



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

## Pensamiento y lenguaje en Maurice Blanchot

La escritura del diferimiento

Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía  
con mención en Estética y Teoría del Arte  
presentada por:

Mauricio Rojas Peña

Profesor patrocinante:  
Sergio Rojas

Santiago de Chile 2018

## Índice

Resumen.....	4
Abstract.....	5
Introducción.....	6
Planteamiento de los capítulos de la investigación.....	9

### Primera parte

#### La articulación del tiempo en la modernidad

1-La síntesis.....	22
1.1 La modernidad como obra y tiempo.....	25
1.2 El romanticismo de Jena como exigencia del absoluto. (Schelling).....	35
1.3 La obra como realidad efectiva en Valéry.....	42
1.4 El fin de la obra (Hegel).....	46
1.5 Conclusiones.....	52

### Segunda parte

#### Relación con otras operatorias de la distancia

2-La experiencia como experiencia del relato.....	55
2.1 La experiencia del relato.....	59
2.2 La voz narrativa, lo neutro.....	71
2.3 La muerte como experiencia.....	85
2.4 La experiencia original del arte como ausencia del origen.....	102
2.5 Conclusiones.....	107

3-La inacción.....	111
3.1 La inacción y el tiempo.....	112
3.2 La mediación inmediata, el desvío.....	125
3.3 La paciencia y la impaciencia.....	154
3.4 La errancia.....	162
3.5 Conclusiones.....	176
4- La semejanza.....	180
4.1 La semejanza material.....	181
4.2 Los niveles de la imagen.....	191
4.3 Conclusiones.....	196

### Tercera parte

#### La escritura de la comunidad

5- La escritura de la comunidad.....	199
5.1-La comunidad y la escritura.....	200
5.1- La comunidad y el principio de insuficiencia.....	205
5.2 La muerte como composición y descomposición de la comunidad.....	210
5.3 La literatura como apertura a la escritura de la comunidad, la obra y lo político....	218
5.4 Conclusiones.....	225
Conclusión.....	228
Bibliografía general.....	236

## Resumen

La tesis investiga la tensión entre lenguaje y pensamiento en Maurice Blanchot. Para ello elaboramos el concepto de distancia como clave de lectura. La distancia sería la que desplaza el sentido cuando aparece. Esto genera tensión porque se produce una resistencia al sentido por la materialidad del lenguaje. Este es el modo en que operan sus textos. Esta distancia es lo que mueve el pensamiento de Blanchot a develarla como sentido diferido.

Hemos ordenado la tesis en tres partes y en cinco capítulos. En la primera parte establecemos el modo en que la distancia articula el tiempo en la modernidad filosófica y el romanticismo de Jena. El vínculo con la síntesis como tendencia que busca hacer efectiva la realización de la obra en la historia. Aquí la distancia está subordinada a la potencia del pensamiento. Esto organiza el lenguaje y lo vuelve representación de ese objetivo.

En la segunda parte nos ocupamos de la operación de la distancia en el pensamiento de Blanchot a partir del análisis que hace de otros autores. Las nociones que tratamos son: la experiencia del relato, lo neutro, la muerte y el origen. La inacción, ausencia de tiempo, mediación inmediata, la proximidad de lo otro y el desplazamiento de la acción como realización en la tensión entre pensamiento y lenguaje. La semejanza como desplazamiento de sentido en el análisis de la imagen en cuanto a materia y significación. En la imagen la distancia emerge como la cosa misma.

En la tercera parte, la tesis analiza la escritura de la comunidad. En ella se articula la proximidad de lo otro como apertura de la comunidad a lo excluido que la produce. El cuerpo y la escritura como necesidad material desplaza la fusión de la comunidad como obra realizada o en proceso de realización. Esa alteridad se haría evidente con la insuficiencia que implica el exceso de la carencia. La muerte aparece como el exceso de esa carencia en el prójimo. La escritura desplaza la obra y muestra la distancia. Por ello, tratamos la noción de comunidad como aquella donde opera la distancia como inminencia.

## Abstract

This thesis investigates the tension between language and thought in Maurice Blanchot. For this purpose, we elaborated the concept of distance as a reading key. Distance is what displaces sense when it appears. This generates tension because distance produces resistance from sense because of the materiality of language. Blanchot's texts operate this way. This distance is what moves the author's thoughts to reveal it as deferred sense.

The thesis is organized in three parts and five chapters. In the first part, we establish the specific way in which distance articulates time in philosophical modernity and in Jena's romanticism. The link with the synthesis as a tendency that seek to make effective the realization of the work in history. Distance is subordinated to the potency of thought. This organizes language and makes it a representation of that objective.

In the second part, we attend to the operation of distance in the thought of Blanchot, considering the analysis that he makes of other authors. The notions treated are: the narrative's experience, the neutral, death and origin. Inaction, absence of time, immediate radiation, the proximity of the other and displacement of action as realization in the tension between thought and language. Similarity as displacement of meaning in the analysis of the image in terms of its materiality and signification. In image, distance emerges as the thing itself.

In the third part, the thesis analyzes the community's writing. It articulates the proximity of the other as an opening of the community to the excluded that produces it. The body and the writing appear as a material need that displaces the fusion of the community as a realized work or in the process of realization. That otherness is evident with the insufficiency implied in the excess of lack. Death appears as the excess of that lack in the neighbour. Writing displaces the work and exposes the distance. Therefore, we treat the notion of community as the place where distance operates as imminence.

## Introducción

El objetivo de la investigación es analizar la relación entre lenguaje y pensamiento en Maurice Blanchot. Para ello elaboramos la noción de distancia<sup>1</sup> como aquella que difiere esa relación. La distancia mantiene la tensión de esos momentos, por el diferimiento de sentido que se produce. Lo que demora el pensamiento como sentido que busca subordinar el lenguaje a sus límites. Esto generaría un desvío de la noción de tiempo y de sujeto y objeto en la modernidad. Blanchot no trata la noción de distancia en su pensamiento. No sistematiza sus reflexiones. Pero nos parece que en ella se asienta la lectura que nos permite analizar la operación de su reflexión. Ese modo es la tensión y desplazamiento entre lenguaje y pensamiento.

Esta noción aborda el problema que surge en el desplazamiento de la relación entre lenguaje y pensamiento. La materialidad del lenguaje es la escritura en la que el pensamiento no puede cumplirse totalmente ya que la escritura es su límite y su procedencia. No obstante, este mismo vínculo entre lenguaje y pensamiento cuyo despliegue no se resuelve en uno o en otro polo, se mantiene en la tensión y desplazamiento como distancia. La problemática que emerge en el pensamiento de Blanchot, en los ensayos que hemos revisado para esta investigación, tiene que ver con observar de qué modo se produce esta relación. Ella constituye la oscilación que difiere uno y otro momento. Ahí emerge la demora de la escritura como resto que no podemos pensar y mantiene la tensión. La distancia parece organizar el tiempo en el modo de comprensión vulgar y a la vez

---

<sup>1</sup> La distancia, que elaboramos como concepto para analizar el pensamiento de Maurice Blanchot opera como diferimiento. Derrida hace una observación respecto a la etimología del verbo diferir extraída de el Littré. Esa observación se refiere a la raíz latina y griega de la palabra diferir. “Sabido es que el verbo «diferir» (verbo latino *differre*) tiene dos sentidos. [...] el *differre* latino no es la traducción simple del *diapherein* griego y ello no dejará de tener consecuencias [...] Pues la distribución de sentido en el griego no comporta uno de los motivos del *differre* latino a saber, la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica el cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una representación. [...] El otro sentido de diferir es el más común y el más identificable: no ser idéntico, ser otro, discernible, etc.” Derrida (2010: 43-44) La observación propuesta por Derrida arroja luz sobre la propuesta de lectura que desplegamos en la investigación.

abrirnos al desplazamiento infinito que aparece en esa relación del pensamiento con la distancia misma. Esto tiene varias consecuencias que analizaremos desde las perspectivas de los textos de Blanchot que proponemos. En esas perspectivas aparece la obra, el tiempo, la escritura, la imagen y la comunidad.

Este concepto clave de lectura, nos permite comprender la operación de la escritura de Blanchot. Ese concepto no es tratado en su pensamiento, sino que lo hemos propuesto a modo de hilo conductor del análisis. La distancia sería el momento en que aparece la resistencia al pensamiento como sentido de unidad y fin. Pero cuya condición no se resuelve en la falta de sentido que sería puro lenguaje sin pensamiento. Sino, el diferimiento entre ambos momentos como tensión que mantiene la distancia. La perseverancia en ese momento hace aparecer la distancia referida a sí misma. Ahí se muestra la operación. Es decir, que los elementos que constituyen ese pensamiento son puestos en funcionamiento por el modo en que los hace operar la distancia. Por un lado como tensión, por otro, como desplazamiento.

Para ello hemos establecido algunos lugares que nos proporcionarán este concepto en un despliegue que nos dejará leer en los ensayos de Blanchot esa noción. Los ensayos que revisamos pertenecen a *El espacio literario*, *La conversación infinita*, *El libro por venir*, *La comunidad inconfesable*, *La amistad* y *De Kafka a Kafka*.

Hay que considerar la dificultad con la que nos encontramos a partir del modo expositivo que tiene Blanchot como ensayista, ya que no sistematiza ni desarrolla detenidamente las nociones que trata.

El problema se presenta de manera esencial para el desarrollo de su pensamiento, del arte y la política. Lo que entenderemos aquí por distancia es aquello que sostiene la tensión entre lenguaje y pensamiento. Esto implica que la distancia es el momento en que aparece la referencialidad sin referente. El lenguaje difiere el proceso del pensamiento. Es decir que lo no resuelto que aparece hace volver al pensamiento sobre la marcha de su sentido para

establecerse, porque lo deja abierto. La tensión es provocada porque a la vez que se dispone a realizarse la escritura la demora. El desplazamiento es propiamente la distancia. Esto implica que la distancia consiste en esa fuerza que mantiene el diferimiento en el despliegue de la obra. Por eso siempre recomienza.

La distancia revela la oscilación. Esta oscilación tiene dos momentos: 1- el más evidente aparece como el esfuerzo, el movimiento hacia la realización como horizonte y fin de la obra en tanto pensamiento. Es decir que la obra contempla un sentido en el que se resuelve su proyección y se dispone a él. 2- menos evidente, la distancia nos permite ver que ese movimiento es diferido, y persevera en la espera de la realización del sentido, de la comunidad y de la obra. Ahí emerge la tensión del sentido y lo desplaza mostrando la materialidad del lenguaje en la que se produce.

El objetivo es analizar el modo de operar del pensamiento de Blanchot. En sus ensayos aparece la distancia que reclama la puesta en evidencia del diferimiento que ella produce. Es decir, la evidencia de la tensión entre lenguaje y pensamiento. Si la distancia persevera, esa perseverancia es la tensión que se mantiene en la disyunción entre estos dos momentos en sus textos. Lo que simultáneamente se abre por el desplazamiento del sentido y la multiplicidad que sostiene distancia. Esto tendría una consecuencia en el tiempo, por ello, es necesario mostrar el modo en que la modernidad articula el tiempo y la manera en que Blanchot se desvía de ese modo de comprender el tiempo.

Este concepto es importante porque es el modo en que se construyen nociones como las de obra y desobra, tiempo y ausencia, lectura e interpretación. Nociones que despliegan y determinan la construcción de sentido del pensamiento. Por esto, la posibilidad de escapar de la obra se vuelve un encuentro con lo imposible. La obra se difiere, pero volvemos porque no podemos sostenernos en la indeterminación, pero tampoco podemos acabarla. Y sin embargo, la obra no pierde un ápice de sentido. Lo que haremos es analizar el modo en que se presenta la distancia y los objetivos que implican a cada capítulo. Esto significa analizar los conceptos que se articulan en la clave de la distancia. Ese análisis se llevará a



cabo sobre el lenguaje del arte y la comunidad y en el pensamiento como obra del sentido. La distancia nos permite tener una matriz de lectura abierta al análisis de otras obras.

La investigación fue ordenada del siguiente modo: en la primera parte expondremos las condiciones en que se articula el tiempo y la historia a partir de la reducción de la distancia. En la segunda parte las relaciones con otras operaciones de la distancia en las que emerge otro tiempo, el de la ausencia de tiempo. Y en la tercera parte la relación de la escritura con la comunidad.

## Planteamientos de los capítulos de la investigación.

Los conceptos para el análisis de la tensión entre lenguaje y pensamiento se desprenden de la reflexión de Maurice Blanchot. Como hemos planteado esto implica que la distancia está entre uno y otro momento y no se resuelve. Por ello, es un proceso incesante. Ese proceso exige el retorno permanente de su encuentro, es decir, volver sobre la tensión entre pensamiento y lenguaje. De este modo, la dificultad consiste en hacer el proceso coherente por el cual la distancia aparece. Para ello debemos mostrar el modo en que la distancia se relaciona con el sentido y su diferimiento. En las siguientes nociones, al interior de la lectura de Blanchot, podremos establecer la estructura en la que se hace presente y cómo produce su tensión y desplazamiento en cada elemento del análisis. En este sentido cada parte dispone de un modo específico. Esta distancia se da en las nociones de tiempo como ausencia, en la obra como desobra, en la escritura, la imagen y la comunidad.

## Primera parte

### La articulación del tiempo en la modernidad

#### 1 La síntesis

El concepto de distancia como clave de lectura no aparece en el pensamiento de Blanchot como una noción tratada. Por ello es necesario recorrer el modo en que ésta se presenta según los supuestos que permanecen implícitos en los ensayos de Blanchot y sobre los que

trabaja desviándose. En sus textos las nociones se presentan sin un desarrollo sistemático, como lo explicamos al inicio de la introducción. Por lo tanto, lo que nos entrega son vestigios que nos permiten seguir la huella del proceso sobre el que se despliega esta relación entre pensamiento y lenguaje. Estos elementos aparecen ya incorporados en sus textos. Se dan por entendidos. En este sentido, en el capítulo primero de la primera parte, revisaremos la síntesis, donde analizaremos el proceso de la modernidad filosófica. El pensamiento como potencia y exigencia de unidad que articula un tiempo y una historia. Lo que nos permite pensar en Blanchot, no como superación u oposición, sino como desvío del sentido que allí se produce. Lo que buscamos ahí es exponer el modo en que el pensamiento avanza hacia la subordinación de la naturaleza.

Lo que trabajaremos en este punto, es el proceso de la modernidad vinculada a la noción de obra y tiempo como exigencia teleológica de una finalidad que complete el proceso del ser. Esto ocurriría en tanto pensamiento que tiende a subordinar por completo el lenguaje al sentido de la obra y por ello del tiempo que en ella se despliega de modo progresivo y como fin de la historia. La distancia es ahí un elemento que se dispone para ser superado.

Para el desarrollo de esto, lo dividimos en los puntos que siguen para dar cuenta de ese proceso que nos permite pensar el modo en que la noción de distancia aparece subordinada al sentido del pensamiento. Esa emergencia nos permitirá mostrar que esta distancia busca ser superada. Este proceso evidenciará que el pensamiento se ha planteado a sí mismo como potencia. Y esto no es más que la demanda de sí mismo como identidad y unidad de sentido.

1.1 La modernidad como obra y tiempo, en Descartes y Kant, es el movimiento progresivo del tiempo. Revisamos ahí nociones que están vinculadas al racionalismo de las *Meditaciones metafísicas* y al proceso teleológico que Kant expone principalmente en la tercera crítica y que dan cuenta del pensamiento como potencia, como poder. Lo que haremos es mostrar como el orden del tiempo se organiza a partir de esta disposición del

pensamiento como potencia y sustrato organizador de la realidad en la que todos los elementos materiales se subordinan a él.

1.2 El romanticismo de Jena como exigencia del absoluto. Veremos la tendencia de Schelling al absoluto y su relación con el fragmento. Revisamos las nociones que aparecen en *El absoluto literario* de Lacoue-Labarthe y Nancy en el ensayo “El sistema sujeto”. Ahí aparece la vinculación de Schelling con la tendencia al absoluto como sistema de la obra que se sostiene en el sujeto y que lo despliega en la búsqueda de su apropiación en lo absoluto. “*El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*” y “La filosofía del arte (introducción) de Schelling”, “El equívoco romántico” en el que se muestra la noción de fragmento relacionada con lo absoluto. Es decir, que ahí se manifiesta la exigencia de sentido que anida en el pensamiento y se manifiesta en el arte como fragmento y vestigio de ese cumplimiento del pensar.

1.3 La obra como realidad efectiva en Valéry. La obra intenta llevar a cabo de modo concreto esa totalidad y expresarla en la precisión del lenguaje poético. Esto lo revisamos en los ensayos del libro *Escritos literarios*: “Sobre un pensamiento”, “Le coup de dés (La tirada de dados) Carta al director de Marges”, “Le decía yo una vez a Stephen Mallarmé”, “Stephén Mallarmé”, “Mallarmé”. En estos escritos se dispone de un proyecto de obra de Mallarmé asociado al pensamiento y a la precisión que se desprende de éste. De modo que puede ser llevado a su realización efectiva en el lenguaje poético. Esa visión radical nos permitirá ver de qué modo la necesidad de esa efectividad se vuelve la exigencia moderna de la síntesis y de la palabra como expresión precisa del pensamiento.

1.4. En el fin de la obra, trataremos la realización efectiva del tiempo y la historia en Hegel. Aquí revisamos los textos en que claramente Hegel dispone de ese proyecto en el marco de recepción de Kojév y Bataille. Lo que revisamos en Hegel es “Introducción” a *Las lecciones de filosofía de la historia, Fenomenología del espíritu* en “El saber absoluto”, *Lecciones sobre estética*, “La forma artística romántica, el apartado: Relación del contenido con el modo de representación y La esfera religiosa de lo romántico”. En Bataille *La*

*felicidad, el erotismo y la literatura* en el apartado “Hegel el hombre y la Historia”. Estos textos permiten entrar en el modo de interpretar el pensamiento como potencia de realización que está exigido en base a su esencia. El fin que busca realizarse es la sustancia del pensamiento. Esa efectividad alcanza su más radical movimiento en Hegel por el ímpetu de efectividad de la universalidad. Esa universalidad del pensamiento sería el sentido que adquiere y que subordina en su despliegue al lenguaje y la condición material. En esa subordinación el tiempo adquiere una condición fundamental de articulación como despliegue que va al encuentro de ese momento final. Es decir que el arte expresa ese despliegue como intimidad del espíritu, porque es parte de ese proceso y un momento en la conciencia de la búsqueda de ese momento. No obstante solo se hará efectivo en la historia por el Estado, como fin de la historia misma. La distancia como clave de lectura nos permite ver de qué modo hay una tendencia hacia esa finalidad que potencia el pensamiento y subordina el lenguaje reduciendo la distancia. Esto produce el tiempo moderno. No obstante, expuesto esto veremos de qué modo esto se difiere para que emerja la distancia sin referente que hemos planteado como el desplazamiento del cierre total y la tensión entre pensamiento y lenguaje.

Lo que buscamos en estos tres primeros apartados es el modo en que el pensamiento opera como un tiempo progresivo. Y por otro lado como polaridad de la unidad esencial, en la modernidad, desde donde detectamos que emerge esta potencia del pensar. En primera instancia parece subordinar al lenguaje por completo. Esto articula un tiempo y la comprensión de la historia como progreso.

## Segunda parte

### La relación con otras operatorias de la distancia

#### 2- La experiencia como experiencia del relato.

2.1 La experiencia del relato. Lo que aquí pondremos en juego es la noción de relato puro que está en *El libro por venir* en el ensayo “1-El canto de las sirenas”. Con esta noción, Blanchot se vincula a la experiencia como pérdida de la relación con el tiempo presente y a

partir de eso emerge la ficción. La ficción sería el lugar propicio de la distancia en donde opera el desplazamiento de sentido del lenguaje y el pensamiento. Esto implica el montaje sobre el que se articula la experiencia misma. Lo que esta operación busca es mostrar la experimentación de esa suspensión, de aquello que se resiste al sentido del pensamiento. Por otro lado, esa experiencia para Blanchot, está ligada a la cultura en las obras cuyo imaginario implica el viaje. El viaje que ahí trata Blanchot es la distancia sin referencialidad como el encuentro con ese momento de ilegibilidad que es lo otro. Esto transformaría la experiencia en experimentación. El relato se nos presenta como ficción. Porque la experiencia a la que se refiere requiere de una verdad y de un sentido en la que se efectúa. Pero al aparecer como ficción la experiencia se transforma en una experiencia de la ficción.

2.2 La voz narrativa, lo neutro. La narración como distancia propia de lo neutro y experiencia de la fatiga. Lo neutro es un concepto fundamental en el pensamiento de Blanchot como aquello que justamente se resiste a la realización de la obra como sentido, sin oponerse. Esto aparece en *La conversación infinita* en “La voz narrativa (el “él” lo neutro)” La narración daría cuenta de una voz neutra, es decir, como el relato que no se sostiene en la voluntad de un sujeto y se muestra como ficción en la que se desvanece la unidad. En este sentido Kafka nos expone a su obra poblada de momentos en que la ficción se muestra como tensión entre pensamiento y lenguaje. Esa voz se muestra y articula su obra en tanto escritura y emerge como ese entre que no se escucha y articula la narración.

2.3 La experiencia de la muerte. Esto se presenta de dos modos, uno es la muerte posible, y el otro, la imposibilidad de morir. Lo que implicaría la decisión y la pasividad. En esta experiencia, Blanchot, se abre al proceso literario como distancia que aparece. Estos momentos se presentan en *El espacio literario* en los ensayos “La experiencia de Igitur”, “Rilke y la exigencia de la muerte”, “El afuera, la noche, el apartado: acostarse sobre Nikita”, “La muerte posible, el apartado: Kirilov” esto lo dividimos siguiendo la lectura de Blanchot: A- el relato Igitur de Mallarmé, donde aparece la muerte como la injusticia y la soberanía. B- Rilke en las Elegía de Duino y en los cuadernos de Malte Laurids Brigge,

como experiencia de una muerte que se abre como posibilidad de la imposibilidad. C- Por otro lado, el personaje de Dostoyevski, Kirilov, que establece una relación activa con la muerte, en relación con la voluntad. D- Tolstoi y su relato sobre Nikita, que nos expone a la muerte como desamparo, el cuerpo expuesto. Por lo tanto, tenemos los conceptos clave que se juegan en este proceso de desplazamiento del sentido y que Blanchot extrae de estos autores. Estos son: A- Injusticia y soberanía, B- posibilidad e imposibilidad, C- La decisión y la acción de morir como autonomía y D- Lo abierto en la experiencia de la muerte.

2.4 La experiencia original del arte como ausencia del origen. La escritura y el arte como experiencia y búsqueda del origen de la obra. La escritura nos enfrenta al encuentro originario de la ausencia de origen de la obra. Y lo que veremos es cómo el despliegue de esa experiencia en el arte nos enfrenta a la distancia como ausencia de obra. Es decir que en el arte emergería el momento en que aparece ese movimiento sin justificación de la obra, como desplazamiento de ella. Esto lo ubicamos en *El espacio literario* en el ensayo “La experiencia original”

Este es el ejercicio de lectura que Maurice Blanchot despliega sobre la muerte a partir de los tópicos de la experiencia, la posibilidad e imposibilidad. Éstos se sostienen en la distancia. La aparición de aquello que no se realiza y difiere el sentido del pensamiento.

### 3-La inacción

El modo en que Blanchot desarrolla su pensamiento y lenguaje hace patente la distancia. Tensiona la relación del pensamiento como sentido y el lenguaje como resistencia material, escritura. De esto se desprende la relación fundamental con el problema del tiempo y la obra como proceso por el cual las relaciones de la literatura se encuentran con la espera de la obra. Esto altera la noción de tiempo y presencia como sustrato que sostiene el orden de la obra. Así emerge la ausencia de tiempo como inacción.

Estos conceptos aparecen en *El espacio literario*, en *La conversación infinita*, en *El libro por venir*, en los ensayos sobre Mallarmé. En *El espacio literario* aparece en los siguientes ensayos: “La soledad esencial”, “La cercanía del espacio literario”. La experiencia de Mallarmé que aparece en estos ensayos nos permite pensar la inacción y la mediación inmediata. Estos conceptos que aparecen en Blanchot, pero que no trata de forma sistemática, se vinculan a la aparición de la distancia. Por un lado, la inacción apunta al desplazamiento del pensamiento como cumplimiento. Y por otro, la mediación inmediata apunta a la permanencia en un ámbito delimitado, pero en que el límite se hace patente como distancia. Esa distancia se resiste a la apropiación absoluta del pensamiento como mediación inmediata que choca con su materialidad y aparece.

Por esto es que el análisis avanzará, en primera instancia, hacia el encuentro del tiempo con la delimitación del sentido de la realidad y la literatura. En segunda instancia, el poema como la aparición de la inacción. En *La conversación infinita*, “La obra Final”, “La ausencia del libro”, en *El libro por venir*, el ensayo del mismo título, podemos encontrar los giros que delimitan estas nociones. Por esto es que, hemos tomado como referencia los textos de Maurice Blanchot mencionados.

Para ello, es necesario desarrollar, 3.1 La inacción y el tiempo junto el concepto de ausencia de tiempo y de inacción vinculado a la escritura como fascinación. La inacción hará referencia a la ausencia de tiempo como un tiempo que no puede realizarse. No se hace presente la presencia que lo exige, que implica el cumplimiento y el cierre final del sentido. De ahí que opera la tensión de la distancia como suspensión del sentido. Lo que hace que la obra quede diferida.

Dentro de este apartado es importante desplegar además el concepto de 3.2- La mediación inmediata, el desvío. Blanchot ve la operación al interior de los textos de Mallarmé. Lectura que se separa de la visión que hemos planteado a partir de los textos de Valéry a los que hace remisión el autor. La reflexión de Blanchot trabaja en la lectura de varios autores, lo que aparece aquí es la relación de Mallarmé con la escritura que se ubica en *El espacio*

*literario* en “La cercanía del espacio literario”. Ahí el espacio se articula como una mediación que hace evidente la proximidad como tensión de la relación de pensamiento y lenguaje. En *El libro por venir* y en *La conversación infinita* “La ausencia del libro” lo que aparece es en primera instancia el movimiento de una escritura que aborda el porvenir como lo que no termina de llegar. En la ausencia del libro ese encuentro con la escritura desarma la posibilidad del libro como expresión de una cultura que se vuelve sobre sí. Esa relación con la escritura nos permite hacer patente la distancia como tensión de la relación entre lenguaje y pensamiento.

3.3 La paciencia y la impaciencia. Otro de los tópicos de la noción de obra en Blanchot, es la relación paciencia e impaciencia como momentos de la distancia. En el ensayo de *El espacio literario* “Rilke y la exigencia de la muerte” utiliza los términos que en el análisis configuran el panorama de la espera y la desesperación. Aquí adquieren una mayor precisión en las figuras de la paciencia e impaciencia. Lo que expondremos es que lo que se plantea es el retorno del afuera y la paciencia como el encuentro con ese momento que no espera nada. Este movimiento implicaría a la paciencia como la perseverancia en la apertura de la escritura que tensiona y desplaza el movimiento del pensamiento.

3.4 La errancia. Por otro lado, el error como pura distancia, es una lectura que Blanchot hace en “Kafka y la exigencia de la obra” en *El espacio literario*. Esto sería la escritura. Se vincula al error como errancia, como aquello que siempre se desvía y es sin fundamento, el exilio. Aquí el sentido se bifurca porque es abierto por la materialidad del lenguaje a aquello que no puede apropiarse. El pensamiento queda diferido en esa relación en la que las obras de Kafka nos exponen a una marcha sin fin. Ahí la distancia emerge como desplazamiento, clausura la totalidad.

#### 4- La semejanza.

Los niveles de la imagen dan cuenta de la tensión que ocurre en la relación de pensamiento y lenguaje y se conecta con la escritura. La imagen que nos ofrece el pensamiento de Blanchot tiene dos niveles que operan a la vez. Esto sería producido por la distancia y



aparece cuando en la imagen se revelan esos niveles. La temporalidad que concibe cuando nos expone a la distancia de la escritura, es aquella que tratamos con respecto a la obra y la ausencia de tiempo. En la imagen se reproduce uno de los momentos importantes que se vinculan al pensamiento y el lenguaje y la significación diferida. Pero lo que nos convoca en la imagen sería el momento en que la distancia se hace visible en ella. Por esto, en los textos de *El espacio literario* en “Las dos versiones de lo imaginario”, se produce un cruce entre la significación inmaterial y la aparición de su soporte que son los dos niveles de la imagen que nos presenta.

4.1 La semejanza material. La materialidad de la imagen en el cadáver y el despojo. En este punto, ubicado en el ensayo “Las dos versiones de lo imaginario”, nos encontramos con el momento de la distancia misma como materialidad. Esto sería la aparición de la materia como suspensión del sentido que se retira del despojo y emerge una semejanza de lo que aún pertenece al sentido pero no calza con aquello que aparece. El énfasis de este apartado consiste en que la materia se vuelve pura distancia sin imponerse absolutamente. La imagen semejanza como despojo en el que aparece el momento en que se desarticula la obra. En este sentido, en la imagen se expondrá la ambigüedad en la que se sostiene como advenimiento de lo indefinido. Sin embargo, se mantiene en la inminencia, el sentido no se retira totalmente porque aún está la necesidad de establecer qué ha aparecido, pero sin poder escapar de esa necesidad de pensarlo.

4.2- Los niveles de la imagen. El parecer de la imagen se relaciona con los dos niveles de la imagen, su delimitación de sentido y su materialidad. Aquí aparece el proceso del sentido, del pensamiento como significación, lo que a su vez contiene a la visión. El desfase entre la imagen y el sentido nos muestra el diferimiento de la relación entre pensamiento y lenguaje.

## Tercera parte

### 5- La escritura de la comunidad

La escritura de la comunidad de suyo se articula como distancia. Es la puesta en escena de la historia y la política abiertas por la materialidad de la escritura como lo otro que no permite cerrar el sentido. Esto sería el momento en que en la historia emerge como aquello que no se subordina a su proyecto. Si la obra busca su realización como reducción de la distancia en la síntesis, ésta alcanza su máxima expresión en la realidad como fin último en el que se efectúa el proceso del ser. Lo que implica que la comunidad es la realización de la obra en la historia, la subordinación de lenguaje al sentido.

Bajo este contexto, lo que aparece en la escritura de la comunidad, es la comunidad diferida por lo otro irreductible, por la distancia que emerge. Lo que queremos es analizar el modo en que la distancia dispone de una comunidad que no se resuelve en la síntesis. Lo que buscamos es establecer que la distancia dispone el momento de lo abierto, de oscilación entre el desplazamiento y su constitución. La distancia expone a la comunidad a la carencia, a lo abierto, donde no hay sujeto como sustrato de una voluntad soberana.

La comunidad se encuentra con la distancia como exigencia comunista, como una comunidad desplazada. Es decir, en el marco de lectura de Blanchot, es el movimiento incesante de la comunidad frente a lo otro. Aquello que le impide instalarse en un cierre absoluto y la difiere. Para esto ubicamos los textos de *La conversación infinita*, “Lo indestructible”, vinculado al momento en que lo abierto de la distancia de la comunidad se relaciona con el cuerpo expuesto, necesitado, materialidad que desborda su sentido. En el libro *La amistad*, en el ensayo “Sobre un acercamiento al comunismo”, aparece el encuentro con la carencia de comunidad que abre la tensión en tanto política. *La comunidad inconfesable* el punto en que lo otro emerge como prójimo y proximidad de la muerte que no podemos subordinar al pensamiento y nos expone al resto que fragmenta lo indiviso del sujeto. En *De Kafka a Kafka*, en el ensayo “La literatura y el derecho a la muerte”, el

movimiento de un lenguaje que se anticipa a la muerte en su escritura y en su límite suspende el pensamiento. Lo que aparece es el soporte material en el que se despliega la obra.

La distancia que Blanchot establece se vincula a la noción de progreso que ocupa la comprensión vulgar del tiempo. Esto lo abre a un tiempo que tiene que ver con el retorno de del desplazamiento entre lenguaje y pensamiento. Esta distancia se articula, en la comunidad, como lo incesante de la insuficiencia material que no se subordina a la comunidad, lo que nos empuja a otra concepción de la comunidad.

La política en cuanto es la relación con lo excluido hace aparecer la precariedad que nunca se resuelve, esto siempre tensiona la comunidad y nos exige volver sobre su límite. Esa distancia emerge de la materialidad que es incesante en su desplazamiento. Por ello, en la política se expresa la distancia como ejercicio de diferimiento del sentido del pensamiento y la puesta en evidencia de la proliferación que no logra apropiarse del límite, que de un término definitivo a la comunidad. Por este motivo, el proceso de la investigación es el despliegue en el que el lenguaje se difiere y pone en suspenso los valores y fundamentos de la cultura occidental. Pero, no establece otros fundamentos o valores, sino que se incorpora a la distancia como desfase que mantiene la relación entre escritura y pensamiento, entre sentido y lenguaje. Por ello, como desplazamiento del sentido en cuanto definitivo.

La comunidad es un concepto fundamental en Blanchot y nos interesa por el modo en que ésta puede operar a partir de la distancia. El proceso por el cual la comunidad es demandada por la distancia se vincula a la autoridad, a la carencia y la desgracia que aparece en el ensayo “Lo indestructible”. Para el análisis hemos ordenado el capítulo del siguiente modo: 5.1 La comunidad y la escritura, la relación con la necesidad el deseo y el cuerpo. 5.2- La comunidad y el principio de insuficiencia. La aparición de lo otro irreductible, ese resto que se resiste al cierre. Esto implica explicar la insuficiencia y la carencia como exceso, como aquello que excede al pensamiento y siempre retorna. Lo que nos excede nos produce, inmanencia del proceso de comunidad. 5.3- La muerte como

composición y descomposición de la comunidad. La muerte es necesaria para el encuentro de la experiencia con lo otro. El “*se muere*” como intrusión de lo otro en la comunidad y su constitución. Lo próximo como prójimo (*autrui*) se haría patente en la muerte. 5.4- La literatura como apertura a la escritura de la comunidad, la obra y lo político. Aquí expondremos el modo en que la literatura nos muestra lo otro como demanda de comunidad a partir de ese lenguaje que no se subordina por completo al pensamiento. En este sentido, la comunidad queda abierta a la materialidad de lo otro que la suspende y la produce.

## Primera Parte

### La articulación del tiempo en la modernidad

## Capítulo 1

### 1- La síntesis

Para comprender el desvío que produce Blanchot en su pensamiento, a partir de la distancia, debemos analizar el modo en que esa distancia se relaciona con el tiempo en la modernidad. Lo que queremos mostrar es que existe una distancia subordinada al tiempo del progreso. Esa distancia queda disimulada por el proceso hacia el fin. En la modernidad esa distancia opera en un proceso que se ordena bajo una noción de tiempo específica y que implica que, esa distancia se subordina al pensamiento y su avance. Determina la posibilidad de reducirla para alcanzar el cumplimiento del proceso. Esto es demandado por un sustrato que se manifiesta como pensamiento.

Este modo de comprenderla aparece en la modernidad como verdad del pensamiento y sustrato de la realidad. No obstante, el concepto de distancia que aquí elaboramos hace aparecer ese momento como ficción que surge del lenguaje. El lenguaje como soporte difiere la potencia del pensamiento. Es el movimiento que hace operar el desplazamiento entre pensamiento y lenguaje. Esa tensión en la que se suspende la potencia del pensamiento es lo que queremos identificar como distancia. En esa distancia oscila la intención del cumplimiento de sentido del pensamiento y su desplazamiento en el lenguaje que no se deja subordinar.

Esto implica todo el proceso de sus textos. Lo que hay en los escritos de Blanchot es un pensamiento sobre el proceso del ser hacia su finalidad como cierre. Éste aparece en sus referencias a Hegel en *La literatura y el derecho a la muerte*, como momento en que el lenguaje quiere realizarse más allá de sí mismo y en la inacción en *El espacio literario* donde emerge el desvío de un tiempo dispuesto como telos. Esto está entendido bajo la

potencia del pensamiento como proceso, donde, en el caso de Hegel presenta una finalidad que se representa.

Lo que nos interesa es el modo en que se ordena el proceso de ese avance determinado por la potencia del pensamiento como sentido. Esto es un modo de entender el tiempo y lo que eso significa.

La forma que tiene el texto de Blanchot, como establecimos en la introducción general, no dispone de una exposición sistematizada, sino de sugerencias y vestigios, que se abren en el transcurso de la crítica. Por otro lado, la referencia al fragmento a la discontinuidad en *La conversación infinita* en el ensayo sobre Athenaeum, muestra la conciencia que tiene de ese proceso. Ahí el fragmento remite a un sustrato, que es el todo.

Por otro lado, la perspectiva que extrae de Valéry y las referencias literarias a las que se acerca como lector, disponen de una revisión que entrevé la universalidad como el proceso de lo bello realizándose como obra. Lo que Blanchot está pensando en este proceso, es el modo en que la modernidad y el romanticismo nos han heredado la obra y la comunidad. Esas nociones han sido diferidas por la tensión de la relación entre lenguaje y pensamiento. Esto nos permite pensar la distancia.

Este proceso lo entiende de modo teleológico y a la vez compuesto por fragmentos que están inadvertidos por ese horizonte de sentido que determina la potencia del pensamiento. En ese proceso la obra de arte se despliega como deseo de realización más allá de sí misma en la obra de la Historia como cierre total del ser. Donde ya no hay nada que decir. La expresión del ser es la exigencia del arte para la modernidad. Y para el romanticismo la revelación del ser como tal, vuelto sobre sí mismo apropiándose de su condición separada en la unidad absoluta. Representando su identidad con ese sustrato en el arte.

Esto lo ve reflejado en los símbolos del viaje en la literatura, pero también en las fijezas que en ella busca establecer un orden de lo bello. Este proceso en el que el espíritu se apropia

de sí mismo, alcanzaría su conciencia en la realización de la obra. Por ello en la síntesis, lo que aparece primero, es el movimiento del tiempo y la obra como proceso estético y luego como posibilidad en la historia. La obra requiere y exige una temporalidad, esa temporalidad tiene como horizonte su fin. Pero también el proceso que implica su posibilidad. Ese fin se presenta en los símbolos de la conquista, en las figuras del viaje de la literatura. Figuras que recurren a las historias leídas desde la modernidad y que son apropiadas por la lectura que ella hace bajo esos cánones.

Por esto y desde el modo en que Blanchot aborda el discurso de la literatura, Foucault dice lo siguiente a partir de la operación crítica de su pensamiento:

Blanchot ha hecho posible todo discurso sobre literatura. En primerísimo lugar porque es efectivamente él el primero que ha mostrado que las obras se unen entre sí por esa cara exterior de su lenguaje donde aparece la «literatura». La literatura es así lo que caracteriza el afuera de toda obra, lo que abarranca todo lenguaje y deja sobre todo texto la marca vacía de una garra. Ella no es un modo de lenguaje, sino un hueco que recorre como un gran movimiento todos los lenguajes literarios. Al hacer que aparezca esta instancia de la literatura como «lugar común», espacio vacío donde vienen a alojarse las obras, creo que le ha asignado a la crítica contemporánea lo que debe ser su objeto, lo que hace posible su trabajo a la vez de exactitud y de invención.<sup>2</sup>

Describiremos ese tiempo como proceso que avanza en relación con la realización. Para ello debemos establecer cuatro momentos como contexto en el que se basan los supuestos de los que se desvía, Blanchot. 1.1 -La obra y el tiempo de la modernidad, 1.2- el romanticismo de Jena, 1.3- la obra como realidad efectiva en Valéry, y 1.4 El fin de la obra.

---

<sup>2</sup> Foucault (2001: 42)



Para la exposición de los siguientes contextos hemos revisado el pensamiento de Descartes y Kant respecto al proceso del sujeto y la razón. Autores como Derrida o Foucault discuten estas disposiciones del sentido y el tiempo. Esto nos permite entender la demanda del pensamiento como progreso, es decir la tendencia de un plan hacia su realización y el énfasis en el proceso de avance del pensamiento. Por otro lado, Schelling, Novalis o Shlegel, *El absoluto literario* de Lacoue-Labarthe y Nancy, nos muestran el sistema del sujeto que tiende al absoluto que se da en la construcción de la obra. *Los escritos literarios* de Valéry, nos acercan a la interpretación de éste sobre la poesía de Mallarmé como condición efectiva de la obra en la palabra. *Las lecciones de estética*, *La introducción a la filosofía de la Historia* y *La fenomenología del espíritu* de Hegel, nos exponen al plan de realización de la obra en los límites mismos de la realidad como apropiación de su esencia.

## 1.1 La modernidad como obra y tiempo

La síntesis se presenta en la modernidad como un proceso por el cuál la universalidad se dispone y exige su fin. Lo exige porque articula la realidad misma bajo sus parámetros. Esto ha sido pensado por Foucault o Derrida en sus críticas a la modernidad, como escisión, partición que excluye. Sobre Foucault, Blanchot dice lo siguiente:

Dicho de otro modo, lo que se constituye en silencio, es la reclusión del Gran Encierro, por un movimiento que responde al destierro proclamado por Descartes, es el mundo mismo de la Sinrazón, de la cual la locura es solo una parte, ese mundo al que el clasicismo agrega las prohibiciones sexuales, los interdictos religiosos, todos los excesos del pensamiento y del corazón.<sup>3</sup>

Lo que aquí analizamos es la distancia subordinada a la posibilidad del fin que aparece reflejada en el pensamiento y en las obras literarias como tendencia del cumplimiento de

---

<sup>3</sup> Blanchot (2008: 254)

una totalidad. Esto además se proyecta fuera de ellas como realización en la Historia, en la comunidad, que implica la operación de la razón y un tiempo determinado por ella. Esa razón produce un corte, un comienzo. Lo que la cita nos muestra es la ejecución de ese corte que implica la exclusión y la disposición de una narración sostenida en la experiencia de un saber. Este corte determina el derrotero de lo moderno como imaginario narrativo que se sostiene en la ontología de su fundamento. Esto produce un tiempo cuyo recorrido implica una distancia que puede no visualizar el fin, pero si ordena el tiempo en el supuesto de esa finalidad, y ese orden tiene que ver con la superación en la que se embarca la civilización.

En este sentido, Nancy expone la posición del sujeto cartesiano del modo en que aquí queremos abordarlo para la comprensión del problema que trabajamos en Blanchot:

Descartes se trata de una apropiación de la sustancia por sí misma, o que el sujeto verdaderamente pone su suposición o se pone suponiéndose. Esta apropiación por sí misma del sujeto es totalmente ajena al espíritu de Aristóteles. Con Descartes la *psyche*, en todo caso la *psyche* del hombre, deviene la *mens* misma como *energeia* es decir como ser en acto. La dimensión agustiniana o plotinoagustiniana es retomada aquí como sustancia. Para Aristóteles, ciertamente, la sustancia es acto pero, en tanto que acto, no se conoce como sustancia. Con Descartes se tiene, si ustedes quieren, al ser que se supone a sí mismo y que se obtiene y se conoce a sí mismo en acto en esa auto-suposición. De un solo golpe, y al mismo tiempo de un golpe que es también, como decía recién, un corte temporal, un presente temporal.<sup>4</sup>

La modernidad sería ese proceso crítico hacia su propio fin como unidad de los procesos de la razón en progreso. La conquista del Hombre, de la civilización sobre la naturaleza. La libertad, emancipación y expresión de lo bello. Lo que entendemos por el progreso. Esto tiene sus raíces en Descartes y en Kant. Procesos que invaden los pensamientos del arte y la

---

<sup>4</sup> Nancy (2014:40)

política como el modo del movimiento propio del hombre, como su condición distintiva y fundamental. Lo que se pondría en movimiento es una forma del tiempo que se articula como sentido. Ese tiempo es propio del hombre. Por él se mueve hacia el futuro. Lo que se determina ahí es el futuro como presente. La conquista de un lugar propio y definitivo cuya promesa se articula con la razón como base fundamental, pero que permanece a distancia sobre todo en Kant y no tiene representación.

La condición narrativa de lo moderno es el relato de ese movimiento. Arte, saber e historia, caminan en el rumbo del progreso que implica la civilización por un lado, y por otro, bajo la misma modernidad, la promesa de una realización humana, lo que implica al ser.<sup>5</sup>

Lo moderno ha pensado el ser sobre el fundamento de la razón. La razón se vuelve gravitante y determinante porque es aquella que en el proceso de la duda cartesiana se sostiene como único modo de poder pensar y separar, de dar comienzo excluyendo lo otro. Porque la razón puede tomar distancia de los sentidos que pueden engañarnos. Para que eso no ocurra, aquello que nos mantiene a resguardo de la confusión es lo que está en el

---

<sup>5</sup> Samuel Monder dice respecto a Descartes en su libro, *La invención del deseo*, lo siguiente: “[...] nuestra voluntad es infinita, nuestra imaginación limitada. Es por eso que la primera excede la capacidad de representación de la segunda, inclinándonos a juzgar sobre cosas que no nos podemos representar adecuadamente. La voluntad es infinita en tanto podemos afirmar o negar cualquier cosa, querer o rechazar cualquier cosa; sin embargo no podemos representarnos cualquier cosa (no podemos imaginar una figura de mil lados, por ejemplo). Y este es el desequilibrio que conduce al error. Ahora podemos volver sobre nuestros pasos y pensar cual es el ejercicio que nos propone Descartes en la *Meditaciones*. Normalmente, cuando consideramos que  $2+2=4$ , nuestra voluntad se inclina a que  $2+2=4$ . El ejercicio consiste en desarrollar cierta musculatura en la voluntad, de modo de impedir que ésta se incline hacia un lado o hacia otro hasta no entender perfectamente lo que afirma o rechaza. Los datos de los sentidos, las fantasías de la imaginación, las percepciones de todo tipo, vendrían a ser una fuerte corriente, que pondría en movimiento las sensibles fibras de la voluntad, inclinándola a aceptar lo que estas imágenes proponen. Lo que Descartes sugiere es un ejercicio de continencia. Suspender el juicio es transformar nuestra voluntad en una roca inmóvil, capaz de ignorar las oscuras y agitadas aguas de la imaginación.[...] De hecho acabamos de bosquejar la idea de una voluntad infinita que desbordando las posibilidades de la imaginación, proyecta su gigantesca sombra sobre el territorio de lo irrepresentable. Esta idea de querer más allá de todo marco de inteligibilidad, se parece bastante al argumento de una novela romántica, solo que dos siglos antes del romanticismo. Sin embargo lo que parece más importante no es la cuestión de la voluntad en sí misma, sino las consecuencias de la doctrina de las facultades, en tanto aparece en el mapa un nuevo e inquietante concepto, a saber: irrepresentable. Para ponerlo en forma breve el *cogito* cartesiano es solo la mitad de la historia. El punto es que el *yo quiero* excede la capacidad de representación del *yo pienso*. En tanto estamos sujetos al juego de las facultades la desproporción en el “tamaño” o alcance de éstas, crea zonas de ininteligibilidad, puntos ciegos, agujeros negros, que se instalan en la interioridad del sujeto moderno.” Monder S. (2010: 50-51) La reflexión de Monder se piensa establecida ya en una lectura que logra exponer la fisura del sujeto cartesiano, pero nos parece importante mostrar que en ese movimiento hay una aspiración que será abordada por el pensamiento, en el que la posibilidad de la realización tiene su esfuerzo más extremo en la filosofía de Hegel.

fundamento: la razón como sustrato permanente, que es independiente de la experiencia. Esto nos permite generar la experiencia como conocimiento, por ejemplo en *La crítica de la razón pura* de Kant. En este sentido, las condiciones de la experiencia vienen dadas por un sustrato que permite que ocurran en la unidad de sentido. De lo que Blanchot se desvía, teniendo este supuesto como telón de fondo, al preguntarse por cómo es posible la literatura, es el modo en que esta se despliega dejando ver que esa unidad de sentido se difiere y aparece como ficción. Lo que primero queremos explicar es que las condiciones para la experiencia vienen establecidas por el sustrato del sujeto que dispone de la estructura en la que se unifican los datos sensibles en conceptos y juicios. Este modo en el que se manifiesta lo moderno implica al conocimiento, pero también, al modo en que la razón puede operar en la práctica, según los fines de la Historia como libertad del sujeto. Para esto tenemos que tener en cuenta primero: El corte, la escisión, para establecer el principio, el comienzo que produce Descartes. Principio soberano de la razón. La distancia aquí, está subordinada al sujeto, al sentido. Segundo: la unidad del conocimiento como experiencia a partir de la síntesis de la estructura trascendental del sujeto y los datos dados por la sensibilidad, cuya unidad produce la experiencia.

*Pensar* un objeto y *conocer* un objeto son, pues, cosas distintas. El conocimiento incluye dos elementos: en primer lugar el concepto mediante el cual es pensado un objeto en general la categoría; en segundo lugar la intuición, por medio de la cual dicho objeto es dado [...] Por tanto, tampoco las categorías nos proporcionan conocimiento de las cosas a través de la intuición pura sin o gracias a su posible aplicación a la *intuición empírica*, es decir, solo sirven ante la posibilidad del *conocimiento empírico*. Este conocimiento recibe el nombre de experiencia.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Kant (1997: 163-164)

Tercero: El ejercicio en la práctica de la decisión como voluntad fundada en la razón para la acción según los principios que la razón proporciona son una acción desinteresada. Esta acción la entendemos como proceso de la libertad práctica.

Cuarto: el ámbito teleológico del proceso de la historia responde a los supuestos de la razón como fin, lo que implica el despliegue de sus principios en la práctica. Por ello, tanto experiencia como acción, serán fundamentales para entender el desvío Blanchotiano de este modo de entender el tiempo.

La orbita teleológica que adquiere la modernidad se expresa de este modo en el pensamiento Kantiano:

Ahora bien: no tenemos más que una especie única de seres en el mundo cuya causalidad sea teleológica, es decir, enderezada a fines, y al mismo tiempo sin embargo, de índole tal que la ley según la cual esos seres tienen que determinarse fines es representada por ellos mismos como incondicionada e independiente de condiciones naturales y al mismo tiempo empero como necesaria en sí. El ser de esa clase es el hombre, pero, considerado como nóumeno, es el único ser natural en el cual, sin embargo, podemos reconocer una facultad suprasensible (*La libertad*) y hasta la ley de la causalidad y el objeto que esa facultad puede proporcionarse como el más alto fin (el supremo bien en el mundo).

Del hombre, pues (e igualmente de todo ser racional en el mundo), considerado como ser moral, no se puede ya preguntar para qué (*quem in finem*) existe. Su existencia tiene en sí el más alto fin; a este fin puede el hombre, hasta donde alcancen sus fuerzas, someter la naturaleza entera, o, al menos, puede mantenerse sin recibir de la naturaleza influjo alguno. Así, pues, si algunas cosas del mundo, como seres dependientes en cuanto a su existencia, necesitan de una causa suprema que obre según fines, el hombre es el fin final de la creación, pues sin él la cadena de los fines, sometidos unos a otros, no estaría completamente fundada; sólo en el hombre, pero como sujeto de la moralidad, encuéntrase la legislación

incondicionada en lo que se refiere a los fines, legislación que le hace a él solo capaz de ser un fin final al cual la naturaleza entera está teleológicamente sometida.<sup>7</sup>

La razón, por lo tanto, es el centro alrededor del cual orbita todo el sistema que se articula en la experiencia. En la determinación epistemológica de saber que progresa. En el ámbito ético de la libertad, de la teleología como disposición de la historia para que el sistema de la razón avance en toda su potencia. En este sentido la razón opera en primera instancia como fundamento y soporte, lo que implica la subordinación a sus determinaciones en la ciencia y en la historia. Lo que nos muestra aquí Kant, es el modo en que el tiempo en cuanto Historia se determina en el antropocentrismo del lugar privilegiado de la razón, del saber y la ética, que lo disponen en su proyecto. Este modo de operar de la razón es la potencia del pensamiento cuando el polo del sentido se ha levantado como fundamento.

