fecha originaria que conjura/borra el movimiento de la datación, “en tanto que marca cifrada del otro aquí y ahora, es ya una especie de *ficción*” (Derrida 80). El terreno prometido del significado, de la presencia, es una fantasmagoría que el poema construye, *performa*, a través de una cadena de espectros (ceniza-piedra-milcristal) en la que ese punto de llegada deseado se pone en *fuga*,

se difiere o, lo que es lo mismo, se hace (in)visible en el movimiento acelerado (*stretto*) de la forma *pura*, en la progresión de una estructura hermética que gira en torno a un no-centro, a una *nada* inexpressable. En breve, “*Engführung* descubre la huella de eso que no puede convertirse nunca en lenguaje” (Fioretos “Nothing: History” 333), de esa exterioridad/singularidad móvil y fantasmagórica que *no es*, que *es nada*, y que en su *ser lo que no es* (*différance*), se resiste a toda excavación/herida hermenéutica.

Aún así, nada está perdido: *aquí* se dan las conversaciones subterráneas, *aquí* permanecen los restos de lo bendecido/aniquilado, *aquí* todavía hay una estrella, \*, que ilumina con su luz opaca:

hay templos todavía. *Una*  
*estrella*  
*tiene todavía luz.*  
 Nada,  
 Nada está perdido.

Ho—  
 sanna<sup>18</sup>.

En la huída de la lechuza, *aquí*,  
*las conversaciones*, gris-día,  
*de los rastros de las aguas subterráneas*. (vv.145-155, cursivas mías)

Una estrella tiene todavía luz, una estrella que es una extraña garantía de permanencia, una estrella que, al inscribir materialmente en su mudez tipográfica el juego de esa nada sobre la cual se escurre el poema, es una huella en la que está cifrado el secreto de la otredad. En el asterisco (*chiasma-cesura-différance*), cifra de lo indescifrable, aquello que se fuga por entre los resquicios de una hierba *separadamente escrita* se hace tangible, se hace cicatriz o sello de la alianza con la fecha/Otro ficticia que está del lado de *allá* de la reja. *Hosanna*: la cripta se incinera/bendice en la consagración de la fecha que la protege para siempre. El asterisco ‘tiene todavía luz’, aunque ésta sea una luz que *oscurece* o cubre con un callar nutrido de veneno eso absolutamente Otro que está siempre en los márgenes

---

<sup>18</sup> *Hosanna*, sálvanos. Esta palabra es a la vez una exclamación de adoración y un grito desesperado de ayuda que puede señalar tanto la consagración de la fecha entallada en su incineración/bendición como la continuidad del llamado de *ellos*, de eso Otro que se pretende encontrar en el poema pero que, como hemos visto, siempre se fuga, se encripta, se sella; en breve, de eso otro que no puede asirse con la escritura, que siempre se olvida o borra en el *pharmakon*. De acuerdo con lo segundo, este *Hosanna* puede referirse a un sentimiento de culpa de la voz poética que causa el no poder *estar en el lugar de ellos*, el haberlos olvidado para respetar su singularidad, el no poder ayudarlos o, si nos remitimos a la biografía de Celan, el haber sobrevivido. Agradezco a la profesora Francia Goenaga por hacerme notar esta segunda acepción.

del poema; estrella, pues, que es cifra material del abismo sobre el cual discurre la escritura. Estrella, en este sentido, que es huella, espectro, fantasmagoría, *rastro* del agua subterránea de la nada que corre en la profundidad sin fondo o el terreno prometido del poema. Es con la luz opaca, luz-no-luz de esta estrella, que esa exterioridad siempre huída, siempre exiliada, siempre diferida se hace (in)visible en una materialidad o superficialidad en la que no hay *nada* que excavar, leer, invocar o recoger; es con esta parte, con el *aquí* del lenguaje como resto o espectro suplementario, con la que conversamos.

Nada está perdido, pero nada está *ganado*, recuperado, apropiado: *ellos* claman *Hosanna* del otro lado de la reja, piden una redención que no pase por su consagración/anihilación, que no tenga que recurrir al *pharmakon*, a la borradura del olvido. Como Schibboleth, como cifra muda del secreto sin secreto (de la nada, la *différance*) de la cripta absoluta, el asterisco no *conserva* nada en su materialidad, sino que más bien, descubre a la escritura como superficie sin profundidad<sup>19</sup>, “a la máscara *como una* máscara, pero sin mostrarse, sin presentarse, tal vez presentando su no-presentación” (Derrida, “Poetics” 96), tal vez señalando la *nada* de la diferencia/diferimiento que tiene lugar en el *chiasmacesura*, en el intersticio que en él se hace tangible. Aquello que no se pierde en el asterisco como rastro no es entonces la presencia (no hay nada que se recupere), sino la cifra muda del diferimiento, del movimiento de una presencia ilusoria, una *nada* en fuga que en él, como huella, espectro o suplemento, aparece siempre como una ausencia/presencia *retardada*, como una representación tardía de un *entonces* siempre anterior. En el asterisco se cifra, por consiguiente la condición de posibilidad (*différance*) de la ilusión de la exterioridad, es decir de la esperanza del traslado o de la visión de los Otros a la que el poema tiende sin llegar nunca. En síntesis, el asterisco es la cifra material e indecible de una *archiescritura siempre exterior y en fuga*, de esa escritura subterránea, *profunda*, original y significativa, pero también ilusoria e imposible, que permitiría *paso* hacia lo Otro -el traslado, la llegada, la visión.

“Trasladado / al terreno / con el / rastro / no engañoso: // Hierba. / Hierba, / escrita separada-

<sup>19</sup> En *De la gramatología* Derrida prueba que la suplementariedad descubre a la escritura como lugar de ausencia de significado, como lugar de *nada*, de no-profundidad. “Nunca ha habido otra cosa que suplementos”, afirma Derrida, “mientras que lo ‘real’ no sobreviene, no se añade sino cobrando sentido a partir de una huella [ pues ... ] lo que nombran las palabras ‘madre real’ se ha sustraído desde el comienzo, jamás ha existido; lo que abre el sentido es esa escritura como desaparición” (203). De ahí que toda escritura se remonte necesariamente a una escritura pretendidamente *originaria* y seminal que es la condición de posibilidad de la producción del sentido, una *archiescritura* ilusoria que sólo se presenta como ausencia en la escritura misma.

mente.)” (vv. 159-165). En la última sección la promesa con la que se abre “Engführung” reaparece sometida, en sí misma, a una estrechez: promesa *entre paréntesis*, promesa silenciada, puesta en *entre-dicho*, tachada quizá, visible bajo su borradura, *sous rature*; promesa que se sabe incumplible pero a la que no se puede renunciar, promesa de *profundidad* en unas “hendiduras o grietas cuya estrechura nos capta por un hundimiento imposible” (Blanchot 91). Parece algo así como una confesión: “Nunca seré igual al secreto de la otredad,” (Derrida, “The Truth” 165), pero no puedo renunciar a su llamado; no podemos *regresar* a ese *entonces* de la presencia/significado desde el *ahora* de la soledad, del (des)-encuentro, en el que residimos con la voz poética. Nos aguarda solamente la huella, la restancia de la ceniza-piedra-cristal, la referencia *caída*, la representación tardía; nos queda solamente la esperanza siempre frustrada del traslado. En “Engführung” asistimos, pues, a la retirada absoluta de “eso que siempre permanecerá como otro, que es imposible interiorizar en un acto cognitivo” (Fioretos, “Nothing: History” 333) que nos *despierta*, dirían Lacan y Caruth, a la imposibilidad de responder al llamado o a la exigencia de atestiguamiento (*Hosanna*) de *ellos*, los que están del *otro* lado.

“Engführung”: “búsqueda de un sujeto de un sentido [perdido], o aparición superficial de un pasado traumático, reprimido” (Golb 208): la intimidad entre la exterioridad en fuga y la (i)legibilidad de la experiencia traumática salta, finalmente, a la vista. El poema es el intento de un *yo* presente de dar testimonio de la fecha entallada sin violar o profanar su absoluta singularidad, de atender al llamado de algo Otro que sólo puede atenderse en un *andar* por la escritura hacia el terreno prometido, *andar* que, paradójicamente, siempre lo borra, aniquila o condena a la exterioridad innombrable de la nada: “esa sería la condición del dar testimonio”, concluye Derrida, “su única condición de posibilidad como condición de su imposibilidad” (“Poetics” 68), como acercamiento a eso Otro a través de un *paso estrecho*, de una membrana intersticial que, a la vez, es también la superficie de su *fuga*. Paso estrecho/fuga: vértigo de lo liminal, visión de lo invisible, cifra de lo indescifrable, Schibboleth. “Un vértigo no adviene o, mejor, en su interior nada adviene;” advierte Lacoue-Labarthe, “es el puro suspenso del advenir: [...] lo que queda suspendido, en espera, inclinándose a la extrañeza” (29); *aquí*, de este lado de la reja, se siente el vértigo de lo que (no) adviene -el vértigo, dirá Salcedo, del no-lugar, unland.

### 3. Coser sobre el abismo: “Unland: The Orphan’s Tunic” o el (des)tejer de la memoria

En una huella se marca el paso de un pasado absolutamente *pasado*.

En una huella se sella su transcurrir irreversible.

Emmanuel Levinas, “The Trace of the Other” (357)<sup>20</sup>

Después de (no) pasar por la ranura estrecha en la que se cifra la fuga, por el pliegue inefable en el que (no) vemos lo Otro al (des)encontrarlo en la membrana, en la reja, llegamos al terreno del vértigo absoluto, la tierra de la no-tierra, la habitación (des)habitada, el intersticio en el que se abren los surcos contiguos de la diferencia; hemos llegado (sin llegar nunca, *andando* sin rumbo fijo) al espacio del no-espacio (*u-topos*, utopía), a unland. Unland: palabra suicida, auto-aniquilada o auto-agredida; palabra formada sobre una herida en la que se inicia el desplazamiento de la definición, prolongando así la visión de esa tierra (*land*) prometida a un no-territorio (*un-land*) en el que dicha visión (el traslado, la definición) se suspende. Unland: visión ciega, definición de la no-definición, marcación de un *algo* que, como la ceniza, *es* en la *salida* o negación de su ser; marcación, quizá, de la distancia inabarcable entre *un* y *land*, del *chiasma*-cesura entre letra y letra (*différance*) que cifra en una materialidad sin fondo, en el no-significado de *unland*. Unland: palabra auto-mutilada en la que, bajo las costuras que unen y separan al prefijo *un-* de su víctima, se oculta la orfandad que implica la *fuga* del secreto de la otredad.

Aquello que (no) vimos detrás de la reja de lenguaje de “Engführung” se agita en el corazón de esta en esta palabra agrietada, palabra que nos transporta a una hendidura estrecha en la que nunca tocamos la profundidad, a una planicie surcada en la que unos frágiles hilos procuran suturar una grieta que, en su coser, se señala como una herida que no sana, una contusión siempre abierta. Herida (des)-cosida, herida que se abre/cierra en este hilar que también deshila, en este (des)tejer que forma una cicatriz siempre húmeda en su vulnerabilidad, herida que se esconde bajo el ir y venir de las débiles fibras de pelo y seda con las que dos mesas mutiladas, dos singularidades contrapuestas, se intentan comunicar, *abrazar* o fusionar en la escultura “Unland: The Orphan’s Tunic” de Salcedo. En este capítulo exploraremos el problema de la imposibilidad de ‘dar testimonio’ o, mejor, de las aporéticas

---

<sup>20</sup> Las citas de los artículos de Bal, Barson, Cameron, Huyssen, Levinas, Salcedo y Merewether, así como las que se refieren a las entrevistas que tanto éste último como Basualdo han hecho a la artista, aparecen con mi traducción al español, dado que no conozco traducciones publicadas de sus textos.

condiciones de (im)posibilidad de todo atestiguamiento, problema que quedó sólo enunciado en nuestro *andar* por el *Grass auseinandergeschrieben* del poema de Celan, en nuestro (des)encuentro con la (in)visibilidad del *afuera*. Esta exploración nos conducirá a la idea del ‘dar testimonio’ como el *borrar escribiendo* de una escritura/representación mnemónica que intenta aproximarse a un pasado traumático o, diríamos con Celan, como un intento de (des)tejer el abismo entre el *ahora* y el *entonces* de eso Otro que siempre termina encriptándose en un lugar (in)visible, un no-lugar, unland<sup>21</sup>.

### Indexicalidad: la ausencia/presencia del cuerpo y del tiempo del Otro en la costura

La escultura nos atrapa, como suele suceder con otras obras de la artista colombiana (estoy pensando en “Atrabiliarios”, “La casa viuda” o en la serie “Untitled”) por la aparente sencillez de unas piezas que ocupan el espacio con una dignidad silenciosa, objetos intervenidos que, vistos de cerca, por un tiempo prolongado, *en* el transcurrir de la duración, revelan unas operaciones plásticas de extrema complejidad. De entrada, “Unland...”<sup>22</sup> exige una fragmentación o escisión de la mirada, una aproximación en *dos* tiempos que tratan de superponerse en ella sin lograrlo jamás. En un *primer* momento, *desde lejos*, en la distancia, creemos reconocer la forma de un objeto que nos es totalmente familiar: una mesa, *locus* cotidiano del encuentro, de la reunión, de la conversación. A continuación, si decidimos acercarnos para observar con cuidado el *cuerpo* de esta mesa, tropezamos con una materialidad fracturada, una corporalidad doble: en un *segundo* momento, deteniéndonos prolongadamente sobre su superficie desigual, descubrimos que estamos ante dos mesas mutiladas, una alta y blanca y otra un poco más baja que conserva el color marrón de la madera, que se han juntado, *cosido, montado* una sobre la otra de manera forzosa. A cada una se les han extirpado dos patas del mismo lado, y las partes

<sup>21</sup> El diálogo entre la obra plástica de Salcedo y la poesía de Celan se inicia *explícitamente* con la instalación “Tenebrae: Noviembre 7 de 1985” (1999-2000), y se prolonga no sólo en la serie de esculturas “Unland” (1997), sino también en “Schibboleth” (2009), la conocida intervención-instalación de la Tate Gallery, cuyos títulos son todos apropiaciones de diferentes versos del poeta alemán. “Unland: The Orphan’s Tunic” es una apropiación, por ejemplo, del segundo verso (“la túnica del huérfano fue su bandera”) del segundo poema de *Lichtzwang* (*Compulsión de luz*, 1970), poema sin título, huérfano, al cual la crítica le ha dado el nombre de su primer verso, “Lo arrebató el caballo de la noche”. No me refiero a este poema aquí, pues su relación con la obra ya ha sido extensivamente explorada por Barson, Huyssen y Guerrero, entre otros. Este trabajo no pretende desentrañar referencias *específicas*, sino más bien explorar la relación que entre Celan y Salcedo se teje alrededor del problema de la representación del trauma o, lo que es lo mismo, el de (i)legibilidad o (in)visibilidad del secreto del Otro, el cual es preocupación central que atraviesa y comunica *implícitamente* las obras que aquí se estudian de cada uno de ellos. En el cuarto capítulo examinaremos sus puntos de contacto.