La operación que ejerce la modernidad se abre aquí como un proceso que contempla a la historia de la metafísica. Y que alcanza en este punto, en la modernidad, su límite en la visión narrativa de su realización. La razón como ser y fundamento que contiene la estructura de ese movimiento y cuya promesa es la estabilidad. Opera como sustrato subjetivo, aquello que sostiene y exige. Alguien exige, un sujeto sobre el que sostiene la obra. En esta condición narrativa<sup>8</sup> de la modernidad, la historia busca realizar al sujeto, y

---

<sup>7</sup> Kant (1995:423-424)

<sup>8</sup> Según Jameson la modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa. La puesta en duda de estas determinaciones han efectuado la entrada del proceso por el cual el ser se ve a sí mismo como una construcción, y en este sentido, si bien es cierto que Blanchot se aparta del modo en que Jameson aborda la reflexión, nos permite ver que abre a ese sujeto como efecto de esa construcción del lenguaje a la ilusión a la que hace referencia, el modo en que abordará la escritura en tanto *exigencia* que nos muestra ese momento de indecisión, de disyunción. Pero veamos que dice Jameson al respecto “Tal vez sea adecuado empezar con el momento que siempre se ha tomado como epítome del comienzo absoluto, a saber, Descartes y el *cogito*. Se trata de una apariencia fomentada por el propio filósofo que anticipa la fórmula de Schelling mediante el repudio público masivo del pasado en general: “*je quittai entièrement l’ étude des lettres*” lo cual significa que ha abandonado por completo el estudio de libros. Esta declaración no del todo veraz se combina con otro feliz incidente, a saber, el hecho de no ser discípulo de nadie, en que la imposibilidad de encontrar o elegir un solo maestro produce el tipo de vacío intelectual o pizarra en blanco que tiene una especie de analogía corporal en el experimento planteado al principio de la “Tercera meditación”: “cerrare ahora los ojos, me taparé los oídos, retiraré todos los sentidos [de sus objetos], borraré incluso las imágenes de las cosas materiales de mi mente” etc. El resultado de esta *epoche* cuasi fenomenológica será entonces esa conciencia donde surge el *cogito*. Se ha señalado con sagacidad (¡muchas veces!) que es difícil considerar como un fenómeno o una realidad primaria una conciencia que requiere

esa realización es la acción que se apropia de sí mismo. Avanza sostenido en la distancia sin fin, pero de un modo ordenado por la verosimilitud del pensamiento que se impone. En este sentido la acción se vincula con la voluntad. Hay en este aspecto un sujeto que demanda, que exige. Este sujeto, al que hacemos referencia, opera como sustrato. Lo que subyace en cada representación. Sus límites provienen de esa condición.

Este sujeto se presenta de modos distintos en Descartes y en Kant. Si bien Descartes abre la separación de la verdad frente a la falsedad y establece este fundamento. Kant propone la razón como sujeto, sustrato ético de una exigencia que determina los cánones modernos. La distancia se presenta pero como progreso, como ficción disimulada en la que no se muestra su condición de mero desplazamiento. En este sentido el canon de la modernidad es la exigencia de un progreso humano. Entendido lo humano como la expresión práctica de la razón como criterio de conocimiento, de relación de la comunidad y la libertad que en ella se manifiesta como racionalidad.

La síntesis es ficcional para Blanchot. El centro es la distancia, porque ella implica una perseverancia en el ser en proceso, no acabado. Es decir, la tensión de la relación entre lenguaje y pensamiento. Esa perseverancia es leída en la modernidad como progreso por un lado. Y por otro como realización del sujeto de la historia como soberano de su voluntad. La pregunta ¿quién exige?, para la modernidad implicó el gesto de poner a la base aquello que no podemos, sino, establecer como sujeto a partir de la relación de una costumbre. O como lo vería Nietzsche, desde un antiguo prejuicio: que todo efecto tiene causa. Error o momento que comienza con Sócrates, según Nietzsche<sup>9</sup>.

---

representaciones tan elaboradas y negaciones tan sistemáticas. Quizá sería mejor decir que es, tanto en la realidad como en su concepto, una construcción.” Jameson (2004:45)

<sup>9</sup> Hay dos momentos donde podemos rastrear esto en Nietzsche, uno en la época de sus obras *La genealogía de la moral* y en *Más allá del bien y del mal* con respecto al prejuicio filosófico de la causalidad. “Sigue habiendo cándidos observadores de sí mismos que creen que existen «certezas inmediatas», por ejemplo «yo pienso», o, y ésta fue la superstición de Schopenhauer, «yo quiero»: como si aquí, por así decirlo, el conocer lograra captar su objeto de manera pura y desnuda, en cuanto «cosa en sí», y ni por parte del sujeto ni por parte del objeto tuviese lugar ningún falseamiento. Pero que «certeza inmediata» y también «conocimiento absoluto» y «cosa en sí» encierran una *contradictio in adjecto* [contradicción en el adjetivo], eso yo lo repetiré cien veces: ¡deberíamos liberarnos por fin de la seducción de las palabras! Aunque el pueblo crea que

La modernidad, no se supedita a un tiempo histórico, sino a un modo de leer, a una comprensión del tiempo y al orden de la historia.

Así lo analizamos a partir de Blanchot. Cuando expone la distancia como el propio despliegue de la obra diferida. Esto implica que su supuesto desarticula un modo de ver el tiempo. El tiempo que entendemos aquí tiene que ver, ya no con el tiempo medido, sino con la comprensión del modo en que se despliega la historia. Pasado, presente, futuro, se contienen en el desarrollo hacia su fin. Este tiempo tiene una presencia que lo exige. Somos ese tiempo, tiempo de la búsqueda de su fin. La presencia se desarrolla en él. Ese fin implica la unidad del ser como cierre de la historia. La búsqueda remite a la síntesis como movimiento del sustrato, *subjectum*. El sujeto se exige a sí mismo en la modernidad, es su fundamento, la razón sobre la que descansa la civilización. La importancia que Blanchot le da a un pasaje del Fedro, ejemplifica esa presencia.

---

conocer es un conocer-hasta-el-final, el filósofo tiene que decirse: «cuando yo analizo el proceso expresado en la proposición 'yo pienso' obtengo una serie de aseveraciones temerarias cuya fundamentación resulta difícil, y tal vez imposible, - por ejemplo, que yo soy quien piensa, que tiene que existir en absoluto algo que piensa, que pensar es una actividad y el efecto causado por un ser que es pensado como causa, que existe un 'yo' y, finalmente, que está establecido qué es lo que hay que designar con la palabra pensar, - que yo sé qué es pensar. Pues si yo no hubiera tomado ya dentro de mí una decisión sobre esto, ¿de acuerdo con qué apreciaría yo que lo que acaba de ocurrir no es tal vez 'querer' o 'sentir'? En suma, ese 'yo pienso' presupone que yo *compare* mi estado actual con otros estados que ya conozco en mí, para de ese modo establecer lo que tal estado es: en razón de ese recurso a un 'saber' diferente tal estado no tiene para mí en todo caso una 'certeza' inmediata.» - En lugar de aquella «certeza inmediata» en la que, dado el caso, puede creer el pueblo, el filósofo encuentra así entre sus manos una serie de cuestiones de metafísica, auténticas cuestiones de conciencia del intelecto, que dicen así: «¿De dónde saco yo el concepto pensar? ¿Por qué creo en la causa y en el efecto? ¿Qué me da a mí derecho a hablar de un yo, e incluso de un yo como causa, y, en fin, incluso de un yo causa de pensamientos?» El que, invocando una especie de *intuición* del conocimiento, se atreve a responder enseguida a esas cuestiones metafísicas, como hace quien dice: «yo pienso, y yo sé que al menos esto es verdadero, real, cierto» - ése encontrará preparados hoy en un filósofo una sonrisa y dos signos de interrogación. «Señor mío», le dará tal vez a entender el filósofo, «es inverosímil que usted no se equivoque: mas ¿por qué también la verdad a toda costa?» Nietzsche F. (1994:36-37) Y con respecto a Sócrates en la escritura de Platón, en *El nacimiento de la tragedia* dice lo siguiente: “Realmente Platón proporcionó a toda posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fabula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]. Ésa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates. Aquí el *pensamiento filosófico*, al crecer, se sobrepone al arte y obliga a éste a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica.” Nietzsche (2012: 146-147)



En el Fedro, Platón evoca, para condenarlo, un extraño lenguaje: aquel que alguien habla y sin embargo, nadie habla; se trata sin duda de un habla, pero que no piensa lo que dice, y que dice siempre lo mismo incapaz de escoger los interlocutores, incapaz de responder si le preguntan y de prestarse socorro a sí misma si la atacan: destino que la expone a rodar por todas partes [...] ¿Qué es esa palabra que no tiene tras de sí garantía personal de un hombre verdadero y preocupado por la verdad? El humanismo ya tardío de Sócrates se encuentra aquí a igual distancia de dos mundos que él no desconoce, que rechaza en una elección vigorosa. [...] «Vosotros los modernos—cita Blanchot a Sócrates en el Fedro— queréis saber quién es el que habla y de qué país es»<sup>10</sup>

Esta habla que no piensa lo que dice, parece no responder al movimiento narrativo de la finalidad o del progreso. El principio que se reconoce, de aquel que habla y se piensa en la verdad, pretende desarrollar un proceso hacia ese fin. Un habla que se piensa, implica un centro, un inicio, un saber, y por ello el despliegue de una narrativa de la causalidad<sup>11</sup>. Ese proceso es la obra del sujeto su presencia como fundamento. La acción hace visible la determinación de su historia. Esa voz de fondo es el pensamiento, es decir lo que controla el movimiento de la Historia.

La literatura en este sentido es la expresión de lo bello como universalidad de la razón. Se entiende como producción de obras edificantes para el sujeto, para la humanidad. Este es su sentido como proyecto moderno de la narración de ese fin. Ese tiempo, ese sujeto se haría presente en el futuro. Ahí debiese emerger toda su presencia en la apropiación de sí mismo.

---

<sup>10</sup> Blanchot (1999: 21, 22, 23.)

<sup>11</sup> Para Nietzsche el socratismo establece la racionalidad, en la forma de crear todo tiene que estar justificado en la verosimilitud de la causa y el efecto. De este modo al menos aparece en *El nacimiento de la tragedia*. En este sentido lo compara con Eurípides para quien todo tiene que ser consciente para ser bello, mientras que para Sócrates todo tiene que ser consciente para ser bueno. Lo bueno y lo bello son categorías que determinan el movimiento de Sócrates, por ello despliegan un optimismo en el movimiento de redención. Niega por esto el ámbito de un flujo instintivo, múltiple y ciego, espantosamente absurdo, la disolución en el mero flujo del uno, lo dionisiaco. El optimismo de la dialéctica socrática es ahí pensada como proceso de la causa y el efecto, por ello, cree en la virtud y el castigo en el dolor y la felicidad. Movimientos que determinan los fines de esa racionalidad, para Nietzsche

Por esto, lo que está en la distancia es la obra en cuanto ficción narrativa de lo moderno. Esto implica que nada la justifica, es un artificio. La obra es el ser de la historia en proceso. El proceso implica su acabamiento, lo que exige un tiempo y lo despliega. Esa comprensión del tiempo en progreso es la comprensión vulgar del tiempo.

Nuestra temporalidad evidencia la distancia que recorre el sujeto. Hegel busca hacerlo efectivo. Es el modo en que el futuro se hace presente. Estos son los supuestos temporales de la modernidad de la que se desvía Blanchot. En este punto y en los dos posteriores la figura de Fausto de Goethe, viene a representar el movimiento de la síntesis. El dominio como un imaginario que construye la potencia del pensamiento y aquello que en ella se despliega.

Para conseguir la síntesis que ansía, Fausto tendrá que asumir todo un nuevo orden de paradojas, cruciales para la estructura tanto de la psique como de la economía moderna. El Mefisto de Goethe se materializa como el maestro de esas paradojas: una complicación moderna de su tradicional rol cristiano de padre de la mentira. Con ironía típicamente goethiana, aparece ante Fausto justo en el momento en que éste se siente más cerca de Dios. Fausto ha regresado una vez más a su estudio solitario para meditar sobre la condición humana. Abre la biblia al comienzo del evangelio según san Juan: “Al principio era el verbo”. Considera que este comienzo es cósmicamente inadecuado, busca una alternativa y finalmente elige y escribe un nuevo comienzo: “Al principio era el Hecho”. La idea de un Dios que se define mediante la acción, mediante el acto primigenio de la creación del mundo regocija; se enciende de entusiasmo por el espíritu y el poder de este Dios; se declara dispuesto de nuevo a consagrar su vida a acciones creativas en el mundo. Su Dios será el Dios del antiguo Testamento del Génesis que se define y prueba su divinidad creando el cielo y la tierra.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Berman (2008: 38)

Lo que nos muestra Marshall Berman es que la acción cae en las manos de un impulso de dominio que se ajusta a su origen. De ello se desprende esa disposición a la síntesis. Lo que graficamos con esto es el deseo, el impulso de la filosofía, y sobre todo de la modernidad como narración del impulso apropiador. La acción es un elemento fundamental para comprender la inacción en Blanchot. Sí bien cada uno de los autores presentados aquí tiene su aspecto singular, sientan las bases de un modo de comprender el tiempo como modernidad.

Para seguir con el hilo argumental que hemos propuesto, expondremos el modo en que la distancia se presenta en el romanticismo. Este contexto nos permitirá analizar la operación en la que el pensamiento de Blanchot se desvía de lo moderno.

## 1.2 El romanticismo de Jena como exigencia del absoluto. (Schelling)

La síntesis es la exigencia de la unidad integral de la obra, un absoluto realizado. Esto superaría la distancia que se debe recorrer. Por esto la distancia dispone a la obra y la demora. En este caso la distancia está referida al cumplimiento de la obra. La remisión del romanticismo al que haremos referencia es a la *Filosofía del Arte (introducción)* de Schelling, vinculado a la revista Athenaeum y el grupo del romanticismo de Jena. No obstante la mirada que Blanchot ejerce sobre el equívoco del romanticismo, visualiza el desvío de la espiral con respecto al absoluto y la aparición del fragmento, según lo comentan Lacoue-Labathe y Nancy en *El absoluto literario*.

Pero lo que el romanticismo termina por probar a pesar suyo (e incluso hasta cierto punto, porque la obstinación en espiral de Friedrich dice mucho sin duda sobre lo que ha “sabido”), es que no existe mezcla *como tal*. Y que por consiguiente la mezcla no produce obra y no se opera. Sino que, a lo sumo, por su equívoco, sin ser ni producir la mezcla misma (puesto que no es nada), el motivo de la mezcla conduce al límite extremo de lo que mezcla: género, la literatura, la filosofía. Llevaría al límite de lo que deshace o interrumpe la operación, al límite que se

podría denominar, de manera deliberadamente equívoca, la ab-solución del Absoluto literario.

Así el romanticismo habría “sabido” esto; o habría hecho posible que alguien como Maurice Blanchot supiera leerlo en él: “Al empezar a volverse manifiesta ante sí misma gracias a la declaración romántica, la literatura conlleva a partir de entonces esta cuestión –la discontinuidad o la diferencia como forma–, cuestión y tarea que el romanticismo alemán en el particular el *Athenaeum* no solo presintieron sino que propusieron claramente, antes de transmitírselas a Nietzsche y más allá de Nietzsche, al futuro”

Indudablemente, ahora resulta posible evaluar de manera mucho más rigurosa lo que se juega en esto. Lo que resulta posible precisamente, porque Blanchot, junto con algunos otros que hemos mencionado y vamos a mencionar, nos ha permitido leer los textos del romanticismo.<sup>13</sup>

En este apartado lo que nos interesa, es revisar el modo en que la distancia se presenta en el romanticismo, específicamente en Schelling. Porque ese modo de establecer la distancia nos permitirá entender de qué manera Blanchot apunta en una dirección distinta a lo planteado por los románticos.

Lo que se nos muestra es una distancia que remite al absoluto. Está determinada por ese camino como experiencia de la obra de arte en cuanto obra integral. Expondremos el modo en que ese camino se presenta para el romanticismo de Schelling. Por otro lado, ese movimiento implica un encuentro con lo literario y el fragmento, pero siempre bajo la guía del absoluto.

La relación del absoluto con la distancia nos permite pensar de qué modo el romanticismo de Schelling implica un momento de la visión del desvío en el que se instalará el pensamiento de Blanchot.

---

<sup>13</sup> Lacoue-Labarthe, Nancy (2012: 521,522)

La distancia como decíamos es la perseverancia del llegar a ser, en este caso impulsados por el absoluto de la obra-sujeto. Esto implica que se asienta y se dispone en la modernidad una relación con la distancia que determina los derroteros de la sensibilidad. La estética como disposición del movimiento de la comunidad como fin. Teleología que determina el sentido. No obstante, en el romanticismo del athenaeum se demarca el fragmento como efecto y vestigio de ese absoluto. La distancia aquí es remitida a ese absoluto. El fragmento está sujeto a él, es la manifestación de su fondo.

En Schelling el arte es la conexión de la intuición con el todo, con su realización, el arte es la aparición de un fragmento de lo absoluto.

Según mi concepto total del arte es él mismo un efluvio del absoluto. La historia del arte nos mostrará de la forma más revelada sus relaciones más directas con el universo y con cada identidad absoluta, en las que están predeterminadas. Solo la historia del arte se revela como unidad esencial e interna de todas las obras de arte: que los poemas son todos de un único y mismo genio que también se muestra solamente, en los opuestos del arte antiguo y moderno, en dos figuras diferentes.<sup>14</sup>

La figura literaria que se presenta aquí es el enlace con la realización de la obra. Exigencia del absoluto como poder del pensamiento. El modo en que se presenta es la literatura, ahí se hace efectivo el dominio del fragmento. La disolución de los límites. La ilimitación del sujeto.

La figura de la obra de arte es el mito que manifiesta ese enlace con el sujeto. Así lo piensa Schelling. Es el vestigio que nos enlaza al todo que la crea. Es decir que está ahí por la distancia del absoluto que la produce. Por ello el genio del poema es él mismo y único, es el todo. En este sentido, el acto más alto de la razón y que abarca todas las ideas es un acto estético. Lo que hace Schelling además, es hermanar verdad y bien en la belleza. Lo que

---

<sup>14</sup> Lacoue-Labarthe, Nancy (2012:504)

vincula un acto estético al saber y a la libertad ética. Esto implica el bien que se desprende del encuentro con la belleza. El idealismo alemán por lo tanto encarna para Blanchot el momento de una distancia equivocada. “Lo que necesitamos- dice Schelling en el programa del idealismo alemán- es: un monoteísmo de la razón y del corazón, y un politeísmo de la imaginación y del arte.”<sup>15</sup>

Esta distancia referida al absoluto a partir del romanticismo de Jena que dio lugar a la revista *Athenaeum*, es el lugar en el que Blanchot interpreta la distancia como fragmentariedad. No obstante, y para entender el giro, lo que estableceremos es que el romanticismo de Schelling nos permite entender esta distancia como proceso o camino de la síntesis, de unidad y absoluto. Hasta ahora la unidad de la razón y del corazón operan como fondo sustancial que direcciona la distancia expresada en el politeísmo estético. Es decir en la multiplicidad que da cuenta de ese absoluto como el proceso con el cual cada parte se encuentra expresada en la belleza.

Así lo expresa Schelling, junto a Hegel y Hölderlin en *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*, recopilado en el estudio de *El absoluto literario*, de Lacoue-Labarthe y Nancy:

...la mitología tiene que volverse filosófica, para hacer racional al pueblo y la filosofía tiene que volverse mitológica para hacerse sensible a los filósofos. Entonces, reinará entre nosotros la paz perpetua. [...] Un espíritu superior enviado del cielo debe procurar esta nueva religión entre nosotros, ella será la última y más grande obra de la humanidad.<sup>16</sup>

Schelling exalta las valoraciones de la unidad que nos proporciona el mito y la construcción estética. Muestran el pathos de esa distancia como vínculo con ese absoluto. Por esto, aparecen en él términos como el espíritu superior, la última y más grande obra de la humanidad. Estos términos perfilan el camino del absoluto en el proceso por el cual se

---

<sup>15</sup> *Op. Cit.*, 76

<sup>16</sup> *Ibíd*

lograría realizar la humanidad y expresar la belleza. Elementos que son demandas del sustrato. Ahí es representado.

Estos tópicos dan cuenta del modo en que cierto movimiento de la historia se comprende como un proceso en que verdad, bien y belleza confluyen en la unidad de ese todo y la obra. La belleza representada en del mito da cuenta de ese todo. Lo que articula el tiempo en la comprensión de la modernidad.

Schlegel o Novalis abren el encuentro con el fragmento. La obra de Blanchot nos muestra sus operaciones. Por ello da cuenta de ellas, su escritura apunta a este entramado en el que muestra sus fisuras. Ahí hace un énfasis en la distancia misma, sin referente, el fragmento que no responde a un sustrato. Mientras los románticos se sumergen en el sujeto como su elemento.

Blanchot nos dirá al respecto en su reflexión sobre el romanticismo en su texto *El Athenaeum*:

El romanticismo, advenimiento de la conciencia poética, no es una simple escuela literaria, ni siquiera un momento importante en la historia del arte: abre una época; es más, es la época donde se revelan todas, porque, por él, entra en juego el sujeto absoluto, y de toda revelación, el “yo” dentro de su libertad, que no se adhiere a ninguna condición, no se reconoce en nada particular y solo está dentro de su elemento— en su éter— en el todo donde él es libre.<sup>17</sup>

Schelling entiende al romántico como un moderno, como un revolucionario. Tiene que ver con el proyecto de absoluto al que se vincula el romanticismo. Lo que opera en ello es lo que hemos denominado una distancia subordinada al pensamiento como síntesis. Es decir, la articulación de la obra como perseverancia del absoluto que la compone. La relevancia en este punto es exponer cómo se da ese movimiento de una distancia subordinada al

---

<sup>17</sup> Blanchot (2008: 457)

pensamiento, que articula y ficciona la historia y el arte como su lazo con lo absoluto. Esto compone una temporalidad como posibilidad de realización del absoluto y la totalidad del espíritu, expresada en el arte romántico.

Bajo estas condiciones entra en juego el Sujeto-obra y la Obra-sujeto que nos sugiere Lacoue-Labarthe y Nancy en *El absoluto literario*, en la parte de *El equívoco romántico*, como el momento cúlmine de ese proyecto.

La producción de las obras no es aún, no es nunca más de lo que es y debe ser esencialmente la autoproducción igual a sí de la Obra-Sujeto, de la Obra-Saber-de sí. Y, sin embargo, es esta la autoproducción a la que apunta, lo vemos bastante claro ahora, el dispositivo fragmentario.[...] La Obra no debe ser más que la autoproducción absolutamente necesaria, en la que se aniquilan las individualidades y todas las obras. No es exactamente en la genialidad artista, sino más rigurosamente en lo que constituye el ideal- en el sentido romántico de la palabra-, en la autoproducción necesaria y en la necesidad de la auto-necesidad de la producción donde se instala a partir de entonces la estructura del Sistema-Sujeto, el *Bild*, por encima de todo *Bild*, del fragmento, *de lo absoluto*, pues no es otra cosa- *ab-solutum*, desligado de todo- figura del erizo.<sup>18</sup>

Lo que Schelling instala es el movimiento del arte como regularidad en el organismo, desde una libertad absoluta. Este modo de ser del arte, es el modo en que la obra expresa el propio espíritu más que la naturaleza. En este sentido el arte como belleza no existe separada de un todo. La obra responde a un todo que la organiza y esa belleza no puede ser otra cosa que ese todo representado. Este modo de entender nos proporciona los arquetipos de la belleza. La distancia se expresa en el vínculo indisoluble de la belleza que expresa al todo, y lo absoluto de la obra como horizonte de la libertad que en ella se ejerce.

---

<sup>18</sup> *Op. cit.*, 108, 109



La esencia de la obra es la realización del sujeto y el encuentro con su propia esencia. La distancia que exponemos del arte romántico nos dispone, por lo tanto, al camino y expresión en la representación. De un todo que no se ha presentado aún, pero que se manifiesta como el relato que nos mueve hacia su fin. Ese todo que organiza y mueve es indivisible y se presenta en determinaciones. Schelling lo explica así:

Como es indivisible, solo es posible la diferencia de las cosas en tanto que él, como total e indivisible, sea colocado bajo diferentes determinaciones. A estas determinaciones las denomino *potencias*. Ellas no modifican en nada la esencia, quien permanece siempre y necesariamente la misma, por eso se llaman determinaciones *ideales*. Por ejemplo, eso que nosotros reconocemos en la historia o en el arte esencialmente lo mismo que también está en la naturaleza: a cada uno le es inherente lo absoluto, pero ese absoluto está en la naturaleza, en la historia y en el arte en diferentes potencias. Si uno pudiese quitarlas para ver al *ser puro*, en cierto modo desnudo entonces estaría lo verdadero en todo.<sup>19</sup>

La cita refleja el movimiento del arte que hace sensible a ese absoluto y es soporte de su expresión. Pero que permanece cubierto por las determinaciones, potencias que no lo modifican en su esencia. Lo que emerge en Schelling y en el romanticismo es el encuentro con aquello que desde la finitud pertenece a lo absoluto. Fragmentos orientados a ese ser total que los produce y le es propio. En este sentido, muy cerca de Spinoza.

La herencia de este tópico se expresa en una de las interpretaciones y énfasis de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Ahí da cuenta de la obra como absoluto y encuentro que nos libera de esa separación con el todo. No obstante, en Schelling, ese todo que el arte tiene el privilegio de exponer, es la relación que da unidad a las partes. Es decir el todo se vincula con las partes y las partes con el todo. La distancia implica en esta

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, 498

fragmentación una parte del todo en proceso de unidad integral. Es un fragmento con remisión al absoluto de la obra. Por ello el arte es la expresión de la belleza universal en sus representaciones particulares. El arte es la expresión de la filosofía como condición integral de la unidad de la obra.

La filosofía en Schelling sería la expresión de indivisibilidad. La manifestación de la filosofía para el romanticismo de Schelling, es lo que queremos denominar como distancia remitida a la síntesis, pero aún sin la depuración hegeliana. La totalidad de las potencias, el ideal de la subjetividad, que se representa en la objetividad del arte. Potencia del pensamiento cuyo lenguaje responde y se ordena bajo su disposición.

Blanchot se desvía del concepto de tiempo de la modernidad. Se construye al margen de esa concepción. La comprensión de ese tiempo nos permite denotar el desvío de Blanchot. Lo que la distancia remitida ha construido como una verdad es su movimiento dirigido por el todo. Aquella demanda de absoluto se expresa en la fragmentación del arte por el aplazamiento de aquello que no llega. Lo que debiese llegar sería el absoluto. Pero no *hay* un lugar donde llegar. Esa remisión de la distancia a la síntesis es ilusoria y pertenece a la impaciencia que busca apropiarse del fin.

El todo es la obra como identidad absoluta, la realización del sujeto en la síntesis que implica su proceso de autoapropiación. En Schelling no se da sino como proximidad y conexión desde la finitud con lo absoluto. La distancia remitida al absoluto es el punto en el que el fragmento se orienta bajo un rumbo de acción que implica la realización de la obra. La materia se subordina al mandato de ese movimiento que busca ese fin. Es la potencia del pensamiento que emerge de modo sensible en el arte y proyecta su fuerza totalizante.

### 1.3 La obra como realidad efectiva en Valéry.

Valéry analiza la realidad efectiva de lo universal del pensamiento en el verso calculado de Mallarmé. Lo que habría sería una voluntad que se impone al azar con su máximo rigor. La exigencia del poeta que observa Valéry es la de aquel que nos ofrece la precisión de la fusión entre pensamiento y escritura dominada por el pensamiento. Blanchot hará una desvío del modo en que Valéry comprende el proceso de la obra de Mallarmé. Pero en primera instancia lo que debemos entender es que Valéry ve en el poema de Mallarmé la realidad efectiva de la obra. Precisión que adjudica al detenido trabajo de la voluntad por sobre el azar. Voluntad que responde a la obra. Quien escucha entonces esa voluntad lleva a cabo el verso como encuentro con ese todo expresado en las palabras. En el poeta, Valéry, ve la dirección de la distancia hacia una obra pura.

El designio más difícil de sostener en las artes, y singularmente en la poesía, es el de *someter a la voluntad reflexiva* la producción de una obra, sin que esta condición rigurosa deliberadamente adoptada, altere las cualidades esenciales, los encantos y la gracia que debe llevar en sí y propagar toda obra que pretenda seducir a los espíritus con las delicias del espíritu.[...] cuando Mallarmé lleva el problema de la voluntad a su grado más alto de generalidad, salta del deseo de inspiración que suscita un momento del poema a un momento de la iluminación que revela la esencia de la poesía misma.<sup>20</sup>

Lo que nos muestra la cita es el encuentro de la voluntad con el proceso hacia una poesía pura. La finalidad de ese proceso creativo no espera a la inspiración, él ejerce una voluntad para el encuentro con la expresión del pensamiento en la palabra. Valéry observa el proceso creativo de Mallarmé como voluntad y pensamiento. La unidad de pensamiento y escritura, reduce la distancia a la voluntad de producir la obra pura.

---

<sup>20</sup> Valéry (1995: 274-275)

La obra está como sustancia, para el Mallarmé de Valéry. Porque el plan está trazado antes de su realización y el lenguaje se articula hacia la obra como fin. La exigencia ilusoria de ese fin nos ha hecho articularlo como determinación de sentido. Pero, esto no implica que no exista esa exigencia, la que produce la ilusión de obra en camino a la obra pura.

Lo que queremos fijar aquí es el modo en que Valéry entiende el proyecto de la poesía de Mallarmé. Este es el momento en que poesía y pensamiento se ajustan. Esto aparece como encuentro con la palabra pura y efectiva de la obra, de la identidad consigo misma. Proceso que iría a realizarse en un libro que contenga el movimiento infinito del espíritu. El mundo debiese acabar, dice Valéry de Mallarmé, en un bello libro. Esos elementos establecen la distancia que se determina como proyecto en la obra del poeta aquí mencionado. Por otro lado, la dimensión que adquiere la palabra para Valéry es el modo en que se hace efectivo el rigor que representa Mallarmé para él. Esto nos instala en un contexto importante y que aparece en varios momentos del pensamiento de Blanchot, tanto en *El espacio literario* y en *El libro por venir*. Porque lo que allí se lleva a cabo es justamente el momento en que la expresión poética es la expresión del ser sin mediación. La palabra se vuelve esencial porque es el momento en que puede ser dispuesta como palabra en sí misma de un contenido espiritual.

Quienes me la han reprochado han olvidado que yo había escrito que la poesía pura no era más que un límite situado en el infinito, un ideal de la potencia de la belleza del lenguaje... lo que importa es la dirección, la tendencia hacia la obra pura. Es importante saber que toda poesía se orienta hacia alguna *poesía absoluta*...y esa es la poesía sobre cuya existencia ha meditado Mallarmé y a la que ha intentado acercarse por todos los medios, mediante el desarrollo de su arte.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, 247

Mallarmé, para Valéry, es un autor en que lo moderno toca su límite. Ese momento es, para Valéry, el desarrollo de la obra. En este sentido la belleza es la soberanía de la apariencia. Ese punto en el que la forma no puede apartarse de su contenido. Valéry ve en Mallarmé la realización cartesiana del cálculo de la belleza en el rigor de una voluntad que mide cada palabra. De este modo, encuentra la soberanía de esa belleza en el pensamiento que la acuña. La distancia está subordinada al libro como culminación y superación de esa distancia. Es el proceso de la sustancia como obra. Ahí enfrenta su propio despliegue con la fuerza de la voluntad frente al vacío.

Las palabras, sus significaciones, sonoridades y fisonomías, así como las metáforas, los tropos, las figuras, no son ornamentos del discurso, sino una parte sustancial de la obra. El fondo es efecto de la forma, pero en una conjunción que los une en la obra. Cada verso es una verdad intrínseca arrebatada al azar. Sigue apareciendo en esta relación una distancia que se vincula al despliegue de la obra en medio de la forma que está en pugna con el azar. Arrebatarse al azar ese elemento esencial que el poema expresa como obra y que no puede sino darse en los versos, en el libro como fin último y abolición del azar.

A veces, un fragmento que le llega al espíritu, como en un juego, le hace caer en la tentación o en el desafío de buscar en él y alcanzar la perfección de acuerdo con sus recursos reflexivamente considerados. Pero nuestro Mallarmé, desde que estuvo en posesión de su certeza y de su principio poético, o sea, desde que su *Verdad* lo hubo *cambiado en sí mismo*, se entregó sin pausa, sin reserva, sin reconsideraciones ni vueltas atrás, a la empresa inaudita de aprehender en toda su generalidad la naturaleza de su arte y mediante una numeración cartesiana de las posibilidades de su lenguaje, a distinguir todos los medios y clasificar todos los recursos.<sup>22</sup>

La obra se opone al azar, la voluntad del poeta lucha contra ese azar. Cada verso es el movimiento de la palabra hacia el cumplimiento de la soberanía de la belleza. Lo

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, 276

interesante es que es la forma, en consonancia con su armonía la que efectúa el fondo como momento de su aparición, no más allá, sino, en el proceso efectivo y material de la palabra. El despliegue que Valéry le atribuye a Mallarmé, a partir de su proyecto de obra, nos permite ver otro modo en que la distancia se mueve subordinada hacia una síntesis.

El poeta moderno en persecución de la obra, ve en cada verso la realización efectiva. Lo que no pasa en el romanticismo, si bien es similar, hay una conciencia de un todo que se demanda de antemano en el fragmento. Y no adjudica a la forma esa potencia o la palabra, sino a aquello que permanece subyacente. Los elementos del poema ya no son reflejo del fondo que lo causa, sino que el fondo es efecto de la obra en la que se realiza. La visión de Valéry viene a establecer una de las referencias más explícitas y centrales en el pensamiento de Blanchot. Lo que nos permite tener en cuenta la discusión que nos propone a partir de la reflexión de Valéry; el análisis de la poesía de Mallarmé y su proceso de creación como potencia del pensamiento.

#### 1.4 El fin de la obra

Otra de las referencias implícitas, sugeridas o explícitas, en cuanto al pensamiento que supera al lenguaje subordinándolo, está en *La literatura y el derecho a la muerte* de Maurice Blanchot. Ahí se aproxima a la filosofía de Hegel. Hegel es leído en un periodo en que ha sido interpretado por autores como Jean Hyppolite y Kojève. El filósofo lleva esta síntesis a su más alto grado. En el pensamiento de Blanchot aparece en las nociones de negación y de trabajo y en la de lo inmediato mediado. Si bien es cierto, en la búsqueda de Mallarmé aparece Valéry, hay una referencia que apunta a la realización de la universalidad en la unidad total. Lo que vincula la relación del proceso de la obra con el tiempo y la historia.

Este autor ve el proceso no tan solo en la obra de arte, que es parte de ese desarrollo y expresión de ese momento. Lo que Hegel despliega es la exigencia del espíritu como

proceso dialéctico cuyo escenario es la Historia humana. El arte es el momento en que se expresa ese vínculo entre materia y forma. Es un despliegue que busca cerrar el todo del espíritu sobre sí mismo. Momento de apropiación y realización en cuanto saber de sí mismo como un todo infinito.

Pero el espíritu ocurre distintamente. El tránsito de su determinación a la realización de ésta se hace por mediación de la consciencia y la voluntad: se hallan ambas, al principio, sumidas en su vida inmediata natural, siendo su objeto y su fin la determinación natural como tal, que tiene una exigencia, una fuerza y una riqueza inmensas por ser el espíritu quien lo está animando. Así, pues, se haya el espíritu enfrentado consigo mismo; ha debido superarse a sí mismo como el auténtico obstáculo enemigo de sí propio. La evolución, que en la naturaleza que es un placido proceso creativo, en el espíritu, es una lucha dura e interminable contra sí mismo. Lo que pretende el espíritu es alcanzar su propio concepto, pero se lo esconde él mismo, quedando engreído y gozándose en esta enajenación de sí mismo. [...] Con lo que resulta que la evolución no es, como en la vida orgánica, un simple producirse exento de dolor y de violencia, sino que es el duro y desagradable trabajo contra sí mismo; además, la evolución no es meramente lo formal del autodesenvolvimiento en general, sino la realización de un fin de contenido determinado. Desde el comienzo hemos señalado ya este fin: es el espíritu y precisamente según su esencia, a saber, el concepto de libertad.<sup>23</sup>

La obra de Hegel se nos presenta como exigencia de un principio universal. La historia como evolución y superación del espíritu consigomismo y no como una acumulación de hechos que se narran. La narración exigida por la síntesis de la universalidad en el concepto. La narración histórica entendida como progreso y evolución de la humanidad en cuanto responde a esa distancia subordinada al principio universal. En eso consiste su soberanía. La posición de Hegel busca instalarse como fuerza concreta de la historia. Ahí las conciencias singulares están sujetas a la universalidad.

---

<sup>23</sup> Hegel (2010:369)

Por tanto, de la reflexión sobre la historia universal debe resultar tan solo que en ella ocurre todo según la Razón, que ella ha sido el curso racional y necesario del espíritu del mundo, del espíritu cuya naturaleza es ciertamente siempre una y la misma, pero que explícita en el mundo existente está su naturaleza.<sup>24</sup>

Ese momento que nos presenta Hegel nos permite entender el modo en que la síntesis se presenta en el concepto. Lo que nos lleva hasta el proceso de la historia como obra y el sujeto realizado en la obra. Promesa que se da también en los románticos y que Mallarmé, según Valéry, lleva a cabo en las palabras. Es decir, para Schelling ese encuentro con lo absoluto se da en el mito como aquello que la conciencia no abarca sino desde su finitud. Permanece en la distancia. Y en Valéry, la propuesta estética de Mallarmé viene a establecer un rigor de cálculo, en el proceso de la poética que construye la obra.

En primera instancia abordamos el modo en que el espíritu se realiza en la historia. Movida, por aquello que siempre es lo mismo, y que determina el camino hacia la universalidad del espíritu. La realización efectiva es la obra de la historia. En esto consiste la libertad de las acciones de la voluntad singular unificadas por la universalidad del espíritu. Para ello acudiremos a lo que nos plantea Hegel con respecto a ese proceso en primera instancia en las *Lecciones de filosofía de la historia*:

La segunda forma de la unificación de lo subjetivo con lo objetivo en el espíritu es el *arte*. El arte penetra en la realidad y en la sensibilidad mejor que la religión. En su actitud más digna, el arte tiene como misión representar, ya que no el espíritu de Dios, sí la forma de Dios, y luego lo divino y lo espiritual en general, ya que aquel lo expone para la fantasía y la contemplación.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Hegel (2010:324)

<sup>25</sup> *Op cit.*, 363



A lo que Hegel hace referencia como la religión y el arte, son momentos de la realización que contiene el Estado en su realidad efectiva. Lo que el arte, sobre todo romántico abre para Hegel, es la clara tendencia del ideal de la subjetividad absoluta en la que se construye, se sabe y se quiere. En oposición a la personalidad se tiende al sujeto absoluto y al infinito en oposición a lo finito. Lo que nos muestra, es la belleza como representación contemplativa de la universalidad. En este sentido se está referido a esa universalidad. En la estética plantea que la interioridad del sujeto se manifiesta en la exterioridad de la forma. Esto es lo que representación como la intimidad de ese sujeto. A los objetos externos se les ha traspasado el ánimo de la intimidad. Esto implica la reconciliación del espíritu consigo mismo. En este sentido, es el ánimo, lo bello, lo que nos envuelve en la intimidad del espíritu. Lo que implica efectuar un arte cuyas formas se impregnen de esa intimidad. *En las lecciones sobre la estética* nos dice lo siguiente:

Pero el contenido comporta al mismo tiempo la determinación de que, en cuanto material meramente exterior, es indiferente y vulgar, y solo recibe su valor propiamente dicho cuando el ánimo se ha transferido a él y no debe expresar solamente lo interior, sino, la *intimidad*, la cual, en vez de mezclarse con lo externo, aparece solo en sí reconciliada consigo misma.[...]...en *una sola palabra* esta relación entre el contenido y la forma en lo romántico, donde se mantiene en su peculiaridad, podemos decir que el tono fundamental de lo romántico, precisamente porque el principio lo constituyen la universalidad siempre acrecentada y la infatigable y laboriosa profundidad del ánimo, es *musical* y, con determinado contenido de la representación, *lírico*. Por así decir, lo lírico es el arte romántico el rasgo fundamental elemental una nota pulsada también por la epopeya y el drama y que incluso exhalan las obras del arte figurativo como un hálito universal del ánimo, pues aquí espíritu y ánimo quieren hablar.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Hegel (2011:388)

Lo importante acá es la lectura que se desvía en la *intimidad*. Intimidad exigida por la reconciliación entre materia y forma que se despliega en oposición a lo personal por lo universal.

En Blanchot esa intimidad será denominada la intimidad del afuera o afuera sin intimidad. La distancia pura, que implica la experimentación de la ausencia de unidad universal y la condición expuesta de la obra a la extrañeza. La exterioridad sin un ánimo que flote sobre ella como presupuesto de un movimiento de unidad. Por ello, en este pasaje, lo establecido es esencial para entender el giro sobre el que opera el desvío de Blanchot. Hablará de una impersonalidad, pero ya no de una universalidad del espíritu. Ese momento nos parece, un momento crucial en el modo en que opera su pensamiento. Porque no se opone sino que lo expone bajo otra mirada, bajo otra claridad.

Es necesario ver estos momentos de la síntesis, para observar la relación de lenguaje y pensamiento. Para ello debíamos pasar por estos puntos. Esta relación se articula por un sustrato. Las referencias que establecemos se vinculan a la operación de los supuestos sobre los que trabaja Blanchot. Podemos ver claramente el modo en que se tensiona la relación del pensamiento y el lenguaje. Es decir que los supuestos sobre los que ejerce su crítica, hacen aparecer la distancia. Su teoría se desvía de los movimientos de la síntesis que aquí exponemos. Esto implica un tiempo organizado como progreso. En otro momento como fin en la realización de la obra. Se puede entender así, que la historia sea el despliegue del tiempo. Porque la finalidad de la obra ordena las determinaciones de la exterioridad y la subordina a la soberanía de la razón. El espíritu como sustrato que determina a la humanidad.

El proceso por el cual la obra llega a ser obra es el tiempo. Ese tiempo entendido como el movimiento de la presencia hacia sí misma. Derrida expone esto en el ensayo “Ousia y Gramme”, mostrándonos la disposición del tiempo en la filosofía que pasa tanto por Hegel como por Heidegger y que proviene de los griegos.

La eternidad como presencia no es ni temporal ni intemporal. La presencia es la intemporalidad en el tiempo o el tiempo en la intemporalidad, he aquí quizá lo que hace imposible algo como una temporalidad originaria. La eternidad es otro nombre de la presencia del presente. Esta presencia la distingue también Hegel, del presente como ahora.<sup>27</sup>

Para Hegel esto no es otra cosa que el momento en el que la sustancia, la razón, que es el espíritu en movimiento, se despliega para alcanzar su realización. Esto determina la temporalidad de la obra. Si la distancia es el proceso de la obra, determina una comprensión vulgar del tiempo que implica un tiempo que va hacia el futuro. Ese tiempo avanza hacia delante, para realizar lo que siempre ha estado ahí, la presencia y superar la distancia. Por esto en Hegel la historia no es una mera acumulación de momentos y acontecimientos ordenados, sino que debiese responder a un proceso que desarrolla la superación del espíritu y lleva a cabo la sustancia como momento final de la obra.

...en la conciencia está el todo, pero no concebido, con anterioridad a los momentos. El tiempo es el *concepto* mismo que es *allí* y se representa a la conciencia como intuición vacía; de ahí que el espíritu se manifieste necesariamente en el tiempo y se manifiesta en el tiempo mientras no *capta* su concepto puro, es decir, mientras no ha acabado con el tiempo. El tiempo es el sí mismo puro *externo*, no *captado* por el sí mismo, el concepto solamente intuido (exigido); al captarse a sí mismo, el concepto supera su forma de tiempo, concibe lo intuido y es intuición concebida y concipiente. El tiempo se manifiesta, por tanto, como el destino y la necesidad del espíritu no acabado dentro de sí mismo— la necesidad de enriquecer, la participación que la autoconciencia tiene en la conciencia— la necesidad de poner en movimiento la *inmediatez del en sí*— la forma en que la sustancia es la conciencia-, o a la inversa, tomando el en sí como *interior*,

---

<sup>27</sup> Derrida (2010:79)

la necesidad de realizar [*realisieren*] y revelar lo que sólo *interiormente* es, es decir, reivindicarlo para la certeza del sí mismo.<sup>28</sup>

La filosofía de Hegel es compleja y genera un sistema que busca dar cuenta del modo en que todo lo que existe responde a la realización. Lo que hemos expuesto se dispone como contexto con el que la filosofía, y no solo la filosofía, el pensamiento contemporáneo discute.<sup>29</sup>

## 1.5- Conclusiones

En este capítulo hemos expuestos los supuestos sobre los que se articula el tiempo en la modernidad. Esto nos ha permitido observar que la distancia emerge en primera instancia subordinada a la síntesis. Esta síntesis articula el tiempo.

En la síntesis hemos mostrado que la tendencia hacia lo absoluto ha movido a la tradición en la búsqueda de la verdad. La determinación de la acción humana en la voluntad autónoma de su realización en la historia. Esto nos permite pensar la modernidad como una narración de sí misma en la que se produce lo humano. En este sentido Descartes y Kant reflexionan sobre la condición soberana de la razón que le permite a la voluntad ejercerse

---

<sup>28</sup> Hegel (1998: 468)

<sup>29</sup> Bataille ha expuesto el modo en que Kojève aborda el fin de la historia, y nos permite pensar en el modo que Hegel llegó tanto a Bataille como a Blanchot, este modo en que se produjo su recepción es interesante para establecer esa lectura que circulaba en el periodo en que se formaron: “Ese momento definitivo de la imaginación implica la visión de una totalidad donde ninguno de sus momentos constitutivos pueda ser separado, lo que en última instancia conduce cada elemento al momento en que la muerte lo toca; más aún lo que extrae cada elemento de esa próxima absorción de la muerte. Pero esa contemplación de la totalidad no es realmente posible. No deja de estar fuera de nuestro alcance al igual que la muerte.

Introduzco de esta forma el postulado del «fin de la historia». El discurso de Hegel no tiene sentido si no concluye, y sólo concluye en el momento en que la misma Historia, en que todo concluye. Porque de otro modo la Historia prosigue, y deberían ser dichas otras cosas. La coherencia del discurso entonces resulta cuestionada, e incluso su posibilidad. — Con respecto al fin de la Historia Bataille cita a Kojève —[...] «Ya nada cambia... en el Estado universal y homogéneo. Ya no hay Historia, el futuro es el pasado que ya fue, la vida es por lo tanto puramente biológica. Ya no existe el hombre propiamente dicho. Lo humano (el Espíritu), tras el fin definitivo del hombre histórico, se ha refugiado en el Libro. Y este último tampoco es el Tiempo, sino la Eternidad.» Bataille (2004: 324,327)

como libertad. De este modo, esta búsqueda articula un tiempo que tiene que ver con avanzar hacia la finalidad, la apropiación y realización de la obra.

Por otro lado la síntesis como tendencia hacia el cierre de la obra nos vincula con el romanticismo. Este movimiento lo hemos tratado bajo la óptica de Schelling, lo que nos permite pensarlo como encuentro y conexión de lo múltiple con el todo. En este sentido se reproduce en la belleza y el bien como conexión del arte con el fin en la unidad de un todo que las precede. Esto lo hemos hecho para poder dejar en claro el modo en que la distancia en la que opera la relación de lenguaje y pensamiento se desvía de esa multiplicidad que aún se ve unida a un sustrato, la obra-sujeto.

Este recorrido nos ha permitido presentar el modo en que se concibe el tiempo. En este camino Valéry al disponer de la poesía de Mallarmé ve ese proyecto como un lenguaje cuya voluntad implica el cálculo que se aproxima a la obra pura.

Por último en relación al fin de la historia y la concreción efectiva, expusimos el sistema que Hegel desarrolla del espíritu desplegado en la historia. Movimiento que busca realizarse a sí mismo conquistándose en la efectividad de la finalidad de la obra. Manifiesta en el Estado como concreción real. Ese sustrato como presencia, que se despliega en la historia, es lo que articularía este modo de entender el tiempo como avance y futuro que implica su conclusión.

## Segunda parte

### Relación con otras operaciones de la distancia

## Capítulo 2

### La experiencia como experiencia del relato.

Blanchot nos permite reflexionar sobre el concepto de experiencia en el análisis que desarrollamos. A partir de la relación entre pensamiento y lenguaje lo que surge es el problema de la transformación de la experiencia. Por la tensión que se abre en el relato con respecto a la unidad de sentido. La experiencia queda diferida en el lenguaje del relato. Lo que implica una serie de disposiciones sobre el relato, la voz que lo construye, el tiempo y la muerte.

En el caso de la experiencia, en el ensayo de la primera parte de *El libro por venir*, “El canto de las sirenas”, emerge la relación con la ficción narrativa. Aparece como experiencia de la ausencia y como relato de lo abierto en cuanto ficción del tiempo. Esto Blanchot lo analiza en la figura de las Sirenas de “La Odisea”, en “Moby Dick” de Melville y en Proust, “En busca del tiempo perdido”. En *El espacio literario*, “Rilke y la experiencia de la muerte”, busca hacer propia la muerte como culminación de la obra, pero nos expone a lo abierto, ahí se juega la propiedad e impropiedad de la muerte. “La literatura y la experiencia original” en este texto aparece la experiencia original como ausencia del origen. Procedencia que no termina de llegar, emerge la distancia como mera distancia. En *La conversación infinita*, en el ensayo “La voz narrativa”, lo neutro aparece como encuentro con la experiencia del límite del lenguaje. Nos encontramos con aquello que no es el sujeto de la narración y la produce, lo neutro. En el relato aparece como su afuera. La voz inaudible que articula la narración, la distancia que permite que se produzca el sentido.

Hemos establecido que la distancia es el movimiento cuya condición se sostiene en la suspensión que surge entre lenguaje y pensamiento. Es la perseverancia en esa suspensión, en la disyunción de la unidad. Para el desarrollo del capítulo lo hemos dividido en cuatro

partes: 2.1 La experiencia del relato, 2.2 La voz narrativa, lo neutro, 2.3 La muerte como experiencia, 2.4 La experiencia original del arte como ausencia del origen.

La experiencia que se presenta en la literatura hace aparecer la tensión entre lenguaje y pensamiento que sostiene la distancia. La experimentación del límite es la desaparición de la experiencia misma, entendida como unidad de sentido, síntesis entre los datos sensibles y el entendimiento. Lo que aquí expone Blanchot, es la desaparición de la unidad en la literatura a partir del encuentro con el límite de la experiencia en la ausencia de tiempo. Es decir la ausencia de unidad entre lenguaje y pensamiento que mantiene el diferimiento. A raíz de esto aparece un modo de experimentar que es el encuentro con ese otro tiempo, el que nos introduce en lo indefinido en la suspensión de sentido del pensamiento.