<sup>22</sup> Véanse las imágenes (figuras 1, 2, 3 y 4) de los anexos para tener una idea de la apariencia de la obra. Sobra decir que la descripción de estos objetos es siempre una aproximación incompleta a su complejidad visual.

restantes se han insertado la una en la otra para configurar el objeto unitario que vimos al principio, objeto que pierde su solidez y familiaridad iniciales al revelarse como un *locus* de vulnerabilidad. Lo *uno* se opone a lo *doble*, el cuerpo íntegro de la *forma completa* al cuerpo mutilado de la *superficie dividida*, lo familiar y cotidiano a lo no-familiar y vulnerable: la oposición obstaculiza una visión *total*.

En el medio, en el quiebre, *sobre* la herida, encima la línea intersticial que las une/separa, cubriendo esa hendidura invisible que permanece como huella de la violencia de la composición, en este no-lugar de la proximidad, hallamos una membrana fibrosa: algo así como un tejido de cabello humano que marca el punto liminal de encuentro entre los objetos mutilados y que, a la vez, es el sutil nudo que los conserva adheridos, el nudo que soporta el débil conjunto. Nudo que se extiende a cada lado de la(s) mesas(s) y que, ahora sabemos, le otorga a cada extremidad el color que la distingue. Hacia el lado de la mesa más alta, las fibras se desplazan en un manto de hilos de seda blanca que la artista ha cosido individualmente a lo largo la mesa que dejan ver debajo los rastros del uso de la mesa. Si observamos con precisión por entre los hilos, descubriremos que la seda se ha fijado con cabellos subrepticios que sutilmente entran y salen por unos orificios o folículos tallados en la superficie de madera con minuciosa paciencia. El manto de seda pasa junto al nudo del centro y se expande sobre la superficie de la mesa opuesta, cubriendo el punto de unión y provocando así la ilusión de que la mesa blanca llega *más allá* de la herida que las une/separa. Allí donde esta ‘túnica blanca’ termina, el tejido de cabellos oscuros que ha estado siempre en la base sale a la luz y sigue su ritmo de entrada y salida sobre la mesa café que, a causa de estas puntadas de fibras humanas, parece *ensombrecerse* en ciertas partes de su superficie.

Dos mesas usadas, hilos de seda y cabello: los materiales de “Unland...” nos sorprenden por su precariedad. ¿De qué se trata este ensamblaje de partes cercenadas, esta agresiva fusión que, no obstante, se consigue a través de unas costuras fibrosas delicada y sutilmente logradas? En el capítulo de *Of What One Cannot Speak* (2011) dedicado a esta obra, Mieke Bal propone que sus características determinantes son la fragilidad y vulnerabilidad de los materiales empleados, en tanto que ambas ponen de manifiesto la debilidad de los restos que la violencia deja a su paso (132), restos que, por consiguiente, podemos interpretar como rastros o huellas del sufrimiento de quien los ha poseído, marcado, *entallado*

(diría Derrida) en un pasado que está *en los márgenes* del objeto. A este respecto, es de especial interés la existencia del cabello en la escultura en vista de que es “el único elemento antropomórfico del trabajo, el rastro puro y real, sinécdoque del cuerpo vivo” (Bal 134) que *anuda* con su materialidad quebrada los miembros del cuerpo mutilado de la(s) mesa(s), que es punto de paso *estrecho* entre las dos orillas así como punto de *fuga*, pues no sabemos dónde comienza ni dónde termina el recorrido de las fibras sobre las mesas. Cabello: sinécdoque, parte *muerta* y huérfana en la que se señala la otredad ausente en “Unland...” de un cuerpo *vivo*-madre, delgada línea que abre un paso hacia el cuerpo *pasado* de un Otro que, a la vez y en la misma *linealidad*, se *fuga* entre las puntadas, *Engführung*.

El cabello es, pues, una especie de contraseña material en la que el Otro deja marcada su corporalidad, contraseña silenciosa e impronunciable (Schibboleth) que nos permitiría *coser* (pasar al *otro lado*, al lado del Otro) el *entonces* de su presencia con el *ahora* de la huella en la que su ausencia se hace patente. Las fibras de cabello protegen la cifra indescifrable de la permanencia del cuerpo ausente, el cuerpo del Otro que las ha abandonado, en una materialidad presente, en *su* orfandad material; son algo así como un suplemento de lo que se ha ido sin posibilidad de retorno, razón por la que, en un sentido oscuro y ominoso, están emparentadas con la espectralidad de lo ausente/presente. En este sentido, la línea de la fibra del cabello es una línea intersticial, un pliegue entre el pasado y el presente ya que “está tan cerca del rostro vivo”, afirma Bal, “que su impacto conmovedor [poignancy] se incrementa hasta el extremo. No denota ni a la vida ni a la muerte pues, por el contrario, los connota a ambos en una cronología pervertida” (135), en ese tiempo del no-tiempo que acontece en la superposición o alianza secreta entre momentos incomparables y reinos opuestos que coexisten en la *línea*, en el límite, la barrera o membrana espectral del (des)encuentro prohibido entre lo diferente: el pasado y el presente, lo muerto y lo vivo, lo presente y lo ausente, el yo y el Otro. En breve, el cabello “es un amuleto o señal [token] simbólica del recuerdo”, sugiere Tanya Barson, “es una parte íntima de alguien amado que se conserva junto a uno mismo y que significa la unión, es un foco de memoria o una reliquia” (párr. 9); el cabello es, en últimas, un *señalamiento* de algo Otro que no está en él pero con lo que él se relaciona en calidad de resto, *memento mori*, vestigio, región siempre abandonada, vacía, vertiginosa de lo liminal.



Señalamiento, pliegue temporal, espectralidad, ausencia/presencia, huella, resto: esta restancia del cabello que lo inscribe en la genealogía de la ceniza-piedra-cristal de “Engführung”, de aquello en lo que retorna-sin-retornar la presencia de un *afuera* secreto, pasado, incapturable, nos conduce a la noción de *index* pues, según lo planteado por Rosalind Krauss en sus “Notas sobre el índice”, “los índices basan su significado en una relación física con los referentes; son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan” (216). El significado del índice, como el del cabello en “Unland...”, se produce entonces por su *proximidad material* a un referente que está *más allá* de la materialidad presente que lo señala, referente siempre anterior y exterior a una huella que, más que *significarlo* mediante de la ilusión de la presencia o de la *inmanencia* propia del signo lingüístico, lo señala o *indica* siempre como una otredad que está *afuera*, en un no-lugar-pasado. Así pues, el índice es la marca de una operación semántica incompleta por definición en la medida en que funciona de una manera similar, insinúa agudamente Krauss, a la *tuché*<sup>23</sup> lacaniana: es algo así como un *thatness*, un ‘deíctico’ por excelencia, una indicación que en sí misma no tiene significado, un gesto de señalamiento de algo invariablemente *exterior* que, en su retirada absoluta de la materialidad del resto, se resiste a todo esfuerzo de codificación o de inserción en lo Simbólico. La indexicalidad consiste entonces en una confesión de la huida del significado a una región que, de antemano, se evidencia como impenetrable, irrecuperable, no apropiable, irrepresentable ya que “los términos del índice instauran un significado carente de sentido” (Krauss 219), un no-significado o un sentido *en fuga* al cual la materialidad de la huella, la restancia, sólo se aproxima por contigüidad. En el caso de “Unland...”, el carácter indéxico de la costura de cabello apunta al no-lugar-pasado de un cuerpo y de un *entonces* ausentes/

---

<sup>23</sup> En el análisis lacaniano de la formación de la identidad del niño, la palabra *tuché* se refiere al descubrimiento e indicación del reflejo –del doble vacío, del simulacro- como algo *exterior* y absolutamente particular que delimita la auto-imagen que él tiene de sí mismo; se trata de la entrada iniciática y determinante en el reino de lo Simbólico y del significante (del falo) a partir de la relación ‘deíctica’ que el niño establece entre su *yo* y su doble, entre su significado y su propio simulacro/significante en la imagen reflejada que se confirma con el señalamiento de dicha exterioridad, con el ‘yo soy ese’ que no soy yo mismo o, en palabras de Krauss, con la “confusión de la identidad (la autodefinition) con la identificación (un sentimiento de conexión con lo otro)” (211). Lo importante aquí es que esa absoluta singularidad del doble en el reflejo, a pesar de que da origen a la capacidad simbólica, se resiste en sí misma a ser codificada; no hay ningún tipo de relación icónica (mimética) o simbólica (convencional) entre la materialidad del reflejo y su referente. Se trata, pues, de una arbitrariedad innumerable, siempre *exterior* al lenguaje puesto que es sólo la huella o el índice de un significado que nunca está *presente en el doble*, sino que más bien lo revela como significante vacío, como signo que tiene una relación en calidad de *resto* con el referente. La *tuché* señala así desplazamiento del referente o, lo que es lo mismo, su exterminio en la exterioridad; no hay nada en lo señalado que pueda ser nombrado o *reapropiado* en el reino de lo Simbólico, en el lenguaje.

presentes que, bien dice Andreas Huyssen, “dirige al espectador a otro tiempo y espacio ausentes que, aún así, están sutilmente inscritos en la obra” (115): al tiempo y el espacio del *afuera*, del trauma.

Vis-à-vis: el escorzo temporal (*foreshortening time*) y la *tacto* de la consagración

*Vis-à-vis*: proximidad entre los rostros, anticipación y postergación del encuentro, reducción progresiva de la distancia, pero también *puesta en escena* de ésta, del quiebre irremediable, de la abertura infinitesimal que nos mantiene *de este lado*, que instituye la diferencia, que protege el secreto de la otredad. Interpretar el cabello como índice es la marca de este espaciamento y temporalización (*différance*), diríamos con Derrida, de ese otro tiempo y espacio, ese *entonces* del cuerpo del Otro que se inscriben sutilmente en la escultura a través de la (no) inscripción de su espectralidad en las fibras, en los restos; el cabello es, no en vano, lo que mantiene frágilmente unidas a las mesas enfrentadas justo en la hendidura de su mutilación, las mesas *vis-à-vis*, la(s) mesa(s) que se (des)encuentran en la costura, que tratan de aproximarse la una a la otra para componer una unidad sobre la fractura, una integridad, fusión o comunidad necesariamente escindida por la diferencia. Esta idea nos recuerda la imposibilidad de obtener una visión *total* o integradora de la doble perspectiva que tenemos de “Unland...” como una forma-superficie paradójica que, siguiendo a Bal, “prolonga una intensa experiencia de la inconmensurabilidad entre la distancia y la proximidad” (148), entre la totalidad y el detalle, imposibilidad que nos pone *vis-à-vis*, en la cercanía del aplazamiento, en la proximidad de la distancia, del ‘significado último’ (si es que hay tal cosa) de la obra. Dicho de otra manera, el efecto de la indexicalidad se reproduce en la aporía de la visión que tenemos en nuestro (des)encuentro con aquel tiempo-espacio del Otro que está, por ende, en un *más allá*-pasado de la materialidad de la(s) mesa(s), cuya compenetración violenta sobre una herida o abertura es una suerte de metáfora de nuestra visión *incompleta*, retardada, *vis-à-vis*.

Así como el viaje de la voz poética en “Engführung” pone en escena las dificultades del proceso de lectura –i.e. la retirada absoluta del sentido a una exterioridad (in)visible-, esta escultura de Salcedo es una materialización de la percepción aporética que tenemos de ella. En ambos casos estaríamos *a la espera* de un significado/presencia que sólo retorna-sin-retornar bajo la forma del resto, es decir de la cifra de su fuga definitiva a una región impenetrable, una no-región vertiginosa –unland. Este retrai-

miento implica explica por qué la obra exige una *prolongación* del tiempo de su contemplación que, sin embargo, no es promesa de un punto de llegada (de un ‘traslado’, diría Celan) en la medida en que el espectador “nunca está suficientemente cerca para ver la superficie *adecuadamente*” (Bal 136), para penetrar la profundidad de una visión *total* que, de entrada, se *aplaza* y, en última instancia, se encripta. El efecto suspendido de “Unland...” no es el de la inmediatez instantánea de una aparición, sino más bien el de una elongación de la visión que nos sumerge en esa ‘cronología pervertida’ de lo indéxico, en ese ritmo silencioso del aplazamiento de algo exterior que (in)aparece como ausencia/presencia *en la duración* de la percepción. El tiempo y el cuerpo del Otro *nunca* advienen (recordemos la noción de vértigo de Lacoue-Labarthe) pues aquello que está inscrito en la obra, anota Huyssen, “llega retardadamente, *nachträglich*, diría Freud, [...] depende de la duración, de la contemplación sostenida” (113).

De acuerdo con esto, “Unland...” “opera sobre la base del *performance de la duración*; el proceso de visión se retrasa [slow down] en la escultura hasta el extremo” (Bal 140), y es este retraso el que promueve nuestra participación, puesto que es *nuestro tiempo* (la duración de la percepción) el que se elonga para *adecuarse* al ritmo de aplazamiento/retraso con el que el cuerpo y el tiempo del Otro (in-)aparecen, esto es el ritmo de una visión siempre incompleta. En su análisis de la obra, Bal se apoya en un procedimiento pictórico<sup>24</sup> para explicar esta participación en la duración, este (des)encuentro o *vis-à-vis* que tiene lugar en “Unland...” con la presencia/significado/otredad que deseamos *ver* en la profundidad que la costura de cabello encubre y señala—la profundidad prohibida, la nada del *afuera* que está en el no-lugar de la herida, la otra orilla a la que nunca llegamos, la infinitud del *vis-à-vis*. Según la autora, Salcedo desarrolla aquí una trasposición de la técnica barroca del escorzo (*foreshortening*), cuyo efecto la expansión del espacio pictórico al espacio real del espectador, a la experiencia temporal que la escultura nos exige. Se trata de la extensión del desfase temporal entre el *entonces* del Otro ausente y el *ahora* de la materialidad del cabello, al desfase entre el *ahora* de nuestro intento de una visión *total* del

<sup>24</sup> El escorzo, esto es la producción de una ilusión de tridimensionalidad en una superficie bidimensional que se opone a la perspectiva lineal renacentista en la medida en que no implica la profundización *interna* del espacio pictórico (el punto de fuga) sino, por el contrario, “la ilusión de que el objeto [y su espacio pictórico] se extiende al espacio del espectador” (Bal 142). Si la perspectiva lineal genera la ilusión de profundidad configurando un *interior* que está *allá*, en un espacio que el espectador puede poseer (Bal 143), el escorzo borra los límites entre el interior y el exterior del espacio pictórico, entre la ilusión y la realidad, pues lo extiende hasta un *acá* que activa e involucra al espacio del espectador en la escena.

la obra y ese no-lugar en el que podríamos *ver* la forma unitaria y la superficie fracturada *juntas*. El retraso de la presencia del Otro en el índice se extiende así hacia el *aplazamiento* de la percepción:

Las obras de Salcedo son *time-specific*, dependen del tiempo en términos del pasado que cargan y de su relación con el espectador. Están atadas a un evento específico del pasado que la artista ha investigado<sup>25</sup>, pero que no se refiere o relata [recount]. Por el contrario, ella hace que este pasado se adhiera [cling ...] tanto al objeto como al momento de la contemplación. Temporalmente, les otorga [...] una duración escorzada, [...] una *actualidad perdurable*. (Bal 152)

“Unland...” se resiste a una referencialidad narrativa por medio de la producción de este escorzo temporal (*foreshortening time*): en la superficie herida y suturada de la(s) mesa(s) no hay nada que se refiera o se represente, no hay ninguna narrativa sino, tal vez, la narrativa de la imposibilidad de lo narrativo, la presentación de la no-presentación o de la (recordemos de nuevo a Lacoue-Labarthe) decepción de la presentación. La historia que (no) nos cuenta “Unland...” en su obstinada resistencia a todo intento de extracción de un sentido, a toda excavación hermenéutica, es la de la proximidad prohibida que entraña este *vis-à-vis* con una otredad *pasada*, este (des)encuentro o dilatación interminable de una visión que, al caminar (o, diría Celan, *andar*) va reconociendo en sus pasos las marcas de una ceguera ineludible o, si se quiere, de este *enceguecernos* en la duración de la percepción que se manifiesta en la costura como índice de diferimiento ya que, en palabras de Barson, “la intrincada red de cabello atrae al espectador y, mientras aparenta ofrecer la posibilidad de una aproximación tanto a la escultura como a la experiencia de la víctima que ella encarna, simultáneamente niega dicho contacto” (párr. 4). El *performance de la duración* es, pues, el *performance* de la (in)visibilidad del Otro en el discurrir del tiempo o, diría Bal, en la *actualidad perdurable* de un momento dilatado de (no) visión.

La experiencia del escorzo temporal que describe el efecto siempre incumplido y retardado de “Unland...” desemboca, a la luz de lo anterior, en un estar siempre ‘al lado’, un ‘limitar con’, un estar siempre en el borde, suspendidos frente a la distancia infinita que nos separa de la otra orilla, un aso-

---

<sup>25</sup> En el caso de “Unland...”, como anotan Barson (párr. 7) y Huyssen (116), se trata del testimonio que Salcedo registró entre 1995 y 1998 de una niña de seis años que, en un municipio del departamento de Córdoba (Colombia), había presenciado el asesinato su madre en una masacre ejecutada por grupos paramilitares de la zona. Después del evento traumático, la niña empezó a usar obsesivamente un vestido que su madre había cosido, vestido que no se quitó por un tiempo largo.

marnos al paso estrecho en el que sólo adviene el vértigo de lo liminal. El hecho de que la fragilidad de la escultura prevenga un acercamiento ‘excesivo’ por parte del espectador y, a la vez, un deseo de tocar las fibras para descubrir lo que ellas anudan y cobijan, es significativo a este respecto: esta imposición de una distancia que marca la separación entre el *ahora* y el *entonces*, entre el yo-espectador y el Otro-víctima o, podemos anticipar, entre el yo-víctima y la experiencia traumática, parece ser algo así como un llamado a lo que Juan Carlos Guerrero ha llamado *acompañamiento* (25). “Unland...” niega la intimidad del contacto, pero no la del *acompañar*, el ‘yacer junto’ sin estar nunca del otro lado (de la reja, el lado de *ellos*), el aceptar la fuga sin renunciar a la búsqueda, el desistir de la esperanza del contacto aferrándonos a la materialidad del *resto*, a ese punto de sutura tangible en que se ‘junta lo tan enormemente separado’, a esa caricia o *tacto* en el que se evidencia la proximidad/distancia del (des)encuentro.

Tacto, *tactus*, participio del verbo *tango*: tratar, tocar, afectar y conmover, pero también herir y engañar. Tratar de tocar, de recuperar como una presencia palpable el cuerpo y el tiempo del Otro, el secreto de la otredad que nos conmueve, nos inquieta y, por momentos, nos perturba con su ominosa<sup>26</sup> ausencia/presencia en la huella: *tactus*, siguiendo a Guerrero, entendido como “la sutil y suave caricia que, en el decir de Levinas<sup>27</sup>, ‘no sabe lo que busca’, pues es un modo de ser en que ‘el sujeto va más allá de lo tocado’ de manera que lo tocado ‘propriadamente hablando no se toca, ya que ‘la caricia es la espera de ese puro porvenir sin contenido’” (25), la espera de lo que nunca adviene, la vertiginosa soledad del abismo. Herir y engañar: la materialidad de la huella nos hiera con su señalamiento de esa *nada* extra-lingüística (*tuché*) a la que el Otro se retrae a medida que intentamos aproximarnos a él, esa anterioridad irremediable e *intocable* a la que lo hemos condenado con nuestro *andar ciego* en busca de la visión (del traslado). *Tactus*, herida bivalente, violencia que nos hiera y *lo* hiera, violencia del resto que augura el (des)encuentro de su singularidad y la nuestra en la línea del *vis-à-vis*, en la franja de

<sup>26</sup> Ominosa, *unheimlich*, en dos sentidos. Primero, en tanto que supone la coexistencia de lo familiar (la mesa, la *forma*) y lo no familiar (la ruptura agresiva, la costura de cabello, la *superficie*). Segundo, porque en esa coexistencia se cifra, como explica Freud en su artículo *Das Unheimlich* (1919), el retorno imposible de algo reprimido que se asocia a la pulsión de muerte, retorno que se da en una serie de representaciones simbólicas que nunca *son* aquello que se ha reprimido. Esta última acepción nos se emparenta con la idea del retorno-sin-retorno de la fecha consagrada (Derrida) que, entendida como representación tardía (Caruth) o huella siempre posterior de un pasado reprimido o encriptado, puede referirse al retorno nunca terminado y ominoso del trauma. En el siguiente apartado nos referiremos a esto con cuidado.

<sup>27</sup> Guerrero se refiere a lo planteado por Levinas en *El tiempo y el otro* (1947), texto parafraseado en estas líneas.

abrazo/embestida que (des)une a la(s) mesa(s). Violencia, sin más, de la consagración: orfandad de la fecha prometida frente a la ceremonia de incineración/bendición que encripta (y también protege) a el secreto (sin secreto, siempre ido, la cripta vacía) de la fecha entallada. Sólo resta la ceniza, la huella, la costura de cabello que, literal y metafóricamente, *sella* la herida-cripta provocada por este *tactus* entre las mesas, las singularidades, las fechas. Sólo resta “Unland...” como cifra de la fuga, Schibboleth.

#### La túnica del huérfano o el (des)tejer de la memoria: trauma y ‘dar testimonio’

Indexicalidad, escorzo temporal y *tactus*: las tres estrategias que hemos analizado convergen en el su intento por establecer una comunión o puente entre el pasado y el presente, entre el *más allá* siempre anterior de una otredad perdida y el *aquí* de la materialidad de la huella. En vista de esta apuesta (siempre fallida, por lo demás) de comunicación o traslape temporal, no debe sorprendernos que Huyssen analice a “Unland...” como integrante del corpus de obras que él denomina ‘esculturas de la memoria’ (memory sculptures, 110), esculturas en las que “el cuerpo humano nunca se olvida, aunque esté tan ausente y sea tan esquivo como sería cualquier memoria del pasado” (111). En efecto, la tematización de la memoria como vehículo que (no) comunica al *ahora* con el *entonces* es, podríamos decir, el foco de significado de la obra de Salcedo. El funcionamiento de “Unland...” como *resto* supone una intimidad entre las búsquedas mnemónicas y la imposibilidad de la visión *total* o percepción integrada de aquello que en la superficie tejida de las mesas se encubre y revela simultáneamente como índice de la ausencia/presencia del cuerpo y del tiempo del Otro. En este juego de encubrimiento/revelación, la memoria se vincula con la *porosidad* de la mesa pues, dice Charles Merewether, “la mesa se convierte en un contenedor que se define no por lo que retiene, sino por su superficie porosa, un filtro de exterioridades que se expone y vela [veils] a sí misma” (23), filtro o extensión de ‘espacios intersticiales’, dice el autor (23), en el que el recuerdo del Otro se deja ver/esconde entre/bajo las costuras de cabello.

En su entrevista con este crítico, Salcedo reflexiona sobre este carácter contradictorio de la memoria como un discurrir aporético entre la visión y la ceguera, y concluye que “la única manera en que se trabaja la memoria en mi [su] trabajo es partiendo de la aceptación su fracaso” (140), es decir de la pérdida de la visión que se produce por el conflicto irresoluble, dice la artista, entre “la necesidad de ser

fiel al recuerdo del otro, de mantener al otro amado vivo en nosotros, y la necesidad de superar el duelo imposible [de su pérdida] con el olvido” (140). Se trata, pues, de una aporía de la visión o de la (in)visibilidad que, retomando a Caruth, es característica del proceso mnemónico de representación imposible del trauma en la conciencia del testigo puesto que, como asegura la autora, la experiencia traumática entraña la paradoja de que “la más directa visión de un acto excesivamente violento puede darse como la absoluta imposibilidad de elaborarlo, de conocerlo” (2). En este orden de ideas, la elongación del momento de la percepción o la *actualidad perdurable* que implica el escorzo temporal en “Unland...” puede referirse a la ‘representación tardía’, como vimos en el primer capítulo de este trabajo, consiste en ese procedimiento siempre fallido que el *yo* consciente del traumatizado emplea para tratar de elaborar en el lenguaje/conciencia el contenido incomprensible (siempre desbordante y *exterior*) del evento traumático. Este contenido intraducible se repite obsesivamente en la conciencia del traumatizado a través de representaciones tardías e incompletas que procuran elaborar o apropiarse de la exterioridad irrerepresentable del trauma; de manera similar, la repetición excesiva de las puntadas entre las dos mesas genera la ilusión de que una se apropia de la otra, ilusión que subraya la fragilidad del conjunto, la continuidad de la herida. El retraso perceptivo que sentimos frente a la escultura, retraso que se deriva del aplazamiento de *eso Otro* señalado (*tuché*) por la indexicalidad de los materiales es, pues, una experiencia estética en la cual se reproduce la diseminación o *fuga* del significado del trauma en la memoria del testigo: la obra se resiste a la visión total que ofrecería una narrativa o significado *apropiable* así como el evento traumático se resiste a la elaboración consciente. En ambos casos predomina el diferimiento.

Esta superposición de la experiencia estética y la traumática se extiende si pensamos que el retraso perceptivo hace que la referencia buscada (el *afuera* o unland, el terreno prometido del cuerpo y del tiempo del Otro) se retraiga, retire o encripte en una *nada* o *más allá* que en la obra nunca podemos ver. “Aquello a lo que mi trabajo se dirige es algo que está, de hecho, en un proceso de desvanecimiento, es una realidad semi-presente, uno nunca alcanza a percibirlo como algo concreto”, comenta la artista a Carlos Basualdo, “uno nunca alcanza a agarrarlo” (26). El proceso de visión-rememoración termina por evidenciar su propia incapacidad de asir una referencia *caída* que, sin embargo, es la que da origen

a la mirada o el *andar*, diríamos con Celan, hacia que una no-región impenetrable. La referencia, el recuerdo del Otro como presencia o, en este sentido, la experiencia traumática irrepresentable, se *desvanece*, se *cae*, y en su caída ‘hace exterior’ aquello que queremos ver-recordar con la manifestación de su incomprendibilidad fundamental; haciéndolo, pues, visible en su invisibilidad, (in)visible. En efecto, aquello que *retorna* en “Unland...” es, como ya hemos sugerido, algo que retorna-sin-retornar en su restancia, algo que siempre lleva la marca del diferimiento de ese referente *originario* encapsulado y *caído* en el corazón de la obra debido a su relación con la ausencia, la desaparición o, en últimas, la muerte del Otro que se quiere ver-recordar; algo *reprimido*, tal vez, que retorna sin retornar nunca *como tal* y que, así, bajo la forma de una máscara retardada, recuerda a la conciencia sus límites, su mortalidad; algo que revive nuestro temor a la muerte, a la separación, al advenimiento de lo absolutamente Otro – algo que revive un temor reprimido que nos perturba con su no-retorno, algo *unheimlich*.