Las nociones que emergen de la experiencia que trataremos son, el relato y el tiempo en el análisis sobre Marcel Proust que lleva a cabo en *El libro por venir* y en *La conversación infinita*. Ahí tratará la narración en relación con lo neutro. La experiencia se transforma frente al límite porque no puede ser incorporado al relato. De este modo la muerte se presenta en la proximidad del relato como su límite. La muerte aparecería ahí como suspensión de sentido. De ahí que ésta opere como distancia. Lo que nos muestra, por lo tanto, es que en la escritura, la distancia se anticipa a esa muerte, la acerca pero, no la hace presente, porque es ausencia. No se la apropia porque la muerte no le pertenece a nadie, es la no pertenencia.

De este modo lo que tenemos que establecer en este capítulo como premisa es que la experiencia se transforma en la distancia del relato y se vuelve experiencia de su desaparición. La experiencia literaria transforma la experiencia misma y la expone a la distancia. Lo que hemos llamado distancia es el movimiento que se encuentra con el límite inagotable de la ausencia y su movimiento de desvío. Lo que no podemos apropiarnos porque suspende nuestra relación. Lo que transforma a la experiencia es la disolución de la unidad de pensamiento que de ella se espera en el límite con el lenguaje. Lo que en la escritura, en la literatura, aparece como movimiento de la obra, es su desfondamiento. El



lenguaje abre ese desfondamiento del pensamiento. Esto es el desplazamiento que mantiene la relación y lo hace aparecer como efecto del lenguaje, como simulacro, como una construcción.

En este apartado veremos que en *El libro por venir*, en el ensayo sobre “El canto de las Sirenas”, la experiencia de Proust es fundamental. Esa reflexión se mantiene conectada con la tradición del relato en la epopeya de la Odisea, sobre todo el vínculo que saca a relucir entre lo imaginario y las Sirenas. El canto como imagen de una fisura que implica el quiebre de la experiencia y la emergencia de la escritura. En ese momento emerge la relación entre lenguaje y pensamiento como aquel que sostiene el imaginario en tanto tensión.

En primera instancia Blanchot distingue la experiencia de Proust, de la experiencia moderna<sup>30</sup>, porque de inmediato lo vincula a otro tiempo. De este modo, lo que nos plantea Blanchot, es que la experiencia real del tiempo es una experiencia que es progresiva y en este sentido la experiencia del relato daría cuenta de ese tiempo como reflejo de aquel y en movimiento hacia su realización. No obstante, el relato que nos plantea Proust como experiencia, es el momento en que el relato se encuentra con su propia condición de imaginario y aparece como efecto de lenguaje. Esto se produce a partir de su problema con el tiempo en las conjunciones del recuerdo. En ese momento se articula el encuentro con lo imaginario. La obra de Proust es conocida por la anécdota que anima y que implica el encuentro con una memoria que no está sujeta a la voluntad y es activada por un evento que excita los sentidos de una memoria involuntaria, destacada también por Benjamin.

---

<sup>30</sup> Benjamin plantea sobre la experiencia su desvanecimiento en *El narrador* “El consejo, entretelado en la materia de la vida que se vive, es sabiduría. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría se extingue. Pero este es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más necio que querer ver en él una «manifestación de la decadencia», para no hablar de «un fenómeno moderno». Es más bien un fenómeno que acompaña a las fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece.” Benjamin (2010: 64)

La novela se articula en un tiempo en el que el protagonista desde su presente pervive y ve abrirse un pasado. Pero no como un recuerdo, sino, como aquel pasado que se abre en el presente que se activa. Por este motivo es que la figura de Proust es fundamental para poder entender la experiencia del relato como pérdida y transformación de la experiencia. Las observaciones que lleva a cabo Blanchot sobre estos autores le permite pensar la literatura como un proceso en el que habla otro tiempo. Ese otro tiempo es el de la escritura, y solo habla por la distancia que proponemos como fondo que difiere la relación entre pensamiento y lenguaje. Lo que el lenguaje nos revela es el modo en que opera su producción de sentido y como el pensamiento como sentido busca subordinarlo.

Bajo este aspecto lo que propone como experiencia es la experiencia literaria como encuentro del relato con su límite. Es decir, no es el fidedigno retrato de la unidad de sentido como sustrato, sino la aparición de la ausencia de realización a la que se dispone el pensamiento. Lo que experimentamos es el momento en que la sustancia del relato se borra y lo que nos queda es la ficción, la escritura. El lenguaje emerge tensionando su relación con el pensamiento en cuanto distancia que difiere. Por esto lo compara con “El canto de las Sirenas” que son la fascinación que pierde al navegante y destruye el viaje. El viaje se asocia a la experiencia del que trae de vuelta la voz que resuena como una sabiduría inmemorial. Aquí podemos pensar en el ensayo de Benjamin sobre el narrador y su encuentro con la experiencia de esa narración, en la que desaparece la experiencia, porque en lo narrado se borra. O pensemos en Derrida analizando un texto de Blanchot y de Shelley en un ensayo que lleva por nombre, *Sobrevivir*. En él describe al relato como un retorno de aquello que ha desaparecido. El relato como retrato frente a la presencia y como un retrato por descripción donde no está el retratado. Esto es importante para entender el camino que toma Blanchot. Así podemos describir cómo esa instancia implica justamente la imposibilidad de que Proust construya un relato lineal y en progreso. Por ello, se sumerge en elementos simultáneos que llevan su escritura al encuentro con un tiempo que es el tiempo de la escritura, el de la distancia pura, sin remisión, referida a sí. Con esto, su operación implica hacer aparecer esa simultaneidad. Un tiempo que convive con la relación expuesta de lenguaje y pensamiento. Por ello un tiempo diferido en ese espacio.

Ese tiempo está determinado aquí como imaginario y transformación. Estas dos nociones implican ese encuentro con la escritura, dado que debemos entenderlo como parte de la estructura de esta otra experiencia. La transformación debemos entenderla como el proceso mismo de desplazamiento en la que las partes se muestran sin presencia. Y lo imaginario es el resultado de esta transformación que se da a la vez que el imaginario mismo. Esto implica que sus figuras, sus imágenes se sustraen a la unidad del pensamiento. Experiencia de esa ausencia. Que en sentido estricto no conforma una experiencia como la entendemos. Sino, experimentación, porque no hay una fijeza de aquello que se recoge en la experiencia narrada, sino un desvanecimiento. La distancia es la transformación de la experiencia en experimentación que sigue siendo experiencia, pero sin unidad de sentido como superación. Lo imaginario es lo que aparece como consecuencia de ello, pero a la vez.

## 2.1 La experiencia del relato.

Lo que aparece en este tipo de experiencia es la desaparición. La aparición de lo que se diluye. Se diluye la unidad sustancial del pensamiento y aparece su soporte en el lenguaje. En este sentido el relato es la puesta en escena de lo imaginario, pero aquello que entendemos como imaginario es la transformación. ¿Cómo se comprende la transformación en Blanchot? La transformación es la aparición de la distancia. Lo que no puede ser sino la tensión entre escritura y pensamiento. Lo imaginario, donde nada está fijo, es la mediación entre uno y otro momento que se ha descubierto. Oscilación que persevera entre esos dos momentos y que se sostiene en la distancia. Por ello, lo imaginario no tiene fondo. La imagen es el movimiento del aparecer de la ausencia de unidad de sentido.

Por esto es que el relato es un modo de vivir el tiempo. Ese modo de vivir el tiempo es la simultaneidad, es la presencia de lo irreal donde se hace patente y nos esquivo. Es un tiempo que trae consigo la inminencia de la muerte.

1- Tenemos entonces que el relato es un modo de vivir el tiempo. Ese modo de vivir el tiempo es la proximidad de la muerte que vuelve irreal la fijeza del ser. Lo que implica que la obra nunca se convierte en una realidad, sino en lo “irrealizante”, en lo que no puede cumplir con su fin, de ahí emerge lo imaginario. 2- Se aproxima a la muerte en cuanto es aquello sin memoria, pero que la produce a partir de su acontecimiento. La muerte conlleva el olvido como borde sobre el que se sostiene la fragilidad de lo dicho. Por ello lo vivido como transformación de la experiencia es la desarticulación de la unidad ontológica del saber como superación hacia un sentido universal.

El tiempo es capaz de un giro más extraño. Aquel incidente insignificante que tuvo lugar en un momento determinado, antaño—se refiere a la obra de Proust—, pues olvidado, y no solamente olvidado, sino inadvertido, he aquí el curso del tiempo, lo vuelve a traer, y no como un recuerdo, sino como un hecho real, que tiene lugar de nuevo, en un nuevo momento del tiempo.<sup>31</sup>

En esta condición del tiempo que Blanchot analiza en la obra de Marcel Proust, el tiempo se presenta como el retorno de lo olvidado. Ese incidente ínfimo desgarró la trama del tiempo. Lo que allí emerge, para Blanchot, es un tiempo otro, ese tiempo que no es un doble de éste, sino, la aparición de aquel momento ínfimo que se nos da como otro tiempo, como simultaneidad. Porque se da en la trama del tiempo como una vivencia real de aquello que fue olvidado e inadvertido. Ya que este tiempo irrumpe en todo el transcurso de la duración<sup>32</sup>, como momentos incompatibles con ese tiempo. “He aquí pues el tiempo

---

<sup>31</sup> Blanchot (2005: 32)

<sup>32</sup> “¿Qué es, para mí, el momento presente? Lo propio del tiempo es transcurrir; el tiempo ya transcurrido es el pasado, y llamamos presente al instante en que se transcurre, pero no puede tratarse aquí de un instante matemático. Sin duda existe un presente ideal, puramente concebido, límite indivisible que separaría el pasado del porvenir. Pero el presente real, concreto, vivido, aquel del que hablo cuando aludo a mi percepción presente, ocupa necesariamente una duración. ¿Dónde está situada pues esta duración? ¿Está más acá o más allá del punto matemático que determino idealmente cuando pienso en el instante presente? Es bastante evidente que está más acá y más allá simultáneamente y lo que llamo *mi presente* invade a la vez mi pasado y mi porvenir. Ante todo mi pasado pues *el momento en que hablo ya está lejos de mí*; luego mi porvenir, pues es sobre el porvenir sobre el que ese momento está inclinado [...] el momento presente está constituido por el corte casi instantáneo que nuestra percepción practica en la masa en vías de derrame, y este corte es precisamente lo que llamamos el mundo material, él es lo que nosotros sentimos derramarse directamente; en un estado actual consiste la actualidad de nuestro presente. Debiendo definirse según nosotros la materia, en

borrado por el tiempo mismo: he aquí la muerte, esa muerte es la obra del tiempo, suspendida, neutralizada, tornada vana e inofensiva. ¡Qué instante! Un momento *liberado del orden del tiempo*<sup>33</sup>

Esa condición de liberación del tiempo, implica una experiencia con la aparición de aquello que no podemos encontrar como el olvido mismo de lo sido. El retorno de un pasado que convive con el tiempo vulgar, o con las concepción de un tiempo que tiene que ver con la duración. Este tiempo es entendido como éxtasis del tiempo, encuentro entre pasado y presente. En este sentido, ese tiempo es comprendido como transformación, donde podemos identificar lo diferido infinitamente. Esto recorre ese tiempo y por ese recorrido del tiempo se vuelve espacio. El espacio es la emergencia de la distancia que suspende el sentido del tiempo como finalidad. Lo que se nos muestra es que la experiencia es experimentación del tiempo como espacio. Ese espacio consiste en vivir ese tiempo como dos instantes que se dan simultáneamente y que disponen del tiempo que se transforma. El desplazamiento, lo diferido. Momento del encuentro con la distancia como ausencia inagotable, pero allí no se puede sostener, sino como instante.

Este tiempo, es para Blanchot, el tiempo puro donde se situarían los instantes. ¿Cómo es que se sostienen los instantes en un tiempo puro? Ese tiempo puro sería aquel donde convivirían los instantes del tiempo que rasgan el tiempo del transcurso, de la duración. Este tiempo nos dice, que es un tiempo vacío, vacante, inestable, es el tiempo del relato, un tiempo que está fuera de tiempo, ese tiempo se experimenta como afuera, es el tiempo de la escritura. La estructura del tiempo se le presentaría a Proust según la estructura que Blanchot nos presenta, como la estructura del relato. El relato es el tiempo, por ello la estructura originaria del relato es el encuentro con un tiempo que se experimenta como afuera del sentido del pensamiento, que descentra la duración y el presente.

---

cuanto que extendida en el espacio, como un presente que recomienza sin cesar, inversamente nuestro presente es la materialidad misma de nuestra existencia, es decir un conjunto de sensaciones y movimientos, nada más.” Bergson (2006:149-150-151)

<sup>33</sup> *Op cit.*, 33

Por esto ve que Proust puede considerarse un escritor a partir del encuentro con la magdalena que trae ese momento olvidado, inadvertido. El encuentro con lo imaginario sería para nosotros el encuentro con la distancia. La distancia de ese otro tiempo. Lo imaginario lo extrae del canto de las Sirenas de Homero en la Odisea, y lo que ve en ello es la fractura del tiempo. La apertura a lo otro que en el límite muestra el desvío de los navegantes e implica un espacio en el que no podemos entrar. Es el canto de una fascinación por aquello otro que nos desvía del viaje, del rumbo.

...la esencia misma de la literatura que él ha tocado, experimentado en estado puro, experimentando la transformación del tiempo en un espacio imaginario (el espacio propio de lo imaginario), en esa ausencia inestable, sin acontecimientos que la oculten, sin presencia que la obstruya, en ese vacío siempre en transformación: esa lejanía y esa distancia que constituyen el ámbito y el principio de la metamorfosis y de lo que Proust llama metáforas, allí donde ya no se trata de hacer psicología, sino donde, por el contrario, ya no hay interioridad, puesto que todo lo que es interno se despliega allí hacia fuera y adquiere la forma de una imagen. Sí, en ese tiempo, todo se torna imagen y la esencia de la imagen es estar toda ella fuera, carecer de intimidad y, no obstante, ser más inaccesible y más misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero reclamando la profundidad de todo sentido posible; irrevelada y, sin embargo, manifiesta, con esta presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas.<sup>34</sup>

Lo que se nos plantea es el modo en que el tiempo del relato se abre a la distancia de aquello que no se acaba en la determinación de su significación y nos instala en la apertura de la ausencia. El relato nos aproxima a la instancia que permanece inaccesible. Y solo puede ser en la iteración de ese encuentro vacío. Lo que se relata desaparece y se abre en su desaparición como estructura del tiempo.

---

<sup>34</sup> *Op cit.*, 33-34

¿Qué desaparece? la permanencia de un relato que se sostenga en una presencia estable. Lo que emerge es el tiempo simultaneo. La literatura, y en ella la estructura originaria del tiempo como ausencia, nos exponen a una experiencia que se abre en el relato hacia los bordes que lo constituyen. No obstante, Blanchot, ejerce una lectura que delimita obras, como la *Odisea* de Homero en ese espacio propio de lo imaginario. Es decir, que vuelven hacia fuera, hacen exterior la distancia en una imagen que puede ser leída desde su contenido o desde la exterioridad.

En esa distancia plantea su lectura sobre la imagen de las Sirenas como fascinación. En ellas no hay una presencia a la que remita, por ello se vuelven misteriosas e inaccesibles. Es decir, el afuera recorre la cultura, la delimita, la vuelve puro medio. En cierto modo, la inclinación de Blanchot a la lectura de las obras que pone en juego, abre una mayor conciencia sobre su operación del texto. La desaparición nos expone a lo múltiple como simultaneidad. Lo que desaparece es la unidad interna del pensamiento.

Con respecto a este elemento del tiempo, otro escritor que se mueve por los caminos del límite es Beckett, quien escribe:

Ahora, un año después de su entierro, gracias a la misteriosa acción de la memoria involuntaria, él se da cuenta de su muerte. En cualquier momento dado, la totalidad de nuestra alma, a pesar de su hoja de balances favorables, tiene un valor puramente ficticio. Sus activos nunca son completamente realizables. Pero con ese gesto no sólo ha conseguido rescatar la realidad perdida de su abuela: ha recobrado la realidad perdida de sí mismo, la realidad de su ser perdido. Como si la figura del Tiempo se pudiese representar por medio de una serie infinita de paralelos, su vida se desvía a otra línea y prosigue, sin solución de continuidad, desde el momento remoto de su pasado donde su abuela se agachó para apaciguar su angustia.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Beckett (2008: 67)

Entonces lo que está en juego aquí es el relato como estructura originaria del tiempo. Este tiempo lo hemos explicado como aquel que es simultaneo por lo siguiente: en este tiempo lo que aparece es aquello que ha pasado inadvertido en el pasado y se activa como un instante a la vez que el tiempo de la duración. Esto nos expone a un espacio en que los tiempos conviven, porque no es un tiempo que se representa, sino que vuelve como ese pasado desaparecido y esa experiencia se da en el relato.

El instante que se abre en la escritura de Blanchot, tiene que ver con la desarticulación del tiempo ordinario y el encuentro con aquello que no se puede retener. La simultaneidad implica la aparición de aquello en el pasado que se hace patente en el presente y con el cual convive. Pero el esfuerzo de esta escritura, que analiza Blanchot en la obra de Marcel Proust, se dirige a ese instante que busca hacer retornar lo pasado. Lo que se abre allí es la imaginación entendida como la ruptura, la apertura del pensamiento a un tiempo que no es parte del transcurso ni ha sido superado.

El fenómeno de reminiscencia, la metamorfosis que este anuncia (transmutación del pasado en presente), el sentimiento de que ahí hay una puerta abierta al ámbito propio de la imaginación y, finalmente, la resolución de escribir a la luz de semejantes instantes y con el fin de volverlos a traer a la luz.<sup>36</sup>

Este movimiento de la escritura es lo que hemos comprendido como distancia. Lo que observa Blanchot, es el modo en que un autor como Proust sucumbe a la distancia en la escritura misma. Ella es el esfuerzo de lo inacabado, como lo plantea Nancy en los ensayos de *La partición de las artes*. Hace una clara referencia al movimiento de la obra que instala Blanchot: lo que hace Blanchot, es encontrarse con el proceso propio de la distancia. Distancia que implica que el tiempo en el relato transforme la experiencia en la experimentación de lo inacabado que se manifiesta en la metamorfosis del tiempo. Experimentado por la aparición de la ausencia, es una transformación de la experiencia porque lo que ahí sucede, lo que el relato nos da, es el desplazamiento de la síntesis que

---

<sup>36</sup> Blanchot. (2005: 39)



configuraría la experiencia. A pesar de que aparece la ausencia de unidad del pensamiento, sigue empujando por cumplir con esa unidad, aunque se ha descubierto como simulacro. La escritura se ilumina como distancia.

La vida de la obra es acaso algo muy distinto de un tópico. Si la vida consiste en *la tarea de no dejar de ser*, como escribe Juan Manuel Garrido y si, para ello no deja de operar la diferencia entre la vida y la muerte –diferencia en la cual se manifiesta por lo que es (por lo que vive)–, entonces la obra vive en la medida en que no deja de abrir la diferencia en ella, de su prosecución y de su cesación de ser. La obra consumada, *opus operatum*, pone fin, por definición, a su operación. Ésta, al contrario, se continua como *opus operans*. No se trata ya de la obra en el sentido de su ejecución acabada y de manifestación plenaria, aunque eso no excluya nada de esa plenitud.<sup>37</sup>

En este sentido, la visión de proceso del relato en la obra de Proust, se vincula al encuentro con esa imposibilidad de acabar. De contener el instante que se vuelve un encuentro con la ficción de aquello que en el tiempo es el entre de pensamiento y lenguaje. Es el afuera del tiempo en el tiempo. Proceso que describe Nancy y que se vincula al esfuerzo por seguir siendo, el esfuerzo de la vida que se encuentra con la distancia como diferencia que vuelve próxima la muerte. Experiencia que en el siguiente apartado trataremos. Pero esa proximidad que se nos ofrece en el tiempo, ocurre en el relato.

Blanchot tiene siempre el cuidado de mantener a distancia o mejor dicho, de entender que la distancia de lo otro es lo que empuja al relato a la presencia absoluta. Pero lo que se abre es el instante, es la ausencia de tiempo, la convivencia de los tiempos. Sin embargo, es demandado por un lenguaje que nos aproxima a un tiempo que se interpreta a sí mismo como tiempo que transcurre.<sup>38</sup> El problema de la distancia es que transforma la experiencia

---

<sup>37</sup> Nancy (2013: 77-78)

<sup>38</sup> En Benjamin la destrucción de la experiencia se expone en el texto El narrador, donde da cuenta de este movimiento de una lectura de la obra, de la construcción de la narración como desaparición de la experiencia. Lo que aparece entonces es la narración de ese instante de desaparición en la que se hace patente la ausencia

del tiempo en ausencia de tiempo, pero esa condición es insoportable y se resguarda en el relato. Es el relato el que va hacia la ausencia de tiempo. A la vez que va hacia cumplimiento plenario de un fin; en este sentido una tensión. La experiencia se disuelve, se transforma, pero en la experiencia que no termina de serlo. Por ello mera experimentación que no podemos hacer encajar en alguna categoría sintética que nos de la comodidad del pensamiento como fijeza de ser, del saber asentado.

Entonces ¿qué ocurre con el narrador, con el yo que narra? El presente del relato, el yo que narra es ya una ficción por ello es un presente que no tiene tiempo, que es ausencia de tiempo, que se encuentra con los otros tiempos, que trae el pasado al presente y coexisten. Eso abre el porvenir que es aquello que no llega, que no determina ni una, sino que siempre está por venir. Ese yo es la distancia. Fragmentos, instantes, que aparecen en un presente que ya es un pasado, entendido como aquello que estuvo desde antiguo y se repite como ausencia. Es la demora, en el relato, lo que se nos revela es el tiempo, pero no un tiempo puro, sino la ficción del tiempo que es su ausencia. Lo que no tiene punto de llegada. Ningún tiempo y los tiempos que en él aparecen. El yo no está presente no une los instantes, se ficciona, es la voz en la que aparecen. Relato, literatura, y por ello la distancia, pero esa aparición no tiene una voluntad. La distancia referida a sí, sin sustrato.

La ficción de los «yoes» que aparecen en el texto de Proust nos exponen al encuentro con el movimiento del relato como ausencia de tiempo. Lo que mueve la construcción del relato para convertirse en aquello que establece los fragmentos del tiempo bajo sus límites.

Lo que aquí propone Blanchot es la experimentación de esa distancia que origina el relato. Eso que lo origina es la condición diferida que es el relato mismo. En primera instancia Blanchot lo expone en el modo en que la narración vuelve ficción el yo.

---

de aquello que recae en una determinada unidad que de cuenta de lo vivido como un saber que puede transferirse. En el momento de la narración lo que aparece es el desvanecimiento de esa posibilidad y la aparición de la ausencia de experiencia que en Benjamin se expone como destrucción, suspensión de la articulación de un tiempo lineal.

Con respecto a esto Blanchot plantea lo siguiente sobre el relato en *El libro por venir*.

¿Pero Proust no nos dice la verdad? Pero no nos debe esa verdad y sería incapaz de decírnosla. No podría expresarla, tornarla real, concreta y verdadera más que proyectándola en el tiempo mismo del que ella es la puesta en obra del que la obra detenta su necesidad: ese tiempo del relato en que aunque él diga «yo», ya no son el Proust real ni el Proust escritor los que tienen el poder de hablar, sino su metamorfosis en esa sombra que es el narrador convertido en «personaje» del libro, el cual en el relato escribe un relato que es la obra misma y produce a su vez las otras metamorfosis de sí mismo que son los distintos «yoes» cuya experiencia cuenta. Proust se ha vuelto inaprensible porque se ha tornado inaprensible de esa cuádruple metamorfosis que no es sino el movimiento del libro hacia la obra. Y, de la misma manera, el acontecimiento que describe es no solo un acontecimiento que se produce en el mundo del relato, en esa sociedad de los Guermantes cuya única verdad le viene de la ficción, sino un acontecimiento y advenimiento del relato mismo y un cumplimiento, en el relato, de ese tiempo originario del relato cuya fascinante estructura aquél no hace sino cristalizar; ese poder que hace coincidir, en un mismo punto fabuloso, el presente, el pasado, e incluso aunque Proust parezca descuidarlo, el porvenir, ya que en ese punto todo el porvenir de la obra está presente, está dado con la literatura.<sup>39</sup>

En este sentido la metamorfosis como un cuádruple movimiento que se encamina del libro a la obra se presenta en: 1. El tiempo de la muerte, 2. El tiempo de la presencia irreal, 3 El tiempo fuera de tiempo, 4 El éxtasis del tiempo. Estos momento componen el encuentro del relato con el instante en que abre la distancia como experimentación de la metamorfosis. Proceso de la ausencia inagotable en la que se mueve el relato y no puede sino conformarse como tal en los fragmentos de la novela de Proust. Pero no obstante el relato se compone como movimiento de la obra que se encuentra con su imposibilidad.

---

<sup>39</sup> Blanchot (2005:36)

Es en el relato donde se produce el desplazamiento y el advenimiento del quiebre. Sucede en la distancia del relato, en este sentido la distancia nos obliga a la construcción del relato y el encuentro con su ausencia. No podríamos ver la distancia de esa habla plural, de la escritura del afuera, sin el relato. El relato aparece como medio sin fin.

El relato busca su origen sin poder encontrarlo. Nuevamente topamos con la distancia que persevera en lo inacabado de la obra que se da en la obra misma. Lo que podemos decir aquí es que el fragmento se puede entender como el texto que se encuentra con su propia imposibilidad. Lo diferido se mantiene en la impotencia de un fin que le sea propio. Blanchot va entender ese fragmento al menos de cuatro modos. Aquí tiene que ver con la estructura del tiempo y la desaparición de la experiencia como unidad sintética y emergencia del movimiento de la obra hacia su origen.

Al respecto, Derrida, en el ensayo *Sobrevivir*, a raíz de lo planteado por el propio Blanchot en el ejercicio del relato como suspensión y de Mary Shelley en un poema encontrado entre restos, (“El triunfo de la vida”) planteará un acercamiento. Lo que busca es poner en juego esta noción de relato, para la que hemos instalado su despliegue como experimentación. Experiencia transformada, en la que nos encontramos con aquello que impide que el relato acabe. Nos deja suspendidos ante aquello que no termina de llegar, apertura, fisura, son nociones que se dan como cercanía y componen la experiencia literaria.

...el borde del relato del texto *como* relato. El término es relato [*récit*, o las palabras con que relata algo] un cuento, una historia, pero no una narración [*narración*, o acción de narrar –es sutil la distinción entre relato y narración. Según el Littré, “...la diferencia entre un *relato* que se elabora con base en los testimonios que sobre un suceso existen...y la narración de hechos que nosotros mismos hemos presenciado...es la misma que existe entre un retrato que se hace con base en una descripción...y uno que hacemos del sujeto presente...”]. La re-hechura de una problemática textual ha afectado este aspecto del texto como relato (el relato de un

suceso, el suceso del relato, el relato como estructura de un suceso) colocándolo en el primer plano.

[...] ¿Qué es un relato, esa cosa que llamamos un relato? ¿Sucede? ¿Dónde y cómo? ¿Qué podría ser ese suceder, o suceso del relato?

Me apresuro a decir que no es mi intención aquí, ni pretendo poder dar respuesta a estas preguntas. Cuanto y más, al repetirlas quisiera dar inicio a un diminuto desplazamiento, a la más discreta de las transformaciones: sugiero, por ejemplo, que remplacemos lo que podría llamarse la cuestión de el relato (“¿Qué es la narrativa?”) con la exigencia [*la demande*] del relato. Cuando digo *demand* del inglés que de una mera demanda, o solicitud: una orden, una petición, una insistencia inquisitoria. Para saber (antes de saberlo) lo que el relato es, narratividad de la narrativa [ésta como sustantivo significa la habilidad para narrar], del relato, acaso debamos antes hacer una relación de un origen del relato (¿sería tal cosa como un relato todavía?), es esa escena que moviliza distintas fuerzas, o si lo prefieres, varios agentes o “sujetos”, algunos de los cuales *exigen* el relato de otro de ellos, buscan sacárselo por extorsión, cual un secreto no secreto, algo que califican como la verdad de lo que ha sucedido: “Dinos exactamente lo que sucedió”. El relato como tal tuvo que haber empezado con esa exigencia, ¿pero hemos de seguir calificándolo como relato la puesta en escena de la exigencia? ¿E incluso la seguiremos llamando puesta en “escena”, pues ese origen atañe, toca, corresponde, pertenece a los ojos (como lo veremos), al origen de la visibilidad, el origen del origen, el nacimiento de lo que “ve la luz” como en francés decimos por nacimiento, cuando el presente se convierte en presencia, presentación o representación?<sup>40</sup>

La experiencia de la distancia del relato, la pregunta por su origen y el movimiento hacia ello se difiere. Porque al escenificar ese origen representamos a la obra misma como aquello sin origen. El origen es relatado, por ello no se presenta porque es ficcionado en el relato. Lo que el relato narra no se hace presente permanece ausente y sin embargo ese modo de ser lo convierte en relato.

---

<sup>40</sup> Derrida (2003: 88 y 90)

El relato siempre está diferido, representa aquello que se ausenta, pero además es la narratividad de la narrativa. Es decir que lo que en el fondo hace la narración es relatar el testimonio de lo ausente que se difiere incluso por la inmediata mediación. Blanchot nos abre a aquella experiencia a partir del encuentro con el relato, pero en el momento en que se hace evidente aquello de lo que se ha desviado. La unidad originaria que no puede recuperarse porque no la hay es el relato, porque esa unidad no puede ser restituida. En este sentido el relato vuelve a ser atraído por su límite. Esto sería, según nuestro juicio, lo que Blanchot entiende como la experiencia transformada del relato.

Por ello en él se revela la figura del tiempo como un tiempo afirmativo. En él se hace factible la simultaneidad de los tiempos que en Proust conviven. Coincidencia del pasado y el presente sin que uno subordine al anterior en una sucesión. El encuentro de esa coincidencia como co-incidente de lo diferido. Por esto, el relato escenifica, hace visible, pero no el déficit que se disimula y que es la imposibilidad de dar cuenta de su origen, sino, solo, como camino como distancia infranqueable. Ausencia, pero, que sin embargo demanda el lugar de donde proviene.

Lo que hemos expuesto a partir de la experiencia de Proust con el relato, en la lectura de Blanchot, es en primera instancia el encuentro con el tiempo. Ese encuentro transforma la experiencia, y esa experiencia se vuelve un encuentro con una potencia vital como proximidad del afuera. Por ello 1- el relato es el encuentro con el tiempo, 2- con la simultaneidad de pasado presente y por-venir como ausencia de fin, 3- la ficción de quien relata, no hay una voz presente sino un presente ficticio del narrador y 4- la proximidad, la tensión de aquello que abre la distancia infinita del tiempo que permite la co-incidencia. La distancia como relato es la experiencia transformada.

La noción del relato, que nos abre a la estructura del tiempo como experiencia de una distancia. Tiene que ver con la ausencia de tiempo, como imposibilidad de la unidad que restituya y se apropie de su ser. Hemos podido mostrar los elementos que articulan el

movimiento y los modos en que la distancia se revela. Uno de ellos es la tensión y el desplazamiento de sentido que es la distancia misma. La escenificación en el relato del relato mismo, la búsqueda de su origen. La experiencia transformada en experimentación del relato. Desde ahí emerge lo imaginario.

## 2.2 La voz narrativa, lo neutro.

La investigación sobre Blanchot busca mostrar el modo en que la distancia como clave de lectura permite ver la operación que despliega su escritura. Esto pone en tensión la relación entre pensamiento y lenguaje. Blanchot lee en otros autores la operación de la distancia. Un caso ejemplar para Blanchot es Kafka por su escritura y su voz narrativa. Así aparece la noción de lo neutro que extrae del tono narrativo de esta obra. Por ello, en *La conversación infinita*, le dedica un ensayo a lo neutro y nos expone a la distancia que se presenta en la escritura. Con esta noción podemos pensar el límite, lo que implica lo político, y el saber en relación con la historia.

La noción de lo neutro es central a la hora de pensar en la distancia. Lo neutro emerge de la voz narrativa como un «él» impersonal. Lo neutro sería la voz sin sujeto, sin sustrato. Por ello, será pensado como una voz que se sustrae al orden del sujeto y produce la aparición del límite como diferimiento de la obra. En *El paso (no) más allá* aborda esta noción que se asoma en la signatura griega y nos otorga de modo casi imperceptible su ingreso en la lengua.

El *to* griego es, quizás, en nuestra tradición la primera intervención, asombrosa por la poca relevancia que tiene, que marca con un signo, ciertamente entre otros, la decisión de un lenguaje nuevo, un lenguaje que, más tarde, reclama la filosofía, pero a costa de ese neutro que lo introduce. En singular, lo neutro nombra algo que

escapa a la nominación, pero sin hacer ruido, sin, ni siquiera, lo ruidoso del enigma.  
Lo llamamos, modesta, inconsideradamente, la cosa.<sup>41</sup>

Este concepto aparece nuevamente en la escritura fragmentaria del texto *El paso (no) más allá*, en él, muestra su operación.

«La cosa tiene relación con lo neutro» nos obliga inmediatamente a pensar que lo neutro cambia la relación en no-relación y la cosa en otra cosa y lo neutro en lo que no puede ser lo neutro, ni aquello que neutraliza. Quizás – un quizás que también querrá decir ciertamente– hagamos mal al nombrar lo neutro, en nombrarlo, como si «ello mismo» no estuviera en neutro, olvidando además que al mismo tiempo que es una categoría gramatical que, por consiguiente, pertenece en primer lugar al lenguaje, todo el lenguaje lo asume como si fuera neutro el lenguaje en general, porque en él se despliegan, sobre un fondo de neutro, todas las formas de posibilidades de afirmación y de negación.<sup>42</sup>

La experiencia que explora Blanchot en la literatura y el tiempo de la escritura de Proust, nos aproxima a una distancia radical y genuina que nos expone a la construcción del relato. Pero esta construcción no tiene que ver con la técnica del relato. En este sentido, la aproximación que Kafka desarrolla en su escritura le permite a Maurice Blanchot dar con esta noción central dentro de su obra. Lo que Kafka le permite ver, es un tipo de experiencia que da un paso más allá en relación con la obra de Proust, cuya exposición del tiempo y la memoria, la duración y el instante, la simultaneidad y la ficción del yo, transforman la experiencia y nos llevan al límite. En este sentido la literatura es una experiencia del límite. La experiencia misma como tiempo.

La noción que emerge desde esta experiencia de la distancia, es lo neutro, que para Esposito tiene el espesor de una articulación política. No obstante, en este momento de la

---

<sup>41</sup> Blanchot (1994: 102)

<sup>42</sup> *Op cit.*, 103



investigación lo que queremos exponer es el modo en que esa experiencia de lo neutro se gesta.

La noción se gesta en el interior de la literatura y su despliegue, desde el relato, en la manera en que Flaubert y Kafka, más radicalmente, abordan la voz narrativa. La noción se desprende de la narración y recorre el espectro de la escena en la literatura. Desde los griegos hasta la aparición más nítida en la obra de Kafka. La literatura se impone al autor que produce la obra, lo transforma radicalmente en ese movimiento que lo arrastra y lo destituye. Es la distancia la que escribe.

Cuando decimos distancia, hemos dicho algo fundamental sobre lo neutro. No obstante, debemos exponer el modo en que éste aparece en la obra de Kafka, y cómo Blanchot lee esa escritura. Porque, por otro lado, sigue operando la distancia de la obra como punto de llegada y de realización, pero como fantasma. Lo primero que podemos establecer es la distancia de la lectura que dispone una obra como la que nos propone Blanchot en el ámbito de literatura. La obra de Kafka presenta esto en su narración. La lectura como distancia sería el encuentro con la experiencia de la voz narrativa.

Esa experiencia implica por lo tanto la distancia de la lectura como el momento en que emerge lo neutro. La palabra elegida por Blanchot tiene una connotación importante en el alcance de su significación y en la imposibilidad de fijarla a una definición. Por ello lo que haremos será mostrar la operación de lo neutro. La experiencia de la literatura de Kafka nos acerca a ese punto. Pero no es indefinido por una falta de sentido. Lo que esta noción hace transforma la experiencia. Hace emerger la distancia como desvío.

Isidro Herrera en su ensayo publicado en la revista Archipiélago, *Una persona de más, Una palabra de más*, en el apartado “El corazón de lo neutral”, expone de este modo lo que sería entonces este concepto, que aquí anticipamos, pero que veremos en el despliegue que pasaremos a explicar.

El carácter de la «palabra de más» que «él» tiene viene precisamente del hecho de que «él» queda fuera de la escritura: es la «exigencia de escribir» por la que, quizás, se escribe o hay escritura, pero nunca queda escrita; es la voz que pronuncia (en silencio, como es natural) lo que ahí queda escrito, pero que nunca se pronuncia. «Él», que está de más, no encuentra presente para ser. «Él» nunca es presente: siempre está en las últimas o se da de buenas a primeras. «Él» viene antes y «él» viene después: viene y no está (o cuando está, está de más), va y viene. Pero el vaivén del «él» le deja a cualquier «yo» sin presente para descansar y reconocerse a sí mismo.<sup>43</sup>

1- Lo primero que nos expone Blanchot, es la voz narrativa y la tercera persona del «él». Lo neutro como instancia del sentido diferido y el límite como exterioridad. Bajo estas nociones se desarticula la experiencia como un saber que nos orienta hacia la efectividad realizada de la obra. Lo que aparece en primera instancia, en el texto de Blanchot, es la experiencia del límite como fatiga o cansancio. Lo que provoca el sentimiento de que la vida está limitada. Es decir, que lo primero que hace el relato es hablarnos de las fuerzas de la vida, es proporcionarnos el límite de la vida. La vida se presenta como límite, y su sentido es dado por el lenguaje que nos entrega el relato.

La experiencia del límite se hace visible por lo tanto en la narración que el lenguaje articula como sentido. El sentido de la vida está limitado por ese sentido. No obstante, el límite que es externo es introducido por el lenguaje que le da sentido al límite. Sin embargo, según nos explica Blanchot, el instalar el sentido al interior, dándole un límite al límite, desplaza el sentido.

El límite que indica el cansancio limita la vida. El sentido de la vida está, a su vez, limitado por este límite: sentido limitado de una vida limitada. Pero se produce una inversión que puede descubrirse de diversas maneras. El lenguaje modifica la situación. La frase que pronuncio tiende a atraer al interior de la misma vida el

---

<sup>43</sup> Herrera (2001:54)

límite que solo debería marcarla desde el exterior. La vida se dice que es limitada. El límite no desaparece, sino que recibe del lenguaje el sentido, quizás, sin límite, que pretende limitar: el sentido del límite, al afirmarla, contradice la limitación o por lo menos la desplaza, pero, de ese modo, corre el riesgo de que se pierda el saber del límite entendido este como limitación de sentido.<sup>44</sup>

¿Cómo es que el sentido se desplaza cuando es proporcionado por el lenguaje? ¿de qué modo darle sentido al límite es una forma de i-limitar el límite o desplazarlo? Lo que aquí estamos pensando es que el límite que nos proporciona el lenguaje produce un pensamiento sobre el límite que no puede aprehender, por ello se desplaza. Al volverse interior y no estar afuera demarcando el límite, no calza con aquello que está afuera. No tiene modo de ser pensado porque limita el pensar. El lenguaje lo media y lo vuelve significado, delimitación, y uso claro de su definición, pero como efecto. No obstante, lo que permanece afuera no calza con ese sentido, sino, que solo se anuncia en él. Por ello, hablar del sentido como tal sería necesario otro lenguaje. Aquí, por lo tanto, pensar el límite nos aproxima a aquello que lo produce, la materialidad del lenguaje. La tensión que genera la suspensión de su articulación.

El relato nos enfrenta a su propio límite y, sin embargo, nos proporciona la proximidad de aquello que es el límite, el afuera. Ahí donde no se puede avanzar más. Ahí donde no se puede avanzar no puede darse el lenguaje que nos expone al progreso de sus definiciones, el lenguaje subordinado al pensamiento. En este sentido, la frase es un símil, una semejanza de aquello que no se puede decir. Las palabras se disponen como el límite que es excedido por aquello que las demarca. Y en la frase literaria esa palabra es un símil de su propia demarcación y no la demarcación misma por ello la palabra se difiere. La palabra se articula como distancia.

Por esto podemos decir que la primera experiencia que se describe para Blanchot en la Voz narrativa es A-la experiencia del límite como fatiga que a su vez se bifurca en B- la

---

<sup>44</sup> Blanchot (2008: 487)

experiencia del sentido, y C-la experiencia de un desplazamiento que nos dispone a la exterioridad que se abre en esa experiencia. La distancia es un desplazamiento indefinido que surge de los recursos de la frase literaria. Lo que sucede con la frase es la disposición del relato a establecer aquello que fuera de él lo limita e instalarlo en la mediación del lenguaje. No obstante, lo que ahí ocurre es que esa mediación no hace sino desplazar el sentido. No puede hacerlo ingresar, pero no porque haya algo que ingresar, sino porque en esa distancia se articula el sentido.

2- Lo que emerge es la relación con la distancia que abre el relato. Kafka en su obra, lo que se nos muestra, es la distancia que se produce en la escritura. En este sentido lo que se expone como distancia es lo que en el relato transcurre como duración, el relato neutraliza la vida. ¿En qué sentido aquí habla de neutralizar? Lo que opera en el relato es una relación neutra con la vida, es un relación en la que se hace evidente la distancia. En el círculo del relato todavía se da lo que es dicho, su sentido, pero desde un retiro donde está neutralizado todo sentido. Lo que expone, entonces, es que en el relato se presenta la distancia como el momento en que lo neutro dispone la vida neutralizándola como aquello que no tiene sujeto de una voluntad. Es decir, lo que el sentido expone en ella se vuelve distancia de sentido, desplazamiento. Por esto no es una falta de sentido sino la articulación entre sentido y falta de sentido. “La escritura es el espacio privilegiado, aunque no el único, del proceso de despersonalización.”<sup>45</sup>

Ese momento se vuelve presente en la escritura del relato, lo que nos expone a esta relación neutra. Lo que podemos establecer aquí es una estesia, una sensibilidad construida por el sentido que ha sido afectada por otro elemento distinto de aquel, con el que se conforma la experiencia o se produce como relación con lo nuevo. Es el momento en que aquello que afecta desplaza la sensación y su sentido, y emerge su distancia. Una relación con lo otro. Pero esto otro que no puede ser reducido a ningún concepto, porque no puede ser contenido.

---

<sup>45</sup> Esposito (2009: 189)

A partir de esto comprendemos la operación de la obra: A -Por la ausencia como distancia y B-por el sentido que obliga a articular. Esto se da por la imposibilidad de permanecer en ese estado de indecisión insoportable. Y sin embargo, en Kafka, para el análisis de Blanchot, se da a la vez el sentido y su falta. Ese momento de indecisión en el que ninguno de los dos se impone, implica el desplazamiento. Lo que llamamos inacción, pero esa inacción es producida por lo neutro. En este sentido, esta noción tiene una importancia clave para la lectura del pensamiento de Blanchot. Esa inacción es la distancia, lo que implica que lo neutro es el centro de la distancia. Esto es la perseverancia de lo diferido en la relación entre pensamiento y lenguaje, sentido y escritura.

Al encuentro de lo neutro, antes y acaso mejor que el pensamiento, fue la escritura: esa forma de expresión que, a la inversa de la palabra hablada, halla su propio sentido último no al «hacer obra», sino al desactivarla o «des-obrarla», exponiéndola a su irremediable pérdida de dominio.<sup>46</sup>

3-Por otro lado, la construcción del relato da cuenta del autor, del narrador, y del paso del yo al “él”. Pero estos dos momentos los veremos en este punto tres. Este paso se gesta en la puesta en escena del problema del narrador y la condición de una voz autoritaria que irrumpe en el relato. Lo que se nos presenta como relato está construido a partir de una narración en la que interviene una voz torpe que proviene de la vida. Esa voz es notoria en los malos relatos según Blanchot.

Ese yo que irrumpe, es autoritario y complaciente porque se presenta como dominio de lo que se representa llevando las opiniones del texto a su orientación. Es decir, en él, los personajes responden al plan clausurado de su idea. Lo que no permite cruzar ese yo por la desestabilización que compone el relato a partir de un autor que ha quedado desplazado, destituido. Por un lado, se borra el círculo, pero, por otro lado, en ese círculo aparece un afuera del relato que nos expone como si fuese su centro, como si el centro estuviese fuera

---

<sup>46</sup> *Op cit.*, 188

del círculo. Pero ese detrás que habla fuera del círculo está infinitamente detrás, lo que no le permite establecer, fijar un centro, sino la ausencia infinita de centro. En este sentido, este detrás no es un espacio de dominación o de altura que tenga una visión total de la obra.

Lo que implica justamente que se desplaza desde el centro hacia un borde que no busca dominar la obra en su despliegue, sino que, sus momentos se entregan a otra relación. Relación que tiene que ver con la distancia. Este vínculo dispone del límite como distancia que habita el lenguaje, esta distancia infinita, sería constitutiva del lenguaje. En el lenguaje el sentido no lo subordina, se resiste al pensamiento como totalidad, se desplaza. Por esto, mantenerse en el lenguaje es estar ya fuera. Es decir, que en la literatura lo que se descubre es que el lenguaje mismo es el estar fuera, a la distancia de todo límite.

Esta experiencia sería la experiencia límite que se presenta en la obra literaria. Porque en ella se descubre el lenguaje como exterioridad del límite. Por ello la frase literaria puede afirmarse como verdad cuando da cuenta de ese límite como la frase que ha expuesto, “«Las fuerzas de la vida solo bastan hasta cierto punto»”<sup>47</sup>. Pero todas las frases en la literatura cuando tocan el límite reciben esa condición de ambigüedad que puede ser entendida como lo neutro. Por ello, la verdad a la que se refiere aquí Blanchot, es la del encuentro con lo ambiguo en el límite. Ese límite que la abre a lo ilimitado, es la ambigüedad, que se considera como verdad de la frase literaria, incluso la más inocente. Esa ambigüedad se sostiene en la distancia que produce la frase.

Lo primero que ocurre es este encuentro con una distancia como aquello que no llega. Este desplazamiento en el que se empieza a figurar la experiencia límite como encuentro con lo neutro, implica el paso que nos permite entender esta intromisión de lo otro. Intromisión que borra, que destituye la autoridad del yo narrativo. Este punto es fundamental y se conecta con el «él» de *El espacio literario*, que implica justamente un encuentro con otra habla, con la escritura misma como descentramiento.

---

<sup>47</sup> Blanchot (2008: 487)

Este paso a una tercera persona no tiene que ver con la técnica del relato, sino más bien, el fondo en el que se despliega la escena de la representación, su tono anímico de extrañamiento. El espacio que se abre en la escritura. Paso importante, porque en ello emerge el afuera como el borde con el que se encuentra la escritura y desde donde proviene. Su proveniencia es el límite con el que se encuentra cuando toca aquello en lo que se produce. Condición de lo que activamente desarticula e impide la unidad ontológica de la obra, de la palabra y aquello que nombra. Y es donde no puede entrar.

Si, como fue demostrado ( en *L' Espace litteraire*) escribir es pasar del «yo» al «él» que sustituye al «yo» no designa sencillamente otro yo ni tampoco el desinterés estético — ese impuro goce contemplativo que permite que el lector y el espectador participen en la tragedia por distracción —, exigencia de ese «él» incharacterizable. En la forma narrativa, escuchamos, y siempre como por añadidura, que habla algo indeterminado que la evolución de esta forma, rodea, aísla, hasta hacerlo poco a poco manifiesto, aunque de un modo engañoso. El «él» es el acontecimiento no aclarado de lo que tiene lugar cuando se relata. El lejano narrador épico de hazañas que se produjeron y que él parece estar reproduciendo, ya sea que las haya presenciado o no. Pero el narrador no es el historiador. Su canto es la extensión donde, en la presencia de un recuerdo llega al habla el acontecimiento que en ella se realiza; la memoria, musa y madre de las musas, contiene en ella la verdad, es decir, la realidad de lo que acontece; en el canto es donde Orfeo desciende realmente a los infiernos: lo que se traduce añadiendo que desciende a ellos gracias al poder de cantar, pero ese canto ya instrumental significa una alteración de la institución narrativa.[...] Muy pronto el «él» misterioso de la institución épica se divide: el «él» se convierte en la coherencia impersonal de una *historia* ( en el sentido pleno y mágico de esta palabra), la *historia* se sostiene sola, preformada en el pensamiento de un demiurgo y, al existir por sí misma, no hay que contarla.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *Op cit.*, 489

La cita nos muestra el modo en que Blanchot abre la reflexión sobre lo neutro. En este sentido el paso del «yo» al «él» implica una sustitución del yo como instalación de un habla que domina el relato, que dispone el sentido. Por ello se desvía del gusto desinteresado. Lo que implica que la narración es un efecto que no tiene que ver con la contemplación desinteresada, sino, el encuentro con la distancia, la suspensión de la comprensión acabada de la narración. El acontecimiento no aclarado de lo que se relata, lo que difiere la narración. En la narración el movimiento que efectúa implica una apertura en el que el sentido se desplaza. Lo que genera una relación con lo otro como resistencia a la comprensión. Lo que rodea a la narración y vuelve al yo un elemento descentrado. Lo que implica que no se cuenta, sino que se despliega por sí misma. Destituye al sujeto de la narración.

La narración produce a ese «yo» en sus movimientos internos y lo expone a la extrañeza. Esa extrañeza de la historia que nadie cuenta, porque la voz que narra ocurre de modo impersonal. No le pasa a alguien, sino que, sucede, padece aquello que la narración dispone y lo descentra. Lo que exige al lector es el encuentro con la suspensión del sentido, por ello la frase que nos pone en relación con el límite se vuelve ambigua.

Nancy, sobre la escritura en su libro, *La partición de las artes*, le dedica un capítulo al problema del relato, en el tono y bajo las condiciones de proximidad con el pensamiento de Blanchot. Lo que hace preponderante un pensamiento en cuyo foco está la escritura, el modo en que irrumpe y se hace presente en la obra. Nancy dice algo similar en el ensayo *Relato, recitación, recitativo*

El «él» del relato, «él» o «yo» ( poco importa lo que entendamos bien, o bien «nosotros» o bien nadie, la voz anónima entonces), «es aquel que decidiéndose a contar», se pone a imitar al narrador absoluto que jamás ha tenido lugar, pues lo absoluto es inenarrable<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Nancy (2013: 170.)



Lo que describe Nancy sería el momento en que lo otro se vuelve sobre el narrador como aquello que no puede tener lugar y se abre en el relato. Si bien apunta hacia un espacio distinto, diríamos que lo neutro se asoma como el momento de encuentro con la imposibilidad del absoluto. Por ello, este desfase empuja al relato, pero lo que lo mueve es la distancia de lo neutro. Blanchot, piensa esta voz en la obra de Flaubert. No obstante, alcanza una mayor densidad en la obra de Kafka<sup>50</sup> donde se presenta con más claridad ese paso del <<yo>> al <<él>>. Ese movimiento del relato en el que se hace perceptible lo neutro, no como la belleza universal, sino, como aquello que se nos escapa. Lo que evitaría la apropiación dialéctica.

...cuando Blanchot escribe que «lo impersonal no garantiza suficientemente el anonimato», se propone evitar el riesgo de recuperación dialéctica implícito en el negativo interno. En tanto que el término «impersonal» permanece, de hecho, bien que de manera contrastiva o privativa, en el horizonte de sentido de la persona, la referencia a lo neutro abre un campo semántico absolutamente inédito.<sup>51</sup>

El relato es poblado por pequeños «egos», la multiplicidad que cruza las historias. Por esto, el relato del individuo se convierte en un relato ya ideológico porque dispone del mundo como si este pudiese ser relatado por la naturaleza individual que dispone de sus límites en una recuperación dialéctica de su avance. Lo que emerge en la observación de Kafka, en su lectura, es que el mundo de la multiplicidad de subjetividades no es puesto por ellas, ni manejado por ellas en el movimiento del relato. El dominio de lo subjetivo es destituido por un movimiento neutro. La distancia de aquello que es la ausencia de realización y finalidad

---

<sup>50</sup> Kafka está pensando en ese «él» en su obra, así lo muestran sus reflexiones “Para la serie de los «Él»” en sus escritos póstumos “Él no es audaz ni despreocupado. Pero tampoco es medroso. Una vida independiente no le atemorizaría. Claro que tal género de vida no se le ha presentado, pero tampoco esto le preocupa, como en general no se preocupa de sí mismo en absoluto. Pero hay alguien, del todo desconocido para él, que se preocupa mucho y en forma constante por él, y nada más que por él. Y esas preocupaciones de ese alguien desconocido que le conciernen a él y en especial su constancia, son las que a veces, en horas silenciosas, le causan una terrible jaqueca” Kafka F (1972:377) Ese «Él» se establece en la tercera persona y anuncia lo neutro como el efecto de aquello que no se involucra, pero persiste en la constancia de una preocupación que no logra realizar su movimiento, que no logra desligarse de aquello que le preocupa, pero que no le concierne, sino, como constancia.

<sup>51</sup> Esposito (2009:185)

de la obra. Porque lo neutro es el encuentro con aquello que la comprensión no puede subsumir a su unidad de entendimiento.

4- A-La diferencia que plantea Blanchot sobre al valor estético de la obra se vincula a la distancia. Pero para ello, se distingue del tipo de distancia estética del juicio de gusto que ubica en Aristóteles y Kant. Y tiene que ver con la distancia que adquiere el autor, para que ningún interés la formule de modo tal que el placer estético sea legítimo y no esté vinculado a un interés particular. La universalidad abarcaría este proceso, esto lo ve reflejado en el ideal del teatro clásico.

B-Por otro lado, la no intervención del autor en la obra, en su despliegue es entendida como el ideal de Mallarmé para que la obra misma aparezca y se realice como objeto imaginario de modo que no esté sujeta a ningún estatuto de su realización

C- No obstante, en Kafka plantea otro tipo de distancia en la narración. Aunque lo neutro no puede tener lugar en el relato mismo, es la distancia que se hace evidente en la voz narrativa. Lo que ocurre aquí es que se introduce en la narración la voz de otra habla o el habla de lo otro como escritura. Lo que hace Blanchot es unir la escritura a lo otro. La escritura es la distancia de lo otro, porque es aquella huella de lo que no puede dejar de llegar. La voz narrativa es esa distancia, esa demora. La imagen del yo narrativo es sutilmente sacudido, lo que implica que Blanchot no habla de un estilo, sino de aquello que se hace visible en la narración y que autores como Kafka logran mostrar y dejarnos en la inestabilidad de lo narrado.

Para Blanchot, Kafka cuenta poniendo en juego lo neutro. Esto se conecta con lo que hemos estado proponiendo. Kafka levanta una estructura que se muestra y hace ingresar un elemento extraño. Ahí aparecería la distancia. Esto articula la lectura, la escritura, y lo otro como aquello que no podemos reducir. Este neutro no es una tercera persona, ni la impersonalidad.

Lo neutro destituye al sujeto y a toda acción transitiva. En este sentido el habla del relato, nos hace presentir que no lo cuenta nadie. Ese nadie en Blanchot, no puede pertenecer a un sujeto de la experiencia, sino que lo cruza el acontecer como aquello que no está bajo su dominio. En este despliegue del relato los personajes y la acción caen en una relación de no identificación consigo mismo. A los personajes se les vuelve imposible decir “yo”, pero esa imposibilidad implica la identidad abierta fisurada del yo. Los personajes son y se construyen en el flujo de lo otro como escritura. La materialidad desposeída de un yo, de un sí mismo.

El relato es una memoria de aquello que se olvida en el pensamiento. El pensamiento es una ficción cuyo soporte lo revela como tal. Por ello, lo que nos muestra el relato es el encuentro con aquello de lo que se desvía el pensamiento. Lo que implica que la operación del pensamiento que articula el despliegue de la experiencia se encuentra con su límite. Límite que la transforma. Lo que experimentamos es el límite del relato. La distancia de lo inacabado, lo neutro que aparece en la voz impersonal del relato. Esto implica un desvío perpetuo de aquello a lo que no puede llegar. En eso consiste la experiencia de la distancia que aquí describimos. Esto nos lleva hacia la relación con la muerte como experiencia y la búsqueda del origen de la obra.

Escribir, aquella relación con la vida, relación desviada por donde se afirma aquello que no concierne.

El «él» narrativo, ya sea que este presente o ausente, ya sea que se afirme o se escabulle, que altere o no las convenciones de escritura—la linealidad, la continuidad, la legibilidad—, marca así la intrusión de lo otro —entendido en neutro— con su irreducible extrañeza, con su retorcida perversidad. Lo otro habla. Pero cuando lo otro habla, nadie habla, pues lo otro, que hay que tener la precaución de no honrarlo con una mayúscula que lo fijaría en un sustantivo de majestad como si tuviese una presencia sustancial, acaso única, no es nunca precisamente nunca

solamente lo otro, es más bien ni uno ni otro, y el neutro que lo marca lo retira de ambos.<sup>52</sup>

Lo neutro no anula por lo tanto el significado de las palabras, sino que las lleva a su límite donde se vuelven ambiguas. En ellas ingresa lo extraño, entra la distancia de aquello que no podemos acabar, aparece la tensión entre lenguaje y pensamiento. La atención que Blanchot deposita en este movimiento hace difícil establecerlo y fijarlo. Esta condición del movimiento dispone un modo de encontrarnos con la experiencia del relato. Lo neutro se sustrae, se retira. Ese retiro articula la disposición con respecto al absoluto como aquello que no llega. Lo diferido es lo que encontramos en la experiencia, lo que la hace posible y la transforma. Lo neutro es lo diferido, es decir lo que mantiene la distancia y es la distancia.

Lo neutro tiene que ver con aquello que no es, que no se nos otorga, pero se insinúa en la escritura. Ese elemento que está y no está fluctúa en ese entre. No se lo puede delimitar ni situar, por ello, se vuelve fundamental. Sin embargo, para este trabajo, lo delimitaremos como una fuerza sin tendencia que es el desplazamiento.

No-presente, no-ausente; el(lo) nos tienta de una manera que solo podríamos hallar en aquellas situaciones en la que ya no estamos: salvo-salvo en el límite- situaciones denominadas «extremas» suponiendo que las haya.<sup>53</sup>

Lo que expresa es la ausencia de un sujeto que pueda habitar ese ámbito de lo neutro, por ello solo se presenta en el límite. En la obra de Kafka, la fatiga hace patente aquello que no se subordina a la soberanía del narrador, del autor, del sujeto de la obra. Y en la suposición de que existan tales situaciones, eso que ocurre de modo impersonal, se presenta a distancia en el relato como la experiencia transformada.

---

<sup>52</sup> Blanchot (2008:495)

<sup>53</sup> Blanchot (1994:35)

Blanchot demarca que es la voz narrativa, no la voz narradora, donde se da ese encuentro con lo neutro. Por lo tanto, la voz narrativa hace aparecer lo neutro. Por otro lado, el elemento que el «él» aclara, no es el englobante de Jaspers y no apunta a una trascendencia. Por ello, lo que la voz narrativa nos expone cuando aparece lo neutro tiene que ver con tres momentos: A- El habla como distancia ilimitada, sin comunicación, la irreciprocidad del habla, B- El habla neutra no revela ni oculta, por ello transforma la experiencia, por lo que queda fuera de la referencia a un fin que haga visible el todo. C- La distancia de lo neutro tiende a desplazar la estructura atributiva del lenguaje en la relación entre lenguaje y pensamiento.

### 2.3 La muerte como experiencia

En los apartados que hemos abordado anteriormente vimos la distancia como experiencia. En primer término, desde el relato como encuentro con la transformación y en segundo término como encuentro con lo neutro en cuanto fondo de la distancia que es lo diferido. Por consiguiente en este apartado trataremos la distancia de la muerte como desvío que perfila la distancia del límite. Este elemento se nos muestra en Blanchot como una condición fundamental para la articulación existencial en la producción del poema, de la literatura.

La muerte al ser aquello a lo que no estamos acostumbrados, nos acercamos a ella o bien como inhabitual que maravilla, o bien como no-familiar que horroriza. El pensamiento de la muerte no nos ayuda a pensar la muerte, no nos brinda la muerte como algo que hay que pensar. Muerte, pensamiento, tan próximos que, pensando, morimos, si al morir nos permitimos no pensar: todo pensamiento sería mortal; todo pensamiento último pensamiento.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Blanchot (1994: 29)

En la estructura de la distancia la muerte es el límite y el exceso en la que se pone en movimiento la escritura de los autores que dan cuenta de ese encuentro. Las obras se desvían, se aproximan y se alejan en la oscilación que produce el encuentro inapropiable. Se nos presenta como un evento sin acontecimiento. La experiencia de la escritura de la muerte se articula desde aspectos que no son uniformes sino oscilantes, indecibles. Exponen a la apropiación a la distancia que se presenta en la muerte como otro que aparece, sin presencia, sin fundamento. Lo que no podemos subordinar a la soberanía de una voluntad del individuo como posibilidad, o como apropiación en la intimidad de la existencia como una muerte propia. Esa distancia es la perseverancia de la tensión entre lenguaje y pensamiento.

La muerte es una trascendencia, pero que no implica un lugar. Es un desplazamiento de la aparición de la ausencia que no podemos habitar, sino como aquello que nos abre y nos expone a la distancia. Nos expone al desamparo, diría Blanchot. La distancia se hace evidente en primera instancia y de modo privilegiado en la literatura en cuanto poema y relato. El modo en que nos encontramos con ella es por medio de un relato que vuelve próxima la lejanía.

Para ello veremos: A- en el relato *Igitur* de Mallarmé, la injusticia y la soberanía en su horizonte de articulación en la distancia. Hemos revisado para esto *El espacio literario*, el ensayo “La experiencia de Igitur”. B- En Rilke, tanto en las Elegías como en *Malte Laurids Brigge*, aparece el esfuerzo de la escritura que boga por la apropiación de la muerte. Hacer de la muerte el horizonte propio de la obra, de ello se desprende la oscilación. En este caso del mismo libro revisamos el ensayo “Rilke y la exigencia de la muerte” y “La muerte posible”. C- En la voluntad de apropiación del personaje Kirilov de *Los Demonios* de Dostoyevski aparece, para Blanchot, el intento de establecer una voluntad radical de apropiación que implica el instante de la soberanía del sujeto. Esa soberanía subjetiva se ve desarmada en la ejecución del suicidio como último acto de apropiación. Revisamos también en este caso “La muerte posible”. D- No obstante, finalmente la condición de desamparo que nos proporciona la muerte se expresa en la intemperie que

narra Tolstoi, en el relato “Amo y criado” que Blanchot analiza en el texto de *El espacio literario*, “Acostarse sobre Nikita”

Es importante destacar la experiencia de esa lejanía, de esa muerte, que nos esquivo y es soberana. No podemos apropiárnosla, se nos presenta en la escritura como una tendencia que es demandada por la ausencia. La ausencia sería aquello que no se presenta porque no tiene presencia. La obra, no obstante, discurre hacia la necesidad de su fin y se ve diferida, tiene la experiencia de ese desplazamiento.

No implica que la obra no pueda acabar, sino que acaba en el simulacro de su fin. Esto sería el desvío que vuelve inadvertida la ausencia. Donde el relato parece entregar una verdad. La distancia que produce la lectura se vuelve una experiencia transformadora de la obra, pero no en otra cosa, sino en encuentro con aquello que no tiene lugar, que no se asienta. El relato como ficción de la verdad, del sentido del pensamiento. Lo que hace Blanchot es mostrarnos en la figuras de la literatura, el modo privilegiado en que la escritura dada por un encuentro con esta distancia se encamina en un rumbo que la desplaza. De este modo emerge, en el relato *Igitur* de Mallarmé, la discontinuidad del discurso.

A- La soberanía de la muerte se presenta como injusticia, porque esta noción de justicia no responde a la norma como aplicación empírica, sino como un todo cerrado sobre sí. Responde de manera más clara al ajuste de las partes al todo. Ese movimiento es entendido en la escritura como posibilidad de una exploración que nos permita constituir la obra como un todo en sí mismo. La unidad ontológica que implica el fin del proceso por la que se encuentra escindida de sí misma. O ese camino dado por un sustrato que la determina como progreso.

Entendiendo este punto podemos establecer entonces que la soberanía tiene la capacidad de producir el cierre por la acción de una decisión. No obstante en el viaje que hace la obra de Mallarmé y, por lo que Blanchot presta atención a esta obra, tiene que ver con la búsqueda de ese momento soberano. Se le aparece como la

muerte, como aquello que produce la discontinuidad y sobre la que no podemos ejercer ninguna voluntad, sino que moviliza todas las fuerzas y las suspende. Con esto queremos decir que no le permite ser dueña de sí misma.

La muerte es entendida como un espacio injusto y a destiempo. El relato, pretende, pensando en el relato de Mallarmé, *Igitur*, cerrarse sobre sí. Buscando la experiencia como contacto con el ser, una prueba que permanece indeterminada.

...no porque en lo irreal subsista algo— no porque la recusación haya sido insuficiente y el trabajo de la negación detenido demasiado pronto—, sino porque cuando no hay nada, es la nada que no puede ser negada, que afirma, que aún afirma, dice la nada como ser, la inacción del ser.<sup>55</sup>

En la escritura por lo tanto la soberanía de la muerte se manifiesta como subordinación a su dominio y a la indeterminación que en ella se expone. En este sentido la profundización del verso lo pone en contacto con la muerte, pero no como una certeza sino como un desplazamiento. Lo que produce un movimiento que busca dominarla como obra. Con esto se intenta establecer el parentesco entre pensamiento y ausencia, palabra y muerte. La nada que se despliega el trabajo como potencia, es decir la nada como inacción del ser. No como una terminación sino como potencia. *Igitur* es el movimiento de exploración y purificación, pero también el hacer posible la ausencia. Esto se dispone de tres modos que son simultáneos. Estos movimientos implican la dependencia oculta.

Para él, todo remite al parentesco que se establece entre la palabra y el pensamiento, ausencia, palabra y muerte. Profesión de fe materialista: «Sí, lo sé, no somos sino vanas formas de la materia», no es el punto de partida, la

---

<sup>55</sup> Blanchot (1992:101)



revelación que luego habría obligado a reducir a nada el pensamiento, Dios y todas las figuras ideales.<sup>56</sup>

En este sentido lo que realiza el relato implica tres momentos de ese encuentro con la experiencia.

1º- Soñado, se avanza fuera de sí, es decir percibirse desapareciendo, y por ello aparece en el espejismo de esa desaparición. En el sueño se hace perceptible el ámbito percedero. La irrealidad de la desaparición se hace patente. A la irrealidad se refiere el no poder realizar el sentido como totalidad

2º- Se convierte en la muerte propia que es la vida de la conciencia, la conciencia se articula por la percepción de la muerte como el límite que la vuelve sobre sí.

3º-En tercer lugar, aparece la muerte por venir, se alcanza y se extingue lo que no puede llegar, y aparece en el horizonte como aquello que se sustrae.

La verdadera búsqueda y el drama se sitúan en la otra esfera, allí donde se afirma la pura ausencia, allí donde afirmándose, se sustrae a sí misma, se vuelve presente, la presencia disimulada del ser y, en esa disimulación, resiste el azar, lo que no se abolirá.<sup>57</sup>

La búsqueda de una muerte voluntaria implica la dignidad interior del pensamiento. En Novalis el suicidio es el principio de toda filosofía. En *Igitur* muerte por el espíritu por su presencia ante sí, por ese fondo del sí mismo, ausencia, intimidad de la ausencia que implica una inversión del espíritu de Hegel. Esa nada sin substancia es la inmovilidad de la simultaneidad. Ese acontecimiento nunca puede ocurrir. La muerte no puede transformarse en el acontecimiento porque siempre permanece a distancia. Destruiría incluso el poder de decir, y sin embargo lo produce.

---

<sup>56</sup> *Op cit.*, 100

<sup>57</sup> *Ibíd*

Parece que aquí se enfrentan, en una simultaneidad inmóvil, tres figuras de la muerte, las tres necesarias para su realización, y la más secreta sería entonces la sustancia de la ausencia, la profundidad del vacío creada cuando se muere, afuera eterno, espacio formado por mi muerte y cuya cercanía, sin embargo, es la única que me hace morir. Que en esta perspectiva el acontecimiento no puede ocurrir (que la muerte nunca puede transformarse en un acontecimiento), es lo que está inscripto en la exigencia de esa noche previa.<sup>58</sup>

De este modo, la presencia de la figura de la medianoche que ocupa a Maurice Blanchot, señala que su presencia es la negación del presente. El presente desaparece porque se desajusta de aquello que lo vuelve cerrado sobre sí, por ello está desfasado. El presente donde se reuniría el presente absoluto de Hegel en la obra. Esa imposibilidad da cuenta de la soberanía de la muerte, la que en la escritura da cuenta de que no puede apropiársela. El relato muere fuera del poder de la muerte.

Entonces en esta primera exposición, lo que se nos revela es el poder excepcional de una muerte que no puede ocurrir como acontecimiento, porque no puede apropiársela. Lo propio de la muerte en ese camino, es su injusticia su falta de precisión, demasiado temprano y demasiado tarde. En ella se nos hace evidente el abismo del presente que no está fijo, ni anclado al ser. La búsqueda de lo preciso, de la quietud de la apropiación es desbordada por la muerte soberana en la imprecisión y en la puesta en la trama de un evento que no termina de llegar. La fascinación del artista por el dominio de la muerte en el fin de la obra se encuentra con este desfase.

Parece que aquí se enfrentan en una simultaneidad inmóvil, tres figuras de la muerte, las tres necesarias para su realización, y la más secreta sería entonces la sustancia de la ausencia, la profundidad del vacío creada cuando

---

<sup>58</sup> *Op cit.*, 103

se muere, afuera eterno, espacio formado por mi muerte y cuya cercanía, sin embargo, es la única que hace morir. Que en esta perspectiva el acontecimiento nunca pueda ocurrir (que la muerte nunca pueda transformarse en un acontecimiento), es lo que está inscripto en la exigencia de esa noche previa que también puede expresarse así: para que el héroe pueda salir de la habitación y se escriba el capítulo final, «salido de la habitación», la habitación tiene que estar ya vacía del héroe y la palabra a escribir tiene que haber entrado para siempre en el silencio.<sup>59</sup>

El vacío siempre está mediado por el lector, por aquel que ve la habitación. Por eso nunca asistimos a ese momento, sino, en el resguardo de la distancia que proporciona la mediación del relato.

B- En Rilke, tanto en las *Elegías de Duino* como en los cuadernos de *Malte Laurids Brigge*, se enfrenta a una dualidad, volver a la muerte y a la intimidad de la obra. El gesto que lee Maurice Blanchot en Rilke, es el de una distancia que busca poder volver sobre sí en cuanto muerte. El destino de la obra en la que ésta se reconozca como aquello que le permite a la obra realizarse. Por ello, la experiencia que nos propone Rilke, en la lectura de Blanchot, es la oscilación entre apropiación y desapropiación. La muerte voluntaria no lo sustrae de la muerte que lo arranca de la vida, sino que es la disposición sobre ella. Pero esa disposición también implica una delimitación de lo pensable, los objetos se disponen en su sentido dentro de ese horizonte, pero en su desvío.

La distancia que se impone en Rilke, según Maurice Blanchot, es sostenerse en lo que nos sobrepasa. La condición que implica la tensión de sostenerse en aquello que nos sobrepasa es la escritura cuyo encuentro con la distancia misma es una doble distancia. La distancia de apropiación, que se remite a la realización de la obra y la otra distancia que esta operando a la vez y que implica la oscilación del poema, el

---

<sup>59</sup> *Ibíd*

diferimiento. Es decir que debe quedarse a la espera del centro puro que nos excede y es condición de lo insoportable. La muerte voluntaria es la muerte del individuo como ser único e indiviso. Pero, así como aparece esta distancia emerge la muerte como imposible, aprendizaje del exilio, lo que implica que roza el error. Angustia de la extrañeza opresiva que nos abre al derrumbe de la naturaleza humana. Lo que significa que lo que aparece es otra cosa que la naturaleza humana.

...angustia de la extrañeza opresiva cuando se pierden las seguridades protectoras y cuando de pronto se derrumba la idea de una naturaleza humana, de un mundo humano en el que se podría encontrar abrigo.<sup>60</sup>

En este sentido ya no quedamos al abrigo de esa naturaleza, sino que emerge la voluntad de mantener, de sostener aquello que nos sobrepasa como reconocible, hacerlo propio. Se busca por ello que la muerte no sea ajena o extranjera. Este modo de referirse a la muerte, a partir de la obra de Rilke, implica la necesidad de hacer familiar aquello que nos es ajeno, por medio de la obra. Lo que ya reconoce la condición ajena e inabordable de la muerte sobre la que recae el apropiársela y hacerla familiar. En lo cotidiano la muerte se vuelve trivial, es una nulidad vulgar, neutralidad esencial de la muerte. El zumbido anónimo del morir, que nos recuerda el uno impersonal heideggeriano que implica, la distracción, la distancialidad inadvertida. Lo que hace del mero hacer y de la curiosidad la distracción en relación con la muerte.

¿Esta fe que expresa, este pensamiento de que puede morir saludado por una muerte nuestra, familiar y amigable, no sería el punto donde se sustrajo a la experiencia, envolviéndose en una esperanza destinada a consolar su corazón? Este retroceso existe, pero también hay algo más. Malte no encuentra sólo la angustia bajo la forma pura de lo terrible, descubre también

---

<sup>60</sup> *Op cit.*, 114

lo terrible bajo la forma de la ausencia de angustia, en la insignificancia cotidiana.<sup>61</sup>

El arte busca hacer de la muerte su obra, de este modo acercar aquello que se nos presenta ajeno. Cuando el arte se vuelve sobre sí mismo quiere hacer de la muerte su obra. Lo que encuentra al arte injustificado. El arte busca y se exige caminar hacia sí mismo como hacia una muerte propia. La búsqueda de la muerte nos hace visible la dificultad de la realización del arte. Esto nos lleva hacia la muerte como intimidad y propiedad de la vida. La muerte se nos presenta ahí como origen, como vida. Rilke, siguiendo a Maurice Blanchot, quiere la muerte mediada por un saber general sobre ella. Pero la muerte aparece inabordable a pesar de este impulso que responde a lo común de la familiaridad. “El arte es tal vez un camino hacia sí mismo, Rilke es el primero en pensarlo, y tal vez hacia una muerte que sería nuestra”.<sup>62</sup>

Esta distancia, nos expone a la tensión de tener que responder a lo que no puedo acercarme. Lo que emerge aquí entonces es la muerte como desamparo como extrañeza en la que la obra fracasa y responde a la distancia como tensión apropiadora del pensamiento y su diferimiento en el óbice del lenguaje. El ejercicio poético de Rilke sería entonces el esfuerzo por hacer a la muerte parte de mí. “La búsqueda de una muerte que sería mía aclara, precisamente por la oscuridad de sus vías, la dificultad de la realización del arte.”<sup>63</sup> La muerte aparece como pobreza esencial, como distancia que nos despropia del pensamiento. “La muerte sería entonces la indigencia que debemos colmar, la pobreza esencial”<sup>64</sup> La muerte implica la absoluta falta de ayuda. No obstante, esa misma condición de la distancia se plantea como desvío de la apropiación para poder dominarla. Hacerla justa, volverla, precisa.

---

<sup>61</sup> *Ibíd*

<sup>62</sup> *Op cit.*, 115

<sup>63</sup> *Ibíd*

<sup>64</sup> *Op cit.*, 117

Estos conceptos que Blanchot extrae de los escritores que analiza nos permiten poner evidencia, por un lado, de la soberanía imprecisa de la muerte y la distancia como esa imprecisión por aparecer. Pero, por otro lado, y en la necesidad de desviarse de esa distancia intenta hacerla propia, superarla. En el momento que emerge la distancia, lo que se nos muestra es la muerte anónima, por ello, el *se muere*, en el sentido de que la muerte no nos acaece como individuo, no es propia.

Es el *se* de las singularidades impersonales y preindividuales, el *se* del acontecimiento puro en el que *muere* es como *llueve*. El esplendor del *se* es el del acontecimiento mismo [...]. Por ello, no hay acontecimientos privados, y otros colectivos; como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal.<sup>65</sup>

El último reducto del yo es la apropiación de la muerte, lo que la vuelve absolutamente propia.

Por otro lado esa muerte que no podemos enfrentar produce el sentido. En este camino la conciencia se constituye como desvío de la muerte en una mirada que la ve como apropiación. Esta conciencia estaría anclada a la imposibilidad. Por ello construye una interioridad, pero lo que hay en el fondo es el afuera, la conciencia de la distancia se vuelve hacia el afuera. En esa condición ya no se ancla sino al exceso ilimitado de la muerte.

La oscilación de la distancia consiste en ese movimiento que nos propone Rilke. En él se produce un flujo y reflujo de la disposición apropiadora que busca hacer de la muerte un evento familiar y propio. Lo que implica la realización de la obra. En ese movimiento la muerte es la desapropiación, el acontecimiento que no tiene lugar, el

---

<sup>65</sup> Deleuze (2011: 186)

desplazamiento del límite que siempre la excede. Oscilación que implica la posibilidad de la realización y la imposibilidad insoportable del desamparo en que nos deja la muerte y en cuya mirada las cosas, la conciencia, las palabras, la medición, el pensamiento en definitiva fracasa como cierre y se vuelve la exterioridad del lenguaje.

El relato, el poema, el espacio de continuidad que intenta construir entre vida y muerte se difiere en el límite de la muerte porque es inaccesible. Ese límite la desplaza, pero sigue operando la necesidad de responder frente a aquello por lo cual nunca podemos responder sino con imprecisión. Esto nos vuelve sobre la indigencia de la soledad esencial que implica a la obra injustificada porque no cierra. Por ello, en este movimiento de posibilidad e imposibilidad, lo que se pone en movimiento es la discontinuidad.

El descubrimiento de Malte es el de esa fuerza demasiado grande para nosotros esa fuerza *impersonal*, que es el exceso de nuestra fuerza, lo que la excede y la haría prodigiosa si lográsemos hacerla nuestra otra vez. Descubrimiento que no puede dominar en el que no puede asentar su arte. ¿Qué ocurre entonces? «Durante algún tiempo todavía,— dice Rilke citado por Blanchot— voy a poder escribir todo esto, y testimoniar. Pero llegará el día en que mi mano me será distante, y cuando le ordene escribir trazará palabras que no habré consentido. Llegará el tiempo de la otra explicación, donde las palabras se desenlazarán, donde cada significado se diluirá como una nube y se abatirá como la lluvia. [...] Seré la impresión que va a metamorfosearse. ¡Hará falta tan poco y yo podría, ah, comprender todo, acceder a todo! Un paso solamente y mi profunda miseria sería felicidad. Pero no puedo dar este paso. Me he caído y no puedo levantarme porque estoy quebrado.»<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> *Op cit.*, 121-122

Lo que muestra en esta cita es el modo en que el poeta pierde dominio sobre lo escrito que proviene de una fuerza que lo excede y lo expulsa. Significación cerrada y calculada que el sentido y el significado buscan ejercer como apropiación. La apropiación siempre se ha separado de la posibilidad que se esfuerza por ejercer sobre el ser de la obra en cuanto unidad esencial. Siempre se encuentra con la resistencia que lo desplaza, ahí emerge el lenguaje.

C-¿Cómo opera la voluntad aquí? Lo cierto es que Blanchot hace referencia al romanticismo de Novalis como esa búsqueda de la muerte como un todo que se esconde en la noche. El suicidio como actitud filosófica, impaciencia del fin. Establecer por ello un sistema que sostenga el movimiento de la historia como obra hacia su finalidad. La actitud de la acción realizadora se condice con la del suicidio como el encuentro de la continuidad de vida-muerte. Este elemento de voluntad aparece en Blanchot como tema en la obra de Dostoyevski *Los demonios*, específicamente en el personaje de Kirilov. Este personaje lleva al extremo la acción como decisión voluntaria expresada en el suicidio. Esta condición extrema del personaje, le permite pensar a Blanchot en la consecuencia última de una decisión como modo de apropiación de sí mismo. En el contexto que constituye esa soberanía del individuo que se ha construido dando paso a la razón y que ha dejado de lado los impulsos. La negación, impone por lo tanto el movimiento apropiador de esa voluntad.

La voluntad del personaje de Dostoyevski que opera como fondo sobre el que Blanchot nos expone este modo del poder de la muerte, dispone de la necesidad de mostrar la nada de Dios, por medio del suicidio, la muerte le permite hacer propia su existencia. Con ello ejecuta la posibilidad de que un soberano decida por él. El gesto que lee Blanchot es un gesto que se aproxima a la potencia de la muerte. Lo que en primera instancia se presentaría ahí sería la soberanía de quien puede y tiene el poder de darse muerte destituyendo al soberano por un acto radical. Muestra que no hay otro que decida por él y se instala como soberano. Es interesante como



Blanchot, ve en la locura delirante que Dostoyevski imprime en el personaje un desvío del autor, donde aparece la distancia como experiencia radical que lo expone a la pregunta por el poder. El poder darse muerte en una voluntad que solo puede realizarse por un acto extremo.

Dios juega su existencia en esa muerte libre que se asigna a un hombre resuelto. Si alguien es dueño de sí hasta la muerte, será entonces dueño de esa omnipotencia que nos llega por la muerte, la reducirá a una omnipotencia muerta. Así el suicidio de Kirilov se convierte en la muerte de Dios.<sup>67</sup>

Ese poder proviene de la muerte, pero para ello debe experimentarla, no debe morir idealmente. En ese acto ve la liberación del hombre en la apropiación radical de un poder sin precedentes. Lo que Blanchot nos muestra es que la experiencia de la muerte producida por sí mismo no es ya la desaparición, sino el verse desaparecer, lo que lo hace dueño de ese movimiento radical. Y por otro lado, se pregunta qué le otorga ese poder y si realmente la muerte le brinda ese poder de humanizar por medio del suicidio la muerte. La humaniza porque se la apropia, porque es una potencia que le pertenecería. “La muerte cercana, dócil y segura hace posible la vida porque es justamente lo que da aire, espacio, movimiento alegre y ligero: es la posibilidad.”<sup>68</sup>

Lo que nos plantea Blanchot es que la muerte es lo más trivial porque no acontece. Kirilov se adelanta a ella, se anticipa, pero para hacerla propia. “La muerte voluntaria parece plantear un problema moral: acusa y condena, promedia un juicio final. O bien parece como un desafío, un desafío a una potencia exterior: «Me mataría para afirmar mi insubordinación, mi nueva y terrible libertad.»<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Blanchot (1992:89)

<sup>68</sup> *Op cit.*, 88

<sup>69</sup> *Ibíd*

En esa anticipación su desvarío implica una errancia que ya se vincula a la muerte. Mientras más se acerca a ella más aparece la distancia como desapropiación. Desde allí Blanchot gira el movimiento de apropiación hacia una potencia, un poder que el hombre no se puede dar. Siempre experimenta la muerte como lo que no acontece en un presente inmediato, porque la conciencia solo puede pensarla, pero no vivirla. Lo que le permite morir, es el poder de la muerte misma, pero, no asiste, aunque se suicide a su muerte más que diferida. El gesto del personaje se hace evidente en una experiencia transformada en distancia, emerge aquello a lo que solo asistimos en el relato. En este sentido, "...el miedo a la muerte es el origen de Dios"<sup>70</sup> Ahí donde no puede ser soberano proyecta una soberanía en el nombre de Dios como unidad ontológica.

La febrilidad de Kirilov, su inestabilidad, los pasos que no llevan a ninguna parte, no significan la agitación de la vida, una fuerza siempre viva, sino la pertenencia a un espacio en el que no se puede permanecer, que por eso es espacio nocturno donde nadie es acogido, donde nadie permanece.<sup>71</sup>

D- La experiencia de la muerte como intemperie, desamparo con el que se encuentran los personajes de Tolstoi, Nikita y Brekhounov. Nos muestran la muerte en un gesto inaprensible, que cae fuera de toda lógica y que tiene que ver con aquello que no podemos calcular. Es una materialidad que se presenta como desplazamiento. La soberanía, el poder de delimitación queda desorientado en el movimiento sin camino, porque no hay donde ir.

Lo que se nos presenta entonces como una conversión virtuosa, un florecimiento del alma y un gran movimiento de fraternidad, sin embargo, no lo es ni siquiera para Tolstoi. Morir no es convertirse en un buen patrón, ni siquiera en su propio servidor, no es una promoción moral. La muerte de

---

<sup>70</sup> *Op cit.*, 89

<sup>71</sup> *Op cit.*, 93

Brekhouov no nos dice nada «bueno», y su gesto, ese movimiento que de pronto lo hace acostarse sobre su cuerpo helado, como tampoco dice nada, es simple y natural no es humano, sino inevitable: es lo que debía ocurrir, no podía escapar de él, así como no podía evitar morir. Acostarse sobre Nikita: ese es el movimiento incomprensible y necesario que nos arranca la muerte.<sup>72</sup>

Blanchot nos presenta el movimiento reflejo que nos arranca la muerte, en ese límite. Nos encontramos con la distancia en ese doble movimiento al que la muerte nos arrastra. El acto reflejo de un movimiento que nos desapropia por inevitable y que de todos modos pensamos como humano. Y en ese movimiento nos surge un gesto que se asemeja, que solo se asemeja a un acto humano. Por ello el pensamiento aparece ahí impostado, impaciente. A distancia.

La estepa rusa, la nieve, el frío, y la noche son figuras que le permiten pensar a Blanchot la relación con lo ilimitado del límite. Aquello que nos saca de nuestra propia identidad y nos vuelve impersonales. Estar perdidos sin camino, desesperados por avanzar, pero donde todo avance no hace sino fracasar. Este último punto nos abre al espacio en el que nos encontramos con aquello que no podemos apropiarnos. Y aparece en la imagen del viajante de negocios que intenta dar solución a su condición de extravío por medio de la eficiencia del hacer que siempre se pierde y se hace patente en la imagen que Tolstoi le presenta a Maurice Blanchot. Por ello hemos elegido este último punto como el encuentro con la experiencia de la muerte. La distancia aparece aquí como desamparo.

Ese extravío se debe a la experiencia del máximo rigor en la que la muerte extraña emerge y lo desvía de la cómoda promesa de la familiaridad propia.

---

<sup>72</sup> Blanchot (1992:156)

Brekhounov, el rico comerciante que siempre triunfó en la vida, no puede creer que un hombre como él deba morir de improviso porque una noche se extravía en la nieve rusa. «No puede ser». Monta su caballo, abandona el trineo y a su servidor Nikita ya casi helado. Está tan decidido y emprendedor como siempre, va hacia delante. Pero esta actividad ya no está activa, marcha al azar, y esta marcha no va a ninguna parte, es el error que, a la manera del laberinto, lo arrastra en el espacio en que cada paso hacia adelante también es un paso hacia atrás, o bien, vuelve en redondo, obedece a la fatalidad del círculo.<sup>73</sup>

El desamparo al que nos expone la muerte es la distancia cuyo rigor es la obra como espacio. El límite que nos abre al afuera. La experiencia del afuera es la experiencia genuina de la muerte. No obstante, esta experiencia sigue presentándose en la distancia del relato que se despliega en la búsqueda del origen. La obra como experiencia de ese origen. Experiencia de la distancia y operación de la escritura.

Errancia, exilio, separación, dispersión, exclusión... Tales son las notas características de la experiencia estética, de la escritura. El mundo del arte no es otro que la ausencia de mundo — y la infructuosa, siempre fallida búsqueda de una morada en lo innominable. «Fuerza es dormir», resume Blanchot, «tanto como es fuerza morir, no de esa muerte inconclusa e irreal con que nos contentamos en nuestro hastío cotidiano, sino de otra muerte, desconocida, invisible, innombrable y además inaccesible». Una muerte real, pero, desconocida, una alteridad impenetrable que no obstante permite acceder a esa otra irreal realidad de las palabras, a ese reino donde aparece lo inmortal para transformar nuestra imposibilidad de morir, nuestra impotencia para reducir la muerte a un dato, a ese espacio de visibilidad en donde la

---

<sup>73</sup> *Op cit.*, 155

palabra muestra que toda presencia reposa en una ausencia radical.<sup>74</sup>

Lo que nos mueve es el encuentro con la muerte, pero en ese movimiento surge la necesidad de la experiencia del origen. El descampado al que nos enfrentamos como desamparo expone los cuerpos al frío buscando, la familiaridad que les haga más cercana la muerte. El desamparo de un sentido que ordene el cuerpo en la protección de su proyecto en la costumbre familiar. Y lo que emerge es un acto extraño, un movimiento sin unidad cuya verosimilitud se muestra como simulacro. En este sentido lo impersonal, lo otro, lo extraño y lo neutro son operaciones de la distancia.

Para cerrar la relación con la muerte que se nos presenta desde la experiencia mediada por el relato: la distancia nos expone a lo abierto, al relato que no acaba sino como sustituto del fin y esa es su condición. El vínculo con esta forma de la experiencia se vuelve existencial porque nos aproxima a los límites de la propia conciencia y en los que determina su espacio de comprensión por lo que los límites de la experiencia están dados por este desvío que nos presenta Blanchot. Deleuze dice con respecto a la experiencia de la muerte en Blanchot lo siguiente:

La muerte como acontecimiento inseparable del pasado y del futuro en los que se divide, nunca presente, la muerte impersonal, que es lo «inaprensible, lo que no puedo captar que no está ligado a mí por ninguna relación, de ninguna clase, que nunca sucede, hacia lo que no me dirijo»; y la muerte personal que se efectúa en el más duro presente.[...] Cuando Blanchot considera el suicidio como voluntad de hacer coincidir los dos rostros de la muerte, de prolongar la muerte impersonal por el acto más personal, muestra sin duda la inevitabilidad de este ajuste de esta tentación de ajuste, pero también trata de definir su ilusión. Subsiste efectivamente toda la diferencia de naturaleza entre lo que se une y se prolonga estrechamente.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Espinosa (2000: 7)

<sup>75</sup> Deleuze (2011:190)

## 2.4 La experiencia original del arte como ausencia del origen.

Trataremos la experiencia del origen y su relación con el arte. La distancia como clave de lectura de las operaciones de Blanchot, establece que el origen mismo es el acto que nos desvía de la unidad del pensamiento y que se nos revela en la tensión que ejerce en relación con el lenguaje. Para ello revisaremos *El espacio literario* el ensayo “La experiencia original”.

El arte, la construcción de la obra, exige una experiencia originaria, lo que queremos decir aquí, a partir de la investigación que llevamos a cabo, es que lo originario tiene que ver con la procedencia. Pero esa procedencia es el encuentro de aquello que se nos presenta como inacción, como afuera, lo que en la voz narrativa implica la distancia de lo neutro. La búsqueda de la obra se despliega en un movimiento que nos lleva al encuentro con aquello que no podemos determinar y permanece diferido. La experiencia originaria, no tiene que ver con la experiencia de la esencia o la sustancia y el cierre final de la obra. Es el momento en que la obra se vuelve sobre sí y se encuentra con su movimiento que a la vez que avanza se desase su fin.

Esta condición de la obra va a contramano de su realización, pero ese movimiento se da a la vez que la obra. Lo que Blanchot observa a partir de las obras inconclusas de Da Vinci en *El espacio literario* cuando hace referencia a la experiencia originaria es lo siguiente:

...es uno de los ejemplos de esta pasión que quiere elevar la obra a la esencia del arte y que finalmente solo percibe en cada obra de arte el momento insuficiente, el camino de una búsqueda de la que reconocemos, también nosotros, en los cuadros inconclusos y como abiertos, el pasaje que es ahora la única obra esencial.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Blanchot (1992: 224)

La construcción de la obra es para Blanchot un riesgo que se corre a partir de la búsqueda de su realización. Pero ¿por qué es esto un riesgo? porque lo que emerge ahí es la condición de simulacro, en puro aparecer sin sustrato, por lo tanto lo que se experimenta es el aparecer de la obra en tanto apariencia. Es decir, que la obra busca su comienzo ahí donde se encuentra con el recomenzar. Es recomenzar porque nunca encuentra su comienzo. Desviándose de esa condición funda un origen unitario, una causalidad, por lo que siempre nos encontramos mediados por la obra. Por ello, lo que aparece es lo abierto, el simulacro mismo del pensamiento como obra. Al respecto Blanchot nos propone lo siguiente:

El fondo, el hundimiento, pertenecen al arte: este fondo que es *a veces* ausencia de fundamento, el puro vacío sin importancia, *a veces* aquello que origina el fundamento— pero que también *es siempre y al mismo tiempo* uno y otro, el entrelazamiento del Sí y del No, flujo y reflujo de la ambigüedad esencial—, y por eso, toda obra de arte y toda obra literaria parecen superar la comprensión.<sup>77</sup>

Lo que sucede con el simulacro cuando se nos presenta como tal es que nos expone a esa ambigüedad esencial. Esto implica que la obra nos permite experimentar el aparecer de la ausencia de fundamento en la tensión de la distancia. Pero no anula la disposición de los límites de las cosas en el mundo. Solo nos muestra su dimensión de simulacro. En este sentido la distancia de la obra como experiencia original nos vincularía a esa condición de la producción de objetos que se sostiene en ese vacío y a la vez se nos presentan llenos de sentido, de utilidad y uso.

Cuando Blanchot piensa la muerte en Hegel, piensa en la nada como potencia del pensamiento. Muestra que lenguaje, trabajo, libertad y muerte pertenecen al mismo movimiento. La muerte le permite al hombre convertirse en una nada activa, con la capacidad de negar y transformar la sociedad. La potencia absoluta, negativa, de la muerte es lo que abriría la posibilidad de dar forma y de definir. El pensamiento sería esa potencia negativa.

---

<sup>77</sup> *Op cit.*, 228

La distancia aparece subordinada a la realización y la voluntad de conclusión en la universalidad. El pensamiento no ha sido ajeno al problema de la muerte. ¿Cómo se vincula la experiencia originaria con la distancia que difiere ese proceso? Lo que se busca en esta experiencia de la muerte es lo auténtico. Por un lado esa autenticidad se presenta como posibilidad y por otro como encuentro con la distancia sin remisión.

Si concentramos la seriedad del arte en la noción de obra, parecería que debieran reconciliarse los que están dispuestos a exaltarla ingenuamente y los que, apreciando en la actividad artística lo que hace de ella una actividad y no una pasión inútil, desean verla colaborar con la obra humana en general. Unos y otros están dispuestos a reconocer en el hombre la excelencia de un poder, y el artista, el ejercicio de ese poder, ejercicio que exige trabajo, disciplina, estudio. Unos y otros dicen que el poder humano vale porque edifica, y no era un lugar intemporal fuera del mundo, sino aquí y ahora, según nuestros propios límites, de acuerdo con todas las leyes de la acción a las cuales se somete, así como está sometido al objetivo final: la realización de una obra, la construcción de un mundo, o incluso, de este mundo verdadero donde sólo la libertad permanece.<sup>78</sup>

El arte, la literatura, hacen aparecer el exilio de la verdad. Este juego afirmaría la pertenencia del hombre al afuera sin intimidad, al desamparo. En esa condición es arrojado fuera de la posibilidad y de todo límite. Sería la experiencia original que toda obra pondría en juego cuando se despliega. En ese momento aparece la distancia.

La distancia es el infinito que la obra no puede superar. Con esto la experiencia originaria nos revela la condición de la muerte como aquello impersonal que no nos ocurre propiamente. Es importante subrayar que esta experiencia remite a lo impropio, a lo impersonal como encuentro con lo otro, con la ausencia en el movimiento de la obra. Aquí aparece entonces esta formulación de Blanchot del *se muere* como rasgo fundamental de la

---

<sup>78</sup> *Op cit.*, 199



experiencia originaria. El *se muere* de Maurice Blanchot, implica la distancia. El desplazamiento en el que nunca ingresamos. Quedamos en el desamparo que la obra nos hace experimentar como lo neutro de esa distancia. Maurice Blanchot dice lo siguiente en su texto *El espacio literario*:

*Se muere*: no es ésta la fórmula tranquilizadora destinada a apartar un momento temible. *Se muere*: anónimo es quien muere, y la anonimidad es el aspecto bajo el cual lo inasible, lo no-limitado, lo no situado, se afirman cerca de nosotros. Cualquiera hace la experiencia, hace la prueba de una experiencia anónima, impersonal, la de un acontecimiento que siendo disolución de todo acontecimiento, no es solo ahora, sino que su comienzo es ya recomienzo y bajo su horizonte todo lo que llega regresa. A partir del instante en que «se muere» el instante es revocado: cuando se muere, «cuando» no se designa una fecha sino cualquier fecha, así como hay un nivel de esta experiencia donde la muerte revela su naturaleza, apareciendo no ya como el deseo de tal persona determinada, ni como la muerte en general sino bajo esta forma neutra: la muerte de alguien. La muerte es siempre una muerte cualquiera. De allí el sentimiento de que están fuera de lugar las demostraciones de afecto que aún testimonian los familiares hacia quien acaba de morir, porque ahora no se puede distinguir entre allegados y lejanos. Las únicas lágrimas justas son las lágrimas impersonales, la tristeza en general de las lloronas delegadas por la indiferencia del «Se». La muerte es pública: si esto no significa que ella sea el puro pasaje al exterior que traduce el aspecto espectacular de la muerte como ceremonia, se presiente, sin embargo, de qué modo se convierte así en el *error* solapado, indistinto, del que no se dispone y a partir del cual, la indeterminación consagra el tiempo a la repetición extenuante.<sup>79</sup>

Lo que Blanchot propone de la muerte es que en ella lo que se presenta es una distancia indiferente, esa distancia se aproxima en la obra y es el modo en que se revela. Cuando la obra nos muestra su encuentro con aquello que no puede cerrar aparece la distancia. Lo que

---

<sup>79</sup> *Op cit.*, 230

no puede apropiarse se experimenta como esa repetición extenuante de lo incesante. La muerte es el afuera, lo otro radical en el que no podemos establecer un lugar, en la que no podemos situarnos. Esa imposibilidad de situarnos lleva a la obra al exilio, al errar. Movimiento que experimenta la transformación radical de la muerte de la que siempre estamos a distancia por la obra, por su movimiento.

El poema es la ausencia de respuesta. El poeta es quien, por su sacrificio, mantiene en su obra la pregunta abierta. En todo tiempo vive el tiempo del desamparo, y su tiempo es siempre el tiempo vacío donde debe vivir la doble infidelidad, la de los hombres y la de los dioses, y también la doble ausencia de los dioses que no están más y que aún no están.[...]... esta pregunta está reservada en la obra, se revela retornando a la disimulación, el desamparo del olvido. Por eso el poeta es la pobreza de la soledad.<sup>80</sup>

Por lo antes dicho, la experiencia originaria que nos brinda el arte, la literatura, es el encuentro con el afuera como imposibilidad de situarse. Pero allí también aparece la más alta demanda de la obra, la capacidad de poder ver esa instancia sin volverse sobre la impaciencia del fin que la acosa, del sentido del pensamiento. Por ello se transforma en una tensión, en un problema que recorre la producción literaria, y la hace efectiva. El problema que surge en el seno de la creación humana y confronta los cimientos sobre los que se sostiene el progreso, y la sustancia de la cultura occidental. No obstante, hace aparecer ese doble movimiento que va hacia el fin y lo difiere porque se encuentra con la imposibilidad de acabar.

---

<sup>80</sup> *Op cit.*, 236

## 2.5 Conclusiones

En este capítulo hemos tratado el problema de la distancia en la experiencia y su transformación. Lo que hemos entendido por experiencia no se da del mismo modo en la obra de arte o en el relato. El relato nos expone a la estructura del tiempo que se tensiona por la distancia que aparece y difiere. Lo que se dispone aquí es una revisión del relato como experiencia. Por un lado, lo neutro como experiencia auténtica de la voz narrativa. Por otro lado, la muerte como condición de producción de la obra encaminada a un encuentro con la realización que se aplaza. En última instancia, la experiencia original se inscribe en ese encuentro con el que la obra nos depara un desamparo, una distancia que no tiene origen.

A- Los elementos que aparecen en la construcción del relato determinan la transformación de la experiencia. Lo que emerge en primera instancia es la temporalidad del relato. Blanchot se fija en Proust, toma de Proust este encuentro que produce un tiempo que es distinto al tiempo en progreso. Por ello lo que se presenta como experiencia es el relato, pero de una experiencia del tiempo. Ya no tiene que ver con el presente, sino con la construcción de un pasado latente. Este pasado estalla en la conocida anécdota de la magdalena de la obra de Marcel Proust. En este sentido uno de los primeros elementos que podemos tener en cuenta es que el tiempo es simultáneo. El encuentro entre pasado y presente por lo tanto dan cuenta de un encuentro con ese tiempo. Pero, por otro lado aparece la ficción del presente, aquel que narra ficción un presente en el encuentro con ese pasado y la simultaneidad que se produce a partir de él, lo que llama espacio. Esto transforma la experiencia a una experiencia de lo imaginario. El encuentro con ese otro tiempo, el tiempo de la ficción, en la que se transforma en experiencia de lo diferido. En la experimentación de un tiempo que vuelve como ausencia de tiempo porque no es unidad del tiempo. Es la experimentación de la distancia.

Por ello lo que sucede en la obra que trata aquí Blanchot es que le proporciona materiales para pensar la experiencia. La piensa como aquello que no nos otorga unidad sino un encuentro con la distancia como tensión. Lo que sostiene lo diferido. Por ello lo que nos proporciona en primera instancia es la experiencia de una distancia. Que no es el camino que debe superar hacia la realización en la síntesis final de la obra, sino en la distancia en la ficción como distancia. Imposibilidad de síntesis. Esto se refleja en la simultaneidad temporal, y en el presente del narrador ficticio. Nos encontramos con la distancia como un movimiento sin fundamento, por esto lo denomina ausencia de exigencia. Esto nos llevó a pensar la experiencia como parte de la estructura de esta visión del tiempo.

B- Lo neutro lo definimos como aquello que determina la voz narrativa y es el desplazamiento mismo que mantiene la distancia de la tensión entre pensamiento y lenguaje. Esto generó el encuentro con el lenguaje de una desviación. Esta distancia de lo neutro nos lleva a varios elementos. Entre ellos el de la tercera persona de la voz narrativa que conlleva las consecuencias que determinan esta experiencia. Estas consecuencias implican el encuentro con el límite que se desplaza al infinito, el sentido ambiguo que se desprende de la palabra literaria. Por otro lado, la destitución del sujeto. En este sentido, lo que establecimos es la distancia de lo neutro, lo que implica una experiencia del relato. Primero como límite que se desplaza y que por ese desplazamiento la palabra literaria adquiere esta ambigüedad. Nos proporciona el desplazamiento de la voz narrativa donde lo neutro se hace audible como experiencia en la tercera persona, en el “él”. Éste no responde sino a una voz cuya identidad no se determina en los personajes sino en la ausencia de identidad. Se presenta en esa distancia. Esto implica por lo tanto la destitución del sujeto que narra como una mirada global. El lenguaje pierde su condición atributiva y suspende la función transitiva. Difiere la relación con el objeto, su determinación y aparece la experiencia de lo neutro.