Sumado a la aporía de la visión que determina nuestra percepción retrasada de “Unland...”, el efecto ominoso que se deriva de esta *caída* de la referencia termina por ubicarnos entonces en una posición de visión-rememoración que puede equipararse a la del testigo de un evento traumático. Esto porque la (in)visibilidad del significado de la escultura ante los ojos del espectador lo convierten en una suerte de testigo de *eso Otro* a lo que obra se acerca sin llegar nunca, eso que las fibras de cabello procuran unir con su indexicalidad, ese cuerpo y tiempo del Otro que ha desaparecido. Así, “Unland...” sería, diría LaCapra, una representación *oblicua* o representación de lo no-presentable que nos hablaría del proceso rememorativo del traumatizado en dos niveles: por una parte, de la (in)traducibilidad e (i)legibilidad de la experiencia traumática en la memoria del *testigo*, es decir de la imposibilidad de la representación y elaboración del trauma en la conciencia/lenguaje y, por otra, de la relación que Salcedo y el espectador tiene con esa experiencia *del Otro* (el testigo) como *testigos del testigo* o testigos secundarios, relación que estaría signada por la imposibilidad del ‘dar testimonio’ –i. e. de recordar-ver- por el testigo. Desde esta perspectiva, “Unland...” sería entonces el *atender sin responder jamás* al llamado de atestiguamiento de un Otro testigo al que sólo podemos *acompañar*. En palabras de Guerrero, la obra “surge como el testimonio de la *escucha* y no como el testimonio del testimonio escuchado” (24).



Esta paradoja del ‘dar testimonio’ como señalamiento de la imposibilidad de ‘dar testimonio’ (paradoja que nos ocupará en el cuarto capítulo) muestra que el funcionamiento de la memoria en el caso del testigo secundario reproduce el juego de visibilidad/invisibilidad o de diferimiento del referente que tiene lugar en la memoria del traumatizado. La *actualidad perdurable* que menciona Bal puede interpretarse como marca de esta extensión del proceso mnemónico del testigo al ejercicio imposible de atender a su llamado, ejercicio que en “Unland...” se entrecruza con la experiencia estética de la duración, del *tactus* y, en síntesis, del estar siempre ‘al borde’ de un abismo de diferimiento. La proximidad deseada en la memoria del testigo entre su *yo* consciente y la exterioridad del evento traumático se refleja en el anhelo casi voyerista del espectador de penetrar las entrañas de la(s) mesa(s) y, más aún, en la necesidad que tiene quien atiende al llamado del testigo (el *escucha*) de aproximarse a la singularidad irrepresentable e intraducible de su experiencia: en los tres niveles –el del traumatizado, el del espectador y el del testigo secundario- la condición de posibilidad de la visión-recuerdo es su propia condición de imposibilidad: la proximidad absoluta, la visión *directa*, se daría en el reconocimiento de la distancia insalvable entre las partes que se quieren encontrar (*yo* consciente y trauma, espectador y obra, testigo secundario y testigo), es decir en su (des)encuentro en el abismo que los separa. De ahí que, como lúcidamente concluye Huyssen, el tema neurálgico de “Unland...” sea el de “la memoria al borde de un abismo, [...] la memoria en un sentido espacial, como aproximación a algo sin llegar alguna vez a tocarlo, como invitación al espectador a asumir algo que permanece esquivo, ausente” (118).

*Algo que permanece esquivo, algo ausente*, algo irrecuperable, algo que se ha marchado para siempre, algo, quizá, que se ha aniquilado para su consagración, su bendición en la huella como indicio de su fuga definitiva, en la huella como *rature*. La conclusión de Huyssen nos sugiere una intimidad o indivisibilidad entre la memoria y el olvido, intimidad que se evidencia en el acto de coser como metáfora de un proceso mnemónico que *vela*, que *borra*, que nos llama la atención sobre la mutilación compartida por las mesas cubriendo con una membrana semitransparente el abismo de la hendidura. “Al coser la superficie, la seda y el cabello encubren los orificios o los puntos huecos de la memoria. Sin embargo”, apunta Merewether, “el tejido de esta superficie existe en virtud de estos orificios, razón por

la que la obra se convierte en un acto de *conmemoración a través del olvido*” (23, cursivas mías) o, en otras palabras, es un *escribir* aquello que se quiere fijar en el recuerdo a través de su *borramiento*, de hacerlo visible con su encubrimiento o, en breve, del *borrar escribiendo* característico del *pharmakon* derridiano. La memoria teje con el hilo del olvido, hilo en el que, como sucede con la costura de cabello de “Unland...”, se cifra el *vis-à-vis* del (des)encuentro entre las mesas, es decir el alejamiento la proximidad absoluta entre las orillas que el tejido mismo procura comunicar: teje con el hilo que desteje lo tejido, (des)teje. La memoria cose una cicatriz que sana y extiende aún más la abertura de la herida, haciéndola (in)visible y poniendo de manifiesto en esa (in)visibilidad la imposibilidad de llegar *al lado del Otro*, de entender lo que eso que se escapa, que se *fuga* a la exterioridad impenetrable de la otredad, tiene para decirnos; sin más, la imposibilidad de ‘dar testimonio’. En el (des)tejer memoria se inaugura, a la luz de lo anterior, la orfandad irremediable del testigo: su tejido es la túnica del huérfano.

Despertar al llamado del Otro/nada: la ética de la memoria de “Unland...”

“Unland...”: confesión de ceguera que hace posible la visión o, si se quiere, visión que se niega a sí misma al perderse en el horizonte infinito del *afuera*, el *más allá* inalcanzable, el pasado irreversible, el no-lugar en el que nos espera el cuerpo y el tiempo de lo Otro, del Otro. No *nos* espera: no espera al testigo, dado que entre el sobreviviente y la experiencia traumática está el abismo de lo irrepresentable; no nos espera a nosotros, testigos del testigo, en tanto que nunca podemos atender al llamado del Otro, el *Hosanna* de *ellos*, los que están del otro lado de la reja de *Engführung*, razón por la que dolorosamente debemos conformarnos asistirlo, *acompañarlo*, sin comprender nunca su visión. “No me interesa lo visual”, afirma Salcedo en su entrevista con Basualdo, “y por eso he construido la obra como invisibilidad, porque considero que lo no-visual representa una carencia de poder” (26). En “Unland...” sólo nos queda la conciencia de la ceguera y la impotencia como las condiciones de (im)posibilidad del ‘dar testimonio’, conciencia que se manifiesta en ese secreto encriptado que guardan los materiales como índices, cifras de lo indescifrable, Schibboleth. “Unland...” es la puesta en escena de la aporía de la visión propia de la *escritura del trauma*, esto es de la aproximación infinitesimal a una exterioridad absoluta que se hace (in)visible en lo translúcido de los hilos de cabello, en el (des)hilar de la memoria.

Esta exterioridad se evidencia en el hecho de que la escultura no representa *nada* o, para ser más precisos, representa la postergación de ese no-significado o esa *nada* que se extiende en la percepción sostenida de la obra, en el constante diferimiento del punto de llegada. De acuerdo con esto, “Unland...” no esconde ningún tipo de significado ulterior que pueda extraerse interpretativamente sino que, como la escritura-vegetal de Celan, es una escritura/representación mnemónica, *borra* con sus pasos la el camino hacia aquello a lo que pretende aproximarse. Esta proximidad deseada, que podemos entender como la literalidad a la que la *escritura del trauma* aspira para incorporar al *afuera* de la experiencia traumática como interioridad, como presencia o significado, es, como concluye Bal, una proximidad ilusoria o *adhesiva* que nos *despierta*, diría Caruth, al llamado incontestable del Otro muerto:

El escorzo temporal no ofrece un puente al pasado, aunque hace que el tiempo sean tan adhesivo [adhesive] que pareciera que el pasado nos estuviera tocando [...] La compasión, la empatía e, incluso, la identificación no hacen nada para reducir el sufrimiento indecible que podemos vislumbrar en los fósiles, en las huellas de aquello que fue sepultado en otro tiempo. (154)

Comprendida como ‘escultura de la memoria’, del trazo o de la huella de aquello que no se puede representar, “Unland...” supone una *salida de la representación* que abre un camino hacia lo que Bal llama ‘*extensividad* temporal-densa’ (*dense-temporal extensivity*), una elongación de la duración en la que el tiempo del espectador, el *ahora*, se carga o hace denso con la ausencia del *entonces* añorado.

Esta densificación del *ahora* partir de lo ausente, de aquello de lo que la visión no puede apropiarse, es similar a lo que sucede con la constelación de asteriscos de “Engführung”, cuya densidad semántica *vacía* o abismal está, justamente, en el señalamiento de la *nada* o la ausencia de un sentido insalvablemente perdido. Tanto en el poema como en la escultura, la *nada* de la exterioridad aparece cifrada en aquello que cubre un espacio intersticial (el asterisco, la costura de cabello), aquello en lo que se materializa como rastro esa ranura, herida o *chiasma* en la se pone en curso el diferimiento que hace que toda visión sea retardada: la *différance*. De acuerdo con esto, podríamos decir entonces que la *actualidad perdurable* de “Unland...” es una extensión al *tiempo* del espectador del proceso de diferimiento o de (in)visibilización del significado/presencia del Otro, extensión que transformaría (y quizá

sea éste el efecto de la escultura) a la *différance* en una experiencia estética, una experiencia de observación *duradera*, de visión siempre incompleta y suspendida. Esta transformación pondría de manifiesto que, así como detrás de toda escritura sólo está el juego de la *différance*, juego que elimina toda profundidad y que revela al *afuera* a una presencia constantemente diferida, al no-significado de una *nada*, nuestra experiencia de *duración* frente a la escultura también elimina toda posibilidad de llegar a la ‘profundidad del *entonces*’, revelando así su exterioridad, la exterioridad del tiempo y del espacio del Otro, como una *nada* irrecuperable en la representación. *Duración* es, pues, *duración/différance*.

En “Unland...” ‘despertamos’ entonces, para continuar con la terminología de Caruth, al llamado de un Otro/*nada* que reconfigura nuestra relación con el testigo, y la del testigo con la experiencia traumática, como una relación *ética*. Esto porque, dado que todo intento epistemológico de aproximación a ese Otro/*nada* está condenado al fracaso por el hecho de que no puede recuperarse como un significado/presencia, la experiencia estética de *duración/différance* es la puesta en escena de la distancia y la responsabilidad infinitas que tenemos con él. “No se nos pide que revivamos el pasado”, anota Merewether, “acaso más bien que establezcamos una relación de empatía con la vida de otro [el testigo], una comunidad afectiva” (23) que, según hemos observado, sólo tiene lugar cuando reconocemos que no hay manera de *responder a tiempo* a su llamado. Como sucede con el padre en caso del niño ardiente, aquello que en “Unland...” como ‘testigos del testigo’ estamos llamados a descubrir no es la visión *total*, sino el ‘despertar’ al imperativo ético que entraña nuestra imposibilidad de ver, de recuperar el *entonces* del cuerpo y del tiempo del Otro, de incorporar la exterioridad en la representación; imposibilidad, en últimas, de *recordar*. La *ética de la memoria*, diría Caruth, de “Unland...” consiste en esta aceptación de que en la inconmensurabilidad entre el presente y el pasado subyace un ‘despertar’ a la responsabilidad infinita con ese Otro/*nada* que nos llama con su ausencia/presencia en la memoria.

“Unland...”: no-tierra, no-lugar, u-topos, utopía en el sentido más literal del término: no hay lugar para el encuentro, no hay lugar para la visión-recuerdo, no hay lugar en el que podamos responder al llamado del Otro a tiempo. Aceptar esta impotencia es la mayor prueba de nuestro compromiso con él, pues es sólo en la aceptación de la ceguera que podemos obtener (y pasar) la *(im)posibilidad de ver*.

#### 4. La fuga hacia el no-lugar: la escritura del trauma como alegoría de la lectura/duelo

¿Por qué en cuanto un ser humano da muestras de tener alguna o mucha necesidad de otro, éste se aleja?  
Simone Weil, *La gravedad y la gracia* (53)

“Engführung”, paso estrecho, abertura hacia la fuga, hacia un terreno imposible, hacia un no-lugar, “Unland...”: en nuestro intento de pasar al lado del Otro, al *más allá* que (no) está al final de nuestra visión ciega, hemos llegado finalmente (sin llegar nunca) a una tierra de nada, a un horizonte vacío, a una herida que promete una profundidad impenetrable. Tanto en el *andar* que Celan propone en el poema como en el proceso de visión-recuerdo en el que Salcedo nos sumerge con su escultura, la escritura/representación es una aproximación tardía al llamado de Otro (*ellos*, el testigo) cuyo significado termina por diferirse en una superficie de signos herméticos. Signos que, como vimos, son huellas o *rastros* (la ceniza-piedra-cristal, la costura de cabello) en los que esa otredad se hace ausente/presente justamente, y es esta la paradoja, en el señalamiento de su retirada de la representación. “Engführung” y “Unland...” son, pues, ceremonias de incineración/bendición de la fecha del Otro en la que su irrepetible singularidad se repite, razón por la que su retorno en el resto es un retorno-sin-retorno en la (i)legibilidad de una *cifra de lo indecifrible* o, diría Derrida, en la ilegible legibilidad de un Schibboleth.

¿Qué nos dice esta (i)legibilidad sobre la *escritura del trauma*? ¿Qué nos dice este diferimiento del secreto de la otredad que tiene lugar en las obras de Celan y Salcedo sobre la operación aporética de representar una experiencia que se resiste a la representación? Y, más importante tal vez, ¿qué nos dice la (i)legibilidad que comparten “Engführung” y “Unland...” sobre nuestro acto de leer una escritura que, como hemos observado, se resiste obstinadamente a la lectura, una escritura que siempre se previene de la excavación hermenéutica, negándose así a la develación de un significado? ¿Cómo leer una escritura que declara su impotencia para ofrecernos una visión de aquello que ella misma nos promete (una escritura que estaría tratando, pues, de des-escribirse para *dejarnos ver sin las palabras mismas*) y que, simultáneamente, se opone a renunciar a su mediación, dado que es en su opacidad o (i)legibilidad que ella cumple su misión irrevocable de proteger aquello que no debe develarnos? En este último capítulo de nuestro recorrido por las obras de estos dos *escritores del trauma* intentaremos

dilucidar estos interrogantes explorando tres de los puntos de contacto que hay entre sus obras, lo cual nos conducirá a pensar en la *escritura del trauma* como una escritura alegórica o, para ser más precisos, como una alegoría en la que se desarrolla una superposición entre el acto de leer y el duelo.