Blanchot demarca que es la voz narrativa, no la voz narradora, ese encuentro con lo neutro. Por lo tanto la voz narrativa hace aparecer lo neutro. Por otro lado, el elemento que es el <<él>>, aclara, no es el englobante de Jaspers y no apunta a una trascendencia. Por ello lo

que la voz narrativa nos expone cuando aparece lo neutro tiene que ver con tres momentos. 1- El habla como distancia sin mediación, ni comunicación, la irreciprocidad del habla. 2- El habla neutra no revela ni oculta, por ello transforma la experiencia, por lo que queda fuera de la referencia de visibilidad luz-sombra. 3- La exigencia de lo neutro tiende a suspender la estructura atributiva del lenguaje, esa relación con el ser implícita o explícita. Emerge la escritura como materialidad del lenguaje.

C- La experiencia en su encuentro con la muerte operó en los siguientes términos. Lo que pudimos establecer a partir de esto es la importancia que la muerte tiene en relación con la experiencia. Distancia que nos expone al lenguaje de la obra como tensión y suspensión, lo otro irreductible. Lo que hace al lenguaje exponer la distancia que la muerte produce y en la que se refugian los significados del mundo y las cosas. En este sentido la presentamos como: 1- la injusticia y soberanía donde establecimos que no es posible tener una precisión sobre la muerte. Lo que genera un límite para la obra y en la que se mueve para hacerla propia, en el relato de *Igitur* de Mallarmé que nos proporciona el encuentro con aquella imprecisión que se produce en el relato. 2-Por otro lado, la oscilación entre posibilidad e imposibilidad que se mueve como fin último y en la que adquiere una relación con la obra a partir de la familiaridad que busca hacer posible la muerte. Lo que ocurre en ese movimiento es que se encuentra con lo abierto. La imposibilidad de cerrar y de hacer propia la muerte, lo que se condice con la soberanía que hemos planteado. 3- En este sentido, obras como la de Dostoyevski le permite pensar la posibilidad efectiva de una soberanía de la voluntad de la muerte propia como imposición de una decisión definitiva. Establece en el individuo su soberanía, pero ocurre que esto siempre aparece como un movimiento a distancia que no puede ser apropiado. Emerge la imposibilidad de esa decisión porque no asiste a su ejecución total, ejerce una desapropiación que es la muerte que lo toma. 4- Por lo tanto, lo que emerge en la figura literaria del descampado es el desamparo en el que la muerte nos lleva hacia lo ilimitado. Esta figura aparece en la obra de Tolstoi en un relato, lo que nos pone nuevamente en la experiencia de esa intemperie en el relato. El gesto humano leído por el pensamiento no es más que un gesto inevitable dado por la huida de la muerte, lo que solo se asemeja. 5- En la experiencia original la obra va al encuentro con su

comienzo. Lo que se encuentra es con lo impersonal del recomienzo, en la que nada ha producido la obra, y por ello en su encuentro con la muerte aparece el “se” como una muerte en la que nunca nos podemos situar.

La experiencia original tiene que ver por lo tanto con aquello que nos vuelve no situados, abiertos. Y sin embargo, siempre desde el límite que nos proporciona la obra. En este sentido, el relato nos expone a la distancia de la obra. Esa distancia es el encuentro con el afuera que nos deja en el desamparo. Sin el amparo del sujeto y su voluntad. Sin la soberanía ontológica del ser.

## Capítulo 3

### La inacción

Lo que expondremos en este capítulo es el modo en que la distancia se constituye como soporte de las operaciones de Blanchot en relación con la obra y el tiempo. Lo que buscamos es mostrar de qué modo la acción del pensamiento queda suspendida aunque siga su curso. Ese modo de entender la suspensión se llama inacción. La inacción es la distancia que difiere el pensamiento y hace emerger el lenguaje que solo es, sin proyecto, sin la potencia de pensamiento. La escritura que se despliega como reflexión de sí misma.

En el libro *El espacio literario*, en el capítulo “La soledad esencial”, analiza la relación con la inacción como ausencia de tiempo, donde establece un tiempo sin presente ni presencia. En el capítulo “La cercanía del espacio literario”, emerge la inacción como suspensión de la obra y mediación inmediata. Analiza las capas del lenguaje que produce el poema de Mallarmé. En el capítulo, “Kafka y la exigencia de la obra”, reflexiona sobre la noción de errancia. En ese mismo espectro surge la noción de paciencia e impaciencia que se conecta con el capítulo: “Rilke y la exigencia de la muerte”, en el apartado, “La paciencia”, ahí nos encontramos con la reflexión sobre la demora de la obra.

Blanchot analiza la operación de Mallarmé desde esta perspectiva de la inacción. Esto recorre el tiempo como articulación de la obra y el lenguaje del poema. El pensamiento aparece aquí como mediación que se encuentra con su límite. Ahí emerge la evidencia que mantiene el desplazamiento. El capítulo ha sido ordenado del siguiente modo: En este punto, primero tratamos la obra como soledad y su relación con la inacción. 3.1 La inacción y el tiempo. Lo que nos permite seguir con 3.2 La mediación inmediata, el desvío. 3.3 La paciencia y la impaciencia. 3.4 La errancia.

### 3.1 La inacción y el tiempo.

Exponer la inacción nos permite mostrar el modo en que la relación que hemos planteado entre pensamiento y lenguaje se encuentra con la distancia. El pensamiento para la tradición funciona como determinación, cuya potencia de apropiación lo constituiría como acción. La distancia nos lo revela impotente, suspendido en cuanto diferido, lo que Blanchot ha llamado inacción. La inacción sería una operación de la distancia que difiere ese modo de ser de la acción. Es decir que aquello que debiese aparecer no aparece, la apropiación no se efectúa. Lo que aparece es la distancia. Pero esa distancia se nos muestra como aquello que sustrae ese fin del cumplimiento del pensamiento.

Por este motivo el sujeto puede realizar la obra, porque en su movimiento de realización está su libertad sostenida en la razón. Es decir, el principio del tiempo como realización del espíritu que implica el momento en que el tiempo se acaba. Lo que aparece en Schelling para el romanticismo de Jena responde a un principio similar aunque aún en el proceso intuitivo del mito, del vestigio, de la distancia de ese todo, como un absoluto. Por ello, en las *Lecciones sobre la estética* y en *La fenomenología del espíritu*, Hegel presenta al arte romántico en su esfera religiosa, dice por ejemplo:

Puesto que en la representación de la subjetividad absoluta en cuanto toda la verdad del arte romántico tiene como su contenido sustancial la unión del espíritu con la esencia, la satisfacción del ánimo, la reconciliación de Dios con el mundo y, por tanto, consigo.<sup>81</sup>

El movimiento que describe Hegel es el deseo de realización de la obra. De ahí se desvía Blanchot. Es la acción en el proceso en que el despliegue del espíritu expresa el sentido de su ser. Por ello, la acción es un recorrido que aborda a la filosofía y la estética. Establece

---

<sup>81</sup> Hegel (2011: 391)



una teleología que ha aparecido en Aristóteles y que se muestra en Hegel. Pero la efectividad no es en la obra de arte, sino en el Estado como universal concreto. El arte sigue siendo un modo meramente intuitivo de la representación, por ello no efectivo.

De ahí la acción que piensa Blanchot está asociada a estos nombres, la potencia se determina y alcanza su fin en el acto. Demanda que está en la ousia y en el espíritu. Por ello cuando Maurice Blanchot propone algo así como la inacción no es una oposición dialéctica, sino la distancia de fondo que se ha alienado en la vista del horizonte. No le permite ver la inacción, la suspensión. La remisión de la distancia a un fin oculta su desplazamiento sin fin, como movimiento propio. En la acción se instala el movimiento de la estética y las artes en la modernidad y el romanticismo. Como expresión de ese momento aparece el nombre Schelling, Schlegel, Novalis, o en Hegel, a los que apunta implícitamente la reflexión de Blanchot. Pero esta reflexión no se queda ahí, Paul Valéry, es un nombre que aparece en relación con Mallarmé.

Éste no tiene que ver ya con el romanticismo de Jena consciente de la fragmentación. Constructores de una lírica que se aboca a la realización del absoluto de la obra desde el fragmento que se enlaza al todo. Mallarmé es comprendido dentro del movimiento simbolista en el siglo XIX y Valéry ve en él un trabajo en el camino de la efectividad que se aproxima a la síntesis de Hegel. Están muy cerca porque ya no es la representación, sino el momento mismo en que la totalidad se presenta. Ese movimiento lo ve en la disposición de Mallarmé de un libro total, la obra pura, donde quepa el infinito del espíritu. Acción cuyo fin activo es la realización efectiva de ese libro. “En esta perspectiva, el infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu. El espíritu quiere realizarse en una sola obra en lugar de hacerlo en el infinito de las obras y el movimiento de la historia.”<sup>82</sup>

Por ello, Valéry ve un trabajo de rigor y voluntad en la obra del poeta que pertenece a la escuela simbolista. Su profundización en el verso, su trabajo en la exactitud del lenguaje, implican la acción de alcanzar la perfección en la palabra y la expresión del universo en

---

<sup>82</sup> Blanchot (1992: 16)

ella. Rigor y exactitud del intelecto y la voluntad. La poesía alcanza con esto la exposición central de la realización de la obra. El poema es el ser mismo, para la lectura de Valéry sobre Mallarmé. No obstante el poema como ser no aparece, lo que aparece es la distancia. Esa distancia es la inacción. En el borde de ese rigor se encuentra con la ausencia que se refiere a la demanda de acabar. Lo que le sucedería a Mallarmé al enfrentar la escritura e ir hasta su límite, es encontrarse con otro tiempo.

...el poeta entra en ese tiempo del desamparo que es la ausencia de los dioses.[...] Quien profundiza el verso escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo.<sup>83</sup>

Esta experiencia es parte de la operación de la palabra poética a la que hace referencia Maurice Blanchot en la construcción mallarmeana. La experiencia literaria es lo que principalmente se despliega en el proceso poético y de escritura. Lo que queremos plantear es que la inacción es la forma preponderante de esa experiencia. Lo que nos expone al problema del propio autor con la aparición de la escritura. ¿Cómo es posible la literatura? ¿Cómo es posible la experiencia literaria? Esto aparece aquí en su forma estructural.

Lo que aquí emerge es la estructura de la desarticulación del tiempo donde opera la escritura en cuanto distancia. Primero porque esa inacción es la ausencia de tiempo que nos expone a la desarticulación de sentido. Entendido como finalidad y realización de la obra en cuanto cumplimiento del pensamiento. Lo que concibe la inacción es el tiempo de otro modo que el expuesto en la primera parte. Ese tiempo como finalidad y cierre sobre sí mismo del espíritu. Sin que ese tiempo, pasado, presente, futuro, deje de operar, es diferido.

---

<sup>83</sup> *Op cit.*, 32

Lo que propone es la mediación inmediata que se articula a partir de los límites de un espacio dado en el lenguaje. La mediación delimita el sentido revelando su soporte en el lenguaje, en la relación que enlaza y difiere pensamiento y lenguaje. Lo que nos expone a la alteridad que abre la palabra poética en la estructura del tiempo. En la delimitación del espacio. Esto se nos ofrece como espacio. La desarticulación del tiempo aparece como espacio ya que hace visible la simultaneidad de los momentos en una instancia.

El espacio es la distancia que se abre en la escritura. La relación queda suspendida y se entiende como espacio. Esa distancia incesante, es decir que retorna a la suspensión, es el diferimiento de la obra. Esto trae como consecuencia la necesidad de pensar fuera de la oposición dialéctica, la escritura, el tiempo, la experiencia, la imagen y la política. Elementos fundamentales en los que Maurice Blanchot sostiene su pensamiento transformando radicalmente su relación con el pensar de la tradición. Produciendo un margen del tiempo en el lenguaje. Esta reflexión ocupa un lugar en el centro de la discusiones de otros autores con registros diversos. Desde Heidegger a Deleuze, Klossowski, Bataille, y se derrama hacia lecturas sobre Nietzsche o Hegel. Pero esta discusión se presentan en la escritura misma de las obras literarias como un acontecimiento de la inmanencia material. Por ello, cuando entramos en la inacción debemos comprender que es el modo en que la escritura nos abre a la distancia. En esa instancia se da otro tiempo.

En Paul De Man el modo en que esta inacción aparece es denominada ficción. El movimiento que nos abre a la inacción de la historia, pero que no detiene su movimiento.

El tiempo ficticio está incluido en el tiempo histórico, como la obra dentro de la obra en el teatro isabelino. La estructura es envolvente y corresponde a la relación que existe entre la historia y la ficción. La ficción no cambia en nada el resultado, el destino del acontecimiento histórico. En los propios términos del poema, la ficción no puede abolir el poder caprichoso del azar; el curso de los acontecimientos

continúa sin ser afectado por esa extensa *oposición* gramatical de seis páginas. El desenlace está determinado desde el principio por la sola palabra “jamais”, apuntando hacia un pasado que es anterior al principio de ficción y a un futuro que ha de seguirla. El propósito de la ficción no es intervenir directamente: es un esfuerzo cognoscitivo mediante el cual la mente trata de escapar de la indeterminación total que la amenaza.<sup>84</sup>

La inacción es lo que opera en la producción de la escritura. Lo que expone Blanchot, es el modo en que la obra se encuentra con su límite, esto implica el momento de la inacción, la inacción esencial. Para poder entender el proceso por el cual Maurice Blanchot instala la distancia como fondo, debemos entender en la superficie el proceso por el cual la obra aparece como lo inacabado. Lo que implica que la inacción es esencial, es lo que desmonta toda posibilidad. El poder que depositamos en la finalización se derrumba. La inacción inhabilita el pensamiento como potencia que subordina y hace emerger el lenguaje.

...ese punto que hace brillar mientras recibe el resplandor que la consume, también hace imposible la obra, porque es lo que nunca permite llegar a la obra. El más acá donde no hay nada hecho del ser, en el cual nada se realiza, la profundidad de la inacción del ser.

Parece entonces que el punto al que la obra nos conduce no es solo aquel donde se realiza en la apoteosis de su desaparición, donde expresa el comienzo expresando el ser en la libertad que lo excluye, sino que también es el punto al que nunca puede conducirnos, porque ya es siempre aquel a partir del cual nunca hay obra.<sup>85</sup>

Esa inacción responde a la distancia sin remisión a un sujeto, sin fundamento, porque en ella no hay obra, sino lo abierto. La acción está referida al fin. Esto no significa que la inacción y la distancia no sean activas. Es una fuerza constante que difiere, suspende, que se presenta en Mallarmé. Pero la padece el sujeto que queda abierto. Cuando Blanchot lee a

---

<sup>84</sup> De Man (1991: 86)

<sup>85</sup> Blanchot (1992:40)

contra mano de Valéry la obra de este poeta, lo que emerge en ese trabajo de rigor en el verso, es la nulidad.

La poesía descrea e instituye el reino de lo que no es y de lo que no se puede, designando como la vocación suprema del hombre algo que no puede enunciarse en términos de poder (es necesario señalar que estamos en el extremo opuesto de Valéry)<sup>86</sup>

Nulidad que nos abre a la distancia, una distancia en la que la voluntad subjetiva desaparece en el proceso de rigor y trabajo en el lenguaje. Lo que lo lleva a un límite que no puede calcular. Lo que encuentra se le escapa al lenguaje, a la obra, y nos deja expuestos a lo abierto. Lo abierto es un tiempo sin presencia, sin presente que implica la ausencia de tiempo, el fondo de la inacción, donde los tiempos conviven y abren el espacio porque se dan a la vez, no en secuencia. Para entender esa ausencia de tiempo debemos entrar en *La soledad esencial*, en estos dos puntos: A- la soledad de la obra y B- La ausencia de tiempo.

A- Con la soledad nos referimos a que nada justifica la obra, ningún sujeto, o sustrato. Por esto, lo que se instala es la ausencia de demanda, porque no tiene fundamento, nada la justifica. De este modo, lo que se expone, es el momento en que la obra se encuentra con su condición incesante, con la ausencia de exigencia, donde aparece la distancia. A la vez que dice ausencia de exigencia, se establece una exigencia que lo conduce hacia la obra diferida. Con ausencia de exigencia se refiere a la ausencia de demanda de un sujeto o sustrato que busque acabar en la apropiación de sí mismo, opera ahí la distancia que elaboramos aquí, como la aparición de esa ausencia, es decir el desplazamiento del fin. Lo que no termina de llegar. “La soledad de la obra tiene como encuadre esa ausencia de exigencia que nunca permite llamarla ni acaba ni inconclusa”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Blanchot (2005: 266)

<sup>87</sup> Blanchot (1992:16)

Con esto se refiere a la distancia que elaboramos, y a la vez, se refiere a que esa ausencia de exigencia requiere, por su imposibilidad de habitarla, avanzar hacia la mediación inmediata. El desplazamiento es intrínseco a la distancia, por ello nunca alcanza su realización. A la vez que no exige la obra, produce obras, vestigios, que leemos en el desvío. Distancia de la obra, pero esa lectura es el error porque se considera a sí misma como verdad. El error consiste en pensar que una sustancia, que un *subjectum* exige su realización. Lectura que hace la modernidad y los movimientos románticos y simbolistas en los contextos que hemos explicado en la primera parte, haciendo referencia a sus exponentes en la estética y el pensamiento.

[...]Sin embargo- la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiera hacerla expresar algo más no encuentra nada; encuentra que no expresa nada.<sup>88</sup>

De este modo, emerge en la inacción y en la soledad de la obra, la dispersión, que se abre en la distancia que se sostiene en el diferimiento. Todo camino preconcebido como destino humano, libertad, voluntad o sujeto queda diferido. La soledad es asociada con la extrañeza de la obra ya que en ella emerge lo otro, la distancia que nos expulsa. Por esto, lo que aparece, es el sustituto. Se revela siempre no así la obra, porque la obra es aquello que está en el horizonte de la necesidad de huir. Operación de la distancia como aplazamiento incesante. Ésta se nos devela como dispersión, no es posible formar el libro, sino los libros y por ello la necesidad de recomenzar, sin nunca haber comenzado.

La soledad del escritor- esa condición que es su riesgo- provendría entonces de lo que en la obra pertenece a lo que siempre está antes de la obra. Por él la obra se realiza, es la firmeza del comienzo, pero él mismo pertenece a un

---

<sup>88</sup> *Ibíd*

tiempo donde reina la indecisión del recomienzo. La obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a decir lo que ya dijo- a veces con la potencia de un talento enriquecido, pero otras con la prolijidad de una repetición extraordinariamente empobrecedora, cada vez con menos fuerza, cada vez con más monotonía-, ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando, lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias<sup>89</sup>, y no en signos, valores, poder de verdad.<sup>90</sup>

No habría origen en la soledad de la obra porque la distancia no es un origen. Es el estado con el que nos encontramos ya en el desplazamiento, en la indecisión, donde no comienza nada. Porque el comienzo implicaría la determinación de la realización, pero no deja de buscar esa realización o a actuar “como si”. La distancia mantiene la función de la ambigüedad.

La distancia es siempre aquello que nunca es principio, es la proximidad, por ello produce sustitutos. Pero no de la obra ausente, sino de aquello que es la distancia misma, la ausencia. De este modo se articula su proceso. La distancia es la inacción que le es propia, es la soledad de la obra. Momento en que aparece como sustituto.

¿Si la soledad, es el riesgo del escritor, no expresaría que éste está vuelto, orientado hacia la violencia abierta de la obra, de la que solo advierte el sustituto, la aproximación, la ilusión bajo la forma del libro? El escritor

---

<sup>89</sup> Cuando Nietzsche en el párrafo 54, en el que hace referencia a la apariencia, en el libro la *Gaya ciencia*, lo que nos expone es justamente el desfondamiento del aparecer. Lo que se nos revela es que la apariencia misma no tiene sustrato sobre el que se sostenga y sin embargo, no podemos escapar de ella. Con esto Nietzsche, muestra que el valor de la verdad como poder descansa en el vacío de su justificación ontológica, lo que nos abre a una interpretación que se impone como poder. Es decir que, el poder de la verdad no descansa en la universalidad que la precede y la preside, sino en la fuerza que determina el modo de ser de la apariencia. Lo que ahí denomina como sueño.

<sup>90</sup> Blanchot (1992:18)

pertenece a la obra, pero a él solo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo.<sup>91</sup>

Es el simulacro una sombra, pero de una ausencia. Esto quiere decir que no remite a un original como modelo del simulacro. Este sustituto del libro, de la obra, reúne en una tensión extrema la diversidad, en la medida en que aparece con mayor claridad. Por el rigor de su proximidad, se abre a esa tensión de la diversidad. Esto remarca la soledad de la obra como aquello que no tiene sustrato y establece una relación con lo otro, con lo extraño. Lo ajeno, es la operación de la distancia que está abriendo, desplazando activamente, anulando la acción posible de la obra. Y no obstante orientándose hacia ella.

B- La ausencia de tiempo nos parece un tópico fundamental para exponer esta relación de la distancia como función de la escritura, del afuera, con aquella que exige la síntesis de la obra. El tiempo que se juega en ella está delimitado por un pasado, presente, futuro, pero en ese movimientos se precomprende la necesidad de poder que implica que el futuro se haga presente. Ese futuro se instala como una anticipación que se permite una promesa, por lo que implica mantener bajo control aquello que se aproxima. Lo que se aproxima es la distancia que aparece pero como operación que revela el simulacro de esa demanda de acción.

Hasta aquí pareciese que frente a la articulación del tiempo, la distancia que tratamos acá, fuese el sustrato de su despliegue. Pero la verdad es que la distancia que pensamos en primera instancia, como aquella en la que emerge la escritura, inmediatamente nos deposita en la temporalidad vulgar, que se vincula al presente del futuro. Esto es al presente como posibilidad de la presencia. El ser en su encuentro consigo. Es decir la identidad llevada a cabo<sup>92</sup>. La teleología que se

---

<sup>91</sup> *Op cit.*, 17

<sup>92</sup> “Lo que el Principio de Identidad, oído en su tono fundamental enuncia, es precisamente aquello que piensa el pensar europeo-occidental en su conjunto, a saber: la unidad de la Identidad forma un rasgo fundamental del ser del ente. [...] siempre nos encontramos interpelados por la Identidad. Si no hablase esta interpelación



desprende de aquí, estaría exigida por el sustrato que dispone del movimiento de la historia para realizarse. Por ello el tiempo es parte del despliegue del sujeto, una necesidad propia de la formación del espíritu humano. No obstante en medio de ello la operación de la distancia revela la escritura que se resiste a la ocupación del lenguaje subordinado al pensamiento. Sometiéndolo a ese tiempo.

Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. Sin duda, aquí nos aproximamos a la esencia de la soledad. La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo. Es el punto donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso a la afirmación. Más que el modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el «Yo» que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un «Él» sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, es sin presencia. Este “sin presente” no remite, sin embargo, a un pasado. En otro tiempo, tuvo la dignidad, la fuerza actuante de ahora; es una fuerza actuante que todavía testimonia el recuerdo, recuerdo que me libera, de lo que de otro modo me recordaría, me libera dándome el medio de recurrir a él libremente, de disponer de él según mi intención presente. El recuerdo es la libertad del pasado. Pero lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más.

De lo que es sin presente, de lo que no está allí ni siquiera como habiendo sido, el carácter irremediable dice: esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez, sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente. Es sin fin ni comienzo. Es sin futuro.

El tiempo de la ausencia de tiempo no es dialéctico. En él, lo que aparece es que nada aparece, el ser que está en el fondo de la ausencia de ser, que es

---

nunca sería el ente capaz de aparecer en su ser. Por tanto tampoco se daría ninguna ciencia.” Heidegger (1966: 83)

cuando no hay nada, que ya no es cuando hay algo: como si sólo hubiese seres por la pérdida del ser, cuando el ser falta. La inversión, que en la ausencia de tiempo nos remite constantemente a la presencia de la ausencia, pero a esta presencia como ausencia, a la ausencia como afirmación de sí misma, afirmación donde nada se afirma. Donde nada deja de afirmarse en el hostigamiento de lo indefinido, no es un movimiento dialéctico. Allí las contradicciones no se excluyen, no se concilian; solo el tiempo por el cual la negación se convierte en nuestro poder puede ser “unidad de incompatibles”. En la ausencia de tiempo, lo nuevo no renueva nada, lo presente es inactual, lo presente no presenta nada, representa, pertenece desde ahora en adelante y en todo tiempo al regreso. Esto no es, pero vuelve, viene como ya y siempre pasado, de modo que no lo conozco pero lo reconozco, y este reconocimiento arruina en mí el poder de conocer, el derecho de percibir, de lo inasible hace también lo indesprendible, lo inaccesible que no puedo dejar de esperar, lo que no puedo tomar sino solo retomar, y no dejar nunca.<sup>93</sup>

Lo que nos lleva a pensar en que la ausencia de tiempo es la escritura, el rigor de esa escritura que se presenta en Mallarmé, y su encuentro con la nulidad. Esto abre una distancia. Esa distancia no puede ser ocupada. Porque nos constituye y es la distancia misma, por ello la realización es un desvío inadvertido y disimulado de la distancia que opera en la escritura como indecisión del comienzo. Lo que nos propone por lo tanto es la salida de la lógica dialéctica. Porque nada se despliega y sin embargo lo que no se despliega retorna. Ese retorno nos expone a la multiplicidad de los seres, por la ausencia del ser.

La condición inactual del presente es que en él nada puede actualizarse. Lo que nos expone, por lo tanto, a una relación con la distancia como movimiento del que no podemos desentendernos. Por ello no podemos conocer, porque no podemos fijar un saber que nos determine, sino el reconocimiento que arruina ese saber fijo del poder

---

<sup>93</sup> Blanchot (1992: 24)

de la verdad como valor. Lo que ahí emerge es la desapropiación expresada como distancia, desplazamiento, ausencia de exigencia, en la que el conocimiento como apropiación, se arruina. Y es entendido como el modo en que el tiempo se despliega en cuanto realización, movimiento en el que el ser aprende aquello otro, como su totalidad, unidad integral. Lo que se plantea aquí, es que esa apropiación es imposible y que la ausencia de tiempo nos expone a esta distancia que nos vincula a un tiempo sin presente, sin presencia.

La exigencia del escritor tiene que ver, por otra parte, con la cuestión de las fronteras. La soledad y el lenguaje se encuentran, abismándose una en el otro, en la violencia de la obra; como resultado, la escritura tiene el valor de un extremo, de un verdadero límite de lo experimentable. El arte es la proximidad máxima de lo humano a eso que sería el vacío de lo inhumano. Exposición al relámpago, la literatura no puede quedarse con la luz sino solamente con su reflejo en un rostro que, aterrado, retrocede. Extraña luz que se hurta a la visión. «El lenguaje es real», señala críticamente Blanchot, “porque puede proyectarse hacia un no lenguaje que es y no realiza”. Kafka se sabe real solamente en la irrealidad literaria: pero nunca se encuentra.

El lenguaje es, por ello, infinita —interminable— impugnación e inquietud. No hay en él ninguna «buena voluntad». El lenguaje no interrumpe la violencia — es uno de sus modos más potentes. «La crueldad del lenguaje proviene de evocar incesantemente su muerte sin lograr morir nunca». Es la desesperación de lo incesante. Violencia que tampoco coincide con la mera destrucción. Si hay un compromiso de la literatura, es el desprenderse; su respuesta es, a tal respecto, la irresponsabilidad. No hay un «antes» de la literatura que se corresponda con el mundo de los valores. El antes es un sordo e incesante rumor, un afuera que pone en entredicho existencias y principios. La violencia de la literatura consiste en la exigencia de condenar el bien. La escritura consiste en la exigencia de escribir sabiendo que ello es

imposible, pues escribir es nombrar el silencio, escribir impidiéndose escribir.<sup>94</sup>

Porque cuando la escritura emerge de este modo lo que ahí se nos expone es la ausencia de tiempo. Esto implica que en todo tiempo se produce de modo múltiple, heteróclito. Esto implica que el presente se diluye y la presencia permanece ausente, no se hace presente, no cumple con su cierre en la finalidad que se propone. Por ello, esto implica que lo que hay en ese tiempo, son los tiempos que conviven. Estallan a la vez en la diversidad de la tensión que nos expone al límite. Ahí donde el simulacro no tiene referencia, por ello no es subordinado a un original.

En este sentido la escritura es exterioridad, no es producto de una interioridad que calcula y la guarece en su estructura, sino es el encuentro con lo abierto. Superficie, y la superficie espacia el tiempo porque lo vuelve sobre la diversidad que se da a la vez en la coexistencia de tiempos. Aquello que lo abre, espacio que se da en la medida de la escritura. Ahí toda promesa se vuelve error. Autoengaño de unidad fundante y fin posible. Acción que se vuelve inacción. Por ello la ausencia de tiempo, es la temporalidad de la distancia de la operación de la escritura, porque ahí aparece como oscilación entre el sentido y su desaparición. La escritura es el límite del pensamiento como sentido.

Esta noción se vuelve importante porque cruza el proceso de esa inacción, en ella lo que se excluye es aquello que no permite acabar. Pero es la distancia, la perseverancia neutra que suspende la promesa. Tiene que ver con que en la distancia no hay una intención, no hay determinación del sentido. Lo que hay es la multiplicidad, pero sin la unidad de un sustrato que sostenga la estructura.

---

<sup>94</sup> Espinosa (2000: 6)

Lo que Maurice Blanchot está proponiéndonos es un pensamiento que no se opone. Sino que, en la operación del tiempo y la soledad, permite encontrarnos con la distancia. Ahí el camino hacia la obra es la desobra, lo que nos desocupa y nos deja sin poder hacer la obra. Y esa distancia produce un pensamiento distinto, una conciencia distinta, otra práctica. Práctica que aparece en las formas que la literatura desarrolla. La práctica no tiene que ver con la acción como posibilidad o ethos, sino como experimentación, la posibilidad misma de la experiencia literaria, que tiene que ver con la imagen, la escritura, el fragmento y la política.

### 3.2 La mediación inmediata, el desvío.

La poesía de Mallarmé es uno de los lugares privilegiados de la discusión de Maurice Blanchot sobre la distancia. El rigor que presenta el testimonio de su trabajo relatado por Valéry y el propio poeta dan indicios claros de ese encuentro. Su búsqueda le permite articular este vínculo con la distancia. Una distancia sobre la que no tenemos control y sin embargo se encuentra en los bordes del rigor del trabajo en el lenguaje. Distancia que tiene que ver con responder con aquello que está antes de la obra y es la ausencia de tiempo y el movimiento que es a la vez el de la obra. En el ensayo “La cercanía del espacio literario” Blanchot analiza el encuentro de Mallarmé con el límite que emerge del lenguaje y expone al pensamiento a su diferimiento.

La operación en la que nos instala la distancia usa una terminología que aparece en Hegel. No obstante, Maurice Blanchot la hace, la interpreta de otro modo en el trabajo de Mallarmé. Un trabajo sobre la lengua que ha pasado por el escrutinio de la lectura de Valéry. Aquí el trabajo en el lenguaje está vinculado a lo mediación inmediata, que implica el encuentro con el estado de la lengua. En la búsqueda de Mallarmé hay una palabra esencial en la que aparece la mediación inmediata que da cuenta de la distancia que implica su imposibilidad de habitarla. Por ello de inmediato nos instala en la mediación. Lo que implica encontrarnos con un lenguaje cargado de historia. Lo que se ofrece no es el ser del

lenguaje, ni el lenguaje del ser. Lo que ahí aparece es la utilidad en la palabra corriente, lo que se nos entrega es la utilidad del lenguaje. La mediación inmediata, es el ser en su utilidad. En este sentido lo que emerge entonces como distancia es nuevamente este doble vínculo. La distancia de una significación que nos articule en el sentido y la distancia que nos muestra el útil como mediación inmediata como un producto cuyo fondo descansa en la ausencia.

La palabra tiene en sí el momento que la disimula: tiene en sí—por ese poder de disimularse— la potencia por la cual la mediación (que por lo tanto destruye lo inmediato) parece tener la espontaneidad, la frescura, la inocencia del origen. Y, por otra parte, cuando solo nos da lo habitual, comunicándonos la ilusión de lo inmediato, tiene el poder de hacernos creer que lo inmediato nos es familiar, de modo que la esencia de éste no aparece, no como lo más terrible, lo que debería trastornarnos, el error de la soledad esencial, sino como la felicidad tranquilizante de las armonías naturales o la familiaridad del lugar natal.<sup>95</sup>

Nunca entramos en una relación con la inmediatez sino con aquello que hace posible la mediación, por lo tanto no son dos polos, sino, el modo en que se articula la lengua. En este sentido la inmediatez del «es», no puede separarse de la mediación. Y solo es porque la escritura la expone como obra y su aplazamiento, esto quiere decir que nunca nos relacionamos con la pura exterioridad de la escritura, sino con la mediación del sentido en el que aparece su límite. Lo que nos muestra la mediación inmediata en el útil es que éste es ya una precomprensión de la obra, de la historia. Con respecto a la palabra dice lo siguiente:

Es extremadamente reflexiva, está cargada de Historia. Pero a menudo es como si en el curso ordinario de la vida no fuésemos capaces de sabernos órganos del tiempo, guardianes del transcurrir, la palabra parece el lugar de una revelación

---

<sup>95</sup> Blanchot (1992: 34)

inmediatamente dada, parece el signo de que la verdad es inmediata, siempre la misma, siempre disponible.<sup>96</sup>

Por lo tanto siempre opera en la mediación. Por ello, el tiempo teleológico y la ausencia de tiempo a la vez. La distancia hace coexistir estos momentos como meras potencias sin acto. El *ser* indeterminado de Hegel implica la inmediatez que *es* aunque no exista el sujeto del saber y lo mediado ocurre por un saber que se da por medio de otro, la conciencia, la determinación del para sí, que sabe del objeto que percibe.

La *verdad* del *ser* es la *esencia*. El ser es lo inmediato. Puesto que el saber quiere conocer lo verdadero, lo que el ser es *en sí y por sí*, no se detiene en lo inmediato y en sus determinaciones, sino que penetra a través de aquél, suponiendo que *detrás* de este ser existe algo más que el ser mismo, y que este fondo constituye la verdad del ser. Este conocimiento es un saber mediato, porque no se halla directamente cerca de la esencia o en ella, sino que empieza por un otro, es decir, por el ser, y tiene que recorrer previamente un camino, esto es, el camino que lleva a salir del ser o más bien a entrar en éste. Solamente porque, al partir del ser inmediato, el saber *se interna*, halla la esencia por vía de esta mediación. El idioma alemán ha conservado la esencia (*Wesen*) en el tiempo pasado (*gewesen*) del verbo ser (*sein*); en efecto, la esencia es el ser pasado, pero el pasado intemporal.

Si este movimiento está representado como camino del saber, entonces este comienzo del ser y el progresar, que lo elimina y que llega a la esencia como a algo mediato, parece ser una actividad del conocimiento, que fuera extrínseca al ser, y no atinente en nada a la naturaleza propia de él.

Pero este camino representa el movimiento del ser mismo. En éste se mostró que por su naturaleza se interna y se convierte en esencia mediante este ir en sí mismo.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibíd*

<sup>97</sup> Hegel (1976: 339)

La inmediatez en Hegel es el ser y la esencia su verdad, sin la oposición, pero ahí no hay objeto ni mediación. Sin embargo, es lo que permite el movimiento de su saber. En este sentido hay una inmediatez separada de la mediación que exige que la mediación sea determinación de lo inmediato. Posición a la que se acerca Blanchot. Pero, con el resguardo de no esencializarla, porque no se puede fijar en cuanto verdad ya que la esencia en Hegel es el movimiento mismo hacia su verdad. Desde la mediación solo podemos aproximarnos. Porque solo hay mediación y su límite se revela como una exterioridad sin sustancia. Solo aparece en esta relación que se desplaza. En Hegel esto se presenta como el movimiento hacia la apropiación de la verdad esencial, de lo inmediato, es decir, la búsqueda de la verdad del ser y su realización. Por ello es búsqueda. Más que salir del ser es entrar en él mediado por el saber. Por el saber mediando el ser, tomando la distancia del saber, se interna en sí mismo. La esencia como verdad del ser es lo que siempre ha sido y de este modo se lo apropia en la mediación inmediata.

En *La fenomenología del espíritu* (“La certeza sensible”) Hegel toma como ejemplo el “es noche” que al ser escrito sobre la pizarra ya se ha ido, pues la inmediatez que se intenta “señalar” se ha mediatizado y abstraído. El tono hegeliano es perceptible, de modo problemático en Blanchot más que en Mallarmé, sin que ello implique algún tipo de compromiso o de filiación epistemológica o poética, pero es evidente que hay semejanza entre la negación propia del paso al lenguaje vía abstracción y la cuasi-desaparición vibratoria según la lectura de Mallarmé aquí presentada.<sup>98</sup>

Con esto queremos mostrar el modo en que Blanchot está ingresando en una nomenclatura que le permite desfondar la esencia desde la escritura. Esta nomenclatura tiene una fuerte resonancia de Hegel, que implica el proceso hacia la verdad. La escritura de Maurice Blanchot tiene en su impulso diferir ese proceso. A partir de los vestigios que la experiencia literaria nos da. No obstante, recordamos que ese diferimiento no abole el movimiento de la oposición, sino que, lo suspende en la afirmación de sus momentos.

---

<sup>98</sup> Fisgativa (2014: 5)



Lo que aquí trataremos con respecto a Blanchot, es que lo inmediato es lo mediado. Lo que se sostiene en la distancia, por lo que no hay esencia. Es importante establecer este punto, porque lo que en el fondo, Maurice Blanchot pone en juego, es el camino hacia la operación de la ausencia de tiempo a partir de la poesía de Mallarmé. Esto implica que no hay un pasado que siempre ha sido, posibilidad de interioridad del ser como permanencia del pasado. Lo que hay es mediación siempre próxima a la ausencia. Con ello expone el lenguaje a las fases que lo convierten en una palabra próxima al afuera. Las fases serán tratadas separadamente, no obstante el modo en que operan es simultáneo.

La percepción nos empuja a la inmediatez como certeza y la necesidad de la apropiación de la verdad como esencia del ser. Lo que nos interesa en la lectura de Blanchot sobre Mallarmé, es que lo inmediato es lo mediado. Pero esa condición vuelve inesencial la palabra. La palabra mediada como inmediatez esencial remite a la trama de significaciones que le permite al ser presentarse como una verdad absoluta. La tarea de Mallarmé fracasa en esa dirección porque se encuentra con la distancia en la escritura. Esto difiere la relación entre lenguaje y pensamiento.

Para tratar este problema es necesario observar los modos en que se presenta la palabra y su vínculo con la obra y el libro. Mallarmé lleva la poesía a su límite. La lectura de Maurice Blanchot nos permitirá ver la forma en que se presenta la distancia en el poema de Mallarmé. De esta manera podremos establecer el acercamiento de la profundización y el encuentro con la distancia a partir de un rigor que no se disimula en el encuentro con el límite.

Entonces lo que revisaremos, será: A- la Palabra bruta, B- la palabra y el pensamiento, C- la palabra y el poema. Estos apartados son analizados en *El espacio literario*, en la parte llamada: “La cercanía del espacio literario”. Así también revisamos, *El libro por venir*, el capítulo del mismo nombre, *La conversación infinita*, el ensayo “La ausencia del libro”. Ahí opera la ausencia como la intimidad de la obra. La proximidad y la obra, y la escansión

como movimiento del poema. El porvenir y la ausencia del libro como sustancia de la cultura. Lo que le importa a Blanchot de este proceso, es el modo en que la palabra adquiere relevancia por la mediación inmediata como efecto de la distancia. El desplazamiento mismo porque lo inmediato nunca aparece, porque no es una sustancia. Los apartados establecidos pueden desarrollar esa relación con la palabra como proceso de la obra y su exterioridad. El modo en que esto afecta al arte es fundamental. Su desarrollo es su encuentro con la mediación como afuera del afuera que lo deja aparecer.

De este modo, se montan los tiempos que la distancia dispone en la mediación inmediata. Resplandecen en el lenguaje que profundiza el verso en el poema de Mallarmé. La escritura como poesía, dispuesta en cuanto obra, sería el modo en que la distancia se hace efectiva como suspensión que desfonda y sostiene el desplazamiento entre lenguaje y pensamiento.

A-Cuando Maurice Blanchot expone la palabra Bruta, se refiere a la proposición que hace Mallarmé sobre la división de la palabra entre bruta y esencial. Con esto lo que logra es mostrar el modo en que la distancia articula distintas capas a la vez. Lo que opera al interior de esa división, es la ausencia de tiempo, lo que permite esta coexistencia de tiempos que aparecen en el poema. Lo que observa Maurice Blanchot, es que la depuración del lenguaje que lleva a cabo Mallarmé en su voluntad por encontrar y expresar la palabra esencial, es la búsqueda del poema en su plenitud. Pero por ello lo divide y expone lo que el poema de Mallarmé recorre.

En primera instancia la palabra bruta tiene que ver con el lenguaje como útil. La condición de lo útil tiene una connotación específica en la función del lenguaje. En este sentido es claro y determinado lo que quiere establecer Blanchot con este modo de entender el lenguaje. Esta condición de lo útil se pone claramente en juego cuando el lenguaje es tomado como objeto, entonces lo primero que observa Blanchot en ese trabajo sobre el lenguaje, es la función que en él pasa como la obviedad de su operación. El lenguaje como instrumento del pensamiento como si fuese una función obvia.

Según esta vertiente de lectura, Mallarmé encuentra también que en la denominada palabra bruta está en juego el silencio y la ausencia. Al igual que la palabra poética o esencial, la palabra bruta no remite inmediatamente a la presencia para ser comunicada; no permite un nexo inmediato (ni transitivo) con la presencia a la que evoca. A menos que se sostenga un nexo “objetivo” entre la palabra bruta (impura) y la cosa que traería a la presencia, la palabra bruta y el lenguaje en general son posibles gracias a la nada, a la ausencia que son condiciones del lenguaje en su pureza e impureza. Incluso Valéry lo nota cuando sostiene que pasamos rápidamente sobre las palabras en el uso cotidiano, sin saber que caminamos sobre un abismo (el del sentido). A pesar de que en la vida cotidiana la palabra es un útil que se encamina a fines y remite al mundo, persiste en ella la ausencia y el silencio.<sup>99</sup>

Por ello es que la reflexión que nos otorga nos dispone hacia aquello que aparece a la vez de forma analítica. Es decir separado y de modo lineal. La palabra bruta como útil está cargada de reflexión y por lo tanto de historia. En ella habla la apropiación del significado que la domina, pero como una condición natural y determinante en el significado. Esta palabra se refiere a la realidad de las cosas. Narrar, enseñar, incluso describir, nos daría las cosas en su presencia. Las representa, pero en esa representación estamos sumergidos en el significado de las cosas. Esta palabra no nombra nada, no sobrevive a nada. Esta palabra a la que se hace referencia “sirve”. En este sentido, la utilidad de la palabra emerge como el momento en que se efectúa la realidad del mundo que es pura representación en la que la presencia de las cosas parece ser puesta a disposición de aquel que las nombra y son como tal. Y como esta palabra nos remite a lo útil se refiere al mundo y a sus fines.

---

<sup>99</sup> *Op cit.*, 7

En la palabra inmediata el lenguaje se calla como lenguaje, pero en él los seres hablan, y en consecuencia del *uso* que es su destino – porque ante todo sirve para colocarnos en relación con objetos, porque es un útil en un mundo de útiles donde lo que habla es la utilidad, el valor–, los seres hablan como valores, toman la apariencia estable de objetos existentes uno por uno, y se otorgan la certeza de lo inmutable.<sup>100</sup>

Esto es muy importante para Maurice Blanchot, ya que remite este lenguaje a la carga Histórica depositada en él y al pensamiento que trataremos en la parte B. Por ello, porque el lenguaje está cargado de historia es que nos remite siempre a una palabra reflexiva y útil. El útil no se separa del tiempo que ha amoldado su condición de utilidad por los fines que la historia ha depositado en él. En este sentido la palabra útil, que remite al mundo, tiene un propósito que opera en ella por su condición de servir y es terminar. Ella nos mantiene alienados porque deposita todo el pensamiento acríptico que nos empuja de modo inadvertido al fin que nos propone en las significaciones cotidianas. Las funciones del signo se vuelven fundamentales para determinar y apropiarse de aquello que Blanchot observa que opera como útil. Y como esa condición del útil se refiere a los fines es la palabra que no remite a nada. Está imbuida de su propio sentido, pero, no observa su operación. No se encuentra aún con la distancia que la compone. En este sentido es como si las palabras pudiesen dar cuenta de modo natural de aquello a lo que se refieren. La conexión natural de un lenguaje que da cuenta de lo que el mundo es positivamente.

En este sentido, el útil se refiere al uso que tiene en el intercambio de palabras. La circulación que nos permite generar una trama de significaciones que nos mantiene inmersos en lo que conocemos como mundo. Esa relación no nos permite ver el lenguaje como artefacto, sino que, operamos en su función, lo que hemos llamado la mediación inmediata. Es decir, estar al interior del mundo y comprenderlo en la

---

<sup>100</sup> Blanchot (1992:34)

capa de lo que quiere decir cada cosa, el contexto que lo significa. Los objetos, por esta misma operación, están determinados en su función y no se comprenden, sino, como aquello que hace desaparecer el soporte material en el que se despliega su significado. Su función como elementos de los que disponemos en el mundo para el desarrollo de las tareas cotidianas. En esta función del lenguaje lo que se representa en él como objeto no está presente.

Sobre esto Blanchot dice, en *El espacio literario*, a partir de la palabra bruta como palabra cotidiana:

...silencio. Puro silencio, la palabra bruta: «...a cada uno bastaría tal vez para intercambiar la palabra humana, tomar o poner en la mano de otro una moneda en silencio...» Silenciosa entonces, porque nula, pura ausencia de palabra, puro intercambio donde nada se intercambia, donde solo el movimiento de intercambio que no es nada, es real. Pero ocurre lo mismo con la palabra confiada a la búsqueda del poeta, ese lenguaje cuya fuerza es no ser y cuya gloria es evocar su propia ausencia la ausencia de todo: lenguaje de lo irreal, ficticio y que nos entrega a la ficción, viene del silencio y regresa al silencio. «La palabra bruta “se refiere a la realidad de las cosas”. “Narrar, enseñar, incluso describir”, nos da las cosas en su presencia, las “representa”»<sup>101</sup>

Esta lengua arraigada en lo cotidiano y constituyente de lo cotidiano no se asemeja a aquello que nombra. Nada más lejos que la palabra de aquello que nombra. Por ello, en el poema de Mallarmé, se hacen visibles las capas que componen ese mundo. En las artes visuales esos útiles aparecen como materiales defectuosos. En ese estado nos expulsan de su significado inmediato y nos conectan con su extrañeza.

---

<sup>101</sup> *Op cit.*, 32-33

Ejemplifica con un tenedor que ha perdido una de sus puntas o está doblada. Un útil que aparece en el momento en que se desmarca de su función habitual. Lo acostumbrado se vuelve extraño en medio de la cotidianidad. Por ello, lo otro es algo que no está en el fin de la promesa, sino, en medio del lenguaje que constituye mundo. Esto nos remite a los fines que en él se articulan como una naturaleza propia de la realidad existente. Lo que dice Maurice Blanchot al respecto es que en ese movimiento nada se intercambia<sup>102</sup> solo un movimiento en el que no nos pasamos la verdad del ser. Ese lenguaje no es el lenguaje del ser y tampoco el ser del lenguaje. Porque en ese sentido lo que ocurre es que introduce una extrañeza radical, que es la aparición de la distancia.

En ese movimiento aparece la mediación inmediata, pero como aquello que no es absoluto. Se constituye como distancia de lo que no nos puede alojar. Sin embargo, eso se aloja en medio del lenguaje, de su uso, de lo útil, es lo exterior, el afuera que reclama la escritura. En el lenguaje el sentido disimula su condición de extrañeza. Maurice Blanchot lo representa como una circulación vacía donde nada se intercambia. Porque lo que se traspasa en el lenguaje no es aquello que la búsqueda espera traspasar, la esencia que se aloja en los significados de las palabras cotidianas. Lo que en medio de lo cotidiano se instala en el orden de una trama cuya remisión determinaría la estructura. En la que nos movemos y comprendemos inmediatamente lo que se nos expone como cosas del mundo. Por esto, las palabras que resuenan cargadas de sentido hacen desaparecer su condición material.

Incluso afectivamente el lenguaje dispondría de aquello que lo fija en su significación cotidiana. Lo que disimula la carga de reflexión que en él hay. No obstante, ese lenguaje tiene dentro de sí el revés que se revela en los bordes que

---

<sup>102</sup> Heidegger hace referencia a una impersonalidad donde el problema ontológico se desvía, y por ello, en ese hacer cotidiano nada pasa realmente, referido al uno, la distancialidad inadvertida, que implica que la ocupación en el hacer cotidiano nos mantiene alienados en la condición de la impropiedad por un modo de ser que es la caída. Lo propio solo aparecería ahí donde la relación con aquello que nos mantiene a distancia deja de estar inadvertido, (cosa que en otros párrafos, como el 74 no se resuelve tan claramente así), en los párrafos 27-28-29 de *Ser y tiempo* en la traducción de Jorge Eduardo Rivera.

implican a la distancia de la escritura. En este caso, el rigor del poema en el movimiento que lo lleva a tocar el fondo de la verdad, el fondo ontológico por medio del rigor de la escritura. En ese proceso las palabras se revelan como la circulación, el intercambio, que constituye lo mediado en la cotidianidad y que sin embargo nada termina ahí, por ello no hay fin, sino puro medio. De ahí que en esa relación la mediación inmediata sea su estructura. Esa mediación es la circulación de palabras que no dicen el ser, que no concluyen ni se proyectan hacia él, sino como mero desvío de la distancia.<sup>103</sup>

B- La palabra y el pensamiento se conecta inmediatamente con lo anterior. Lo que en el poema de Mallarmé se manifiesta es la búsqueda de una palabra que lo realice. Según el análisis que nos expone Maurice Blanchot, contrastando a Paul Valéry, nos muestra que el proyecto de Mallarmé se dirige a la palabra esencial, a la obra pura que realice al universo en el poema.

Decía que el mundo estaba hecho para desembocar en un bello libro, y que podía o debía perecer, en cuanto su misterio quedara representado, su expresión encontrada. No veía otra explicación ni otra excusa para la existencia de cuanto hay...<sup>104</sup>

En este sentido lo que emerge es que en esa búsqueda parece topar con una palabra pura como aquella que se manifiesta como pensamiento. Es decir que el lenguaje, la escritura se acerca a una palabra ideal en la que se manifestaría el ser de las cosas y de todo lo real. Una de las formas de pensarlo es la palabra cotidiana porque contiene la remisión a los fines. Pero por otro lado es solo representación y no es

---

<sup>103</sup> “El tono Heideggeriano es perceptible (*Hölderling y la esencia de la poesía, De camino al habla, El origen de la obra de arte*), los matices distintivos son tenues y frágiles, sin embargo es necesario distinguir los planteamientos de ambos autores; pues para Heidegger la escucha del ser y su llamado son el origen del habla, del habla del ser que nos interpela, el advenimiento o acontecimiento que trae los entes a la presencia, de esta forma el acontecimiento del ser es en sí mismo un modo poético de habitar el mundo, ante lo cual Blanchot sostiene que difícilmente el lenguaje otorga una tranquila morada al Hombre.” Fisgativa (2014: 8)

<sup>104</sup> Valéry (1995:249)

nada. Por ello, la exactitud a la que tiende Mallarmé, Blanchot la lleva hacia la semejanza con el Cratilo de Platón, en la búsqueda incesante de una palabra que manifiesta una verdad fija, una identidad esencial. Valéry dice lo siguiente respecto al lenguaje del pensamiento que tiene que ver con lo esencial, “El lenguaje se convierte, así, en un agente de espiritualidad”<sup>105</sup>. A partir de esto Maurice Blanchot cita en su texto de *El espacio literario*, lo que será necesario para comprender la relación entre la palabra y el pensamiento.