El secreto del (des)encuentro, o el viaje sin retorno hacia la exterioridad/singularidad

Tanto en “Engführung” como en “Unland...”, la escritura/representación<sup>28</sup> es, antes que cualquier otra cosa, un intento de proximidad que se asienta sobre la dolorosa consciencia de que el *entonces* del Otro al cual tienden los signos está siempre en un *más allá*, de otro lado de la reja o en el punto inalcanzable en el que nuestra visión sería *total*. La posibilidad del encuentro se va espaciando y temporalizando a lo largo de las estrofas o, podríamos decir, de las costuras de estas escrituras que, consecuentemente, terminan por revelarse como aquello que está en el medio entre nosotros —el *yo* poético, el lector, el espectador, el testigo secundario— y ese *afuera* al que no podemos acceder: el traslado queda siempre formulado, *suspendido* como una promesa necesariamente incumplida que nos deja siempre al borde de lo liminal, ‘al lado de’ pero nunca ‘en el lado de’, siempre frente al vertiginoso abismo del *tactus*. Podríamos decir entonces que la escritura de Celan y Salcedo es fundamentalmente la enunciaci3n de una pregunta jamás respondida por una eventual *apertura* del lenguaje al espacio y el tiempo del Otro, apertura que coincidiría por ende con la develaci3n del secreto de la otredad.

Esta idea nos remite a la (anti)poética que el primero de ellos desarrolla en el discurso “El Meridiano”, poética que es una renuncia a toda poética en la medida en que, como anunciamos en el primer capítulo, se trata de una declaraci3n de respeto por la singularidad de cada poema —o escritura, para nuestros prop3sitos, lo cual desmonta la concepci3n del poema como una entidad abstracta de la que se podría predicar *sin reconocer su particularidad*. Para Celan, el poema es el territorio en el que se establece un diálogo con las cosas a partir de “una pregunta «que queda abierta, «que no llega nunca a su fin», que apunta hacia un espacio abierto, vacío y libre; estamos muy afuera, lejos,” (507) o, deberíamos decir, *esperamos estar* en un espacio de apertura radical y liberadora, en el espacio siempre lejano,

---

<sup>28</sup> No sobra recordar que en este trabajo el término *escritura* se refiere a todo tipo de representaci3n que implique el uso de signos, es decir de una mediaci3n material (que no se restringe al uso de grafemas exclusivamente) cuyo efecto es la ilusi3n del encubrimiento de algo *no material* (el significado). *Escritura* tiene, pues, el sentido amplio del lenguaje como instancia de diferenciaci3n entre significantes en el que la presencia es producto del diferimiento del significado *seminal*.

*vacío y libre* que está del lado de *allá*; esperamos una liberación de los límites que impone la escritura que nos permitiría *trasladarnos* al no-lugar vacío desde el cual el Otro nos llama. En este sentido, el poema está siempre *direccionado*: más que una manifestación de un algo exterior, es un camino (imposible, como vimos en los capítulos anteriores) hacia esa exterioridad. “Siempre pertenece a las esperanzas del poema, precisamente al hablar de esa manera,” advierte Celan, “el hacerlo también en nombre de una causa *ajena*; precisamente al hablar de esta manera habla en nombre de la causa de eso *Otro*, quién sabe si de otro *totalmente Otro*” (505), y en esta última dubitación hallamos aquello que la voz de “Engführung” y el testigo secundario de “Unland...”: no pueden abandonar: la esperanza del encuentro.

La pregunta de estas escrituras sería, entonces, la de cómo aproximarse a Otro que, en el proceso de caminar hacia él por medio de los signos poéticos y plásticos respectivamente, se revela como una exterioridad impenetrable en tanto que su anterioridad irreversible hace toda proximidad esté signada por un *tardanza* inevitable. En palabras de José M. Cuesta Abad, “la presencia de ese otro no puede acercarse sino como distancia”, distancia impuesta, dice el autor, por la mediación de la escritura como representación o *desplazamiento* metafórico, “pues toda representación termina por hallar su posibilidad en el «como» que consigna la distancia” (131): la proximidad se da siempre en el desplazamiento del Otro al reino (y traición) de la representación en calidad de un significado/presencia diferida que, como vimos en “Engführung”, termina por distanciarnos definitivamente de él. Así pues, “el poema se afirma al límite de sí mismo [...], recuerda siempre los límites que le marca el lenguaje, las posibilidades que le abre el lenguaje” (Celan 506), esto es la posibilidad de una contradictoria proximidad en la distancia que rastreamos tanto en la estructura de promesa-decepción de “Engführung” como en el retraso/aplazamiento de la visión en “Unland...”; en ambos casos, la escritura es el escenario del borramiento en la consagración de la presencia del Otro que, de esa manera, se transforma en el contenido que el *pharmakon* (la escritura-vegetal de Celan y el (des)tejer de la memoria de Salcedo) *borra escribiendo*. En el caso de estas escrituras *direccionadas*, siempre estamos en el punto intersticial de *paso prometido*, en el límite del lenguaje, en la ranura a través de la cual divisamos la apertura de una visión que procura extenderse hasta el *más allá*, hasta el otro lado o el lado del Otro, a pesar de que sea justamente en ese

límite o ranura (en el *chiasma*-cesura de asterisco, en la costura de cabello que encubre la herida) en el que nos percatamos de la *fuga* imparable en el diferimiento de una otredad que, por tanto, se escapa.

Esta proximidad en la distancia a una exterioridad absoluta que nunca es apropiable, que siempre es un *afuera*, nos recuerda la concepción de la alteridad de Levinas, la cual puede ayudarnos a comprender el tipo de ‘viaje’ que en ambas obras, entendidas como *escrituras del trauma*, (no) se lleva a cabo hacia la orilla inaccesible del Otro. Según Levinas, la experiencia de lo absolutamente Otro es una experiencia que él llama ‘heterónoma’, dado que consiste en abandonar la *ipseidad*<sup>29</sup> (*ipseity*, 345) del ‘yo’, esto es en *salir* de la relación de apropiación e incorporación de las cosas y los fenómenos del mundo en la mismidad del ‘yo’, relación tautológica del ‘yo’ (345) en la que la otredad siempre se viola e irrespeta en su *reducción* a lo mismo que supone este retorno al ‘yo’, retorno que, si se quiere, ‘neutraliza’ y niega la otredad de lo Otro al incorporarlo como experiencia de lo mismo. “La experiencia heterónoma que buscamos”, sugiere Levinas, “sería una actitud [...] cuyo movimiento hacia lo otro no se recupera en la identificación, no retorna a su punto de origen” (348), un *viaje de no retorno* en el que nos someteríamos a *otra ley*, a la ley de lo Otro o a la *illeidad* (de ahí que sea heterónomo). Se trata de un viaje o “*movimiento de lo mismo hacia lo otro que nunca retorna a lo mismo*” (Levinas 348) similar al viaje de Abraham hacia la tierra prometida: un viaje en el que *nunca* volvemos al punto de partida.

Viaje, también, en el que el punto de llegada es una promesa necesariamente incumplida puesto que, como sucede en la historia de Abraham, nunca podremos *ver* la tierra prometida; viaje, en conclusión, que nos mantiene en el borde de la visión, en la suspensión, en la espera de un Otro que, precisamente *en* esta espera perdurable, se hace invisible en su invisibilidad o, como diría Levinas, “se alcanza sin mostrarse tocado” (349), se hace (in)visible. Nuestro viaje hacia el ‘terreno’ prometido de “*Engführung*” o hacia el *más allá*-pasado de “*Unland...*”, hacia el *entonces* donde están *ellos* o el testigo, puede entenderse como una puesta en escena de esta experiencia heterónoma, la cual nos mostraría que sí hay una posibilidad de encuentro en la escritura, que la esperanza no está perdida: el encuentro en la distan-

---

<sup>29</sup> Las citas de Levinas aparecen con mi traducción al español. Para claridad del lector, es importante anotar que las palabras *ipseidad* e *illeidad* que Levinas emplea en su análisis son sustantivaciones de los pronombres demostrativos latinos *ipse* (él mismo) e *ille* (aquello). Si la primera se refiere al movimiento de apropiación e incorporación de los fenómenos y las cosas en la ley de una mismidad ‘autónoma’, la segunda apunta a una otredad no apropiable, a *su* ley ‘heterónoma’.



cia o la *fuga* del Otro o, si seguimos las imágenes poéticas y plásticas de Celan y Salcedo, el encuentro en la distancia infranqueable que se da entre las orillas de la hendidura, del intersticio, de la herida. El *secreto del encuentro*, como lo llama Celan en “El Meridiano”, es, pues, el secreto de la escritura (del poema, de la escultura) como (des)encuentro con una exterioridad o con un ‘Tú que trae su alteridad’ a la superficie de lo escrito para anunciarnos que nuestro diálogo con él *nunca empieza y nunca termina*, y que es en esa suspensión en la que él se ‘constituye como lo interpelado’, como un Otro (in)visible:

El poema sería entonces la configuración *del lenguaje singular de un individuo*, y, según su más íntimo ser, presente, presencia. *El poema está solo. Está solo y de camino [...]* ¿Y no está el poema precisamente por eso, es decir, ya aquí, en el encuentro, en el *secreto del encuentro*? El poema quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita un interlocutor. Se lo busca, se lo asigna [...] *Sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado, que gracias a la denominación a devenido un Tú que trae su alteridad.* (Celan 507, cursivas mías)

La soledad del poema, que es también la soledad de aquel que, esperando, permanece siempre de este lado de la reja (el *yo* poético, el testigo secundario), es la prueba máxima del respeto por la exterioridad del Otro que, en el discurso de Celan, se equipara a la ‘lenguaje singular de un individuo’, a su experiencia irrepetible, a la fecha entallada que *nunca retorna como tal*. El encuentro con esta exterioridad de la singularidad, con esta exterioridad/singularidad, sólo se da en el (des)encuentro con esa *nada* que (no) podemos ver en la continuidad de un diálogo suspendido como “una presencia cuya aparición poética estaría señalando el encuentro de lo que imposible y la imposibilidad del encuentro” (Cuesta Abad 12) o, dicho de otra manera, estaría manifestando que “la epifanía de lo otro implica una manera de significar [signifyingness] que le es propia” (Levinas 351), necesariamente inconmensurable con el ‘régimen’ de significación de la escritura. Epifanía: destello instantáneo de una anterioridad irrecuperable, roce fugaz y efímero entre la lengua del Otro y la propia; epifanía, momento y lugar del (des)-encuentro. A la luz de la reflexión de Levinas, nuestra proximidad en la distancia con el Otro que nos llama en “Engführung” y en “Unland...” es el producto de un viaje sin retorno, un desplazamiento espacial y temporal *por la escritura*, un viaje en la diseminación en la que la exterioridad/singularidad del

Otro aparece *epifánicamente* bajo la forma de un *rostro*. “El otro se manifiesta a sí mismo en el rostro como si fuera una ruptura de su esencia plástica;”, dice Levinas, “[...] su presencia consiste en el despojarse de la forma que, sin embargo, lo manifiesta. Su manifestación es *un exceso sobre la parálisis inevitable de la manifestación*” (351-352, cursivas mías), de la fijación a la que aspira la escritura. No hay vuelta atrás: en su desposeerse de la formas de la reja, el Otro siempre nos desborda y es en ese desbordamiento, en esa región invisible a la que se retrae, que él se manifiesta, que (no) podemos verlo.

No hay redención estética: la (im)posibilidad de dar testimonio como ‘despertar’

La (in)aparición del Otro en el *rostro* de la escritura es la manifestación de su otredad como no-manifestación o, podríamos decir, como marca de *su* tiempo, no sólo el tiempo *pasado* de su irrepetible singularidad, sino también el tiempo *en curso* de su diferimiento a través de una superficie textual de la que él se despoja continuamente; una superficie textual que siempre es *tardía*. En la proximidad de nuestro (des)encuentro con él en la escritura-rostro, “aún en esa inmediatez y cercanía, lo interpelado deja expresarse también lo que a él, al Otro, le es más propio: su tiempo” (Celan 507), el tiempo de la fecha inscrita, de *su fecha*, que sólo retorna bajo la forma del no-retorno de la ceniza; tiempo que, en últimas, *nunca* podemos alcanzar con la escritura. Como observamos en “Engführung”, esta última estaría entonces ‘invocando’ una archiescritura *originaria* y siempre exterior que nunca *aparece* en su superficie –la escritura del Otro, del tiempo del Otro- pero que, sin embargo, es su condición de posibilidad en la medida en que, como diría Levinas, es su *rostro*. El único camino posible para abrir un “pasaje al tiempo del Otro” es así “la paciencia que, llevada hasta el límite, significa para el agente una renuncia a ser contemporáneo de su resultado [outcome], de actuar sin entrar a la tierra prometida” (Levinas 349), sin *ver* esa escritura literal o archiescritura en la que el Otro *es* el rostro. En este orden de ideas, aquello que *vemos* en el rostro es la distancia infinita que nos separa de la visión, el traslado, el encuentro o, en síntesis, la *entrada al tiempo del otro* que, no obstante, es la razón de ser del rostro mismo. La visión que obtendríamos sería, pues, la visión de esta distancia temporal que, como el escorzo temporal en “Unland...”, prolonga indefinidamente el tiempo de nuestra espera, forzándonos a una experiencia de espera paciente e interminable en la que el *ahora* se densifica con la ausencia infinita de lo esperado.

Al final del segundo y del tercer capítulo insinuamos que, en el caso del poema y de la escultura, esta espera indefinida, esta postergación ineludible de una presencia/significado exterior a la que la escritura se aproxima siempre *tardíamente*, puede relacionarse tanto con la representación tardía del trauma en la consciencia del testigo como con la imposibilidad que tiene el testigo secundario de comprender, *ver* o, diríamos, *escribir* la visión inexpresable de éste y, por ende, de responder *a tiempo* a su llamado. El viaje interminable hacia la otra orilla estaría vinculado, por consiguiente, con el acto de dar testimonio tanto de una experiencia traumática (testigo) como del testimonio ofrecido por un testigo (testigo secundario)<sup>30</sup>. De acuerdo con esto, la (in)aparición del tiempo del Otro en el poema como la exigencia de esa paciencia infinita que sería necesaria para *verlo* puede funcionar como un ‘esquema ético-temporal’ útil para analizar el proceso de escritura (que lleva a cabo el testigo) y el de lectura (que desarrolla el lector como ‘testigo del testigo’) de la *escritura del trauma* como escritura testimonial.

En el caso del primero, como vimos en “Engführung”, aquello que se pone de manifiesto es la incapacidad que tiene la escritura de incorporar una exterioridad (o archiescritura) que aparece cifrada en el silencio del asterisco, materialización o resto del *chiasma*-cesura de la *différance*. En el poema de Celan, la voz poética nunca obtiene la visión prometida o el traslado al *afuera* desde donde *ellos* la llaman (*Hosanna*); lo único que obtiene es el *resto* en el que se cifra la *fuga* del Otro deseado, *resto* que, como dijimos hace un momento, es la cifra de aquello que *no es nada* (la *différance*) pero que ocasiona el diferimiento o *fuga* de la presencia/significado de aquello<sup>31</sup> de lo que la escritura, por así decirlo, pretende dar testimonio. En el caso de la lectura, como observamos en “Unland...”, lo que la indexicalidad de los materiales señala es el irremediable desfase temporal entre el *ahora* del espectador-lector y el *entonces* de un Otro ausente cuya desaparición fue presenciada por un testigo. Este desfase se expresa en la *actualidad permanente* del *ahora* de la ‘lectura’ de la obra, esto es en el escorzo temporal que posterga indefinidamente la visión de la herida entre la(s) mesa(s) o, metafóricamente, del trauma

<sup>30</sup> Exclusivamente en el caso del poema y de la escultura, nunca en la filosofía de Levinas, para quien la exterioridad absoluta del Otro está vinculada con la experiencia de lo divino. La relación que aquí se plantea entre trauma y alteridad, si bien parte de la idea levinasiana del viaje interminable hacia lo Otro, *no* tiene lugar en la concepción de Levinas de la otredad.

<sup>31</sup> Es importante señalar que este descubrimiento del diferimiento como condición de (im)posibilidad de la visión del *yo* poético también aplica, como observamos en el segundo capítulo, a la experiencia de lectura del poema, puesto que el lector no puede *leer* o extraer un significado: no puede dar testimonio de aquello de lo que el poema (no) da testimonio.

que nos separa de la visión que el testigo, visión intraducible de la que, como testigos secundarios, estamos llamados a dar testimonio. Lo único que vemos o, mejor, *sentimos* frente a la escultura es la *duración* que, vimos en el tercer capítulo, no es sino la transformación del movimiento de la *différance*, es decir de eso que *no es* que hace que no podamos *ver lo que el testigo vio*, en una experiencia estética.

Así pues, lo que se descubre tanto en el proceso de escritura como en el de lectura de estas *escrituras del trauma* no es la visión de aquello de lo que lo escrito pretende dar testimonio —no es ni la herida que produce la pérdida del Otro (de *ellos*) en la conciencia del testigo ni tampoco el relato que éste nunca puede transmitir al testigo secundario— sino aquello que hace imposible que dicha visión pueda darse pero que, a la vez, es lo que genera la ilusión de la visibilidad: la *différance*. En ambos procesos, el intento de dar testimonio desemboca en el descubrimiento de que la *condición de posibilidad* de la visión deseada es, a la vez, su *condición de imposibilidad*. “El lenguaje del poema está por decir lo indecible,” concluye Cuesta Abad, “testimonia por la imposibilidad del testimonio, obra la imposibilidad de la promesa” (145), da testimonio de la fecha inscrita en él señalando que la escritura nunca puede dar testimonio de ella, pues el testigo secundario da testimonio al reconocer la absoluta intraducibilidad del llamado del Otro testigo,. De acuerdo con esto, el viaje infinito hacia la otra orilla es una *métaphora* tanto del proceso de escritura como del de lectura de la *escritura del trauma*: es un viaje *sin retorno* en el que el Otro se hace (i)legible cuando descubrimos la condición de (im)posibilidad del ‘dar testimonio’, de (no) *llegar la otra orilla*, propia de toda escritura/lectura testimonial. Como Derrida concluye en “Politics and Poetics of Witnessing”, la fecha del poema (de la escritura)

tiene lugar *como tal* en el poema, [...] en él, *donde* nada o nadie puede responder en su lugar, [...] *donde* él guarda su secreto diciéndonos que hay un secreto, revelando el secreto que él guarda *como* un secreto, sin revelarlo, mientras continúa dando testimonio de que uno no puede dar testimonio por el testigo, quien al final permanece solo y sin testigo. (96)<sup>32</sup>

Celan y Salcedo coinciden en esta aporía del acto de dar testimonio, la cual se deriva de la apo-

---

<sup>32</sup> Derrida parafrasea en este fragmento los últimos cuatro versos del poema “Aschenglorie” (“Aureola de cenizas”, 1967) del poemario *Atemwende (Cambio de aliento)*: “Niemand zeugt für den Zeugen”, (vv. 24-26), “Nadie / testimonia / por el testigo”. En “Poetics...” se explora el problema del ‘dar testimonio’ desde una perspectiva que no se reduce sólo al asunto de la (im)posibilidad de la transmisión de la experiencia del Otro que aquí nos ocupa, sino también a su contenido jurídico.

ría de la visión que caracteriza a la *escritura del trauma*. El significado (que es la declaración de un no-significado) que “Engführung” y “Unland...” comparten es que el acto de dar testimonio sólo es posible cuando reconocemos la distancia inabarcable que nos separa de la otra orilla (el diferimiento), y que, por consiguiente, impide que demos testimonio del secreto (la fecha inscrita) que el poema protege como cripta absoluta. Este fragmento del texto de Derrida nos interesa, además, porque sugiere que la relación entre el poema (la escritura) y aquello de lo que en él (no) se da testimonio (la fecha, la experiencia traumática singular) es la de un testigo secundario; la *escritura del trauma* es, por decirlo de alguna manera, una *lectora* de la fecha inscrita. Escribir el trauma es también *leerlo*, ya que lo único que en la escritura sale a la luz es que, como sucede con la lectura del testigo secundario, dar testimonio de la fecha/Otro testigo es *acompañarla(lo)* desde la distancia (o *tocarla(lo)*, si pensamos en el *tactum* de “Unland...”), aceptando que *nadie da testimonio por el testigo* o, lo que es lo mismo, que ni la escritura ni la lectura atienden *a tiempo* a su llamado (el de la fecha inscrita, el del Otro testigo), puesto que el retraso de ambas prueba el respeto de la singularidad de su secreto (de su otredad, diría Levinas) y que, por eso, no hay nada que ninguna pueda hacer para remediar su soledad, su orfandad. Lo único que tanto el poema como el lector pueden hacer es *señalar el secreto como secreto*<sup>33</sup>, como visión prohibida e inalcanzable, dado que la condición de (im)posibilidad del ‘dar testimonio’ (la *différance*) determina la (in)visibilidad de lo Otro o la (i)legibilidad del significado (siempre no-significado) tanto en la lectura como en la escritura. En ambos casos prevalece la suspensión, el diferimiento, la espera.

*A la espera de una mirada más amplia*, de una visión de lo que sólo puede verse y leerse sin verse o leerse *como tal* alguna vez: dar testimonio sería la confesión de esta esperanza de *ampliar* la mirada, ampliar la escritura/lectura hasta el último límite para, así, llegar a la otra orilla, cruzar la reja, entrar en la cripta absoluta sin profanarla. Espera, diríamos como Levinas, Blanchot y Derrida, de lo imposible, pues la exterioridad/singularidad de lo Otro, de esa fecha que también es Otro testigo, siem-

---

<sup>33</sup> O como archiescritura, dado que esta equivalencia entre la escritura y la lectura como testigos secundarios no es sino una extensión del argumento que Derrida elabora en *De la gramatología* para mostrar que *todo es escritura*, esto es que la condición de posibilidad de la significación siempre es la invocación o creación performativa de una escritura *seminal* y *originaria* de la que toda escritura o representación *posterior* ‘daría testimonio’. En el caso de la *escritura del trauma*, esta archiescritura sería la literalidad de la fecha inscrita o la vivencia directa de la experiencia traumática que, por su misma definición, es irrecuperable e irrepresentable: está siempre *fuera* de lo escrito, es el significado ausente (ver nota al pie no. 7).

pre seguirá siendo *otra*, irreducible, inabarcable, intraducible, desbordante, infinitamente distanciada de nuestra mismidad, de nuestra posibilidad de visión como testigos secundarios. Lo único seguro es la distancia infinita que nos separa de él, la certeza de nuestro retardo que, sin embargo, no nos absuelve de nuestro compromiso con el Otro testigo. “El yo que se enfrenta a otro es infinitamente responsable” dice Levinas (353): nuestra incapacidad de dar testimonio por el Otro testigo siempre entraña un ‘despertar’ (recordemos a Caruth) a la responsabilidad que tenemos con él de *pasar la posibilidad de ver*. En esa confesión de impotencia epistemológica (no podemos ver) que es la condición de (im)posibilidad de la escritura/lectura del trauma subyace siempre un imperativo ético: *ellos* siguen llamando al *yo* poético (y al lector) en “Engführung” y la herida de “Unland...” permanece abierta: *Hosanna*.

#### La fuga hacia el no-lugar: la retornancia del espectro y la escritura/lectura como duelo

Y, aún así, a pesar del horizonte infinito que nos separa del lado de *allá*, algo retorna. ¿Bajo qué forma *aparece* la fecha/Otro testigo en su infinito escape o retirada hacia la otra orilla? ¿Cómo nos relacionamos con él? ¿Qué lo que el poema y la escultura tienen para ofrecernos? La ceniza-piedra-cristal, la costura de cabello, el índice, el *resto*, el rastro, la huella, la marcación material de un pasado siempre ido, un *entonces* que nunca está (ni ha estado, podemos anunciar) en la escritura, la cual adquiere la connotación de la cifra de la fuga, la cifra de lo indescifrable, la cifra de que *hay algo cifrado*, la cifra que nos dice que *hay un secreto* encriptado, una exterioridad/singularidad siempre *ausente*, retirada, sepultada: Schibboleth. Y aquí volvemos a Levinas, para quien “la significancia o posibilidad de significación [signifyingness] de una huella nos ubica en una relación lateral, no convertible en rectitud, [no apropiable en la *ipseidad*...] que responde a un pasado irreversible” (355). Aquello que *aparece* en el resto es, en este sentido, la retirada definitiva de la otredad hacia el reino de la *illeidad*, su salida del movimiento circular de la mismidad o, podríamos decir, de la significación como apropiación o *entrada* en lo mismo: “una huella significa más allá del ser” (Levinas 356), señala la presencia de lo Otro como algo “que nunca ha estado ahí, de lo que es siempre pasado” (Levinas 358), siempre ausencia: una huella es una ausencia/presencia de lo Otro en algo que le es ajeno que *significa en su espectralidad*.

“Engführung” y “Unland...” adquieren significado desde este régimen del no-significado de la

huella; en ambos casos, predomina el retorno en el no-retorno de la fecha/Otro testigo como espectro. Y esta espectralidad, como vimos en el segundo y tercer capítulo, no es sino el resultado de esa ceremonia de incineración/bendición en la que el secreto de la otredad se borra o hace ilegible, se retira sin posibilidad de retorno a una cripta absoluta en la que el significado/presencia se protege como un *pasado siempre pasado*, para poder abrirse (cerrándose) a la lectura, para hacerse legible en su ilegibilidad, para hacerse (i)legible. La exterioridad/singularidad del Otro testigo se *sella* con el restancia de la ceniza-piedra-cristal del poema y con la indexicalidad de la costura de cabello en la escultura que, así, son la evidencia de la partida irremediable de una otredad que desde siempre se ha *fugado* a un lugar que, por excelencia, es un *no-lugar* en la escritura. Dar testimonio de la fecha/Otro testigo sería entonces reconocer esta fuga o, dicho de otra manera, *leer* aquello de lo que queremos dar testimonio como una superficie textual que significa (que no significa nunca) desde su (i)legibilidad. “Los vestigios son un camino que conduce a quien testimonia a un abismo (abyssus) en el que todo rastro”, concluye Guerrero, “aunque manteniéndose como vestigio, semeja hundirse y perder su suelo, pues el otro, el ido, en cuanto razón de ser de los rastros y por ello su suelo y fundamento (*byssos*: fondo), *misteriosamente* se aleja” (20), se *enmudece*. Y el misterio de este alejamiento es que (recordemos a Derrida) el acto de escribir/leer (es decir de dar testimonio) de la *escritura del trauma* es siempre un *borrar lo que se quiere escribir/leer para hacerlo (i)legible*, pues es en esa *rature* que la exterioridad/singularidad absoluta de la fecha/Otro testigo se respeta, se sepulta, se aniquila o (y esta es la paradoja) se consagra.

Esta retornancia de lo otro como lo mismo en el espectro está íntimamente relacionada en las obras de Celan y Salcedo con la aceptación de que entre el *ahora* y el *entonces* de la fecha/Otro testigo hay una abismo que el recuerdo nunca puede cruzar, lo cual significa que el viaje mnémónico al pasado que está encriptado en la huella es un viaje en el que nuestro deseo de ver-recordar siempre queda suspendido frente a eso que hemos llamado ‘vértigo de lo liminal’. Tanto la escritura-vegetal de “Engführung” como el (des)hilar de la ‘túnica del huérfano’ en “Unland...” nos revelan que, en la medida en que sólo puede *fixar* los espectros en los que la fecha/Otro testigo retorna-sin-retornar como otra, como la *nuestra*, la escritura de la memoria (¿y qué *escritura del trauma* no es una escritura de la memoria?),

es decir la escritura *a través de la cual* se desarrolla este viaje mnemónico, necesariamente *borra* la singularidad/exterioridad de esa otredad dado que la incorpora como *retornancia espectral*. De ahí que la escritura a la que asistimos en el poema y en la escultura termine por confesarse a sí misma como *pharmakon*, como un *borrar escribiendo* el afuera irreducible de lo Otro con el fin de (y es esta la aporía de la visión y del dar testimonio que hemos venido analizando) respetar, justamente, su exterioridad/singularidad. Los signos espectrales (huellas) que se encadenan en la *escritura del trauma* son remedio y veneno en contra/a favor del olvido: borran/fijan, incineran/bendicen, aniquilan/consagran.