El pensamiento es la palabra pura. En él hay que reconocer la palabra pura. En él hay que reconocer la lengua suprema de la cual la extrema variedad de las lenguas solo nos permite recuperar su ausencia: «Pensar es escribir sin accesorios, ni murmullos, pero tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, sobre la tierra, de los idiomas impide a nadie pronunciar las palabras, que de otro modo, por una acuñación única, aquella sería materialmente la verdad» [...] (Y esto es el ideal de Cratilo pero también la definición de la escritura automática.) Entonces estamos tentados de decir que el lenguaje del pensamiento es por excelencia el lenguaje poético, y que el sentido, la noción pura, la idea, deben convertirse en la preocupación del poeta, siendo esto lo único que nos libera del peso de las cosas, de la informe plenitud natural. «La poesía cerca de la idea.»<sup>106</sup>

Sí el lenguaje poético es el del pensamiento, implica que su fondo dice la verdad. Una palabra que ya no permitiría otra más. Es importante remarcar la cercanía en la que se instala la distancia de la realización de la obra respecto a la verdad. Tanto en un pensamiento que podríamos entender conservador, como el de Platón en el Cratilo, cuya preocupación y constitución es la búsqueda de la verdad como unidad esencial. No obstante en Platón es una orientación que determina los límites, porque la verdad como tal pertenece a otro ámbito. La escritura automática adoptada por el

---

<sup>105</sup> *Op cit.*, 276

<sup>106</sup> Blanchot (1992: 33)



surrealismo<sup>107</sup> apunta, según Blanchot, a encontrarnos con esa palabra única y esencial que está debajo de todo aquello que la oculta. Por esto, ve en ambos gestos un movimiento hacia la realización de la verdad. De modo que su proyecto se instala en otro espacio.

Ese movimiento observado por el análisis de Blanchot nos conecta con una alienación que se desvía de aquello que está operando en el fondo último de la realidad. Este fondo implica la ausencia de tiempo, la distancia. Blanchot nos muestra los tiempos que operan en las distintas capas en las que se da lo otro disimulado. La distancia se ha disimulado en el lenguaje que busca la palabra pura del pensamiento. La exactitud que no podría ser establecida en una demarcación material porque es aquello que no tiene una condición única, que no puede ser pronunciada.

Pero, en este sentido, el lenguaje poético es un lenguaje que se mueve en la búsqueda de acuñar la verdad ausente. No porque solo exista lo abierto, sino porque el esfuerzo no ha sido suficiente. Solo de este modo la palabra se vincula al pensamiento y la poesía. Si esto se diera en las palabras sería la acuñación única de la verdad. Si esto fuese así, el lenguaje del pensamiento sería el lenguaje poético.

¿Por qué nos advierte esto? Porque la poesía estaría abocada a lo mismo que la filosofía. La tradición, desde Platón, ha puesto la diferencia de ese lenguaje. Del lenguaje poético como un simulacro que se aparta de la verdad. Porque fabrica el efecto de ella, pero sin asidero. El reflejo que no se sostiene, sino, en la fabricación de un efecto sin fondo. El peligro que advierte Platón en la República X<sup>108</sup> es la posibilidad de que la poesía y el arte hagan aparecer a la verdad como un producto

---

<sup>107</sup> En *El espacio literario* en una nota de la p.32, el traductor advierte que el autor no proporciona referencias exactas, pero la casi totalidad de lo que se muestra citado por Maurice Blanchot pertenece a las crónicas mensuales de Mallarmé, escritas en 1895 para la *La Revue Blanche*, especialmente de “Crise de vers” y de “Le livre, instrument spirituel”. Las crónicas aparecen con título general de “Variations sur un sujet” en Mallarmé: *Ouvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade. Blanchot M, *El espacio literario*, 1992, p.33.

<sup>108</sup> Platón (1992: 457)

de la escritura. Del ensamblaje como carácter del arte. Lo que nos muestra que no hay un modelo sobre la verdad.<sup>109</sup>

En este sentido el que la poesía de Mallarmé quiera ser pensamiento y un pensamiento que camina hacia la verdad por medio de la escritura y como profundización del verso, nos expone a un encuentro problemático. Lo que nos está mostrando el autor es, que la búsqueda de la verdad puede ser un modo de leer a Mallarmé, y el deseo de acuñar una palabra que establezca la verdad. Por el rigor del trabajo hacia una profundidad que la determine. No obstante, esa lectura, es aún estrecha para lo que proponemos en la investigación.

Lo que se propone es la distancia; y la distancia en este aspecto aún es desvío, alienación de aquello que aparecería. En este sentido el pensamiento como búsqueda de la verdad se vuelve ambiguo, pero, en esa ambigüedad lo que está operando es, primero, la palabra poética como expresión de la idea como verdad fundamental. Segundo la búsqueda de una verdad que no se puede nombrar. Es decir la distancia.

Lo segundo, se acerca al proyecto que analizamos en Blanchot referido a Mallarmé. Cuyo interés quiere depositar en la distancia que nos abre a la lectura de la obra. No solo en los vestigios de sus poemas, sino que, además, en sus cartas y papeles sueltos. En ellos ve este afán de Mallarmé por un movimiento que lo lleva a algo inaudito. Bajo esta óptica responde a la distancia. Todo su gesto poético es la respuesta a la distancia, y el gesto de Blanchot es producir la iluminación de ese momento. La lectura que descentra el movimiento de Mallarmé, gesto exigido por la distancia como ausencia. Por ello, no es al pensamiento lo que su palabra quiere responder. Con este pensamiento nos referimos específicamente el movimiento de la

---

<sup>109</sup> Pablo Oyarzún expone al respecto: “Esa remisibilidad a lo verdadero es lo que Platón, hablando del artefacto define como estatuto de la *copia* (*eikon*), su verosimilitud fundamental (*eikos*). Ciertamente, la copia-ícono funda su semejanza (y su aptitud para un conocimiento) en el simple ser-medido sobre las proporciones del original. Éstas, su “simetría”, no son meramente atributos casuales del modelo: como rasgos de su normalidad, es decir, de su ser-bajo-la-norma, se derivan siempre -aunque el modelo fuese, de ocasión, otra cosa determinada- de la idea de esta cosa, o sea, del modelo fundamental” Oyarzún (2000: 219)

idea fija de Platón. La verdad como fundamento y búsqueda del pensar, cuya condición delimita el movimiento del pensar mismo. A pesar de ello lo hace aparecer como posibilidad cercana a la producción poética.

Lo que Mallarmé hace ahí, es entrar en un ámbito que los acerca a una proximidad del pensar que ya no es el pensamiento. Pero, para poder establecer esta relación, exponemos la parte C, en la que trataremos ese encuentro. Ahí emerge la escritura. Lo que responde es la distancia de la escritura que se aparta del pensamiento como exactitud, como determinación de la verdad. En este sentido, el concebir la palabra como expresión de la idea o subordinación a ella es la disposición también de la operación metafísica en la que la palabra es la huella material de un elemento superior de la cual depende para no quedar vacía. Por lo tanto, el análisis que hace Blanchot cuando el lenguaje pasa por ahí, no se opone, sino que ve, que es uno de los modos en que se manifiesta. Aunque esté desviada, pero sin ver que lo está.

La importancia por lo tanto de la distancia en la aparición de la escritura va a ser el paso por esta instancia, que implica una distancia referida al pensamiento de aquello que subyace. Que se produce en ella, pero que, no responde a ella sino de un modo débil, decadente. Se proyecta como una potencia de superioridad y de jerarquía que lee la historia de occidente en esa relación y la determina como verdad. Ese es el momento más falaz. El momento de la desesperación misma ante la distancia, la huida inadvertida. En el poema, el lenguaje que emerge y el pensamiento se tensionan, se descalzan.

C- La palabra y el poema nos exponen al momento crucial en que Blanchot reflexiona sobre el modo en que la escritura emerge como tal. Esa escritura responde a la distancia, a la ausencia de tiempo. Al movimiento que desmonta la construcción de sentido de la obra. La construcción de lenguaje que hemos revisado está bajo la condición del cálculo y del saber hacer la obra, entendida de modo técnico y en la búsqueda de la perfección. Pero, ese modo, es la obra como artefacto

y no como arte que tiene que ver con el origen y el comenzar, al que apunta Blanchot. Cuando se refiere al arte se refiere al momento del origen en que la obra es. La noción de arte fue tratada en el apartado sobre la experiencia originaria.

La obra se preocupa por el arte, esto quiere decir que el arte no es una evidencia para ella, que no puede encontrarlo más que realizándose a sí misma, en la incertidumbre radical de no saber si él es y qué es.<sup>110</sup>

La palabra del poema es impotente por sí misma. No es por ello una palabra que tenga que ver con la verdad del pensamiento, pero se impone, y lo que impone no es nada. Lo que ocurre entonces con la palabra del poema como inmersión en el verso como profundización es el encuentro con el despliegue mismo de la distancia.

Otro importante matiz es que a pesar de tener en común el silencio, la palabra esencial difiere de la palabra bruta, de su supuesta inmediatez, pues es palabra de impotencia. No es un medio con fines externos, no es palabra transitoria de la que se prescinde cuando se utiliza, es palabra que busca cumplirse a sí misma, pues es autotélica e intransitiva. No nos remite al mundo ni nos relaciona con él, pues el mundo y los seres se callan para que hable el lenguaje en su ser (ausencia y dispersión irreductible al sentido del Ser y al plexo remisional que constituye el mundo).<sup>111</sup>

Lo que Blanchot sigue en el proceso de creación poética de Mallarmé es ese movimiento de un cálculo extremo en el proceso técnico. Búsqueda que toca algo de lo que no puede dar cuenta y que es el movimiento mismo de la distancia. La depuración del verso sería el momento en que Blanchot observa el encuentro con el borde en el que la distancia se hace evidente como movimiento incesante. La

---

<sup>110</sup> Blanchot (1992: 223.)

<sup>111</sup> Fisgativa (2014: 8)

búsqueda de una palabra que sea poética se le presenta a Mallarmé como palabra esencial. Esa palabra es aquella que se encuentra de un modo tal que no es la realización en cuanto palabra cotidiana. Tampoco como mera palabra del pensamiento, sino la emergencia de la ausencia como potencia de sentido y su suspensión. La distancia originaria, aquella que hace de esa palabra una palabra esencial. Y cuando la menciona la expone como aquella que se opone al pensamiento y a lo cotidiano a pesar de que emerge de allí. Palabra esencial porque opera exponiendo la distancia que la hace posible

La palabra esencial se opone a esto. Es impotente por sí misma, se impone, pero no impone nada. Lejos también de todo pensamiento, de este pensamiento que siempre rechaza la oscuridad elemental, porque el verso atrae no menos de lo que despeja, «aviva todos los yacimientos dispersos, ignorados y flotantes»: en él las palabras se convierten en elementos y la palabra noche a pesar de su claridad, se hace la intimidad de la noche.<sup>112</sup>

Cuando Blanchot hace referencia a la palabra esencial, la expone como metáfora. Esto sería el modo en que puede decir aquello que no es reducible a una categorías y significados directos. Cuando habla de la intimidad de la noche, ocupa una figura que tiene que ver con el romanticismo, en esa operación, la noche no es la noche de Novalis<sup>113</sup>. No es la intimidad del absoluto, sino intimidad de aquello que no permite acabar. Lo que abre en la palabra la imposibilidad que expone a aquello en lo que no podemos refugiarnos como sentido. Porque aquí la palabra no remite a la intimidad del espíritu. Se vuelve una operación de la distancia donde emerge como escritura.

---

<sup>112</sup> Blanchot (1992:34)

<sup>113</sup> “Los días de luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche. – El Sueño dura eternamente. Sagrado Sueño – no escatimes la felicidad a los que en esta jornada terrena se han consagrado a la noche. Solamente los locos la desconocen y no saben del Sueño, de esta sombra que tú, compasiva, en aquel crepúsculo de la verdadera Noche, arrojas sobre nosotros.” Novalis (1998: 67)

La profundización comienza a lindar con el afuera que lo rechaza. Proceso por el cual solo queda la obra como artefacto, producto de ese proceso técnico que no es más que la sombra, el sustituto de aquello que busca alcanzar. No obstante y sin que el poeta lo espere, se encuentra con la distancia del afuera como escritura en medio de su trabajo. Es la distancia de la escritura, en este sentido es muy evidente, en esa evidencia hay algo que pasa de modo implícito. Lo implícito se da porque es a la vez que el sentido del lenguaje, y por ello lo que aparece es una distancia extraña. Está en la significación, pero, se desentiende de ella como una distancia que la abre, pero no hacia otro ámbito, sino en cuanto distancia. Ahí aparece la dispersión de la escritura. El lenguaje de la poesía se presenta distinto del lenguaje ordinario, del lenguaje del pensamiento.

La palabra poética no se opone solo al lenguaje ordinario, sino al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan. ¿Pero cómo ocurre esto? Los seres se callan, pero entonces el ser quiere convertirse en palabra y la palabra quiere ser. La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje entonces adquiere toda su importancia; se convierte en lo esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. En lo sucesivo no es Mallarmé quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Blanchot (1992: 35)

Lo que queda en el movimiento de la producción entonces es el lenguaje. Lo que nos muestra entonces Blanchot es que lo que está en juego en esta distancia es el movimiento del lenguaje como materialidad. Es en el lenguaje mismo donde se fijan los modos A y B como pensamiento, que hemos explicado. Son parte de él pero como medio de expresión de los seres. Cuando aparece el lenguaje mismo es cuando nos encontramos con la palabra que hace referencia a la distancia. Ella se manifiesta como obra del lenguaje. Esto ocurre porque se sostiene en la tensión que abre la relación de pensamiento y lenguaje. Esto sería la aparición de la distancia sin remisión.

Este elemento es trabajado de distintos modos en *El espacio literario*, en *El libro por venir*, y en *La conversación infinita*. La disposición de la escritura implica el encuentro con ese momento que la obra en su construcción. En la cercanía que produce Mallarmé por la profundización, por el trabajo en el verso, nos muestra al lenguaje como distancia. Ese rigor que analiza Blanchot, del trabajo de Mallarmé lo expone por lo tanto al momento de la desaparición. Del fondo de la búsqueda del lenguaje como medio, y la aparición del lenguaje mismo como movimiento de la distancia de la obra. Esto se presenta claramente en el fondo de la palabra. En ese movimiento y en la proximidad que ya no está, no hay ser. Blanchot lo cita de una carta de Mallarmé a Vielé Griffin 8 de agosto de 1891:

...Nada allí que no me diga a mí mismo, menos en el disperso murmullo de mi soledad, pero donde usted es el adivinador, es, sí, esta palabra misma: es, notas que allí tengo bajo la mano, y que reina en el último lugar de mi espíritu. Todo el misterio está allí: establecer las identidades secretas mediante un par que corroe y gasta los objetos en nombre de un poder central.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> *Op cit.*, 36

Ese poder central es la distancia que lo abre a la dispersión y mantiene el diferimiento del lenguaje y pensamiento en tanto tensión. En ese movimiento aparecen las preguntas por la obra, por el lenguaje, por la literatura. En el sentido en que entra en relación con las partes que componen la oscilación y que es lo que le interesa a Blanchot. Porque ponen en evidencia aquello que en el lenguaje las hace desaparecer. Cuando el lenguaje pone en evidencia el ocultamiento de su oscilación en el sentido del pensamiento que expresa, lo que se nos muestra entonces, es esa desaparición. Aparece, el lenguaje y se desvanece aquello que él dispone como significación.

La relación entre los hombres y el (su) lenguaje nunca —por más que siempre lo imagine— ha sido “instrumental”. ¿Qué sucede cuando aparece la significación? ¿Qué desaparece cuando el lenguaje entra en escena? Maurice Blanchot, escribiendo, disimulándose en la disimulación de la escritura, repite el gesto mitogónico: él también busca a Eurídice. Y la busca a sabiendas de la imposibilidad que le circunda. Blanchot, atento a ese gesto-límite que es la escritura, se dirige asimismo a Lázaro, aunque no al Lázaro resucitado, sino al oscuro, al descompuesto, al Lázaro putrefacto y perdido. Quiere, en definitiva, lo que el lenguaje, al dárselo como signo, le retira como materia, como cuerpo, como fuerza, como pérdida.<sup>116</sup>

Formula extraña que nos viene a mostrar que lo que se nos hace evidente es el lenguaje y que las palabras recubren, disimulan, velan aquello que nombran. No lo dicen sino desde el sustituto de la letra expuesta como pensamiento. La letra aparece entonces como ficción y por ello el momento en que la distancia emerge en su aspecto inmediatamente mediado. El lenguaje es lo inmediato que media como sentido, pensamiento, con aquello que en él se insinúa y no es sino lo otro. La materialidad del lenguaje. No obstante, solo desde la mediación del lenguaje, su

---

<sup>116</sup> Espinosa (2000: 3)



sentido, podemos aproximarnos a esa distancia como su límite. Lo que nos abre a pensar en la obra, en el libro, en su ausencia y en el por venir. Conceptos que buscan instalarse por fuera del pensamiento teleológico que se refugia al interior de una lengua cargada de reflexión y de historia. Lenguaje que permea la palabra ordinaria.

Lo que el lenguaje nos muestra, en cuanto escritura, en cuanto poema, en la literatura, es que aquello que nombra no tiene realidad. Por esto, la literatura apunta a hacer aparecer el mundo como ficción. Lo que aquí hemos denominado la mediación inmediata, es decir donde nada se intercambia, y aparece la mediación como proximidad. Ficción, porque aquello no contiene una verdad ontológica y aparece la desaparición de esa verdad.

Lo que hace Blanchot en su lenguaje es operar desde esa inestabilidad. Lo que necesitamos como saber de su obra es fijar los puntos por los que logra esa operación. No obstante, en la necesidad de fijarlo aparece esa escritura que inestabiliza. Eso es lo que en la palabra es el poema. Esa palabra está tensionada, pero no por el proyecto calculado del autor, que coopera en eso, sino por la distancia de la escritura misma. Exterioridad que huye hacia el afuera sin dejarse subordinar por el pensamiento. Ese momento es el de la poesía, el de la literatura, pero es también el momento en que ha dejado de ser. Porque si es la realidad del lenguaje, la ficción es parte de esa condición. Solo que se vuelve sobre sí y la muestra. Por esto es que la escritura se vuelve un centro de gravedad para Blanchot. Allí opera esa ausencia de tiempo de la escritura, la escritura del poema. Donde nos muestra un Mallarmé que se topa con esto y lo asola. Lo que da cuenta de que no estaba dentro de sus cálculos.

El puro afuera del origen, si es que es eso lo que el lenguaje espera recibir, no se fija jamás en una positividad inmóvil y penetrable; el afuera continuamente reanudado de la muerte, si se deja llevar hacia la luz por el olvido esencial del lenguaje, no plantea jamás el límite a partir del cual se

dibujaría la verdad. Se desploman inmediatamente uno sobre otro; el origen tiene la transparencia de aquello que no tiene fin, la muerte da acceso indefinidamente a la repetición del comienzo.<sup>117</sup>

Poeta conocido por el rigor del trabajo en el lenguaje, en el signo, en la significaciones y en la búsqueda de la palabra justa que no llega. Por eso se vuelve un nombre preponderante que recorre los principales momentos del pensamiento de Blanchot. Porque bajo el rigor que calcula, bajo esa estética de una búsqueda obsesiva, se topa con la muerte, con la nada, con un abismo que no puede nombrar. Por ello en esta lectura que hace el autor que investigamos, se vuelve un memento sumamente original en el análisis de la distancia. Y sobre todo por el modo en que Valéry aborda la obra de quien admira. La lleva a un espacio que busca decir la esencia, pero se les escapa aunque no lo quieran. Funciona también como testimonio de ese trabajo. El punto central que menciona en su carta puede ser interpretada como la distancia que nos expone al cierre de la mediación en lo inmediato, como demanda teleológica, pero es una fuerza que lo desarma. Y en este sentido no niega la visualización de la obra, pero como una fuerte ilusión que se desgasta en la palabra. Distancia que lo abre como artefacto de sentido.

Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que solo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Foucault (1997: 80, 81)

<sup>118</sup> Blanchot (1992: 42)

Por otro lado Foucault establece un comentario sobre la ficción del lenguaje que expone en *El pensamiento del afuera*. Comenta el modo en que este pensamiento se abre hacia aquello que nos deja expuestos como ficción del habla. En este encuentro con el afuera el pensamiento adquiere otra fuerza. Con ello nos muestra esta distancia que se le hace evidente a Mallarmé intentando escarbar en la profundidad del verso.

... cuando todo el lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, y que el pensamiento, abandonando la conciencia salmodiante de la conciencia, deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto mismo.<sup>119</sup>

La cita nos muestra la consecuencia de esa distancia que desgarrar al sujeto y desata al lenguaje. Lo que observamos en el pensamiento de Blanchot es que el encuentro con Mallarmé lo lleva a la reflexión sobre la distancia. La distancia toma el lenguaje cuando aparece y se desata de aquello que lo mantiene unido a la simulación. Distancia remitida a la realización que lo ata a un devenir específico. El pensamiento que subordina al lenguaje. Por ello la distancia como escritura nos permite encontrarnos y entrar en ella sin remisión. Ausencia que nos expone en el poema. Nos expone como cuerpo, como materia, a lo indeterminado.

*El libro por venir*, que emerge de esta relación entre la palabra y el poema, dista del libro. Por el modo en que Mallarmé presenta su proyecto en los papeles sueltos de sus obras completas, revisadas por Blanchot. El libro aparece ahí como sustancia como saber absoluto en cuanto realización de la obra. Se aparta del romanticismo y se sumerge en el porvenir como encuentro con la dispersión, con otro tiempo, con el límite. La escansión del poema le impone un encuentro con lo dicho. Este modo de entender el libro y con ello el por venir, no tiene que ver con el futuro o con aquello que se presenta y acaba. Tiene que ver con el momento en que Blanchot, ve en

---

<sup>119</sup> Foucault (1997: 21)

Mallarmé, el momento en que el lenguaje de la poesía se encuentra con una palabra heteróclita. Distinta del tiempo, del sentido establecido.

Este modo de entender el poema tiene como consecuencia el libro desustancializado como instrumento y modo de realización de la verdad. Del espíritu como obra. Esto nos permite encontrarnos con las palabras, con su singularidad, con los cortes y las capas de profundidad que componen el espacio sostenido en el abismo sin fundamento.

El poema es afirmativo sin que deje de operar y separarse del libro como sustancia. Se separa de Hegel del saber absoluto, y va hacia una realidad volátil. Lo que observa Blanchot es que Mallarmé ve en la naturaleza los signos por leer. Como un texto que tiene que revelarse. No obstante, lo que se nos muestra es el momento en que el libro se ausenta como un desciframiento sin fin, de aquello que permanece inaccesible, cifrado, singular. En *El libro por venir* en el ensayo del mismo nombre, Blanchot cita lo siguiente extraído de Mallarmé:

¿Por qué ese anonimato? Podemos entrever una respuesta cuando Mallarmé habla del libro como si ya existiera innato en nosotros y escrito en la naturaleza: «Creo que todo eso está escrito en la naturaleza de modo que no deja cerrar los ojos más que a los que están interesados en no ver nada. Esa obra existe, todo el mundo la ha intentado sin saberlo; no existe ni un genio ni un payaso que se hayan encontrado con un rastro de esta sin saberlo.»<sup>120</sup>

A partir de esta visión el poema es pensado como una escritura, un lenguaje que está en la naturaleza. Pero qué clase de naturaleza. La materialidad del resto que no puede subordinarse al pensar. Esto obliga a leer. Ahí la distancia es percibida como

---

<sup>120</sup> Blanchot ( 2005:265)

naturaleza, porque es aquello que presiona, tensiona y persevera en el lenguaje, en el arte. Blanchot dice lo siguiente en *E libro por venir*:

Más precisamente: no es suficiente decir que las cosas se disipan y que el poeta se borra, además hay que decir que unos y otros, al tiempo que sufren la interrupción de una desaparición verdadera, se afirman en esa desaparición misma y en el devenir de esa desaparición, una vibratoria, la otra elocutoria. La naturaleza se transpone en la palabra en el movimiento rítmico que la hace desaparecer, incesante e indefinidamente.<sup>121</sup>

Lo que nos interesa analizar es lo que Blanchot instala como palabra y poema, para comprender a Mallarmé. Su relación con la palabra se produce a partir de una respuesta que pretende arrancarle a la distancia para superarla. Pero ese proceso se encuentra con la ausencia. Esto abre la tensión entre lenguaje y pensamiento y la expone. El hecho de que la palabra del poema nos extraiga del tiempo vulgar, establece una relación con la distancia como un tiempo otro. Pero cuya condición de *otro* no puede ser reducida y produce la escritura. La escritura sería el vestigio de lo otro irreductible. Ese es el tiempo de la inacción, de la ausencia, como lo hemos analizado.

La obra literaria nos descubre su exterioridad en la escritura. Por esto, tanto en *El libro por venir*, como en *La conversación infinita*, Blanchot nos propone un modo de entender el libro que se aparte de la tradición. Se aparte de la comprensión de Novalis por un lado: "...mientras que Novalis aún quiere emplear la forma poética del *Märchen* para el proyecto de continuar la biblia"<sup>122</sup>. Y de Hegel, de la estética que promueve como un momento de la realización del absoluto en el Estado, el universal concreto.

---

<sup>121</sup> *Op cit.*, 268

<sup>122</sup> *Op. cit.*, 267

Por ello, Mallarmé se vuelve un punto fundamental. Sobre todo porque en la escansión que despliega como reflexión sobre Mallarmé, Blanchot, observa el proceso del corte y la proximidad. El riesgo de la cercanía que asume la palabra poética. Distancia que se presenta como necesidad en el proceso de escritura. Voluntad de ir a su encuentro allí donde lo que aparece es lo otro. Y el fondo de un naufragio que abre la palabra al espacio que dispone la simultaneidad. Libro que no acaba, que es un proceso incesante de lo que está llegando. Esa experiencia es constitutiva de la escritura

Lo que implica esto, es la espera de la obra. Momento que tiene que ver con la paciencia. Esa espera es impersonal. La distancia no tiene sujeto, el corte que produce Mallarmé, es la voluntad rigurosa que es atraída a su propio borde. Ahí, por el movimiento del poema, permite que esa palabra haga resonar la ausencia. El libro que no termina de llegar. Estos modos de referirse a la construcción del espacio literario, son para Blanchot, lo que aparece en la palabra del poema; el lenguaje analítico se aparta de la proximidad de la distancia. Se encuentra con la estructura del poema y solo se queda en la técnica.

Lo que aparece como un lenguaje, una palabra inmediata y natural, que se sostiene en lo que dice, parece no contemplar que está cargada de reflexión y de historia. Como si no se hubiese apropiado de ella un modo de comprender que se subordina al tiempo vulgar. Capa que no podemos negar, pero que, bajo este entendimiento nubla lo que la profundización del verso mallarmeano le permite comprender a Blanchot. Despliegue que le otorga la afirmación de todas las capas, donde lo inmediato emerge como lo inmediatamente mediado. Propio de la distancia que la obra literaria nos muestra como escritura.

Esa indecisión inestable es la realidad misma del espacio propio al lenguaje, del que el poema—el libro futuro— es el único capaz de afirmar la diversidad de los movimientos y de los tiempos que los constituyen como sentido, al

tiempo que lo reserva como fuente de cualquier sentido. El libro está de este modo centrado en el consenso que forma la alternancia casi simultánea de la lectura como visión y de la visión como transparencia legible. Pero también está constantemente descentrado en relación consigo mismo, no sólo porque se trata de una obra a la vez completamente presente y completamente en movimiento, sino porque en ella se elabora y de ella depende el *devenir* mismo que la despliega.

El tiempo de la obra no está tomado del nuestro. Formado por ella, opera en ella que es la menos inmóvil que pudiéramos concebir. Decir “el” tiempo como si no hubiera aquí más que una sola manera de perdurar, es ignorar el enigma esencial de ese libro y su inagotable fuerza de atracción.<sup>123</sup>

En la ausencia del libro, Blanchot nos expone a la imposibilidad de determinarse como un absoluto. En el poema de Mallarmé se produce el encuentro con la ausencia del libro. El por venir aparece como aquello que no termina de llegar. Encuentro con la ausencia de tiempo y la dispersión. No como un desorden o un caos, sino como la palabra que emerge como espera, como la imagen que suspende la relación entre el sentido y su soporte material. El libro de la cultura resguarda los límites que lo significan, el poema los abre a la distancia.

El libro soporta tres interrogaciones distintas. Hay el libro empírico; el libro vehículo del saber; el libro determinado acoge y recoge tal forma determinada del saber. Pero el libro en cuanto libro nunca es solamente empírico. El libro es el *a priori* del saber. No se sabría nada sino existiese siempre de antemano la memoria impersonal del libro y, más esencialmente, la actitud previa para escribir y para leer que detenta todo libro y que sólo se afirma en él. Lo absoluto del libro es entonces el aislamiento de una posibilidad que pretende no tener origen en ninguna otra anterioridad. Absoluto que después tenderá en los románticos (Novalis), después más

---

<sup>123</sup> *Op cit.*, 282-283

rigurosamente en Hegel y después más radicalmente, pero de manera distinta, en Mallarmé, a afirmarse como la totalidad de las relaciones (el saber absoluto o la obra), donde se realizaría ya sea la conciencia, la cual se capta a sí misma y vuelve a sí misma después de haberse exteriorizado en todas sus figuras dialécticamente ligadas, ya sea el lenguaje aprisionado por la afirmación y desde ese instante disperso.

[...]

*La ausencia del libro* revoca toda continuidad de presencia, así como se escapa de la interrogación que el libro lleva consigo. No es la interioridad del libro, ni su Sentido siempre eludido. Más bien está fuera de él, no obstante encerrada en él, menos su exterior que la referencia a un afuera que no le concierne.

Cuando más sentido y ambición adquiere la Obra, reteniendo en ella no solo todas las obras sino todas las formas y todos los poderes del discurso, más próxima a proponerse parece estar la ausencia de obra, sin que nunca, por otra parte, se deje designar. Esto sucede con Mallarmé. Con Mallarmé la Obra adquiere conciencia de sí misma se capta como aquello que coincidiría con la ausencia de obra, desviándola de manera que nunca pueda coincidir consigo misma y destinándola a la imposibilidad. Movimiento de desvío donde la obra desaparece en la ausencia de obra, se escapa siempre más, reduciéndose a no ser sino la Obra siempre ya desaparecida.

Escribir se relaciona con la ausencia de obra, pero se involucra en la Obra en forma de libro. La locura de escribir— *el juego insensato*— es la relación de la escritura, relación que no se establece entre la escritura y la producción del libro, sino mediante la producción del libro, entre escribir y la ausencia del libro.

Escribir es producir la ausencia de obra (la desobra). O también: escribir es la ausencia de obra tal como ella se *produce* a través de la obra y atravesándola. Escribir como desobra (en el sentido activo de esta palabra) es el juego insensato, el albur entre razón y sin razón.



[...]

...un libro de saber casi no existe como libro, volumen desarrollado; la obra, por el contrario, pretende ser una singularidad: única, irremplazable, es casi una persona; de ahí la peligrosa tendencia de la obra de promoverse como obra maestra, a esencializarse también, es decir, a designarse mediante una firma (no solamente firmada por una autor, sino, lo que es más grave, en cierta medida, firmada por ella misma). Y sin embargo fuera del proceso libresco: como si la obra no señalase sino la abertura—la interrupción— por donde pasa la neutralidad de escribir y oscilara suspendida entre ella misma (totalidad del lenguaje) y una afirmación todavía no advenida.

Además, en la obra, el lenguaje ya cambia de dirección—o de lugar: lugar de dirección— al no ser ya el *logos* el que dialectiza y el que se conoce, sino al estar comprometido en una relación distinta. Puede decirse por tanto que la obra vacila entre el libro, medio del saber y momento evanescente del lenguaje, y el Libro, alzado hasta la Mayúscula, la Idea y el Absoluto del libro— después entre la obra como presencia y la ausencia de obra que siempre se escapa y donde el tiempo como tiempo se descompone.

Escribir no tiene su fin en el libro o en la obra. Al escribir la obra no estamos bajo la atracción de la ausencia de obra. Al faltar necesariamente la obra no estamos pese a todo, por ese defecto, bajo la necesidad de la ausencia de obra.<sup>124</sup>

Esta escritura implica un afuera y el límite de los valores que promueve la cultura. La literatura sería el despliegue de aquello que no se ajusta y revoca toda presencia continua. El poema es el vacío inestable donde la creatividad comienza. Es decir el poema se dirige a la distancia de su propio comienzo y comienza donde no termina de llegar, por eso es recomenzar siempre.

---

<sup>124</sup> Blanchot (2008: 544,545,546)

Este modo de comprender el lenguaje de este autor nos expone justamente a la ausencia de tiempo. Al espacio como constelación. Proceso que Blanchot va iluminando en los ensayos de los libros citados, *El libro por venir* y “La ausencia del libro” en *La conversación infinita*. A partir de ello la intimidad de la obra como distancia. La lectura nos expone a una escritura que es una apuesta que nos demanda el momento de inestabilidad, de tensión entre lenguaje y pensamiento.

Lo que Blanchot está exponiendo es el modo en que el verso se aproxima hacia aquello que lo compone. Pero en esa distancia no hay precisión, y en esa apuesta lo que hay es una apuesta que siempre naufraga. Ese naufragio es la imagen que se aproxima y en la que aparece la distancia como escritura. La escritura misma es el naufragio que el poema hace presente en la palabra porque no se realiza. La mediación inmediata que se encuentra con su límite. La mediación inmediata es el fragmento que no tiene posibilidad de cerrarse sobre sí, o de componer un absoluto está siempre a distancia.

### 3.3 La paciencia y la impaciencia.

La paciencia es una noción que Blanchot extrae de la obra de Kafka en el *Espacio literario* en el ensayo “Kafka y la exigencia de la obra”. Ahí la paciencia emerge como un proceso que no puede llegar a término y se expresa en su obra literaria. De Rilke en el ensayo “Rilke y la exigencia de la muerte”, en el apartado “La paciencia”, trata la demora de la muerte y la espera de lo que no se realiza. Esto permite abordar otro aspecto en el que se produce esta tensión entre pensamiento y lenguaje, ya que en esa tensión aparece la espera. Pero que es solo espera. No obstante, ese movimiento se produce en medio del pensamiento que busca acabar y esa demanda se entiende como impaciencia.

Lo que se vuelve gravitante para Blanchot, a nuestro entender, con respecto a estos autores, es la capacidad de acercarse peligrosamente a aquello que en la obra se realiza como

proceso de lo incesante e inacabado. En este sentido la paciencia en Blanchot es espera. Pero de qué modo se entiende esa espera, como aquello que desarticula la acción. La acción se vincula a una teleología que demarca un proceso en la cultura y en la comprensión del tiempo, como lo explicamos en la primera parte, como distancia remitida a la síntesis, sería la potencia del pensamiento que puede subordinar el lenguaje a su unidad de sentido. Su plenitud se ejercería en el futuro por el que se ordena.

Lo establecido en la primera parte nos lleva a pensar el problema desde esas condiciones. Por esto, por lo ya expuesto cuando Kant establece su teleología en términos de la tradición, ese fin final al que se dispone, no puede estar sujeto a la condición de la naturaleza sino a la causa de su propia idea. Es decir que la materia no puede ejercer influencia en esa posibilidad que se dispone en la subjetividad.

La acción que presentamos en primera instancia es el modo que la tradición ha instalado un modo de entender el tiempo. La consecuencia que tiene este modo de comprensión nos vincula a una voluntad y a una libertad. La teleología se sostiene en la determinación del incondicionado que le permita llegar a su fin, es decir independiente de las leyes naturales. En este sentido, esta determinación es suprasensible y por ello se dispone al más alto fin, al bien supremo. Ese movimiento implica la libertad. En este sentido lo que aquí se expone como acción, se vincula a la libertad del incondicionado, es el modo en que se asume y se dispone de un tiempo abocado hacia su fin. La espera difiere ese proceso que emerge en medio de la acción y la revela como inacción.

Este es el contexto sobre el que Blanchot piensa la operatoria de Kafka en sintonía con Nietzsche. Ve aparecer la paciencia como el momento en que se hace visible la promesa como aquello que se aplaza y opera como dispositivo de tiempo progresivo. Pero esa promesa no es otra cosa que la desesperación que dispone de una estructura trascendental. Lo que está disponiendo es el modo en que la mediación se nos muestra como movimiento hacia un fin que además significa la comprensión de las significaciones del útil que nos rodea y compone el mundo. Esto quiere decir, que el mundo como noción contiene el

proceso por el cuál se dispone como comprensión y fin. Lo que ya implica una comprensión vulgar del tiempo en la posibilidad del futuro.

Establecido esto, podemos pensar el modo en que Blanchot usa la noción de paciencia que le da a la literatura en cuanto escritura. Hasta aquí y en la comprensión teleológica del tiempo se articula la mediación como proceso por el cuál se dispone de la posibilidad de la finalidad, como certeza de esa condición en el sustrato que constituye la estructura trascendental. En este sentido la soberanía de la distancia está depositada en el incondicionado de la subjetividad. La remisión en Kant no es a una representación del fin sino a la disposición del tiempo a partir de la estructura trascendental.

Pero, por otro lado, hacia donde apunta Blanchot entendiendo que esto responde a una lectura de la obra de Kafka y Rilke, es justamente a otro tiempo. Otro modo de concebir la espera, el tiempo y la obra. La distancia pone en tensión el vínculo de la mediación con su fin, lo aplaza. La noción de paciencia le permite establecer que la impaciencia es la construcción de una verdad constitutiva que exige una finalidad. Desde una subjetividad fundamental y fundante en el ámbito de lo suprasensible, porque olvida su límite material y ve como un hecho su subordinación progresiva. La impaciencia, por lo tanto, es la precipitación teórica de una estructura fundamental a un modo temporal de comprensión.

La necesidad del sustrato determina a la razón y hace que el sujeto se realice en la obra absoluta. Herencia que hemos revisado en el romanticismo y en Hegel. La paciencia hace emerger la mediación como lo que inmediatamente se efectúa sin un fin. Esto implica la inacción de la ausencia de tiempo.

La mera espera de una obra que no termina de llegar apunta a otro tiempo. Lo otro que no puede ser reducido a las categorías tradicionales y que exige, por lo tanto, la espera. Ahí la tensión es la proximidad de la escritura como afuera. Es decir, hace aparecer la tensión entre pensamiento y lenguaje y se sostiene en ese aparecer sin apropiárselo sin que el pensamiento lo determine. La paciencia emerge como el encuentro con la distancia como

tensión y desplazamiento. Esto produce a partir de la impaciencia que demanda la resolución del fin.

La paciencia sería la distancia misma entendida como lo expone Fernández:

Blanchot define la paciencia como una *perseverancia demorada*, esto es, como una perseverancia puesta sobre aviso, alejada en ese espaciamiento que piensa la paciencia y su contrario, la perseverancia, y arropándola mediante esa distancia protectora.

La paciencia es la no-voluntad, establece una relación con nosotros mismos que, en cuanto pretendemos poseerla, se destruye, y que no llega a consumarse cuando no es poseída por nadie. La paciencia es entonces la no-relación de mi impaciencia conmigo mismo, la elongación de mi impaciencia, su inminencia que no logro atrapar. [...] Entonces, ¿cómo pensar la paciencia, cómo tenerla, poseerla, desposeerla? En opinión de Blanchot, la paciencia interrumpe nuestra relación con nuestro yo paciente, lo que nos encamina hacia el desastre.<sup>125</sup>

Esto implicaría poder pensar la mediación inmediata, como el momento de proximidad rigurosa que revela su exterioridad. Sostenerse en la espera, ese momento es producido por la voluntad. Pero al aparecer le sustrae todo poder de apropiación. El modo en que Kafka concibe la escritura se relaciona con un proceso de paciencia en la construcción de aquello que no puede acabar. Esto aparece documentado en sus diarios y cuadernos. Por ello, la lectura de Blanchot, apunta siempre a una distancia que no decide el autor, sino aquella fuerza de operación que es la distancia. Ese momento de la paciencia es el encuentro con la inacción. Es decir, con lo inacabado que sería la obra en espera de la obra. Ese modo de operar de la distancia es la desobra en cuanto desocupación del sentido, desplazamiento del pensamiento. En ese espacio contempla lo que diverge de las posibilidades. Busca la proximidad con aquello que solo puede presentarse como multiplicidad y por-venir. Otro tiempo que no apunta al futuro presente, sino que a la demora.

---

<sup>125</sup> Fernández (2012: 8,9)

Lo que la paciencia visualiza es el trabajo de la escritura. En esa disposición el arte se pregunta por su propia condición artística y no encuentra sino la espera que no puede determinarlo como verdad. Como modo privilegiado de ser, sino cuyo privilegio consiste en hacer perceptible la espera. La paciencia de ese movimiento. Movimiento que se relaciona con la muerte como límite de la posibilidad. Es decir, en el vacío inestable del poema lo que nos sucede es que la paciencia es una espera donde no cabe esperar nada. Solo el retorno de lo incesante que persevera en la demora.

Aunque la perspectiva sea distinta—Blanchot se refiere a Rilke— encontramos la misma condena de la impaciencia que reconocimos en Kafka, el sentimiento de que el camino más corto es una falta contra lo indefinido, si nos conduce hacia lo que queremos alcanzar, lo que supera todo querer. El tiempo tal como se expresa en la actividad de nuestro trabajo habitual, es un tiempo que corta, que niega, pasaje apresurado del movimiento entre puntos que no deben retraerlo. La paciencia habla de otro tiempo, de otro trabajo, del que no vemos el fin, que no nos asigna ningún objetivo hacia el cual podamos lanzarnos mediante un proyecto rápido. La paciencia es aquí esencial, porque la impaciencia es inevitable en este espacio (el de la cercanía de la muerte y el de la cercanía de la obra) donde no hay límites ni formas, donde hay que sufrir el llamado desordenado de lo lejano: inevitable y necesario; quien no fuese impaciente no tendría derecho a la paciencia, ignoraría que ese gran apaciguamiento que, dentro de la mayor tensión, no tiende más a nada.<sup>126</sup>

Esta distancia vuelve singular este tiempo en que nos sostenemos como paciencia. No obstante, en este espacio que se abre a este diferimiento en la paciencia, la impaciencia aún estalla como la violencia del tiempo útil, de la ocupación y del comienzo. La paciencia emerge en medio de la impaciencia. Es la tensión que difiere pensamiento y lenguaje.

---

<sup>126</sup> Blanchot (1992: 117-118)

La exigencia de esta escritura tiene que ver con la inacción que implica apartarse de la acción cotidiana. Acción que se vincula al mundo y su estructura, a la que respondemos como sujetos de esas relaciones que sostienen y soportan la realidad. No obstante, el modo de hacer de la paciencia es espera, es el porvenir que se articula a partir de la distancia misma. Esto es espera de lo que no termina de llegar, la inacción de la obra. Esa es la experiencia misma de la escritura, cuya tarea no es solo el movimiento hacia la ausencia, sino, el sostenerse en ese momento. Esto significa que la tensión es la suspensión de la apropiación que el pensamiento quiere ejercer.

La paciencia es el modo en que el trabajo del arte se presenta como experiencia de la distancia. La paciencia es el trabajo de la extrañeza que no podemos subordinar al pensamiento. La tarea de este hacer del arte, implicaría el encuentro con la imposibilidad de la muerte como extrañeza radical. Las palabras muestran el límite infranqueable de la muerte. La tensión en la que persevera la palabra del arte como distancia.

La paciencia, por tanto, encara nuevamente una extraña relación con el presente, con la presencia. La paciencia supone demorar un presente, incumplir la ley que nos ata a este tiempo, pero dejándola tal y como estaba, asegurar la distancia con el tiempo futuro y ponernos a resguardo de él mediante la no-presencia de la paciencia, mediante su no-cumplimiento que supone su cumplimiento, es decir, trayéndonos un retorno sin presencia. La paciencia es cuando no es, y su tiempo impide que un yo sea su soporte. Supone un pensamiento en ruinas, de lo fragmentario, en la movediza falta de un presente, pensamiento sin presente pero que, desde ese vacío, solicita que el tiempo se cumpla de una vez sin entregarnos relación alguna con el tiempo que exige.<sup>127</sup>

En la impaciencia se da un tiempo cuya presencia lo domina. La paciencia, sin embargo, nos permite entrar en relación con lo otro como un tiempo sin presencia, un tiempo que se demora. Esta relación no solo aparece como espera, sino como lo extraño. Ahí se daría la experiencia de la paciencia. En este sentido, la paciencia es un modo del trabajo poético

---

<sup>127</sup> Fernandez (2012: 9)

que nos desapropia. Esto se produce en el rigor de la escritura que avanza por otro tiempo sin negar u oponerse al tiempo cotidiano.

Por ello la paciencia es la experiencia de la tensión de la distancia y su aplazamiento incesante. En esa tensión lo que se nos aparece es el límite que no podemos controlar. Pero, por otro lado, esa tensión se da a la vez que la impaciencia y la necesidad de una ficción que permita acabar. En este sentido, la noción de paciencia que se desprende de la escritura de Kafka y de Rilke, nos permite observar el modo en que la mediación inmediata se articula sobre un borde que aparece en el lenguaje cotidiano. La espera que implica la paciencia es justamente el trabajo de un tiempo otro. De una extrañeza. Y la impaciencia es lo que surge de ello como huida, escape y disimulación de la distancia misma. Y no obstante en el punto más exigente de la distancia como remisión, emerge la paciencia como momento de suspensión, espera de lo que no termina de llegar.

Por ello paciencia y espera implican la espera de nada, la pura espera. Y por otro lado, la impaciencia es la desesperación porque no se queda en la tensión e intenta resolverla en el sentido que la determina. Intenta superar la distancia extremando la violencia de ese fin. Estos dos momentos suceden conectados por la distancia. Momentos que articulan lo real y mantienen aquello que se excluye y nos excluye. Presenta la conciencia sostenida en la permanente imposibilidad de una apropiación radical. Habitar aquello otro, y por lo tanto al no depender ya de nosotros, es la desapropiación. Ahí por lo tanto no hay sujeto. No hay un sustrato que decida.

En la paciencia, lo que se nos muestra es que el sujeto de la distancia es más bien un efecto de la escansión del verso. Es decir el límite que aparece para el mundo y su trama de significados. Porque ese sujeto es pasivo, no decide, sino que se lleva al límite de sí mismo.

De esta manera la paciencia nos enfrenta al retorno de la espera de la obra. Al momento en que la distancia está más próxima en la palabra. Nos abre al espacio simultáneo. Pero que, nos expone a un límite radical que no quiere traicionar porque es la imposibilidad de volver



inmanente aquello otro. No obstante, no es una sustancia que esté fijada en la trascendencia. Sino que, esa inmanencia que podemos entender como lo inmediatamente mediado, nos permite pensar que aquello otro no puede ser ingresado a este ámbito porque no compone medio. Lo demanda, lo produce y no es apropiable o delimitable.

En esa producción el poema es su proximidad. Porque en el poema se hace visible esa tensión entre pensamiento y lenguaje. Por ello, la escritura, como lo propondrá en otro ensayo de *La conversación infinita*, “Hablar no es ver”, es un volver, el en torno a, aquello que solo puede rodear incesantemente. El momento en que la inmanencia se ve fisurada, porque aquello que rodea no se presenta, solo aparece como ausencia. La mediación inmediata se encuentra ahí con su límite.

Esta paciencia no es inactuante, aun cuando nos aleje de todas la formas de la acción cotidiana. Pero su manera de hacer es misteriosa. La tarea que es para nosotros la formación de nuestra muerte nos lo deja adivinar: parece que tuviéramos que hacer algo que, sin embargo, no podemos hacer, que no depende de nosotros, de lo que dependemos, de lo que ni siquiera dependemos, porque se nos escapa y le escapamos. Decir que Rilke afirma la inmanencia de la muerte en la vida es hablar, sin duda, con exactitud, pero también considerar su pensamiento en un solo aspecto: esa inmanencia no está dada, debemos realizarla, es nuestra tarea, y esa tarea no consiste solo en humanizar o dominar mediante un acto paciente la extrañeza de nuestra muerte, sino en respetar su «trascendencia»; en ella hay que entender lo absolutamente extraño, obedecer a lo que nos supera y ser fieles a lo que nos excluye.<sup>128</sup>

Si bien, Blanchot, adjudica todo este proceso a la escritura del poema, ésta ocurre ya no en la reflexión, sino, en la lectura de quien entra en la intimidad de la obra: en la desobra. En este sentido, su intervención tiene dos aspectos, 1- dar luz sobre aquello que está produciendo la experiencia de la escritura literaria, y por ello su pregunta apunta a cómo es

---

<sup>128</sup> Blanchot (1992:118)

posible la experiencia literaria. En este sentido se mueve en sus metáforas, en su ritmo, afecta al lector, usa un lenguaje cotidiano que poco a poco se adentra en lo otro y cruza la lengua de la tradición del pensamiento. Y 2- instala la discusión en una racionalidad que se ensaya en la lengua de la reflexión y del pensamiento.

No solo esos dos puntos, hay uno tercero. Blanchot se articula a medio camino entre la reflexión que le aporta la tradición y la experiencia poética como efecto del lenguaje que nos lleva hasta esa proximidad como producto de la distancia. Lo interesante de su operación es que estos momentos no se niegan entre sí, sino que operan a la vez. Pero con una modificación en la experiencia que implica el encuentro con la desobra y el modo de trabajo que despliega la paciencia. Es decir, un encuentro con la escritura como tal, en cuanto distancia de la obra. Esa distancia es la desobra, el momento en que la obra aparece como proceso sin fin. Esto nos devuelve a su escritura. Lo que hace relevante su pensamiento y la influencia implícita de la literatura y el pensamiento contemporáneo. Es decir que su proyecto busca responder a la distancia como escritura. Entra en un interregno y no responde desde la filosofía.

### 3.4 La errancia

La errancia es una noción que está en *El espacio literario* en “Kafka y la exigencia de la obra” y funciona como un movimiento que no tiene finalidad. Nos parece importante porque es la figura de la imposibilidad de la potencia del pensamiento que se encuentra con su diferimiento. Ese diferimiento se vuelve errancia porque nunca llega a fijar sentido o centro del movimiento. Esto se enlaza con la paciencia. La paciencia es el modo en que nos mantenemos en la aparición de la distancia como diferimiento del sentido. La distancia produce el despliegue de la escritura y se presenta en la literatura y la política. Es el diferimiento y emergencia de lo otro que no puede ser subordinado al pensamiento.

En este sentido, la errancia tiene como función el trabajo de la paciencia. La paciencia es el encuentro con la distancia que difiere la finalidad del obra. La paciencia es el modo de sostenerse en ese movimiento sin fin. Ese movimiento inacabado aparece en *El proceso* y en *El castillo*. Eso sería la literatura. Lo que nos pone en relación con la distancia como desplazamiento del sentido del pensamiento. Ahí donde emerge el lenguaje en tanto escritura. Nunca termina de apropiarse de la escritura subordinándola a su sentido.