En la *escritura del trauma*, entendida como escritura de la memoria, hallamos entonces una suerte de sentimiento de nostalgia por una literalidad prohibida: lo que la escritura entendida como *pharmakon* pone de manifiesto la oblicuidad con la que todo escribir se refiere (sin incorporar como presencia nunca) a aquello de lo que pretende *apropiarse*, oblicuidad que implica su borradura en la representación. Escribir es borrar lo que se quiere escribir o, si se quiere, *escribirlo metafóricamente*, no como presentación sino como representación, no desde la literalidad de la *presencia* sino desde el señalamiento de su ausencia en lo presentado. Referirlo, pues, en una escritura ‘secundaria’, una escritura de ausencias/presencias en la que, para hacer legible aquella exterioridad ilegible que nunca puede incorporarse en lo escrito, se recurre a su metaforización, su desdoblamiento, su enmascaramiento o, lo que es lo mismo, su aniquilación/consagración. La escritura se transforma así en una cadena de espectros o *suplementos* (i)legibles de esa ‘escritura primera’, esa archiescritura o *escritura de la presencia* que *nunca está* en la ‘escritura secundaria’ puesto que en ella, como sucede con la fecha/Otro testigo en la escritura de la memoria, asistimos a su *borramiento* y diferimiento: escribir es sepultar sin dar sepultura.

La escritura que, como vimos, no es sino otro testigo secundario o lectora de la fecha/Otro, la escritura/lectura *sepulta* esa ‘escritura primera’ para dar testimonio de que no puede dar testimonio. ¿Pero qué es lo que sepulta, si el cuerpo que debe sepultarse se retrae hacia un no-lugar, hacia esa *nada* de la ausencia de la que proviene y a la que se repliega? Como sucede en toda escritura, en la *escritura del trauma* “somos la presa del poder fantasmal del suplemento, de ese lugar no localizable del que emerge el *espectro*” (Derrida, “The Deaths” 41), de ese no-lugar siempre exterior, siempre *más allá* de



la escritura hacia el cual lo radicalmente Otro se fuga. Nos referimos al corazón innombrable de la cripta absoluta, el corazón *vacío* de donde retorna-sin-retornar la fecha/Otro testigo transformada, desdoblada, enmascarada, vuelta metáfora suplementaria, vuelta *otra*, vuelta *nuestra fecha escrita*. Esta última, en consecuencia, “siempre *emana* de cierto punto que, sin embargo, nunca fue un punto, que permanece invisible a su manera, que no puedo localizar” (Derrida “The Deaths”, 35), punto *originario* o referencial que es el producto ilusorio (o performático) del deseo siempre incumplido que el lenguaje tiene de acceder a él, ya que en el movimiento de la *différance* que da lugar a la significación como la ausencia/presencia del significado deseado, dicho referente sólo aparece como su retornancia en las palabras-espectros, esto es del señalamiento de su ausencia en las huellas en las que él (in)aparece. Y es que la fuga y *muerte* de la fecha/Otro testigo no es, como nos sugiere Derrida al final de *Schibboleth...*, sino una suerte de retorno de esta experiencia de fuga, muerte y duelo que vivimos *en* el lenguaje:

Errancia espectral de las palabras. Esta retornancia no viene a las palabras por accidente; [...] la retornancia es eso que reparten, desde su primer surgimiento, todas las palabras. Siempre habrán sido fantasmas [...] *No podemos decir que lo sepamos porque tenemos la experiencia de la muerte y del duelo. Esta experiencia nos viene de nuestra relación con esta retornancia de la marca, [...] una cierta experiencia de la lengua [...] que] quizá no sea otra cosa que una intensa familiaridad con la ineluctable originariedad del espectro.* (89, cursivas mías)

No hay cuerpo que yazca en la tumba de la escritura; no hay, ni ha habido nunca, una ‘escritura primera’, una fecha entallada/Otro testigo *en la escritura del trauma*. Esto porque el ‘punto de emanación’ de los espectros, de esa archiescritura que es el cuerpo de la fecha/Otro testigo, es una referencia *caída* que, retomando a Caruth, “emerge no en su accesibilidad a la percepción sino en la resistencia del lenguaje” (90) a recuperar como una *presencia accesible* aquello que en él deberíamos ‘percibir’ *literalmente*. La referencia, el cuerpo sepultado en toda escritura, es, de acuerdo con esto, un punto originario *vacío* que sólo existe en ella como una ‘invocación’: es, para nuestros intereses, el secreto *sin secreto* de la cripta absoluta que es la *escritura del trauma*, de esa escritura-cripta que, por consiguiente, *es y ha sido siempre* una cripta vacía. Así como jamás podremos ver-recordar el secreto sin secreto de la fecha/

Otro testigo (el trauma), tampoco podremos apropiarnos nunca de la referencia *originaria* de lenguaje, pues “la vida del lenguaje es la vida de los espectros, es el trabajo del duelo y la imposibilidad del duelo” (Derrida “Language” 103). Esto porque el secreto de la otredad del lenguaje y el de la fecha/Otro testigo son, quizá, el mismo: dado que el cuerpo a sepultar *nunca ha estado en la tumba*, la escritura/lectura es un trabajo de duelo imposible, inacabable. No hay cuerpo que enterrar ni cuerpo enterrado; sólo la certeza de su fuga hacia la nada, sólo la (no) retornancia del Otro/*nada* en sus fantasmas.

*Errancia espectral de las palabras*: toda escritura es, en cierto sentido, una *escritura del trauma*.

No hay redención estética: la *escritura del trauma* como escritura alegórica

El secreto del (des) encuentro, la (im)posibilidad de dar testimonio y la escritura de la memoria como escritura espectral en la que la escribir/leer es un acto de duelo interminable: “Engführung” y “Unland...” se entrelazan en torno a estos tres puntos, cuyo hilo común es la superposición entre el aplazamiento de la visión-recuerdo de la fecha/Otro testigo que se fuga o disemina en la *escritura del trauma*. En efecto, la resistencia que tanto el poema como la escultura presentan a la excavación hermenéutica es un indicio de la retirada del secreto de la otredad a una *nada* en la que su exterioridad/singularidad se consagra. En este sentido, la *escritura del trauma* es una escritura en la que, como sucede en toda escritura, se habla de manera oblicua de *algo Otro* (la fecha/Otro testigo, el trauma) pero que, a su vez, habla también de lo que acontece en ella *como escritura*. En otras palabras, es una escritura que habla de sí misma al hablar de ese *algo otro*: es una escritura auto-referencial o, diría Paul de Man, *alegórica*. “A su juicio, [el de de Man]” anota Derrida en “Mnemosyne”, “la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo; representa [...] la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: *la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que se ofrece a la lectura, incluida la escena de lectura misma*” (25). Dado que la *escritura del trauma* nos habla de su propia (i)legibilidad al hablarnos de la (im)posibilidad que tiene el testigo secundario de dar testimonio por el testigo, podríamos decir que, siguiendo lo propuesto por de Man, su proceder es *alegórico*.

En *Alegorías de la lectura* (1979), de Man explica que el proceder alegórico del lenguaje consiste en la búsqueda que la escritura emprende de un ‘lugar’ dentro de ella misma en el que pueda

darse la apropiación, incorporación e interiorización de su referencia, es decir de la exterioridad de ese *algo otro* del que ella es siempre una metáfora. La operación que la escritura lleva a cabo en esta (auto)-búsqueda podríamos llamarla ‘retórica del acertijo (riddle) y del enigma (enigma)’. Según de Man, la escritura se presenta al lector (esta es su apuesta) como un ‘acertijo’ que él está llamado a descifrar, acertijo cuya respuesta sería un significado subyacente (el *algo otro*) que se estaría escondido en las profundidades de lo escrito y que, por consiguiente, “es una respuesta definida que se conoce desde el principio” (203). El diferimiento de este secreto *profundo* en la superficie de esta escritura ‘criptográfica’ nos conllevaría a pensar en la lectura como un viaje hermenéutico de inmersión en lo escrito cuyo destino sería la extracción de *un secreto anterior* e independiente de la búsqueda. De Man advierte que, sin embargo, este secreto está “temporalmente velado al conocimiento [al desciframiento] por un mecanismo del lenguaje que sólo puede descifrarse a través de otro mecanismo del lenguaje” (206), es decir de la lectura como una *nueva escritura* en la que se establecería un secreto *nuevo* a descifrar, un secreto *suplementario*. Repetida infinitamente, esta operación de ‘velar para descubrir’ hace que el secreto original se desplace a una instancia textual irresoluble (un enigma) que se forja *en* un proceso del *desciframiento-diferimiento* y que, por tanto, es un efecto retórico (metafórico) de la escritura.

La promesa de revelación de ese *algo otro* del que hablaría la escritura (el acertijo) termina por transformarse entonces en un descubrimiento de *sí misma* como una superficie textual en la que el significado se disemina en una serie de ‘narraciones’, como las llama de Man, o escrituras *nuevas* que nos prohíben el acceso esperado a la profundidad retórica del significado. Así pues, si las entendemos como una “superposición figurada suplementaria [de narraciones] que narran la ilegibilidad de la narración anterior, [...] las narraciones alegóricas [pues toda alegoría es *plural* en la medida en que no es sino una serie de ‘narraciones’ superpuestas] cuentan la historia del fracaso de leer” (de Man 235), fracaso que, como sucede en “Engführung” y “Unland...”, consiste en que el significado a extraer es siempre (i)legible, legible sólo en la ilegibilidad del secreto-enigma. Tanto en el poema como en la escultura, la escritura/representación es un ‘texto criptográfico’ en el que se pone en escena este proceso de ‘superposición figurada suplementaria’, puesto que su siempre es secreto es *otro secreto* inaccesible, impenetra-

ble, *caído*; como dice Lacoue-Labarthe, en ella asistimos a la presentación de la retirada de la representación o, lo que es lo mismo, a una cifra de lo cifrado (siempre indescifrable), a un ‘dar testimonio’ de la (im)posibilidad de dar testimonio, a un Schibboleth. De ahí que toda escritura testimonial sea alegórica.

El aplazamiento y desplazamiento del significado en este proceso de *desciframiento-diseminación* que hace (i)legible a la escritura alegórica al revelarla como una cadena vacía de narraciones o lecturas nos muestra que el proceso de (no) significación de la alegoría es un desdoblamiento *en el tiempo* de un enigma que nunca se alcanza como presencia. “La naturaleza del lenguaje alegórico es establecer una dialéctica sistemática entre su presencia textual sincrónica e inmanente”, afirma Golb, “y un desdoblamiento temporal de un ‘significado’ ‘trascendental’ al texto” (194) en una sucesión de lecturas o instancias de significación suplementarias que, en las obras de Celan y Salcedo, *nunca recuperan* la visión-recuerdo de la ‘archiescritura’ de la experiencia traumática. Antes bien, lo que ‘vemos’ en el poema y la escultura es aquello que *no es*, que no se puede apropiarse dentro de la escritura pero que tampoco está *fuera de ella* (pues es una *nada*) a pesar de que sea lo que inaugura el proceso de desdoblamiento que genera la ilusión de un secreto *exterior*: como vimos, en la mudez del asterisco y la costura de caballo se materializa la *différance*. Esto nos conduce a pensar en la *escritura del trauma* como una alegoría en su sentido benjaminiano<sup>34</sup>, esto es como la explosión de un significado desplazado que nunca puede *clausurarse* en el lenguaje y que, por lo tanto, diría Derrida, sólo (in)aparece espectralmente en él.

En “Engführung” y “Unland...”, este significado se equipara al *entonces* de la experiencia traumática de la que la escritura/lectura del testigo secundario quiere dar testimonio, razón por la que, desde esta perspectiva benjaminiana, la alegoría de estas *escrituras del trauma* es la puesta en escena *textual* de “un acto de reminiscencia del otro y de la dificultad de interiorizar y de articular su presencia irrecuperable” (Fioretos, “Nothing: Reading” 160) en la memoria. Memoria que, comprendida como *pharmakon*, hace imposible la *interiorización* en la escritura de la fecha/Otro testigo como un recuerdo, prohibiéndonos así que *sepultemos* un cuerpo que, vimos en el apartado anterior, se deja ver sólo como

---

<sup>34</sup> En *El origen del drama barroco alemán* (1925) Benjamin sugiere que la alegoría es una ‘manera de ver’ caracterizada por la disolución de la idea del significado como una entidad estable y unitaria (Golb 189) que presupone la concepción tradicional de la alegoría y de los tropos retóricos. La alegoría sería la revelación entonces de un significado *caído* que se disuelve (o disemina) en una pluralidad de significados incontenible, es decir en la explosión polisémica del lenguaje.

un Otro/*nada* (i)legible en la ‘escritura de la memoria’. De ahí que la diseminación del significado en ella implique que la lectura sea un proceso de duelo inacabable en la medida en que, como dice Derrida, “ésta es precisamente la alegoría, esta memoria de duelo imposible [... con el que] *aprendemos que el otro resiste la clausura de nuestra memoria interiorizante*. En la nada de esta ausencia irrevocable, el otro aparece como otro (“Memorias” 44): otro infinitamente distanciado, irrecuperable, insepulto.

“El pasado no puede recuperarse a través de la representación; “dice Salcedo en “Traces of Memory”, “incluso si empleamos la memoria o la historia, no hay redención estética” (párr. 33): los vacíos que las experiencias traumáticas de los sobrevivientes y de los caídos imprimen en toda representación intente dar cuenta del pasado como un significado *clausurado* son heridas que nunca se cierran. No obstante, como vimos a lo largo de este trabajo, la *escritura del trauma* otorga voz al silencio de esos vacíos señalando su (im)posibilidad de dar testimonio por ellos o, podríamos decir, confesándose como una escritura que se des-escribe para significar; su discurso sería, pues, el de una historia narrada desde la imposibilidad de la narración, desde el silencio irrepresentable que los vencidos dejan en el *ahora*<sup>35</sup>. Se trataría de una historia alegórica del *silencio del otro*, una historia sobre la ceguera de la historia en la que “el velo es indispensable para que nos enfrentemos al trauma y nos hagamos testigos de una historia que no debemos olvidar” (Huyssen 119): la historia (i)legible de la singularidad/ exterioridad de Otro/*nada* olvidado pero nunca sepultado. Sin más, una historia comprometida con una *ética de la memoria* (diría Caruth), cuya escritura alegórica sería, como sucede en las escrituras de Celan y Salcedo, un escenario de (des)encuentro con una otredad por la que nuestra lectura/duelo nunca termina.

Quizá sea en esta alegoría de la lectura/duelo en la que se abra la *mirada más amplia* que hace (i)legible al Otro/*nada* en la distancia semántica y ética que nos separa de él pero que, a la vez, nos hace infinitamente responsables de *pasar la posibilidad de ver*. Posibilidad de visión ciega que se abre/cierra “en la división no localizable de la diferencia” (Lacoue-Labarthe 70) o, dirían Celan y Salcedo, en el paso estrecho o unland del intersticio en el que se cifra la fuga de un significado-Otro siempre insepulto.

---

<sup>35</sup>Como dice Benjamin en la séptima de sus *Tesis de filosofía de la historia* (1940), “Jamás de da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (47). De esta afirmación podemos deducir que en todo documento de cultura, y particularmente en el discurso de la Historia con mayúscula, esto es de la narración del pasado *escrita* por los vencedores de la que se desprende la tradición, permanecen siempre las huellas del silencio inmemorable, irrecuperable e inefable de los vencidos.

### La (i)legibilidad de la herida o la escritura como (des)encuentro—a manera de epílogo

No hay visión posible, sólo la *mirada más amplia* que ofrece la ceguera. Leer a Celan en traducción es extrañar la literalidad de la lengua alemana que, aparentemente, es la lengua de la literalidad, la lengua-testigo-experiencia. Vista bajo la luz opaca de esa *actualidad permanente* en la que nos sumergimos en “Unland...”, esta literalidad es también metafórica: la lengua alemana, como toda escritura, es una lectora o testigo secundario de esa ‘escritura primera’ de la experiencia traumática, es decir de la exterioridad/singularidad de un origen caído, un origen traumático, un origen herido. Y es que la literalidad también es traducción: el discurrir de toda escritura es el despliegue de un proceso de duelo por este origen-no-originario que sólo retorna-sin-retornar en la (i)legibilidad de las palabras como espectros. (I)legibilidad de una escritura que, al proporcionarnos una visión siempre distanciada de ese no-lugar en el que nos espera (sin esperarnos nunca) la fecha/Otro testigo, es un escenario de (des)encuentro con él o, en conclusión, de contacto en el reconocimiento de que el significado de ambas obras sólo emerge (sin emerger nunca) en la *fuga del lenguaje*, en su no dejarse apropiar.

“Es la esencia misma del lenguaje el que no se deje apropiar nunca”, dice Derrida, “pero que provoca todo tipo de movimientos de apropiación” (“Language” 101) que, vimos en este trabajo, son siempre movimientos de apropiación en la desapropiación, movimientos de (des)apropiación. Y aquí aparece de nuevo la paradoja, pues esta apropiación en la (des)apropiación no es sino un movimiento más de apropiación a los que el lenguaje siempre se resiste. Prevalece, pues, nuestro *andar* ciego por la escritura, nuestro caminar a tientas: el duelo nunca termina, el cuerpo de la fecha/Otro testigo permanece insepulto, la cripta consagrada es siempre una habitación vacía. Sólo nos queda la certeza de la fuga: certeza del abismo que se cifra en la espectralidad de las palabras, de la *nada* hacia la que el lenguaje se ha retirado desde siempre. Certeza, diríamos, de que es gracias a la (i)legibilidad de la *escritura del trauma*, a la (i)legibilidad de toda escritura/lectura, que el Otro testigo puede, sin hablar nunca, hablarnos. Certeza, sin más, de que es en ese no-lugar (unland) de lo que *no es*, de esa *nada* que se abre en el *paso estrecho* de la herida, en la *nada* intersticial en la que cifra la fuga, que, como dicen los últimos versos del poema “Soviel Gestirne”, nos (des)encontramos con el Otro totalmente.

**Obras citadas**Bibliografía primaria

Cameron, Dan y Charles Merewether. *Unland/Doris Salcedo*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1998. Impreso.

Celan, Paul. *Choix de poèmes, réunis par l'auteur*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Gallimard, 1998. Impreso.

---. *Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2009. Impreso.

---. *Poems of Paul Celan*. Trad. Michael Hamburger. New York: Persea Books, 2002. Impreso.

Princenthal, Nancy et al. *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000. Impreso.

Bibliografía secundaria

Bal, Mieke. "Timing." *Of What One Cannot Speak; Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: Chicago University Press, 2011. 121-156. Impreso.

Barson, Tanya. "Unland: The Place of Testimony." *Contemporary Art in Focus: Tate Gallery Patrons' Papers* 3 (2004): 13-29. Web. 12 Ene. 2011.

Basualdo, Carlos. "Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo." Trad. Charles Merewether y Sylvia Korwek. Princenthal 7-33. Impreso.

Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia." *Ensayos escogidos*. Ed. Suhrkamp Verlag. México: Coyoacán, 2001. 43-52. Impreso.

Blanchot, Maurice. "El último en hablar." *La bestia de Lascaux y El último en hablar*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 2001. Impreso.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996. Impreso.

Cuesta Abad, José M. *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.

De Man, Paul. "Alegoría (Julie)" y "Alegoría de la lectura (Profession de foi)". *Alegorías de la lectura*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990. 219-283. Impreso.

Derrida, Jacques. "Ese peligroso suplemento..." *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado

- Ceretti. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2005. 181-209. Impreso.
- . "La différence." *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1998. 37-62. Impreso.
- . "Mnemosyne." *Memorias para Paul De Man*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1989. 15-49. Impreso.
- . "Poetics and Politics of Witnessing", "The Truth that Wounds", "Language is Never Owned". *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*. Eds. Thomas Dutoit y Outi Pasanen. New York: Fordham University Press, 2005. 65-107, 164-169. Impreso.
- . *Schibboleth, para Paul Celan*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena, 2002. Impreso.
- . "The Deaths of Roland Barthes." *The Work of Mourning*. Ed. Pascale-Anne Brault y Michael Naas. Chicago: Chicago University Press, 2003. 34-67. Impreso.
- "Lesen." *Diccionario Alemán-Español Ramón Sopena*. 5ª ed. 1955. Impreso.
- "Tactus", "Vulnus". *Diccionario ilustrado Latín: Latín-Español Spes*. 21ª ed. 2002. Impreso.
- "κρυπτός", "τρούμα", "τιτρωσχω", "τετρανω". *Diccionario manual Griego: Griego antiguo-Español Spes*. 20ª ed. 2002. Impreso.
- Fioretos, Aris. "Nothing: History and Materiality in Celan." *Word Traces. Readings of Paul Celan*. Ed. Aris Fioretos. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994. 295-341. Impreso.
- . "Nothing: Reading Paul Celan's *Engführung*." *Comparative Literature Studies* 27.2 (1990): 158-168. Impreso.
- Guerrero, Juan Carlos. "Unland: The Orphan's Tunic. La escultura como lugar del testimonio y trazo de la memoria." *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia. Premio nacional de crítica 2006-2007*. Bogotá: Uniandes-Ministerio de Cultura, 2007. 13-37. Impreso.
- Golb, Joel. "Reading Celan: The Allegory of *Hohles Lebensgehöft* and *Engführung*." Fioretos 185-218. Impreso.
- Huysens, Andreas. "Doris Salcedo's Memory Sculpture: *Unland: The Orphan's Tunic*." *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. 110-



121. Impreso.

Krauss, Rosalind. "Notas sobre el Índice. Parte 1." *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Trad. Alfonso Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996. 209-223. Impreso.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Impreso.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*. Trad. Juan Francisco Mejías. Madrid: Arena, 2006. Impreso.

Levinas, Emmanuel. "The Trace of the Other." *Deconstruction in Context. Literature and Philosophy*. Ed. Mark C. Taylor. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 345-359. Impreso.

Merewether, Charles. Entrevista con Doris Salcedo. Trad. Dominic Currin. Princeton 133-145. Impreso.

---. "To Bear Witness." Cameron 16-24. Impreso.

Salcedo, Doris. "Traces of Memory." *ReVista, Harvard Review of Latin America* 2.3 (2003): 28-30. Impreso.

Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Trad. y ed. Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.

**Anexos**

**“Paso estrecho” de Paul Celan (traducción de “Engführung”)<sup>1</sup>**

**Paul Celan**

\*

Trasladado al  
terreno  
con el rastro no engañoso:

Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas,  
con las sombras de los tallos:

¡No leas más –mira!  
¡No mires más –anda!

Anda, tu hora  
no tiene hermanas, tú estás–  
estás en casa. Una rueda, lenta,  
gira desde sí misma hacia afuera, los radios  
trepan,  
trepan por un campo negruzco, la noche  
no necesita estrellas, en ninguna parte  
eso pregunta por ti.

\*

En ninguna parte  
eso pregunta por ti–

El lugar donde yacían, tiene  
un nombre –no tiene  
ninguno. No yacían allí. Algo  
yacía entre ellos. No  
veían a través.

No veían, no,  
hablaban de  
palabras. Ninguna

---

<sup>1</sup> Traducción de Isabel de Brigard y Juan Diego Pérez, basada en el original en alemán y las traducciones al español de José Luis Reina Palazón, al inglés de Michael Hamburger y al francés de Jean-Pierre Lefebvre, cuyas referencias aparecen en la lista de obras citadas.

se despertó,  
el sueño  
vino sobre ellos.

\*

Vino, vino. En ninguna parte  
eso pregunta—

Yo soy, yo,  
yo yacía entre vosotros, yo estaba  
abierto, era  
audible, os puncé con mi tictac, vuestro aliento  
obedeció, soy  
yo todavía, vosotros  
dormís ciertamente.

\*

Soy yo todavía—

años.  
Años, años, un dedo  
tenta hacia abajo y hacia arriba, tenta  
alrededor:  
puntos de sutura, tangibles, aquí  
eso enormemente separado, aquí  
volvió a juntarse —¿quién  
lo encubrió?

\*

Lo encubrió  
—¿quién?

Vino, vino.  
Vino una palabra, vino,  
vino por la noche,  
quería alumbrar, quería alumbrar.

Ceniza.  
Ceniza, ceniza.

Noche.

Noche-y-noche. –Hacia  
el ojo ve, hacia el húmedo.

\*

Huracanes.

Huracanes, desde siempre,  
torbellino de partículas, lo otro,  
tu  
lo sabes, lo  
leímos en el libro, era  
opinión.

Era, era  
opinión. ¿Cómo  
nos tocamos  
–con estas  
manos?

También estaba escrito, que.  
¿Dónde? Tendimos  
un callar sobre eso,  
nutrido con veneno, grande  
un verde  
callar, un sépalo, de él  
suspendido un pensamiento de algo vegetal–

verde, sí,  
suspendida, sí,  
bajo un cielo  
solapado.

De, sí,  
vegetal.

Sí.  
Huracanes, torbellinos de par-  
tículas, quedó  
tiempo, quedó,  
para intentarlo junto a la piedra–  
era hospitalaria

interrumpía la palabra. Qué  
bien estábamos:

granular,  
granular y fibrosa. Entallecida,  
compacta;  
uval y radiada; glomerulosa,  
aplanada y  
grumosa; porosa, rami-  
ficada-: él, eso no  
interrumpía la palabra,  
habló,  
habló a gusto a los ojos secos, antes de cerrarlos.

Habló, habló.  
Fue, fue.

Nosotros  
no soltamos, nos quedamos  
en medio, una  
estructura de poros, y  
vino.

Vino hacia nosotros, vino  
a través, remendó  
invisible, remendando  
la última membrana, y  
el mundo, un mil-cristal  
disparó, disparó.

\*

Disparó, disparó.  
Entonces-

Noches, desintegradas. Círculos,  
verdes o azules, rojos  
cuadrados: el  
mundo arriesga lo más interior en  
el juego con las nuevas  
horas. -Círculos

rojos o negros, claros  
cuadrados, ni  
una sombra de vuelo,  
ni  
mesa de medir, ningún  
alma de humo asciende ni participa en el juego.

\*

Asciende ni  
participa en el juego.

En la huída de la lechuza, sobre  
la lepra petrificada,  
junto  
a nuestras manos huidas, en  
el último rechazo,  
sobre el  
parabalas ante  
el muro arruinado:

visibles, de  
nuevo: las  
ranuras, los

coros, antaño, los  
salmos. Ho, ho–  
sanna.

Así  
que hay templos todavía. Una  
estrella  
tiene todavía luz.  
Nada,  
Nada está perdido.

Ho–  
sanna.

En la huída de la lechuza, aquí,  
las conversaciones, gris-día,  
de los rastros de las aguas subterráneas.

\*

(--gris-día,  
de  
los rastros de aguas subterráneas--

Trasladado  
al terreno  
con el  
rastro  
no engañoso:

Hierba.  
Hierba,  
separadamente escrita.)

#### **Detalles de *Unland: The Orphan's Tunic* de Doris Salcedo**

Para facilidad del lector, a continuación se presentan cuatro detalles de la escultura. Los títulos y las referencias bibliográficas de las imágenes son las siguientes:

*Figura 1.* Vista general de la instalación “Unland”, toma en primer plano de la escultura “Unland: The Orphan’s Tunic”. Imagen tomada de Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak; Doris Salcedo’s Political Art*. Chicago: Chicago University Press, 2011.122. Impreso.

*Figura 2.* Vista lateral de “Unland: The Orphan’s Tunic”. Imagen tomada de Princenthal et. al., *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000. 97. Impreso.

*Figura 3.* Vista lateral de “Unland: The Orphan’s Tunic” (detalle). Imagen tomada de Princenthal et. al., *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000. 99. Impreso.

*Figura 4.* Detalle de la superficie superior de “Unland: The Orphan’s Tunic”. Imagen tomada de Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak; Doris Salcedo’s Political Art*. Chicago: Chicago University Press, 2011.139. Impreso



*Figura 1*



*Figura 2*





*Figura 3*



*Figura 4*