Kafka es judío de lengua alemana en Praga a principios del siglo XX. Pertenece a la tradición de la errancia, pertenece al pueblo del exilio. Esto, de cierto modo, compone ya una sensibilidad, un ambiente, pero lo que hace Kafka, a los ojos de Blanchot, es leerlo en una magnitud que nos expone a lo otro. La potencia de su obra es el encuentro con la distancia como experiencia de esa alteridad y ausencia de fundamento. Kafka es uno de los autores que más rendimiento le brinda al pensamiento de Blanchot junto a Mallarmé. Un canon de Blanchot, que no apunta a ser un canon, pero que desdibuja el panorama de las escuelas y nos expone a la literatura y su experiencia de la errancia como ausencia de fundamento. La inmanencia de la materialidad de la escritura, del lenguaje y el cuerpo.

En este sentido las dos grandes inauguradores de las reflexiones atormentadas sobre la escritura son Mallarmé y Kafka, por la información que logra extraer Blanchot de sus trabajos y lo que piensan a la hora de escribir. La pasión que depositan en el esfuerzo y perseverancia en la depuración, en la necesidad de encontrarse con aquello que la escritura les demanda. Ese ímpetu se encuentra con la tensión de la suspensión de la relación entre pensamiento y lenguaje. Momentos cruciales que nos permiten ver el abismo como distancia, al que hacen referencia en cartas, cuadernos y diarios, en los que depositan el claro esfuerzo de perseverar atraídos por una fuerza impersonal.

Este punto al que Blanchot hará una aproximación, es el punto sin retorno para Kafka. O como hemos establecido, el punto que siempre retorna luego que se han liberado las fuerzas de la escritura. En este sentido, la lectura que nos proporciona Blanchot apunta a poner en juego el modo en que la obra se dispone como un destino humano. Esto implica que en ella

leemos los signos de nuestros propios modos de ser. La obra es un reflejo, es decir, muestra el proceso mismo de la delimitación del sentido con el que nos relacionamos en el mundo, lo hace aparecer como simulacro. Se proyecta como el único modo en que podemos pensarnos y desde donde surge la realidad. Metáforas que no solo son expuestas por la literatura, sino también por la propia tradición del pensamiento filosófico. Esta tradición tiene como objetivo más propio dar cuenta de la verdad, del original y no de la copia.

La errancia es fundamental para entender el proceso por el cual la distancia se muestra a sí misma. Ahí aparece como diferimiento. La obra refleja su proceso. La revela como puro reflejo, porque no hay un original, sino que es solo el producto, una fabricación. A ello se atiende el pensamiento como efecto de lenguaje y la realidad que delimita.<sup>129</sup>

En este sentido lo primero que podemos decir de la errancia es que pertenece a la distancia. La errancia es el error del errar sin fin. Está sujeta a una distancia soberana que Blanchot nos muestra como el camino que toma el arte. Al punto de que quien lo ejecuta se vuelve débil. Esa debilidad es el momento en que la distancia escribe y vuelve la escritura hacia el error esencial. Ese error no tiene que ver con el equívoco como lo que no se ajusta a una verdad preestablecida. Sino que, siguiendo a Blanchot, es el modo en que la escritura acepta la construcción de una obra que no exige nada, porque aquella distancia, nos dice, no tiene contenido. Pero ese contenido debe ser entendido como sustancia o esencia. Es decir no hay una esencia que contenga la errancia, no hay un lugar donde ir y sin embargo erramos en su búsqueda.

*El Castillo* de Kafka despliega la errancia como escritura. Ahí la escritura es sin soporte en tanto fundamento. La errancia podríamos entenderla en primera instancia como penuria que

---

<sup>129</sup> En este camino Pablo Oyarzún establece una explicación que nos puede dar luz respecto a lo que proponemos, “Por eso mismo, no toma a la cosa como tal por modelo, sino desde ya un grado deficiente de aquella, que en sí también es defectiva: el artista y su obra ocupan un tercer puesto en la sucesión, contada a partir de la idea y la verdad. Iniciándose, pues, en la defectividad de la cosa, en su apariencia—que nos hace constar a las claras que la cosa determinada es también una apariencia—, lo que el artista hace a través de aquel extraño “producirse” del efecto, no podrá jamás ser considerado como una copia, medida sobre la verdad a despecho de su falta. El dudosísimo producto es denominado por Platón *phantasma*, “simulacro””. La anestética del ready-made, 2000, p. 222.

vaga hacia su promesa. Hacia la tierra prometida, propiedad esencial que permite el establecimiento. En este sentido escribir es el error esencial porque responde a la distancia soberana. Lleva a la obra a la desobra. La desobra es el proceso mismo de la errancia, es decir, la suspensión del cumplimiento de la obra. Constitución extraña porque es permanente, nunca termina siempre retorna como ausencia de fin. En este sentido, Kafka lleva la potencia de ese movimiento a su límite más alto. Así lo explica Sebastián Chun:

Por el lado de Kafka, el tema del desierto, del espacio infinito, de las distancias insuperables tiene un lugar privilegiado. Ya sea a la hora de pensar en la posibilidad de ir siquiera al pueblo vecino más cercano (Kafka 2003a, p. 187) o recorriendo los pasillos infinitos del buque de *América* (Kafka 1998, p. 8), el errar en una búsqueda desesperada aparece una y otra vez a los ojos del lector. Sin embargo, es en sus dos principales novelas donde dicha cuestión se muestra en toda su dimensión. En *El Castillo*, K. es un forastero que no tiene lugar: “ya me siento un poco desamparado. Entre los campesinos no está mi lugar, pero tampoco en el castillo” (Kafka 1997, pp. 15-16). Cuando pregunta sobre la posibilidad de hablar con Klamm, un funcionario del castillo, se le responde: “usted no es del castillo; usted no es de la aldea. ¡Usted no es nada! Pero, lamentablemente, usted es algo, a pesar de todo: un forastero; uno que sobra y está de paso en todos lados” (Kafka 1997, p. 57). Todo el libro está dedicado al errar en busca del centro, del arraigo, aunque “caminaban, pero K. no sabía hacia dónde” (Kafka 1997, p. 35). Y en este deambular al desamparo de la ley se muestra el sin-sentido de la propia existencia: “usted ha sido contratado como agrimensor, pero, lamentablemente, no necesitamos agrimensor alguno” (Kafka 1997, p. 65). De manera similar, en *El proceso*, K. es un acusado vagando en búsqueda de su absolución, pero los tribunales son inaprensibles, infinitos, compuestos por una jerarquía que abarca todo, pero que a su vez se beneficia por la ignorancia, la falta de conocimiento acerca del centro (Kafka 1994a, pp. 168-182). Y esto es lo propio de la errancia, la infatigable búsqueda del centro,

del secreto, que siempre es un girar en torno del mismo.<sup>130</sup>

La errancia es el modo de ser más próximo y riguroso porque se acerca a lo otro. La distancia es, por lo tanto, ese movimiento de desvío que ve que no hay asentamiento sobre el que establecerse. Entonces la importancia de la noción de errancia se impone como el modo en que la escritura desestabiliza la posibilidad de centrar un punto fijo que determine la verdad. Lo que hemos entendido como desplazamiento de sentido, que no implica su anulación, sino, la aparición de su condición ficticia. Lo que produce, por lo tanto, un rigor en el extremo en el que debemos estar más próximos. Más cerca de aquello que se suspende en el movimiento sin terminar. Un movimiento siempre doble, porque es el que va hacia el fin pero se vuelve inactivo. Ahí emerge lo otro y suspende el pensamiento como sentido. Ese movimiento retorna.

La errancia aparece en Kafka como escritura. Pero además, en la tradición judía del libro como verdad revelada, en la que ese pueblo es desterrado al exilio. Escritura que nos muestra la promesa de un camino que no acaba. De un establecerse que exige una ficción. Por ello, la potencia de una obra como la de Kafka, para Blanchot, revela el movimiento de la errancia. La escritura erra movida por un centro que no se presenta.

Esta errancia es leída por Levinas como exilio y nomadismo, que implica al desamparo que el propio Kafka grafica en sus novelas y cuentos:

Pero para Blanchot la literatura recuerda la esencia humana del nomadismo. El nomadismo no es la fuente de un sentido que aparezca en forma de una luz que ningún mármol refleja, sino que es el rostro del hombre. Si la autenticidad de la que habla Blanchot ha de significar otra cosa que la conciencia de lo no-serio de la edificación, otra cosa que una ridiculez, la autenticidad del arte ha de anunciar un

---

<sup>130</sup> Chun (2012: 180)

orden de la justicia, la moral de esclavos ausente de la ciudad heideggeriana. El hombre como *ente*, como este hombre ahí, presa del hambre, de la sed, del frío.<sup>131</sup>

Lo que nos expone Levinas, nos recuerda la moral de esclavos. Pero a nuestro parecer, la distancia no apunta sino a una fuerza que es vital, pero que solo se hace presente ahí donde disminuye el resguardo del sujeto y emerge el cuerpo. Suspensión de la determinación del sujeto como fundamento y voluntad. Pero no lo entendemos como una moral, sino como el desvío de la moral. Ahí es demandada por el desamparo del cuerpo.

La errancia es el camino del desamparo y la escritura nos expone a ese desamparo. El pensamiento que se vuelve incierto. En la errancia no se describe la verdad, no hay cómo conocerla. Porque lo que nos ha planteado es que en ella las cosas se gestan sin sustancia. Por lo tanto el despliegue de esa escritura es la literatura.

Lo que Blanchot hace a partir de Kafka es dividir la errancia en dos, 1-entender la errancia como error, y 2-entender la errancia como exilio o exclusión. Estos momentos cruciales de la escritura le permiten observar que en la obra de Kafka estos tiempos de la errancia tienen dos vertientes diferentes.

Lo importante es el modo en que Blanchot expone estos momentos que se condicen con la distancia de la obra. Son dos aspectos que dan un giro en la obra de Kafka hacia la potencia que las descubre. Estos elementos nos permiten pensar el modo en que las formas de la errancia presentan las cosas y cómo las modifican. Lo que implica la manera en que existimos a partir de ellas. Esta búsqueda responde, por lo tanto, a la necesidad del objetivo de la tesis que se embarca en este vínculo entre pensamiento y lenguaje. En esta dirección, en la obra de Kafka, extrae en primera instancia una forma de plantearse que se expresa en la novela no acabada *El Proceso*.

---

<sup>131</sup> Levinas (2000:44)

Esa instancia tiene que ver con el error. Implica un modo negligente de relacionarse con la distancia. Se desprende a partir de la narración cuando el protagonista entiende que aquello que le sucede trasciende más allá de él. Esto continuará como un ejercicio infinito de búsqueda de la redención de una culpa. Ahí la culpa responde al ejercicio mismo del proceso. La distancia busca ser superada en esa redención.

En la obra, observa Blanchot, Kafka dispone en el personaje de Joseph K. una necesidad de solucionar su proceso con los elementos del mundo cuando el mundo lo ha expulsado. Es importante ver como los elementos que construyen el aparato teórico se exponen a la oscilación del análisis conceptual y el lenguaje literario como tensión. Por esta condición es posible rescatar en él la figura que analiza en el imaginario. En esa condición en proceso opera una nostalgia que busca la redención de la acusación. El protagonista como hilo conductor de la obra nos conduce por diversos episodios que dan cuenta de un mundo al que ya no pertenece. El error consiste en una errancia en busca de lo justo. De una verdad que se le niega, un proceso cuyo contenido de la acusación es inaccesible.

Todos estos elementos del error, de la nostalgia y lo inaccesible, nos ponen en la trayectoria de aquello que se comprende como movimiento cuyo fin debe encontrar. Por lo tanto lo mueve una finalización. En este sentido, el error de una exclusión del mundo. Un encuentro con un mundo que se sustrae y se vuelve extraño. Pero el error no consiste en no encontrar la verdad o lo justo. Consiste en no responder al llamado de esa extrañeza que lo aborda, por ello lo califica de negligente.

...es necesario errar y no ser negligente como Joseph K. en *El proceso*, que imagina que las cosas van a continuar y que aún está en el mundo, cuando desde la primera frase has sido expulsado.<sup>132</sup>

Es decir que no se hace cargo de la distancia, no se sostiene en la paciencia que ella exige. No puede responder a la errancia. Solo puede entregarse a su movimiento sin fin. En este

---

<sup>132</sup> Blanchot (1992: 71)



sentido Blanchot se fija en la obra de Kafka por la imagen inquietante de ese movimiento. Lo otro se hace patente en esa imagen. En esa primera obra, *El proceso*, la modernidad queda desamparada frente a su propio proyecto. La búsqueda de una respuesta lo sume en un movimiento que fracasa. Ahí emerge la escritura que suspende la relación entre pensamiento y lenguaje.

Sobre el arte en Kafka y la errancia, Maurice Blanchot dice lo siguiente:

El arte es ante todo la conciencia de la desgracia no su compensación. El rigor de Kafka, su fidelidad a la exigencia de la obra, su fidelidad a la exigencia de la desgracia, le ahorraron el paraíso de ficciones en el que se complacen tantos artistas débiles a los que la vida defraudó. El arte no tiene por objeto ensueños ni “construcciones”. Pero tampoco describe la verdad: la verdad no se conoce ni se describe, ni siquiera puede conocerse a sí misma, del mismo modo que la salvación terrestre exige ser realizada, no interrogada ni figurada. [...] Pero en este mismo sentido, si el arte no está justificado en general, lo está al menos para Kafka, porque está ligado, precisamente, como Kafka, a lo que está “fuera” del mundo y expresa la profundidad de este afuera sin intimidad y sin reposo lo que surge cuando no tenemos más relaciones de posibilidad ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte. El arte es la conciencia de esta “desgracia”. Describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir “yo”, de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este tiempo del desamparo donde como dice Hölderlin, los dioses ya no están y todavía no son. Esto no significa que el arte afirme otro mundo, aunque tenga su origen no en otro mundo sino en el otro de todo mundo.<sup>133</sup>

Por otro lado, *El castillo*, es el segundo punto al que se refiere Blanchot, en el que ve la errancia como el momento de un exilio que se asume como tal. Sin nostalgia, es el trabajo de la paciencia. Ahí el protagonista es un agrimensor que se sumerge en lo no verdadero del

---

<sup>133</sup> *Op cit.*, 69

paisaje. De un ambiente enrarecido, de un castillo que no se ve y de un pueblo que lo mantiene afuera. Pero, donde todos los personajes están fuera y se presentan como simulacros de lo otro, es decir, sin sustancia, sin un anclaje que los centre. Semejanzas inaccesibles, lo que quiere decir que lo que se nos presenta en esos simulacros es una representación sin remisión, sin referente. Es importante observar el modo en que Blanchot toma de las imágenes de la literatura, el ejercicio propio de la escritura. Se pregunta por su propio movimiento, pero no lo hace antes de escribir, sino escribiendo su propia posibilidad.

El agrimensor que mide la tierra se encuentra en el desamparo, pero, lo asume como errancia. Lo que le queda es moverse en esa condición, en la que ese exilio no termina. Distancia que es expuesta en todo el desarrollo de esa novela. Blanchot, con estas obras de Kafka, puede plantearnos los modos en que la paciencia se presenta en la errancia. El agrimensor es la paciencia mientras que Joseph K es la ansiedad del fin. Por ello en la obra de Kafka se expresa lo que está buscando. Blanchot lee la obra de Kafka produciendo la suya como un reflejo que expone de modo teórico lo que se despliega en la escritura kafkiana.

La historia del agrimensor representa la imagen más impresionante de esta marcha. [...] Está desde el comienzo fuera de la salvación, pertenece al exilio, ese lugar donde no sólo no está en su casa sino que está fuera de sí mismo, en el afuera mismo, una región absolutamente privada de la intimidad, en la que los seres parecen ausentes, en la que todo lo que cree aprehender se sustrae. La dificultad trágica de la empresa reside en que, en el mundo de la exclusión y de la separación radical, todo es falso e inauténtico en cuanto lo contemplamos, todo vacila en cuanto nos apoyamos, pero sin embargo en el fondo de esta ausencia siempre está dado otra vez como una presencia indudable, absoluta, y la palabra absoluto está

aquí en su lugar; significa separado, como si la separación experimentada en todo su rigor pudiese invertirse en lo absolutamente separado, absolutamente absoluto.<sup>134</sup>

En este sentido, cuando pensamos en la errancia y en la búsqueda, es caro al pensamiento establecer ahí una esencia. Esa esencia se pone en juego entonces como búsqueda de un fin, de un término en la unidad esencial. No obstante, en cuanto al agrimensor, lo que ahí se expone es que el personaje no intenta volver a su lugar natal. En este sentido, el movimiento de esa escritura es el de un tiempo sin reposo, una inquietud infatigable.

Estos términos componen la reflexión de Blanchot. Lo que nos permite pensar lo que está en juego en la lectura que se presenta ilegible. Lo que en Mallarmé aparece como una constelación, en Kafka aparece como un tiempo sin reposo, desplegado en lo extraño, en aquello que no aparece sino como simulacro. Un simulacro que es el aparecer de la distancia. En este sentido ve en la obra *El castillo* el despliegue de varios elementos que iluminan el análisis. Aquí nos interesa este primer acercamiento sobre la errancia como una función de la distancia. Es decir, el momento en que la distancia se nos presenta como errancia. Lo que Blanchot analiza en la obra de Kafka, nos ha permitido ver que la literatura se hace consciente de su propia operación.

En este sentido los elementos de la obra de Kafka nos permite pensar esa errancia. Las imágenes, los modos de hablar, la producción de una atmósfera y el camino que sigue el personaje. La escritura de *El castillo* se despliega en ellos. Y le permite a Blanchot ver esta división entre el momento del error y el momento en que el exilio es asumido como exigencia. Esto es propio de una escritura que nos sumerge en un tiempo sin reposo, en un inacción esencial. Falta de una esencia, pensada, por un lado, como error, como aquello que debiese estar y no está. Y por el otro, como falta que no puede sino presentarse como ausencia ya que es suspensión y desplazamiento sin fin, se presenta como simulacro.

---

<sup>134</sup> *Op cit.*, 70-71

...que bajo pena de muerte debe excluirse de la imágenes, y que de pronto se descubre exiliado en las imágenes y el espacio de las imágenes. Está entonces obligado a vivir de su muerte y forzado por su desesperación y para escapar a esa desesperación –la ejecución inmediata–, a hacer de su condena el único camino de salvación.<sup>135</sup>

Así como el castillo no aparece, pero está ahí: “Ya era de noche cuando K llegó. La aldea yacía hundida en la nieve. Nada se veía en la colina; bruma y tiniebla la rodeaban. Ni el más débil resplandor revelaba el castillo.”<sup>136</sup> Ahí es expresado el desamparo y el exilio, pero además la presencia de un castillo que no aparece, que está ausente en la intemperie de la imagen. Pero que, sin embargo, implica un movimiento hacia aquello que no aparece.

Ese doble movimiento modifica el tiempo y nos expone a la ausencia de tiempo y con ello emerge el simulacro. Por ello, es importante destacar el movimiento que está efectuando Blanchot sobre Kafka y las obras *El proceso* y *El castillo*. 1- Momento de un actuar negligente y 2- momento de un hacer respondiendo a la distancia, es decir dejando que aparezca.

...no se puede terminar con lo indefinido, nunca hay que tomar como inmediato, como lo ya presente, la profundidad de la ausencia inagotable.

La impaciencia es inevitable, y esto constituye el carácter desolador de la búsqueda. Quien no es impaciente es negligente. Quien se entrega a la inquietud del error pierde la despreocupación que agotaría el tiempo. Apenas llegado, sin comprender nada de esta prueba de la exclusión en la que se encuentra, Kafka se pone inmediatamente en camino, para llegar prontamente al término. Descuida los intermediarios, y esto es sin duda un mérito, la fuerza de la tensión hacia el absoluto, pero allí se destaca mejor la aberración de tomar por término lo que no es más que un intermediario, una representación según sus *medios*.

---

<sup>135</sup> *Op cit.*, 75

<sup>136</sup> Kafka (1971:359)

Seguramente nos equivocamos tanto como el agrimensor cuando creemos reconocer en la fantasmagoría burocrática el símbolo justo de un mundo superior. Esta figuración corresponde solamente a la impaciencia, es la forma sensible del error, por la cual, para la mirada impaciente, se sustituye incesantemente a lo absoluto, la fuerza inexorable del mal infinito. Kafka quiere alcanzar el fin antes de haberlo alcanzado. Esta exigencia de un desenlace prematuro es el principio de la figuración, engendra la *imagen*, o, si se quiere, el ídolo, y la maldición que le es inherente es la inherente a la idolatría. El hombre quiere la unidad inmediatamente, la quiere en la separación misma, se la representa, y esta representación, imagen de la unidad, reconstituye inmediatamente el elemento de la dispersión donde se pierde cada vez más, porque la imagen como imagen puede ser alcanzada, y la priva además de la unidad de la que es imagen, lo separa, volviéndose inaccesible y volviéndola inaccesible.<sup>137</sup>

Es aquí donde la errancia se conecta y se dispone en relación con la impaciencia, la búsqueda es empujada por la impaciencia para llegar al término. Este es el sentido en el que las imágenes que Kafka construye se vuelven figuras. Blanchot las ve como intermediarios infinitos. La impaciencia nos lleva a pensarlas como revestidos por una fuerza superior. La impaciencia tiende a revestirlos de aquello y trata de imponerse como término confundiendo el intermediario con el fin.

En *El castillo*, al tener esa forma de aparición que desviste a las figuras de los intermediarios de esa aura, en cuyo enigma descansa la valoración que imponen, nos permite encontrarnos con la paciencia. Ésta acepta este exilio en los intermediarios. Que no son el fin, sino, el modo en que la distancia cerca el medio por el cual se produce la configuración. En este sentido, el exilio, la errancia como paciencia, es la inmersión en los intermediarios como la mediación inmediata.

---

<sup>137</sup> *Op cit.*, 72-73

El tejido que se abre en la escritura de Kafka es la distancia desplegándose. Esa distancia deja aparecer a los intermediarios como aquellos que se asemejan a lo que queda entre la representación y su soporte material como la relación entre lenguaje y pensamiento. Mientras que en la impaciencia lo que aparece es el intermediario revestido de poder y como imagen del término, que nos permite apropiarnos del infinito. Por esto errancia, exilio, paciencia, son los modos en los que trabaja la escritura que devela el reflejo de una potestad ilusoria. En la conformación de un medio que se pretende como el mundo de los fines.

La errancia de la escritura responde a la distancia y desmonta la ilusión de un reflejo que se sostiene en la ausencia. Por eso parece inaccesible. La impaciencia le proporciona un valor irreal que lo lleva a comprenderse como vía hacia lo acabado.

Nos desviamos sin ver el desvío. Eso entiende por impaciencia, por ello el giro de la escritura muestra al intermediario como intermediario a partir de las figuras que se vuelven ridículas a pesar del poder burocrático que representan. O los ayudantes y los dobles que representan el reflejo. Lo que los vuelve insignificantes y nos hace olvidar que representan el fin. Las figuras en las que Blanchot ve una fascinación, tienen que ver con el medio cuyo fin permanece ausente. Por lo que no podemos simplemente deshacernos de la impaciencia, es parte de la estructura que emerge de la distancia. Lo que aparece es la fuerza superabundante de la ausencia como fuente de este movimiento. Movimiento representado en los intermediarios de Kafka.

Klamm no es invisible; el agrimensor quiere verlo y lo ve. El castillo fin supremo no está más allá de la vista. En tanto imagen, está constantemente a su disposición. Naturalmente mirándolas bien, esas figuras decepcionan; el castillo no es más que un amontonamiento de casuchas pueblerinas, Klamm, un hombre corpulento y pesado sentado frente a un escritorio. Solo cosas ordinarias y feas. Esa es también la suerte del agrimensor, es la verdad de la honestidad engañosa de las imágenes: no son seductoras en sí mismas, no hay nada que justifique el interés fascinado que se

tiene por ellas, recuerdan así que no son el verdadero fin. Pero, al mismo tiempo, en esta insignificancia se olvida la otra verdad, a saber, que de todos modos son imágenes de ese fin, que participan de su esplendor, de su valor inefable, y que no unirse a ellas ya es desviarse de lo esencial.<sup>138</sup>

Lo que la errancia revela, es la soberanía de la distancia, pero esa soberanía no impone, sino que es. La escritura, el arte, la literatura, se construyen porque responden a esa operación. Asumen el riesgo del exilio, la errancia de la palabra en el arte, es decir donde la palabra queda expuesta como simulacro. Soberanía de lo que no impone nada, pero que, despliega una multiplicidad de singularidades que giran en torno a ese movimiento. Blanchot nos plantea lo siguiente:

Fatiga estéril, que es tal que no se puede descansar en ella; tal que ni siquiera conduce a ese descanso que es la muerte, aquel que, como K., extenuado, sigue actuando, le faltan esas pocas fuerzas para encontrar el fin.

Pero al mismo tiempo, ese cansancio, por lo demás secreto, del que no hace ostentación, que, por el contrario, disimula con el don de la discreción propio de él ¿no sería, a la vez que el signo de su condenación, el declive hacia su salvación, el acercamiento hacia su perfección del silencio, la pendiente suave e insensible hacia el sueño profundo, símbolo de la unidad? En el momento en que está agotado es cuando tiene, con el secretario benévolo, la entrevista en el curso de la cual parece que podría llegar a la meta. Esto ocurre en la noche, como todas las audiencias que vienen de allá. Es precisa la noche, la noche engañosa, la noche compasiva en que los dones misteriosos se envuelven en olvido.<sup>139</sup>

En este sentido, la distancia, oscila entre ese momento de esperanza y desesperanza que lo destierra. No porque este afuera sino porque nunca hay un lugar en el que asentarse. Cuando eso se presenta como posible se vuelve engañoso.

---

<sup>138</sup> Ibid

<sup>139</sup> Blanchot (2007: 230)

Los ensayos de Blanchot nos permiten analizar las nociones que el tejido de la obra, como mediación inmediata, compone a partir de la lectura que hace respecto del poema: la paciencia y la errancia. Cruces fundamentales en los que se sostiene el movimiento de la ausencia de tiempo. La inacción como distancia de la escritura. El giro que la noción de obra adquiere a partir de ese momento de suspensión y desplazamiento que se presenta en la lectura. En ella nos sumergimos como inestabilidad y espacio.

### 3.5 Conclusiones

En este capítulo hemos desarrollado la operación en la que se sostiene la distancia como suspensión, diferimiento en relación con los autores que revisa Blanchot, principalmente Mallarmé, Kafka y Rilke. Lo que pretendíamos era mostrar el modo en que esta condición, base de la experiencia de la distancia se constituye como la distancia misma. A la base, el motor de ella, es dado por la ausencia inagotable del fin y la inacción del tiempo. Una vez establecido esto pudimos exponer la figuración en la experiencia de la distancia. Estas condiciones son el desplazamiento mismo que Maurice Blanchot señala, entre pensamiento y lenguaje. Por ello primero observamos:

A- La inacción como ausencia de tiempo. Lo que expusimos, por lo tanto, es el modo en que el tiempo de la ausencia de tiempo es donde se dispone de un despliegue que ya no es dialéctico. Ese movimiento ya no es la negación, sino la afirmación de aquello que no tiene presente ni presencia. Lo que implica que no hay un privilegio de la presencia sino de la tensión que suspende. Desplaza la acción, ya que esta acción implica la posibilidad efectiva de cerrar la distancia en la unidad integral de un ser absoluto del pensamiento. Por esto, establecimos que la inacción esta dispuesta así por la ausencia de tiempo. Porque el movimiento no tiene una punto de llegada, una finalidad que lo determine. En este sentido lo que aparece en el problema que Blanchot aborda desde la literatura, permeada por el discurso filosófico del proyecto humano de la modernidad, es que no hay un sustrato de la



distancia de la obra. Solo un movimiento de la ausencia que persevera en el diferimiento de la obra y lo que busca es sostenerse en ese espacio en el que emerge la ausencia de tiempo. Este es un modo constitutivo de la tensión entre pensamiento y lenguaje. Por ello la soledad de la obra tiene que ver con el movimiento de esa distancia. La obra nunca está justificada.

En este sentido, la obra nunca realiza nada, sino que es aquello en lo que aparece su distancia. Perseverancia de la ausencia en la demora y por ello aparición del espacio. Esto, por lo tanto, nos lleva a pensar en el proceso de la construcción de la obra y lo que abre en ello la aparición de lo inmediatamente mediado, donde se desvanece el asomo de cualquier posibilidad de realización efectiva. La distancia que delimita el espacio y lo abre a otro irreductible.

B- La mediación inmediata nos permitió ver cómo la distancia conforma distintas capas de realidad que nos permiten entender el modo en que el lenguaje de la obra, del poema, se articula en el diferimiento. Para esto fue fundamental la revisión del modo en que Blanchot estudia la obra de Mallarmé. Primero como trabajo del lenguaje en sus distintos estratos que además se dan de modo simultáneo y, cómo afecta al tiempo como porvenir y lo entrelaza con la construcción del libro, a contramano del libro de la cultura, lo que nos abre a la ausencia del libro.

Los estratos del lenguaje se dieron en tres momentos, así se presentan en Mallarmé desde los estudios de Valéry. Esto nos permitió entender que la búsqueda en el poema de Mallarmé se mostró como un movimiento cuya finalidad era encontrar la palabra esencial. Las capas que aparecen a partir de esa búsqueda son: A-la palabra bruta o cotidiana, B- la palabra del pensamiento y C-la palabra del poema. Lo que allí emerge es la mediación del lenguaje como búsqueda y posibilidad del encuentro con aquello que lo sustenta. En ese supuesto, tanto la palabra bruta como la palabra del pensamiento se desfondan.

Con este panorama emerge la palabra del poema como aquella que se encuentra con la mediación como lo inmediato. Movimiento hacia aquello que no termina de llegar, por ello

es la mediación inmediata. Siempre esa mediación nos deja abiertos en el límite que la palabra poética nos expone. En esa exposición aparece el lenguaje cotidiano como circulación de intercambios en lo que nada se intercambia, la mera utilidad. La palabra del pensamiento como aquella que busca fijar una verdad que sea acuñada en la efectividad de la materia del lenguaje. Pero lo que aparece, es el movimiento inagotable de ese ejercicio.

El trabajo en este sentido adquiere, para Blanchot, un rigor que lo expone a la ausencia de tiempo. Ésta no puede darse sino por ese esfuerzo que lo lleva a la tensión de la relación que aquí trabajamos, a la necesidad de realizarse. Pero allí desaparece aquello que se busca. Emerge la distancia como mera distancia. En este sentido mostramos que el libro en la cultura es la unidad del saber. Pero cuando se vuelve ausente lo que ocurre con el saber de la cultura es que se vuelve disperso, es decir no se determina en unidad del pensar. Así la noción de porvenir es aquello que asume lo inacabado. Es el rigor de un trabajo que va hacia el momento de la visibilidad de aquello que lo sostiene y no está detrás sino oculto en la operación misma de lo útil cotidiano. Esa operación es simultánea, por esto la dificultad de presentarlo de manera lineal. Lo que, por otro lado hemos hecho estableciendo, en esta etapa, una construcción metodológica de los conceptos que traman el trabajo de Blanchot.

C- A partir de esta estructura establecimos el modo de despliegue en la dualidad simultánea de paciencia e impaciencia. Ésta se vincula a la noción de la errancia como experiencia y escritura de la distancia. En este modo de ser se presenta la construcción de la obra en una distancia que se enfrenta a la ausencia inagotable. Por esto, establecimos que la paciencia solo emerge en el momento en que la impaciencia se nos muestra como el movimiento determinado por una finalidad. Pero, en el momento en aquella finalidad no llega, el movimiento se desplaza de la finalidad. En esa falta de fin aparece el retorno de la espera como ausencia de tiempo. La impaciencia es la desesperación por el fin, es la articulación del objetivo de la obra, porque no se puede soportar el mero movimiento de desplazamiento en el que se sostiene la tensión entre lenguaje y pensamiento.

La errancia se mueve y aparece en ese espacio como el momento en que se da el exilio, la exclusión de aquello donde no podemos entrar. Y como no podemos entrar lo que emerge es el afuera. Ese afuera produce la distancia. Es decir, solo podemos encontrarnos con el exilio, con la distancia en la medida en la que en ella nos muestra su fondo indefinido de ausencia, de infinito. Esa distancia solo puede ser sensible en la distancia de la obra, en el borde de su realización. Ahí emerge la ausencia.

Por ello hace una clara referencia a los intermediarios de Kafka en *El Castillo* y en *El Proceso*. Intermediarios que dan cuenta del desplazamiento, como aquello que se presenta como unidad y se asume jerárquicamente. Por el modo en que se presenta en el orden de la realización de la obra. Pero lo que emerge allí es la soberanía de la ausencia, la condición de mero intermediario. La mediación inmediata se enlaza entonces con la paciencia y la errancia como encuentro con la ausencia de tiempo. Las palabras de la literatura son medios de la ausencia, aparición de lo diferido, unidad ficticia del ser. La negligencia es no responder a la distancia de fondo, al afuera. En este sentido el poema responde a ella. A la narración kafkiana se le presenta como problema. Pero no es una decisión del autor, es la obra que aparece desobrandose.

Mallarmé o Kafka, le permitan a Blanchot entrar en estos problemas. Esto se presentan como la experiencia misma de la literatura. Lo que se figura en sus problemas, en las imágenes que usan, es la escritura misma que ellos imponen como soberanía del afuera. La escritura tiene que ver con el tiempo y con la ausencia. Lo que nos permite encontrarnos con el tiempo como ausencia. Por ello, en este capítulo, lo que hemos analizado, es el fondo sobre el que descansa el movimiento de la construcción del pensamiento de Blanchot. En esto se juega el cruce de la reflexión de la filosofía moderna, el curso de la historia y el arte como diferimiento de ese discurso. Ahí muestra la distancia que suspende y se desplaza. Muestra el desvío.

## Capítulo 4

### La semejanza

La imagen, en Blanchot, es la distancia de un lenguaje que interpela la delimitación de lo que aparece. Lo que aparece como experiencia del mundo y su horizonte de sentido. La distancia es inherente a la imagen, no podemos pensar la imagen sin la distancia. Porque en ella confluye la tensión que aquí tratamos entre pensamiento y lenguaje. Por ello, lo que buscamos es mostrar en este capítulo de qué modo la imagen opera como distancia. Lo que la imagen mostraría es el fondo indefinido del ser. Esto quiere decir que en la imagen no se presenta una unidad absoluta. Sino que nos lleva al límite, donde lo desaparecido aparece. Lo que significa que nada aparece, sino la desaparición misma. Sin embargo, esto impulsa al pensamiento a visualizar aquello que no aparece, a pensarlo y delimitarlo. “Cercos endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas, como nos preserva de la presión ciega de esta distancia. Por ella disponemos de esa distancia.”<sup>140</sup>

Con la imagen aparece el simulacro de la unidad. Para ello revisaremos el análisis de la imagen en *El espacio literario*, en los capítulos “La soledad esencial, el apartado, la imagen” y “Las dos versiones de lo imaginario”, donde la imagen se nos muestra en un doble sentido, como representación del sentido y como desaparición de éste. En *La conversación infinita* el ensayo “Hablar no es ver”; ahí analiza la desarticulación del ver como construcción de sentido y del habla como encuentro con el límite material que lo difiere.

Para el desarrollo del capítulo lo hemos dividido del siguiente modo: 4.1 La semejanza material, la relación con el aparecer como la materia misma de la ausencia y la distancia.

---

<sup>140</sup> Blanchot (1992:243)

Por otro lado en el 4.2 Los niveles de la imagen, veremos los niveles del sentido de la imagen.

Didi-Huberman expone que la búsqueda de Blanchot en la literatura siempre estuvo ligada a la imagen, lo que creemos fundamental en el desarrollo de su pensamiento. “...buscó muy pronto -y durante mucho tiempo- en la imagen y en el parecido una condición esencial para la experiencia que le era propia, como escritor y como lector: la experiencia de la literatura”<sup>141</sup>

#### 4.1 La semejanza material

En la semejanza material lo que aparece es una visión de la materia que difiere del sentido del pensamiento como universalidad. Esto tiene que ver con la ausencia de sustancia y la condición oscilante que no nos permite sumergirnos en la indeterminación elemental. No obstante, la imagen es la materialidad misma expuesta como distancia en movimiento. La materialidad tiene que ver con la disolución del sentido. “Cuando no hay nada la imagen encuentra su condición”,<sup>142</sup> lo que implica que la imagen no tiene fondo. Esto nos dice en primera instancia que la materialidad es pura indeterminación, esto no quiere decir que sea lo informe, sino la multiplicidad y la mezcla que no se resuelve en ninguna determinación. “...lo que hace posible es el límite donde se acaba. De allí su aspecto dramático, de allí la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha”<sup>143</sup> Por ello lo que la imagen nos muestra es la semejanza, es lo más semejante porque en ella aparece la distancia. La ausencia que se sostiene en el mero aparecer que ella es. Lo que aparece en la semejanza es la distancia, la distancia extraña de la materia, de una espera que persevera en esa condición.

---

<sup>141</sup> Didi-Huberman (2015:255)

<sup>142</sup> Blanchot (1992:243)

<sup>143</sup> Ibid

Entre ambos- como en la incertidumbre del momento en el que el positivo de un vaciado se disocia penosamente de su matriz negativa, con el riesgo de romperlo todo-, la imagen vacila, no sabe dónde está, tiembla, se desensambla. Entre ambos – como el ni...ni... del ne-uter–, asoma lo neutro.<sup>144</sup>

Para entender este aspecto debemos hablar de la cosa. Lo que persiste de la imagen es la distancia que nos expone a la disolución de la cosa y la cosa es la disolución. En este sentido la imagen sería pasiva por su fondo elemental indeterminado. La ausencia de determinación es la materialidad de la imagen. La imagen es la replica sin referencia y la cosa es aquello que no tiene unidad sustancial por ello es la disolución. Lo que hace Blanchot, es ir hacia las cosas mismas. En ese ir hacia las cosas mismas aparece la materialidad como imagen.

Lo que entendemos por materialidad es la ausencia de determinación que se hace perceptible en la imagen. Que suspende las categorías de objeto que caen en su delimitación. Lo que hace de la imagen una distancia es la suspensión del sujeto de acción que mira, lo vuelve pasivo. La mirada pasiva frente a la cosa que se abre a su disolución. Es el encuentro con el límite del pensamiento donde no puede determinar lo que aparece como objeto y se queda como cosa. “La imagen corresponde exactamente a esta exigencia, si acepta pensar que vela con un velo que no es mentira y que descubre con un descubrimiento que no es verdad. Es ontológicamente necesaria como inestable y ontológicamente disociada”<sup>145</sup>

La cosa se sumerge en su imagen y la imagen tiene como fondo la impotencia, porque no realiza el ser. Lo que se suspende es la decisión sobre la cosa que produce el sujeto delimitándola y apropiándosela. Lo que emerge con la imagen es algo que le sucede a la relación entre lenguaje y pensamiento, a la certeza. La aparición de lo sensible suspende el

---

<sup>144</sup> Didi-Huberman (2015:258)

<sup>145</sup> *Op cit.*, 276

juicio, porque algo ahí no se subordina totalmente. De este modo lo que la imagen nos proporciona, según Blanchot, es ese encuentro con aquello otro que está en ella.

Es importante recalcar la simultaneidad. Lo descrito no tiene un movimiento en el que se disponga de una secuencia de los sucesos. En la imagen se dan a la vez los tiempos que en ella parecen articularse. Pero lo que posibilita a la imagen es su condición más propia, que es la que precipita el fondo indeterminado que la produce. Lo que produce la imagen es la suspensión del sujeto de la decisión, es lo que Blanchot llama fascinación.

¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. ¿Pero qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia—podríamos decir un contacto con la distancia— cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen y la fascinación es la pasión de la imagen.<sup>146</sup>

La imagen entonces es el momento en que entramos en contacto a distancia, pero la padecemos, no somos sujetos activos, nos sucede nos toca a distancia. Se abre frente a nosotros como aquello de lo que no podemos deshacernos. La imagen cuando se nos revela de este modo, Blanchot lo llama fascinación. Término que le permite pensar en la suspensión de la decisión y del juicio de sentido cuando suspende el ver del sujeto. Sin embargo, la distancia se oculta cuando da paso al sentido que nos enfrenta a la delimitación del mundo en que se ejerce la voluntad.

---

<sup>146</sup> Blanchot (1992: 25-26)

Es decir, en la imagen se sustrae el poder sustancial del sujeto de dar comienzo o de establecer un origen como unidad sustancial del ser.

El parecido como tal no sería, pues, nada más que su propio movimiento, interminable, de un parecido a otro: del rostro que aparece al rostro que vuelve de éste al fascinante “eso” sin rostro, de la persona a lo neutro.<sup>147</sup>

Lo que se nos revela en la imagen es que en ella está la distancia. Por esta condición no puede establecerse como comienzo, sino, siempre como aquel punto en el que ya nos encontramos sin poder acceder a un origen. Por lo que vimos en el capítulo en el que tratamos la experiencia de la muerte, es constitutivamente aquella que nos mantiene lejos de su acontecimiento. Por ello nunca nos acontece. Con la imagen ocurre lo mismo, solo que en ella la semejanza abre la relación con la muerte, con aquella distancia. Por esto es que la imagen, no es sino, esa fascinación que padecemos frente a aquello que abre la comprensión, que no permite abordarla bajo el sentido que de ella podemos tener.

Lo que el sentido común ha hecho es leer en la imagen un proceso que se da como una secuencia en la que primero está el objeto y luego la imagen. Por ello, se piensa que alejar la cosa es necesario para que aparezca la imagen. Es decir que hemos pensado la imagen siempre como aquello que no es sino el reflejo de una cosa, de un objeto que no está presente. Hasta cierto punto es el modo en que funciona el sentido común inmerso en el tiempo vulgar. Es decir que, la secuencia de la imagen como el reflejo de algo implica pensar temporalmente en un orden lógico y lineal, pero no en la simultaneidad, o en la ausencia de tiempo, como el tiempo del afuera.

Lo que sucede entonces, es que la cosa es la imagen sin contenido de fondo, sin unidad ontológica. La cosa no tiene núcleo. “El alejamiento está en el corazón de la cosa.”<sup>148</sup> Lo que sucede entonces con la cosa es, que en ella, la imagen es el momento en que se nos

---

<sup>147</sup> Didi-Huberman (2015: 263)

<sup>148</sup> Blanchot (1992:244)



revela como inasible. Esto la vuelve inactual porque nunca se presenta en un aquí y un ahora definitivo, en ella el tiempo se difiere. Lo que tocamos es el sentido, es un sensible subordinado al pensamiento, pero en esa misma cosa somos tocados por la tensión de la distancia que la compone. Por aquello que no queda resuelto en su determinación. De este modo, la cosa es impasible, porque en ella siempre está en juego un movimiento sin orientación que la mantiene inquieta. Por lo tanto, al ocurrir la cosa aparece la ausencia.

La imagen presente detrás de cada cosa, disolución de esta cosa y su subsistencia en la disolución, tiene también, detrás de sí, ese pesado dormir de la muerte en el que tendríamos sueños. La imagen puede, cuando se despierta, o cuando la despertamos, representarnos el objeto de una luminosa aureola *formal* porque está ligada con el *fondo*, con la materialidad elemental, la ausencia de forma aún no determinada (ese mundo oscila entre el adjetivo y el sustantivo), antes de hundirse en el exceso informe de la indeterminación.<sup>149</sup>

Blanchot ocupa en este sentido nomenclaturas que oscurecen lo que quiere decir por la forma de una escritura que pretende forjarse en la dispersión, en la oscilación del sentido. Por ello dice de la cosa, que aparece en la imagen en tanto desaparecida. Esto quiere decir, que lo que vemos, eso que fascina, es una ausencia de unidad sustancial que determine la realización en el pensamiento. Lo que nos toca, ocupa la visión quitándole efectividad por el ingreso de algo ajeno al orden lógico del pensamiento, pero no se determina, suspende la significación. Aparición de lo desaparecido. Qué desaparece, la certeza sustantiva, sustancial de la cosa como estabilidad. Emerge con ello su materialidad, la imagen en la oscilación de este movimiento sin horizonte hace emerger la materialidad como movimiento que no tiene finalidad.

El modo en que Blanchot nos presenta la imagen revela el movimiento que tiene que ver con lo que vuelve. Lo que vuelve se torna y retorna revelándola como pura apariencia. Lo que se revela es la ausencia brutal en una materia que emerge. Lo que vuelve es la ausencia

---

<sup>149</sup> Ibid

sin presente ni presencia de la materia. Podemos hacer referencia a Dostoyevski, a la imagen que se describe en la novela “El Idiota”<sup>150</sup> de un cuadro muy realista, según el narrador, del cristo que ha sido bajado de la cruz luego de horas de tortura. Me parece que Blanchot apunta en ese sentido cuando se refiere a la imagen. La semejanza es la materialidad que retorna como aquello que no podemos sino padecer y revela la condición de replica sin original, es decir de mero reflejo. “El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerlo pasar de su valor de uso a algo increíble, inusual y neutro.”<sup>151</sup>

Cuando Blanchot piensa en la imagen de este modo, la materialidad que aquí exponemos no tiene que ver con la noesis y el noema, en la que establece el dato de la conciencia en la vivencia como un dato objetivo, la hylé y el eidos, materia y forma<sup>152</sup>. Lo que entendemos como materia aquí es el momento en que la imagen deja aparecer lo otro que se sustrae a esta composición de la vivencia y del contenido de la conciencia en el correlato que la compone. La imagen suspende esa relación, lo que implica que no abole, sino que en esa

---

<sup>150</sup> Dostoyevski describe los martirios del cadáver de cristo en el momento en que lo han bajado de la cruz en un cuadro muy realista que observa en una de las piezas de la casa de Rogoÿin. Nos parece interesante el modo en que aborda la descripción y la reflexión que efectúa, porque justamente es la imagen del cuerpo sagrado de un Dios en el que toda la realidad humana está orientada por su designio. En la descripción el cadáver suspende esa relación con lo sagrado haciendo aparecer un elemento material que desmiente todo el proyecto del soberano que lo ha producido. El proceso de desapropiación que describe permite pensar en lo que Blanchot nos propone respecto a la imagen y el despojo. “Claro que este es el rostro de un hombre que *acaban* de descender de la cruz, o sea, un rostro que aún conserva mucho calor, mucha vida; no hay en él todavía nada rígido, por lo que a través de su cara se trasluce todavía el sufrimiento, como si siguiera sintiéndolo (lo que ha sido muy bien captado por el artista)– se refiere a la pintura que observa el príncipe Myshkin en la casa de Rogoÿin–; pero por otra parte, ese mismo rostro no ha salido indemne en lo más mínimo; en el se refleja la naturaleza misma; y, en efecto, el cadáver de un hombre quienquiera que sea, debe tener ese aspecto después de tales tormentos.” Dostoyevski (2012:608) El aspecto que describe lo convierte en cualquiera y expone su situación de despojo, de dolor humano que aún no se retira y se encamina a la extrañeza cadavérica. Todo esto lo hace sobre la figura del Dios encarnado. Lo interesante, además, es que se presenta en una pintura, que el autor llama realista, pero la pintura permite ver la semejanza que está cubierta por el manto sagrado que lo envuelve.

<sup>151</sup> Blanchot (1992:247)

<sup>152</sup> La reducción de Husserl respecto al método fenomenológico va hacia el punto de encuentro con las cosas mismas, para poder establecer el modo en el que el conocimiento se ofrece como certeza. “Es pues, cierto en general lo siguiente: en sí misma es la percepción de *su* objeto, y a cada componente que en este último destaca la descripción de la dirección “objetiva” corresponde un ingrediente de la percepción; pero, bien entendido, sólo en tanto la descripción se atiene fielmente al objeto *tal como* este mismo “está ahí” en *esta* percepción. Todos estos componentes noéticos tampoco podemos señalarlos si no es recurriendo al objeto noemático y sus notas, diciendo *verbi gratia* conciencia, o más precisamente conciencia perceptiva, del tronco de un árbol, del color del tronco etc.” Husserl (1949:238)

relación aparece la tensión que la hace oscilar, la operación de la distancia. Eso otro es lo que hace de la imagen la semejanza. Lo que aparece como lo más semejante, en este sentido, lo hemos llamado materialidad de la semejanza porque en ella se establece la distancia sin fondo.

Por lo que hemos establecido Blanchot observa en la imagen un elemento que nos acerca a la noción de semejanza material y es lo que expone como semejanza cadavérica. Cuando nos enfrentamos a la semejanza cadavérica, lo que hacemos es encontrarnos con la materialidad, aquello que no se parece a nada, como suspensión de la representación del pensamiento. Lo semejante se parece, pero no es aquello a lo que el pensamiento pretende subordinar. Por esto, nos aproxima a la muerte, allí aparece lo más parecido a la muerte, porque está en el proceso que abandona el sentido, es el momento en que se abre el desamparo de la comprensión. Es lo que podemos entender, en la figura literaria de Tolstoi o Kafka, la nieve, como intemperie. En la extrañeza cadavérica se nos ofrece la materialidad de lo impersonal que se toma la representación desarmándola, que descompone el lugar. En este sentido el despojo mortal es lo que escapa a las categorías comunes porque el cadáver no está aquí plenamente. Lo que produce es la suspensión de la relación con el lugar, el cadáver es ninguna parte.

Lo que se llama despojo mortal escapa a las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni otro, ni ninguna otra cosa. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no realiza, sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí. La muerte suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio. ¿Dónde está? No está aquí y, sin embargo, no está en ninguna parte.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Blanchot (1992:245)

La imagen como presencia cadavérica establece una relación con lo que no tiene lugar. En este correlato quien muere está más cerca de la cosa, según Blanchot, por lo antes dicho la cosa persiste en lo que no tiene sustancia, es la distancia. El difunto comienza a parecerse a sí mismo cuando alcanza la condición de despojo, des-hecho, eso es lo semejante. Esto implica que está próximo a lo informe, a lo indeterminado. Todo sentido que busca ocuparlo no logra calzar con ello. Queda desajustado como la fuerza incesante de la carencia de ser.

El sí mismo que aparece en la imagen es impersonal, alejado e inaccesible. La semejanza atrae a la luz aquello que estaba sumergido. Lo que aparecería sería el original ignorado, pero, ahí estaríamos pensando en términos de continuidad, la unidad entre aquello que delimita y lo que lo funda y permanece oculto. No obstante, Blanchot aquí apunta a que lo ignorado es aquello que aparece cuestionando, tensionando los límites que el sentido ha establecido en la realidad de las cosas. Por ello, ese modo de aparecer implica la distancia en la que se sostiene.

Cuando aparece aquello ignorado que ha permanecido oculto, emerge la imagen como soberanía del aparecer. Esa soberanía se establece como el puro efecto. El efecto es el vínculo que establecemos entre la imagen y ese silencio que recubrimos de una soberanía, soberanía de lo que no podemos asir. Distancia de la imagen que es su fascinación, el encuentro con el momento en que se revela su condición de inacabado. Distancia como esfuerzo en la perseverancia de lo indeterminado en tanto ninguna forma da término en cuanto sentido establecido. Por ello, es demanda que no acaba. Eso en la imagen es su semejanza. Podríamos pensar en el ensayo de Klossowski que está en su libro *Un tan funesto deseo*, “Sobre Maurice Blanchot”, que es la impotencia del deseo que no puede dejar de desear y sin embargo no tiene objeto de deseo.

Los nombres ya son, pues, del mismo modo que la imagen, presencia de la nada en los existentes y, sin embargo, al significarlos como tales, los constituyen en el ser y los restituyen a insignificantes. En tanto que están constituidos en el ser, la muerte

los hace sobrevivir a su sentido, como siendo para siempre, desde siempre. Pero constituidos en el ser, han perdido de golpe su identidad, que solo es significativa en la finitud del existente. Idénticos en su significación temporal, pero desemejantes a sí mismos, ahí donde están para siempre desprovistos de sentido—el ser sin comienzo ni fin.<sup>154</sup>

La extrañeza cadavérica es el despojo como tal. La presencia viva se transforma en sombra, por ello el cadáver es lo parecido<sup>155</sup> y nada más. Lo que hace la imagen es hacer aparecer esa condición que permanece oculta. Por esto, lo que Blanchot logra desplegar, es el encuentro con un elemento que está a la base misma de la producción de sentido y sin sentido, generado en la distancia de lo neutro en la que descansa la semejanza misma. Por esto la imagen nos hace pasar del valor de uso a lo inusual y neutro. Si el hombre vivo no es aún semejante es porque aquello que produce es el sentido, es la finitud y su falta, pero al emerger el cadáver aparece su condición de semejanza. La distancia que lo vuelve ajeno fuera de toda posibilidad de ser pensado. Blanchot dice al respecto:

Y si el cadáver es tan parecido, es porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero ¿a qué se parece? a nada.

Por eso, en verdad, ningún hombre vivo tiene aún semejanza. En raros momentos en que un hombre muestra similitud consigo mismo nos parece solamente más lejano, cercano a una peligrosa región neutra, *extraviado en sí*, su propio aparecido, no teniendo ya más vida que la del retorno.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Klassowski (2008:161)

<sup>155</sup> En el ensayo de Didi-Huberman “De parecido a parecido” que está en su libro *Falenas*, el traductor nos explica la decisión que tomó con respecto a este título en el que parecido y semejanza operan al mismo nivel en el juego de la aliteración. “El parecido reunido, reconocido, delimitado, el parecido evidente es siempre, en el mejor de los casos, una manera de salvar la *apariencia*.”

El traductor nos dice en la nota al pie: El autor realiza un juego aliterativo inicial de imposible traducción sobre “*ressemblance*” (“semejanza/ parecido”): “La *ressemblance* ressemble, reconnue, reclose, la *ressemblance*...” Si bien puede alternarse “semejanza” y “parecido” se usará siempre el verbo “parecer-se” en lugar de “semejar”, que “no tiene uso terciopersonal” (María Moliner).” Didi-Huberman (2015: 254). Esto nos da luz sobre el parecer, como semejanza, lo que aparece, es la semejanza como puro parecer.

<sup>156</sup> Blanchot (1992: 247)

En esta misma orientación, Blanchot abre el encuentro con el objeto de uso, el artefacto defectuoso que nos muestra el momento en que el utensilio hace desaparecer su uso y aparece la semejanza. El material que había sido apropiado en la trama de sentido; ejercicio que también produce el arte como capacidad de hacer aparecer los objetos en el aún no de su sentido. Suspendidos fuera del pensamiento. Lo que ahí nos obsesiona es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos como relación entre pensamiento y materia. Por ello, para Blanchot, no podemos escapar de lo inasible. En este sentido, no podemos escapar de la distancia que demanda la experiencia de lo inasible. La imagen solo tiene sentido cuando se subordina a la copia de la realidad, pero ahí sobra como ilusoria.

Por analogía, también se puede recordar el utensilio, dañado, se convierte en su *imagen* (y a veces un objeto estético: «estos objetos anticuados, fragmentos, inutilizables, casi incomprensibles, perversos» que amó André Breton). En este caso el utensilio que no desaparece más en su uso *aparece*.<sup>157</sup>

La imagen aparece fija, pero no tiene reposo, es lo que comprendemos como suspensión que oscila entre el sentido y su óbice en el lenguaje. La imagen no fija, no se establece, no se sitúa, por ello, no tiene reposo. La imagen desase al hombre sin convertirlo en otra cosa. Como lo propone Blanchot, la imagen no es símbolo, no es representacional, es material. Aunque en la vida práctica se exige a la imagen ser la continuación del objeto, aquello que se desprende de él y no lo que dice su condición ignorada. Disimulada en la utilidad y el sentido en el que se han tramado los objetos. La imagen por lo tanto es el objeto deshecho. Esta condición de deshecho nos muestra la tensión de la distancia que establece la relación entre pensamiento y lenguaje.

---

<sup>157</sup> *Ibid*

## 4.2 Los niveles de la imagen

La imagen es ambigua y presenta tres niveles, según Blanchot, en el apéndice de *El espacio literario*, “Las dos versiones de lo imaginario”. Lo que la imagen nos proporciona es la aparición de su estructura. Lo primero que podemos establecer es que la imagen tiene distintos niveles que se dan a la vez y que implican la inactualidad de la imagen porque no calza con el tiempo presente. La relación que emerge de la significación de la imagen con aquello que disuelve su sentido, se instala en la ambigüedad como tensión entre lenguaje y pensamiento. Esa ambigüedad es el modo en que la disimulación se recupera de modo más original que la negación. Esto quiere decir que la negación como movimiento de apropiación y superación del pensamiento, no es el movimiento más original. Es el simulacro en el que se hace presente la ambigüedad de lo que busca instalar el sentido y su imposibilidad de determinarlo. Lo que nos presenta Blanchot, en la ambigüedad, es el modo de ser de la semejanza. En sus niveles se establece el entrelazamiento de los tiempos que conviven en ella. Por esto veremos la relación de la ambigüedad con el proceso mismo de producción de la imagen y de sentido.

Cuando el arte es representacional lo que aparece ahí es que es fiel a la verdad que es sin figura. El ideal noble que se preocupa por los valores de la cultura universal y el modo en que este universal se ve representado. Pero a la vez esto se depende de la condición de anonimato de ese supuesto universal. Duplicidad inicial que implica al doble negativo, lo negativo que produce la obra, lo universal que avanza hacia su concreción. En ese momento la muerte es entendida por Blanchot, de manera dialéctica, como trabajo en el mundo. Lo que hay aún aquí es la persistencia en la duplicidad dialéctica. Esa duplicidad, ese movimiento no tiene comienzo ni fin. Por esto la muerte emerge como trabajo en el mundo, el movimiento de producción que la contiene. Esta comprensión, este conocimiento, está ligado al hombre por su finitud.

La muerte se presenta como posibilidad y con ello la historia como la esperanza de superar este equívoco. Por lo que, podemos ver aún aquí, estamos hablando del modo en que la imagen se nos presenta como representación de una verdad sin figura, o como representación de la esperanza expresada por la filosofía como posibilidad. Esa posibilidad implica que la comprensión pueda llegar al punto en que se determina frente a la muerte como horizonte. No obstante, la muerte se presenta también como horror de la imposibilidad. Por esto el horror de la imposibilidad no es ya la elección que permite la posibilidad.

No podemos olvidar que Blanchot lo está pensando desde la imagen y lo que en ella se efectúa como experiencia. Debemos recordar que esa experiencia se transforma ya no en una experiencia sintética, sino, en el encuentro con la ambigüedad que presenta los niveles que nos exponen al significado y su suspensión; la fluctuación de posibilidad e imposibilidad. En la imposibilidad la verdad aparece estéril y excedida por ese horror como lo no verdadero. La imagen primero es ligada a la comprensión y luego al exceso. En la ambigüedad de la imagen emergen sus niveles como acontecimiento, pero el acontecimiento en imágenes. Lo que acontece es la imagen como aquello que nunca se cierra por completo en la posibilidad o imposibilidad. El acontecimiento, para Blanchot, se presenta en la imagen. Esto lo piensa en *La escritura del desastre*, y en *El espacio literario* lo describe como aquello que nos toma desocupándonos.

...es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces la profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas.<sup>158</sup>

En este sentido el acontecimiento es aquello que nos desapropia, así lo discute en *La escritura del desastre*, su disquisición vale para el esclarecimiento de la significación y

---

<sup>158</sup> *Op cit.*, 250



alcance que tiene la noción de ambigüedad en el análisis de la imagen que nos presenta el autor.

Su discusión con Heidegger en cuanto a la traducción de *Das ereignis* se vuelve importante para el análisis que efectuamos. Si el acontecimiento en la imagen nos vincula a algo así, no tiene que ver con la apropiación del ser. Sino con el encuentro de aquello que nos arrastra pasivamente. “(No olvidemos que, para Heidegger, el *Ereignis* tiene también como rasgo la retirada, designada por *Enteignen –Entaignis–* o desappropriación)”<sup>159</sup> Pensar la imagen bajo estas nociones implica pensar el diferimiento que produce la imagen cuando aparece cuando en ella se revela su exceso. En este sentido, cuando Blanchot dice, esa región en la que la distancia nos retiene, el que la distancia nos retenga, implica que lo que se revela es la lejanía como única posibilidad. Lejos de nada, pero sin posibilidad de alcanzar algún sentido. La profundidad no viviente de lo neutro. Aquello que es lo ilimitado, donde el sentido se aplaza. Esa lejanía se transforma en soberanía porque transforma las relaciones de poder, las jerarquías y con ello la experiencia.

Por medio de una técnica metódica, se trata de llevar las cosas a revelarse como reflejo y a la conciencia a espesarse en cosa. A partir del momento en que estamos fuera de nosotros –en este éxtasis que es la imagen– lo “real” entra en un reino equívoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa absorbida por el vacío de su reflejo, se acerca a la conciencia llena de plenitud anónima.<sup>160</sup>

Esa transformación afecta la intimidad. La intimidad es entendida como el cobijo del espíritu, del sentido, del trabajo de la negación como posibilidad. Pero cuando esta potencia aparece, nos convierte en una potencia exterior. Esa fragilidad del desamparo se vuelve potencia. Condición que soportamos pasivamente, esto quiere decir que nos ocurre, no decidimos sobre ella. Este método lleva a la cosa a revelarse como reflejo, mera semejanza,

---

<sup>159</sup> Blanchot (2015:89)

<sup>160</sup> Blanchot (1992:251)

el aparecer mismo, pero, por otro lado, a la conciencia como cosa, que piensa como cosa, que puede establecer a la conciencia en esa condición. Porque la cosa es disolución que se sostiene, que se retiene en ese movimiento. Por ello la conciencia sería ese proceso de desasimiento pasivo, en el que nos ocurre existir, pero como aquello que no decide sobre el existir mismo. Ese desasimiento es el proceso en el que el desplazamiento nos expone a su condición de abierta. Una conciencia abierta tensionada por aquello que la disuelve pero que, sin embargo, se sostiene sin disolverse. La conciencia vuelta sobre la distancia que la produce.

Es como lo que plantea Ranciére respecto a la poesía de Mallarmé. Nos parece que da luces respecto a este modo en que Blanchot entiende la conciencia cuando ésta alcanza su condición de cosa. En la cosa las fuerzas la arrastran y la cosa se sostiene en esa disolución, no está totalmente desecha, pero fluye en ese proceso. “Las «nadas» o las «casi-nadas» que traza el pincel del poeta son entonces a la nada lo que los «aspectos» son al antiguo modelo, lo que el infinito es a lo absoluto”<sup>161</sup>.

Con la imagen quedamos fuera de nosotros, por esto es que la imagen es éxtasis. En la imagen lo real estaría en el reino donde no hay límite. Lo inequívoco de este reino se manifiesta en la suspensión que aplaza, que aparece en la semejanza. Lo que nos toca es la conciencia plena del objeto anónimo como reflejo. A la vez que disuelve la unidad esencial en el reflejo que se nos presenta, restituye la universalidad, porque oscila entre la disolución que se revela y la universalidad que la disimula. Pero a la vez como universal de aquello que es puro reflejo. “Lo que ocurre se apodera de nosotros como lo haría la imagen, nos despoja de ella y de nosotros, nos mantiene en el afuera”<sup>162</sup>

El acontecimiento que nos mantiene afuera, implica a la imagen como ese movimiento de la ambigüedad. Éste es una aparición del reflejo de lo real en la incertidumbre de sus límites. El acontecimiento de la imagen, indica Blanchot, nos remite a la presencia de la

---

<sup>161</sup> Ranciére (2015:33)

<sup>162</sup> Blanchot (1992:251)

ausencia. El doble sentido se denota cada vez más inicial. La ambigüedad exige, por ello, al pensamiento, sostener aquello que va contra el pensamiento. La suspensión del sentido.

Hay tres niveles de la ambigüedad para considerar. 1- al nivel del mundo que es la comprensión, 2- Al nivel del sentido que siempre escapa en otro sentido. 3- Al nivel del equívoco que sirve al entendimiento y expresa la verdad de la comprensión. Lo que implica que la comprensión nunca es definitivamente. Estos tres niveles operan simultáneamente, porque el nivel 1 implica la construcción de mundo y el nivel 2 su motor de movimiento que disimula su imposibilidad de acabar, de cesar. El nivel 3 es la fluctuación entre ambos, la ambigüedad misma. Por ello, estos niveles se dan en la noción de ambigüedad que aquí hemos estado tratando. Lo que nos expone al modo en que opera la imagen en el ámbito de la significación. Pero cuando Blanchot nos habla de las dos versiones de lo imaginario se refiere a lo siguiente.

En “Las dos versiones de lo imaginario”, Blanchot observa la duplicidad que se produce por la imagen como condición propia de lo imaginario y que altera la percepción como correlato entre conciencia y objeto, entre la objetividad y su reflejo. Lo que nos lleva a pensar que se constituyen del siguiente modo: como la duplicidad perpetua del doble sentido que confunde al entendimiento.

Por ello, los tres niveles de la ambigüedad afectan en todo momento la duplicidad de la imagen. Lo que habla de la imagen, habla todavía del mundo, nos introduce por otro, en el medio indeterminado de la fascinación. Y además la vacilación que nos da el medio de disponer de las cosas, de su ausencia, gracias a la ficción. Pero a la vez nos retiene en un horizonte rico de sentido. Las cosas están presentes en su imagen, pero la imagen es pasividad indiferente. Esta fluctuación de la ambigüedad expresa siempre ese movimiento. La imagen es significativa en el centro de la fascinación. Lo que sucede con las dos versiones de lo imaginario es que no es que el sentido escape en otro sentido, sino en lo *otro* de todo sentido. Ambigüedad implica que nada tiene sentido pero todo parece tenerlo infinitamente.

El sentido es apariencia, y esto hace que se vuelva infinitamente rico. Este infinito es inmediatamente reactivo porque el parecer le impide desarrollarse. La ambigüedad expresa el ser en tanto que disimulado; para que el ser realice su obra debe estar disimulado. Para Blanchot, todo ser es gracias a la disimulación. La disimulación produce al ser y por ello la disimulación no puede ser negada para ser superada y determinarse como pensamiento. La ambigüedad en toda su potencia establece que esa disimulación es la nada. La ambigüedad es lo más originario en contra de la identidad entre ser y nada.

La ambigüedad, entonces, no reside sólo en el movimiento incesante por el cual el ser retornaría a la nada y la nada remitiría al ser. La ambigüedad no es ya el Sí y No primordial donde el ser y la nada serían pura identidad. La ambigüedad esencial residiría en el hecho de que –antes del comienzo– la nada no está igualada con el ser, es sólo la *apariencia* de la disimulación del ser, o incluso, que la disimulación es más “original” que la negación. De modo que se podría decir: *la ambigüedad es tanto más esencial, cuanto menos puede la disimulación recuperarse en negación.*<sup>163</sup>

### 4.3 Conclusiones

Lo que hemos analizado en este capítulo es la distancia como semejanza. Esto ha implicado establecer la relación con la imagen en primera instancia como materialidad del aparecer que se expresa en el despojo del cadáver como extrañeza. Por otro lado, los niveles de la ambigüedad que se presentan en la imagen y que implican la distancia que opera como clave de lectura elaborada para mostrar la tensión entre pensamiento y lenguaje.

La semejanza como distancia implica que la imagen se nos revele como mero aparecer y presencia de la ausencia. Esto da cuenta de lo siguiente:

---

<sup>163</sup> Blanchot (1992:252)

1-Esa semejanza aparece como materialidad que implica el parecerse a nada. Disolución de la cosa que se sostiene en ella y que invierte la secuencia objeto imagen. Esto da cuenta de la imagen como la relación con el fondo indefinido, indeterminado que la compone. Por otro lado, el cuerpo al aparecer como despojo mortal nos instala en esa relación y en conjunto con la extrañeza, altera la relación de la representación con el lugar. De este modo la imagen está en la proximidad de la muerte en la cercanía que nos expone al desamparo del sentido. La reducción de lo que aparece ya no tiene un correlato entre sujeto y objeto y se revela como imagen. La condición de la imagen es la semejanza.

2- El acontecimiento en imagen es el encuentro con la suspensión que implica la ambigüedad y donde lo que ocurre es que somos desappropriados de la decisión.

3- La semejanza al hacer aparecer la imagen en su condición, nos muestra la ambigüedad de la estructura del sentido. El que tiene en tres niveles. Lo que implica que el ser en tanto representación es disimulación y oscilación que la ambigüedad nos expone. De ello, aparecen los tres niveles de la ambigüedad, 1-el mundo como comprensión, 2-el sentido que escapa en otro sentido y 3 el equívoco que exige el sentido. Además, las dos versiones de lo imaginario serían la simultaneidad del sentido y su falta. Porque lo que aparece es que no hay otro sentido en ese movimiento sino lo *otro* de todo sentido y allí anida la distancia. La disimulación no puede ser superada como negación ya que produce el sentido. Esto implica que la ambigüedad es lo más originario porque no es la identidad del ser y la nada, sino la disimulación que se establece como una nada y despliega el ser en su proceso de sentido.

Tercera parte  
La escritura de la comunidad

## Capítulo 5

### La escritura de la comunidad

Blanchot expone la relación entre obra y comunidad. Esto no implica que la literatura se realice en la realidad, sino que la escritura nos hace conscientes del proceso de la historia que se ha comprendido a sí mismo como obra. Por ello, el encuentro con la distancia como clave de lectura para entender la comunidad que aquí piensa, es fundamental.

En este caso los tópicos que usamos son los de la comunidad, comunismo, la obra, la literatura y la muerte. Esto nos permite analizar el modo en que se instala lo político que aparece en relación con la distancia.

Para el desarrollo del capítulo revisaremos los textos de *La comunidad inconfesable*, donde la reflexión sobre la comunidad y la alteridad es central. Reflexionamos sobre los textos de *La conversación infinita*: “La literatura una vez más” y “Lo indestructible”; ahí aparece la necesidad como materialidad de la distancia y el problema de la literatura como retorno de lo abierto. En el libro *La amistad*, principalmente revisamos el texto “Sobre un acercamiento al comunismo”, ya que nos proporciona una noción que abre el diálogo respecto al modo de entender esa noción. Esa noción permite pensar la carencia como aquello que siempre nos excede y a la producción como el lugar donde el desfase del tiempo entra en relación con la noción de comunidad y política. Revisitaremos *El espacio literario*, sobre todo el texto “La experiencia original”, en relación con la ausencia del origen y la muerte. “La literatura y el derecho a la muerte” que está en la antología de textos *De Kafka a Kafka* respecto a la experiencia de la escritura y su transgresión como lengua que quiere realizarse más allá de sí misma. Ahí se encuentra con la carencia de obra.

De este modo, y por lo desarrollado a lo largo de la investigación, podremos explorar la noción de comunidad y su relación con la literatura.

El objetivo de este capítulo, por lo antes mencionado, es mostrar la relación que se genera entre la distancia y la comunidad a partir de la suspensión de la relación entre pensamiento y lenguaje. De este punto, me interesa analizar cómo entendemos la comunidad a partir de esa distancia. Desde ahí comprende una comunidad distinta a la de la obra, a la de la *koinonia*. Por ello es fundamental comprender 1- La relación del cuerpo, la escritura y la soberanía del afuera. 2-la relación entre la obra y la comunidad, 3- el modo en que la distancia genera otra noción de comunidad que nos expone a la construcción cuyo fondo es el encuentro incesante con el desplazamiento que genera lo otro en tanto distancia y 4- cómo la literatura abre una relación con la comunidad a partir de lo que se despliega en ella como arte. Por este motivo, dividimos el capítulo 5.1-La comunidad y la escritura, en las secciones: 5.2- La comunidad y el principio de insuficiencia. 5.3 La muerte como composición y descomposición de la comunidad. 5.4 La literatura como apertura a la escritura de la comunidad, la obra y lo político.

### 5.1-La comunidad y la escritura

La literatura abre lo otro que aparece como distancia. Esto implica el filo político al que hace referencia la producción artística. Lo que Blanchot nos propone, es la carencia que emerge en ese filo y la exposición de la condición instrumental. Es decir el encuentro del hombre con la producción. Se vuelve hacia aquello que ya no es el hombre sino su construcción. En esa producción lo que se nos revela es el desplazamiento.

Bajo esta perspectiva, el liberador sería, pues, el hombre que es ya ahora el más puramente cosa, el hombre-instrumento que está ya reducido, sin disfraz, a su condición material, que no es “nada” más que útil, el necesitado, el indigente, el hombre de la necesidad; es él a quien debe serle entregado el poder: el trabajador, el



productor, es decir, no inmediatamente el hombre (pues no es “nada”, no es más que carencia, negación, necesidad), sino el trabajo mismo, anónimo, impersonal.<sup>164</sup>

Por comunidad entenderemos el proceso constituyente de un orden que se presenta sin fin. Que no termina de realizarse. En el que la noción de obra se deshace y da paso a la incesante necesidad de pensar. Conflicto irresuelto de su escisión sin fondo, ineluctable. Sería el despliegue de la superficie sin interioridad. Esto estará vinculado a la imposibilidad de la apropiación absoluta de sí misma, en el desplazamiento que la imagen y la literatura expusieron. En este sentido, en el arte, en la literatura y la imagen, ahí donde la visión se expone como déficit, lo que aparece es la comunidad como distancia. Descentramiento de la comunidad y encuentro con la alteridad irreductible. Una transformación del pensar que se encuentra con el límite material del lenguaje en la escritura.

Esta distancia se abre en lo político. Se cruza con la literatura a partir del despliegue de la obra. En ese encuentro con su límite, la distancia es el momento en que la comunidad aparece como un proceso incesante que se instala en la oscilación del movimiento hacia su centro y la imposibilidad de alcanzarlo. Es decir, no es solo lo que implica la distancia que permite el límite. Se trata de pensar en la comunidad como el encuentro del hombre con su propia carencia. En *La amistad* lo que nos propone Blanchot es que es el encuentro del hombre con la necesidad. En la carencia emerge la distancia de la comunidad. Lo que emerge es el trabajador, el productor, porque el hombre no es nada, se construye en la producción de la comunidad. Y la comunidad es comunidad que siempre carece. La carencia es aquello que la excede y es incesante. De ahí que la muerte sea tan importante para pensar la comunidad. La muerte es la carencia misma.

En este sentido la comunidad como distancia aparece en la experiencia extrema de su diferimiento. No obstante la comunidad como unidad nacional, como proyecto de humanidad, produjo la experiencia que es evidenciada en la historia por los campos de concentración. En ellos lo humano fue subordinado hasta su desaparición. En esa

---

<sup>164</sup> Blanchot (2007:90)

experiencia límite y del límite de la subordinación del hombre a la jerarquía, se sustrajo la investidura de humanidad al otro viviente. Esto implicó el encuentro con lo “indestructible”. En *La conversación infinita*, Blanchot trata esta experiencia en el texto “Lo indestructible”, donde aparece la extrema fragilidad del cuerpo y la disminución del sujeto que se reduce a su mínima expresión. En la que solo expresa el dolor, que a la vez es la evidencia de una soberanía terrible. Esto es producido por el hombre mismo, por la humanidad. Esto nos recuerda a Bataille, *La experiencia interior* que se refiere a Blanchot en este aspecto de su análisis. Sin embargo, Blanchot nos dice lo siguiente:

[...]lo propio de la desgracia consiste en que ya no hay nadie para causarla ni para sufrirla; en último término, no hay nunca desgraciado, éste no aparece verdaderamente, ya no tiene más identidad que su situación con la cual se confunde y que no le deja nunca ser él mismo, porque como situación de desgracia, ella tiende sin cesar a desituarse, a disolverse en el vacío de ninguna parte sin fundamento.

[...]—De este forma, se puede decir que cuando, por la opresión y la desgracia, mi relación conmigo mismo se pierde y se altera, convirtiéndome en ese extranjero y en ese desconocido de quienes me separa la distancia infinita, y haciendo de mí la propia separación infinita, la necesidad se convierte en necesidad radical, sin satisfacción sin valor, que es la relación desnuda con la existencia desnuda, pero que también se convierte en exigencia impersonal, la única que lleva consigo el porvenir y el sentido, de todos los valores, o, para hablar más justamente, de todas las relaciones humanas. Por la necesidad pasa el infinito, que es el movimiento del deseo. La necesidad es deseo, y el deseo se confunde con la necesidad, es como si alimentándome, no fuese a mí a quien yo alimentara, sino como que acogiera a lo Otro, huésped no de mí mismo, sino de lo desconocido y lo ajeno.<sup>165</sup>

En tanto Bataille dice lo siguiente respecto al planteamiento de Blanchot:

---

<sup>165</sup> Blanchot (2008: 169 y 171)

Conversando con Blanchot. Le digo: la experiencia interior no tiene meta ni autoridad que la justifiquen. Si hago saltar, estallar el anhelo de una meta de una autoridad, al menos subsiste un vacío. Blanchot me recuerda que meta y autoridad son exigencias del pensamiento discursivo; insisto, descubriendo la experiencia bajo la forma brindada en último lugar, preguntándole cómo la cree posible sin autoridad ni nada. Me dice que la misma experiencia es la autoridad. Respecto de esa autoridad, agrega que debe ser expiada.<sup>166</sup>

El problema de la comunidad es que presenta la necesidad de una autoridad donde no hay sujeto sino distancia sin referencia, lo abierto. La autoridad entendida como el sujeto que delimita el campo de acción y determinación en la representación. Éste se presenta como el sustrato de identidad que da unidad y sentido a la acción. Esa unidad implica el movimiento de la acción y realización en la historia. Lo que entendemos como la transformación del mundo y su apropiación. Lo que comprendemos como la narración moderna. La distancia referida así misma no es sustrato, ni identidad. El problema cruza a la comunidad como unidad de sentido. Pero abre la reflexión respecto a una comunidad que se queda abierta. Lo abierto es la distancia que afecta a la comunidad, lo que no le permite un cierre sobre sí. Queda expuesta al afuera.

Lo que intentamos explicar es cómo desde la experiencia de la desgracia emerge lo otro. Que además destituye al sujeto de la voluntad. Ese otro radical cruza la necesidad y transforma la mirada sobre la autoridad como un deseo que también emerge de ese espacio anónimo. Que busca fundar, establecer y erigir un poder soberano que determina los límites como universalidad.

Esa universalidad implica la jerarquía de una autoridad que se permite la delimitación como esencia, como naturaleza propia del hombre, de los hombres que se entienden como iguales bajo el poder de un soberano. La identidad que despliega además la exclusión del otro que no comparece en esa soberanía en esa autoridad. La fundación implica la huida de esa

---

<sup>166</sup> Bataille (2016:75)

fuerza anónima, el desvío inadvertido, que no se entera de esa condición. José Luis Pardo se refiere a esto y nos entrega esta información al respecto:

Desde que Bataille conoció, probablemente a través de las *Lecciones* de A. Kojève sobre la *Fenomenología del Espíritu*, la figura «dialéctica del amo y el esclavo», debió percibirla como una encarnación de la autoimagen mediante la cual la modernidad escenifica el “estado social” como superación (*Aufhebung*) de la «contradicción» que supone la comunidad concebida del modo hasta aquí esbozado. El amo y el esclavo (al igual que el Rey y su reo de muerte), en efecto, se contraponen como dos alteridades irreductibles: el amo niega al esclavo la naturaleza humana (y, en este sentido perverso, ambos constituyen una comunidad). Pero la contradicción engendra su propia superación, porque el amo no puede llegar a serlo si no es *reconocido* como tal por el esclavo, y como el reconocimiento no puede surtir efecto a menos que provenga de un igual, al aceptar ese reconocimiento esta *reconociendo* al esclavo la humanidad que pretende negarle. Es así como una relación asimétrica de radical alteridad se “supera” transformándose en una relación simétrica y recíproca, semejante a la que se produce mediante el derecho en la ley social.<sup>167</sup>

En este despliegue, la comunidad tiende al momento en que su imposibilidad de acabar se vuelve incesante en el desplazamiento que implica el encuentro con la carencia. Lo otro irreductible, el cuerpo necesitado, la escritura, la imagen, el lenguaje. Lo que la literatura hace aparecer es el despliegue de esa apertura, de la carencia, de lo que siempre queda por decir. Una relación con aquello que la produce y en este sentido es el momento en que la comunidad aborda la distancia como desplazamiento. Despliegue que la literatura ha hecho patente. Lo no humano no puede ser reconocido, por ello, el amo no puede establecerse.

---

<sup>167</sup> Pardo (2001:33)

## 5.2- La comunidad y el principio de insuficiencia

Pensar el vínculo entre obra y comunidad configura la relación desde la distancia como un otro. Una comunidad otra, sin dejar de lado la historia y las nociones que la han recorrido. La insuficiencia será aquello que la comunidad no puede apropiarse. Esto revive la tensión entre lenguaje y pensamiento que se produce por esa distancia que los articula.

En primera instancia la comunidad se entiende como despliegue de la obra. Es decir, el fin de la comunidad implica la conquista de su ser propio como cierre, la superación de la distancia. Lo que la comunidad misma ha llevado a cabo para conseguirlo. Esto ha sido el modo tradicional de entender la comunidad. Lo que implicaría resolver sus contradicciones para determinarse en su propiedad. La comunidad sería la distancia remitida a la obra como la instancia es superada. Exigencia dialéctica. Ese sería, en la comunidad, el proceso de la obra como realización, la narración moderna de la síntesis. Es importante tener en cuenta la lectura que invade la noción de comunidad. La comunidad se realiza superando la separación, resolviendo la diferencia. Este sería el momento en que la obra se realiza como comunidad. Esta noción está contaminada por la *koinonia*. Por otro lado, la distancia como desplazamiento opera como una fuerza activa que abre, que difiere la unidad y se sostiene en ella.

Así lo expresa Blanchot en el texto de *La comunidad inconfesable*: la inmanencia del hombre sobre el que recae la determinación de la comunidad como su obra y finalmente la obra del todo. Esa comunidad nos instala en lo que se vería como el surgimiento del totalitarismo. Es decir, lo que en ella se juega es la transparencia radical. Esto nos lleva a pensar en la luz, la claridad del saber que se abre como totalidad en la comunidad inmanente al hombre que no permite restos. La distancia se abriría por el resto que se resiste en el límite a ser subordinado por el pensamiento. La comunidad se vuelve una distancia remitida, que se apropia de una noción en la que su núcleo es el cierre. Pero, como decíamos, se desarrolla en ella, un elemento más complejo. La inmanencia del individuo lo

cierra sobre sí, pero aquello más cerrado es lo más abierto porque lo empuja a su propio límite. Ahí lo que ocurre es lo abierto que es la disolución de esa inmanencia en la que solo se debe a él como identidad. La comunidad tiende a su unidad porque se produce por la exigencia de identidad. En este sentido el pensamiento es inmanente a la materialidad que lo produce. Esa materialidad es apertura.

...inmanencia del hombre al hombre, lo que designa también al hombre como el ser absolutamente inmanente, puesto que es o debe llegar a ser tal que sea enteramente obra y, finalmente, la obra de *todo*; no hay nada que no deba ser modelado por él, dice Herder: desde la humanidad hasta la naturaleza (y hasta Dios). Nada de restos, en último término. Es el origen aparentemente sano del totalitarismo más malsano.<sup>168</sup>

Esa repetición infinita es mortal porque siempre se perpetua alienada. Se constituye en la distancia que se resiste y siempre desde una vida inmanente que no tiene fin. Pero esa vida del individuo no es aún el hombre, sino que participa de él como promesa en la distancia en la que se constituye su conciencia. La vida es inmanente a sí misma y lo diferido hace surgir al hombre en la individuación. Quizás la pregunta que haya que hacerse es ¿por qué la comunidad? Lo que Blanchot responde tiene que ver con el modo en que Bataille aborda el ser en *La experiencia interior*, lo que dice de ello es que en cada ser, a su base existe un principio de insuficiencia. Ese principio prescribiría la posibilidad de un ser, el movimiento que en él se despliega tiene que ver con esa insuficiencia.

Cuando George Bataille evoca un principio de insuficiencia, “base de todo ser”, creemos comprender sin dificultad lo que dice. Es, no obstante, difícil de entender. ¿Insuficiente en relación a qué? ¿Insuficiente para subsistir? No es evidentemente eso lo que se debate. La ayuda mutua, egoísta o generosa, que se comprueba también en las sociedades animales no es *suficiente* para fundar la consideración de una sencilla coexistencia gregaria. La vida en manada acaso está jerarquizada, pero,

---

<sup>168</sup> Blanchot (2002:13)

en la sumisión a uno o a otro, permanece la uniformidad que nunca se ha singularizado. La insuficiencia no se concluye a partir de un modelo de suficiencia. No busca lo que pusiera fin, sino más bien el exceso de una carencia que se profundiza a medida que se colmase.<sup>169</sup>

Sería esto a lo que se refiere Blanchot en el texto de *La amistad*: “En un acercamiento al comunismo” como carencia, lo que expone al hombre a su relación con la insuficiencia. No obstante esa insuficiencia no empuja al ser a la búsqueda de la integridad por la asociación con los otros. No habría una tendencia hacia la integridad sustancial. Ese modo de ser que busca la obra como fin sería la aniquilación absoluta de lo político.

En ese movimiento del ser insuficiente, lo que ocurre con él, es que es impugnado por otro. El otro impugna al ser incesantemente en esa apertura de la insuficiencia. La carencia en la que se establece la necesidad de la comunidad. Pero, desde el que ya no puede ser entendido como el fin último de la realización del ser como un todo cerrado. La comunidad en cuyo centro lo humano revela su sustancia.

La imposibilidad de ser él mismo, “de insistir como *ipse* o, si se quiere, el individuo separado: así tal vez ex–istirá, experimentándose como exterioridad siempre previa, o como existencia vista en perspectiva lineal, sólo componiéndose como si se descompusiera constante, violenta y silenciosamente.”<sup>170</sup>

Lo que Blanchot nos plantea a partir de esto es el modo en que la comunidad se hace patente en la distancia. Ahí no podemos reducirla al sí mismo, sino como apertura que pone en movimiento. En este sentido, la actividad de la distancia implica la pluralidad que mueve la imposibilidad de cerrarse sobre sí mismo en el ser fijo. En este sentido hay una demanda de lo otro. La distancia de la comunidad, es la carencia misma sin posibilidad de colmarla. Esto se condice con el proceso del análisis de la investigación.

---

<sup>169</sup> Blanchot (2002: 21, 22)

<sup>170</sup> Blanchot (2002:19)

La comunidad tiene su principio en la finitud de los seres que la componen. Por ello no hacen otra cosa que llevar a la comunidad la tensión más alta de la finitud que los constituye. No obstante, las comunidades se especifican y buscan la fusión en la unidad. Esa comunidad busca la comunión, una sobreindividualidad, que se expone a las mismas impugnaciones que se establece para la *ipseidad* del individuo. ¿Pero que sería ésta comunión? Porque ha sido entendida como el momento de la fusión en la unidad, en la que ya no hay distancia o donde la distancia se supera. La condición fusional de la comunidad responde a un modelo teológico fascista en el que la unidad está dada por una cabeza bajo la que el resto responde y además está más allá de todo alcance. La resonancia teológica del fascismo nos expone entonces a un tipo de comunidad que busca anular la distancia o mantenerla en la medida en que todos los miembros responden a una jerarquía que anula la diferencia plural. Anula la carencia y los subordina en la producción común.

Interrumpe la fusión, suspende la comunión. Y esta distinción, esta ruptura remite otra vez a la comunicación de la comunidad. Esta interrupción en lugar de encerrar, expone otra vez la singularidad a su límite, vale decir a la otra singularidad. En lugar de realizarse en una obra mortal, y en la inmanencia de un sujeto, la comunidad se comunica por la repetición.<sup>171</sup>

La condición de la insuficiencia, como carencia, denota una ruptura de ese modelo de inmanencia o trascendencia. Porque la insuficiencia vuelve exterior la existencia. Y esa exterioridad se compone en la distancia como fuerza que persevera en la tensión del otro que no llega a concretarse como presencia o sustancia. Esta insuficiencia no se solucionaría en un modelo de suficiencia. En este sentido no busca lo que le pone fin, sino que busca el exceso de la carencia que se profundiza en la medida en que se colma. Toca su límite que vuelve sobre aquello que no puede ser reducido ni colmado.

---

<sup>171</sup> Nancy (2000:107)



Este exceso que difiere la comunidad, es lo que entendemos cuando Blanchot establece que el arte no es lo otro del mundo, sino lo otro de todo mundo. Por ello la comunidad como condición propia de la Polis es la política incesante. Lo que nos pone en relación con ello es la obra, la literatura. Los tópicos tratados en la investigación que aquí llevamos a cabo. La obra expuesta a lo otro es su condición política, es el momento en que la misma comunidad como obra se encuentra con aquella distancia que la desapropia.

Esa distancia que produce comunidad, no tiene que ver con la unidad, sino, con la alteridad que la comunidad nunca se apropia. Eso implica el movimiento incesante. La obra se despliega en su disolución. En el diferimiento del pensar que abre la conciencia a lo otro y a la comunidad a su imposibilidad de aquietamiento.

En este primer punto lo que debemos comprender es la comunidad como obra en su doble condición. Por un lado, la entendemos como movimiento de lo colectivo hacia un fin que le permita realizarse en la fusión, en la comunión de la unidad que supera la distancia original. Y por otro lado, la comunidad como obra en cuanto movimiento inacabado que nos expone a la exterioridad de la insuficiencia, de la carencia. Que es el modo en que la comunidad se vuelve incesante, se vuelca hacia lo otro. La comunidad se encuentra con la insuficiencia, con el exceso de la carencia que la colma. Pero ahí vuelve y se profundiza frente a la distancia que la produce como una condición común.

De este modo, la existencia de cada ser reclama lo otro a una pluralidad de otros (porque en cuanto una deflagración en cadena que tiene necesidad de cierto número de elementos para producirse, pero que correría el riesgo, si ese número no fuera determinado, de perderse en el infinito, a la manera del universo, el cual solo se compone ilimitándose en una infinidad de universos). Reclama, por eso, una comunidad: comunidad finita porque ella tiene, a su vez, su principio en la *finitud* de los seres que la componen y que no soportarían que esta comunidad (la

comunidad) olvide llevar a un grado de tensión más alto la *finitud* que la constituye.<sup>172</sup>

### 5.3 La muerte como composición y descomposición de la comunidad.

Lo que abre la comunidad al desplazamiento de la distancia es la muerte, es un elemento que revisamos en la imagen. En relación con la semejanza cadavérica y en la experiencia de la muerte como muerte impersonal. El modo en que Blanchot la aborda, dispone a la comunidad como distancia. Establecimos la distancia como clave de lectura y en tanto fuerza de tensión y desplazamiento que mantiene lo diferido. Esa relación se vuelve hacia el exterior, hacia lo otro, en una relación con el desplazamiento constante. Al respecto, en el pie de página del libro *La amistad*, en el ensayo “Sobre un acercamiento al comunismo” Blanchot nos propone lo siguiente:

Pero aquí se plantea la cuestión: ¿se puede distinguir tan fácilmente entre relaciones privadas y relaciones colectivas? En ambos casos, ¿no se trata de relaciones que no podrían ser de sujeto a objeto, ni siquiera de sujeto a sujeto, sino tales que la relación de una a otra pueda afirmarse como infinita y discontinua? De ahí que la exigencia, la urgencia de una relación por el deseo y por la palabra, relación siempre en desplazamiento donde lo otro— lo imposible— sería aceptado, constituyan, en el sentido más fuerte un modo esencial de decisión y de afirmación política.<sup>173</sup>

La relación con lo otro como afirmación y decisión política que implica la distancia en la comunidad, se presenta bajo el nombre del prójimo y la muerte, en el texto de *La comunidad inconfesable*. Este texto nos interesa porque presenta esa relación con el otro desde la conexión con aquello que nunca podemos asumir y que se configura en la muerte. Aquí aparece mediado por la palabra, por ese resto del deseo que abre la carne, en el

---

<sup>172</sup> Blanchot (2002:19)

<sup>173</sup> Blanchot (2007:91)

sentido de huella. La marca de la que no podemos deshacernos y mantiene lo diferido. Esto sería la distancia en la oscilación entre el sentido y aquello que escapa al sentido.

Mantenerme presente en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, hacerme cargo de la muerte del prójimo como única muerte que me concierne, he ahí lo que me pone fuera de mí y lo que es la única separación que pueda abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad. George Bataille: «Si ve a su semejante morir, un vivo solo puede subsistir *fuera de sí*.» La conversación muda que, sosteniendo la mano del «prójimo que muere», «yo» prosigo con él, no la prosigo sencillamente para ayudarlo a morir, sino para compartir la soledad del acontecimiento que parece su posibilidad más propia y su posesión incompañable en la medida en que ella lo desposee radicalmente<sup>174</sup>

La traducción de la palabra prójimo hace alusión, como lo dice Blanchot, a la palabra *autrui* como alteridad. Y esa alteridad del prójimo indica la proximidad de lo otro que no se acopla a la identidad, no se pliega en la unidad de la identidad. Se mantiene en la proximidad. El prójimo es lo otro como proximidad que no puede ser reducido a la identidad, a la transparencia del pensamiento como claridad. Lo que se pone en juego es la conciencia de mi presencia en el otro. Pero en ese otro, el prójimo se ausenta muriendo. La muerte del prójimo, del otro, es la única muerte que me concierne. En la nota de Isidro Herrera, en su traducción de *La comunidad inconfesable*, nos dice lo siguiente con respecto a la traducción de *autrui* vinculada a la comprensión de lo otro como próximo y como prójimo.

*autrui* no se deja traducir satisfactoriamente al castellano. Procedente del latín *alter huic* (este otro) y resto del antiguo caso régimen francés (forma que adquiere una palabra cuando está regida en la misma frase por otra palabra), *autrui* se caracteriza porque no admite ni el artículo ni el género ni el plural y porque en rigor siempre ha de decirse en dativo, no debiéndose usar en función de sujeto u objeto directo. Por eso, *autrui* no solo es el otro, sino que representa la posición de una alteridad que es

---

<sup>174</sup> Blanchot (2002:23-24)

totalmente inalcanzable para un sujeto. Al traducirlo por el «prójimo» se tiene una palabra que alude a la proximidad de *autrui* (proximidad que se mantiene siempre como tal, sin plegarse a la identificación), que tampoco tiene un género preciso.<sup>175</sup>

Esa muerte es la única que puede abrirme a la imposibilidad. Me pone en relación con una fragilidad radical, esa fragilidad radical tiene que ver con la carencia que no puede ser satisfecha, ahí donde el otro muere somos carentes en exceso. Lo que se presenta cuando el prójimo se ausenta en la muerte, es lo otro que nos abre a lo exterior. Pero ¿de qué modo esta relación se vuelve preponderante para la constitución de la comunidad, de la política? El otro que muere me expone a aquello, me aproxima, establece una relación con lo abierto. Lo que funda la comunidad es el acontecimiento común del nacimiento y la muerte y que cada uno deja de poder serlo, se muere en relación a la comunidad, porque no podemos morir.

«La comunidad no teje el vínculo de una idea superior, inmortal, o transmortal, entre sujetos...Está constitutivamente...consignada a la muerte de los llamados tal vez sin razón miembros.» En efecto «miembro» remite a una unidad suficiente (el individuo) que se asociaría según un contrato, o bien por la necesidad de sus menesteres, o más aún por el reconocimiento de un parentesco de sangre o de raza, incluso de etnia.<sup>176</sup>

La disposición a la muerte implica al hombre como posibilidad en la condición de un poder morir como horizonte. Lo que hace Blanchot es un referencia a Heidegger, ese momento es el momento extremo de su posibilidad. Debemos entenderlo desde una perspectiva marcada por la tradición en la que la muerte juega un papel determinante en el desarrollo del ser que busca su fin, su condición propia. Allí Blanchot está pensando en la muerte como horizonte de posibilidad de lo imposible y como la negatividad que da forma y define el derrotero del mundo hacia su universalidad.

---

<sup>175</sup> *Op cit.*, 23

<sup>176</sup> *Op cit.*, 26

Ya Hegel había reconocido que trabajo, lenguaje, libertad y muerte no son más que los aspectos de un mismo movimiento, y que sólo la permanencia resuelta cerca de la muerte permite al hombre convertirse en la nada activa, capaz de negar y de transformar la realidad natural, combatir, de trabajar y de saber histórico. Fuerza mágica poder absoluto de lo negativo que se convierte en el trabajo de la verdad en el mundo, que aporta la negación a la realidad, la forma a lo informe, el fin a lo indefinido.<sup>177</sup>

Con esto lo que se busca es la exigencia de la civilización que implica terminar. La voluntad realizadora que busca la conclusión, la comunidad entendida entonces como ese momento de camino a la obra. Que se supone, está en la exigencia política de la comunidad. La superación en la identidad que implica la realización como fusión.

Sin embargo esto acabaría con lo político, con la comunidad. La experiencia de la comunidad como política es el movimiento mismo del quiebre, de la distancia que se introduce. Carencia insatisfecha, la muerte como lo más ajeno. En ese reclamo de la conclusión encuentra el dominio universal.

Entonces cuando entendemos el horizonte de la muerte como un poder, una posibilidad, persiste en ello el movimiento de la obra hacia la conclusión en ese dominio universal. Porque en ello se juega la existencia auténtica cuando va hacia su punto extremo. En esa instancia la muerte aparece como posibilidad. Es decir como realización del ser en la obra, en la comunidad como fin. Este movimiento nos muestra el anclaje en nociones como: la esencia del hombre, la acción, el porvenir, el trabajo y la libertad, la exigencia dialéctica y la síntesis.

La muerte sería, desde esta perspectiva lo que hace todo posible, es la posibilidad del hombre de alcanzar ese fin que lo realizaría. No obstante, la comunidad a la que se refiere

---

<sup>177</sup> Blanchot (1992:229)

Blanchot, ve la muerte como la aparición de lo otro, del que no podemos apropiarnos. En la muerte se presenta una superabundancia de la carencia que no podemos colmar. La muerte es la patencia de ese momento.

En este sentido ¿qué ocurre con el arte, con la literatura? es lo que nos expone al afuera, al exilio, a lo otro. ¿Cómo entender la muerte desde esta perspectiva? La otra mirada que Blanchot nos entrega con respecto a la muerte, tiene que ver con lo que desplegábamos al inicio como la muerte del prójimo. Es la experiencia de la comunidad, porque allí se hace patente la insuficiencia, la carencia a la que responde la comunidad. Por otro lado, como aquello que irrumpe desde la inminencia y vuelve extraña la relación, porque es marcada por la distancia. Esa distancia es diferencia indiferente de lo neutro.

Allí aparece la fórmula de Blanchot, el *se muere*, que expusimos en la experiencia de la muerte. La impersonalidad y la distancia que marca la muerte en el cuerpo, elementos que abordamos en la semejanza. Esa distancia no está llamada a apartar, desde una fórmula tranquilizadora, lo temible, sino que, es la intrusión de aquello que no podemos manejar, calcular. Sin embargo calculamos, delimitamos la realidad. El *se muere*, es la muerte anónima. Y bajo la anonimia se hace presente lo inasible, lo no limitado, lo no-situado, el no lugar. La inestabilidad aborda la vida. Lo político sería el encuentro con ese momento. Momento en que el límite de la comunidad linda con aquello que la limita y la abre a lo no situado.

En tanto que ser finito, expuesto por la comunidad a su verdad mortal, el hombre es una potencia negativa. No una potencia de negación, en el sentido hegeliano o sartreano, sino una potencia impotente. La filosofía de la comunidad cortocircuita el pliegue político de la potencia bajo el poder proponiendo una filosofía de la impotencia. La impotencia, o la potencia impotente según Blanchot, se ofrece como la posibilidad (imposible) de una comunicación que no esté determinada por la idea

de un proyecto, de un programa o de un futuro.<sup>178</sup>

Cualquiera hace la experiencia de una potencia anónima, nos dice Blanchot en *El espacio literario*. Lo que nos lleva a pensar que es una experiencia que implica lo anónimo como experiencia de la insignificancia.

...a partir de la cual la comunidad pueda ser concebida como una idea necesaria, es decir, como una exigencia. Así, abandonando la experiencia revolucionaria del rechazo que, como hemos visto, había sido el punto de partida del pensamiento de Blanchot, sitúa la exigencia comunitaria en el marco de otra experiencia radicalmente distinta: la experiencia de la finitud compartida o, dicho de otro modo, a la experiencia de la muerte del otro como reveladora de nuestro ser-en-común, situado más acá de toda identidad, pertenencia u horizonte de fusión.<sup>179</sup>

Ese instante es revocado por el *se* muere, porque no hay modo de ubicarlo, aquello que pasa pertenece a lo neutro como algo que siempre sucede a distancia, porque no determina ni cuando, ni donde. La muerte en este sentido hace aparecer lo público porque la muerte revela la condición común, la muerte es de cualquiera. La muerte nos expone a lo público no solo como el pasaje a lo exterior, sino que nos, expone a la extenuante repetición de lo incesante que se introduce en la anonimidad pública de la muerte. Lo que vuelve a la muerte una condición de lo común, como aquello que nos difiere y nos enfrenta a la carencia radical de lo otro que emerge como inasible. Lo que es común a todos es la distancia, la muerte en la que se revela nuestra carencia. Esto es importante en Blanchot, para pensar la comunidad, porque la comunidad no es la función definitiva de la identidad, sino la relación con la repetición de la distancia que es la carencia.

Si la comunidad se realizara en el sacrificio, ese sacrificio no haría otra cosa que disponer a la comunidad a la obra y no a su distancia sin remisión como diferimiento. Lo que

---

<sup>178</sup> Garcés (2013:577)

<sup>179</sup> *Op cit.*, 575

implicaría una renuncia al movimiento incesante de la carencia como comunidad. El secreto de la comunidad es la muerte que los separa.<sup>180</sup> Como lo piensa Derrida en *Las políticas de la amistad* que ha visto en la separación dialéctica la condición amigo enemigo. Pero sin embargo, lo que permite la amistad es esa separación de la fosa, de la muerte, pero como olvido que se instituye en la memoria espectral de los muertos. Lo que se olvida es la separación, lo que se recupera en esta comunidad inconfesable es esa distancia.

...donde no hay nada que retener, secreto de no tener ningún secreto, que no obra sino en la desobra [*désœuvrement*] que atraviesa la escritura misma o que, en cualquier intercambio público o privado de palabras, hace que replique el silencio final, donde, sin embargo, no se está nunca seguro de que todo, finalmente termine. No hay fin allí donde reine la finitud.<sup>181</sup>

Lo que en este caso expone Blanchot, a partir de *La comunidad inconfesable*, es el modo en el que la comunidad entra en relación con la proximidad de la muerte. En este sentido es que, hace referencia a la Revista *Acéphale*, en la que escribe Bataille y Klossowski. Ahí la comunidad aparece, pero no ante el sacrificio, sino frente a la proximidad de la muerte. El descabezamiento, vinculado a la muerte como esa proximidad. Como destitución, no solo hace referencia a la destitución, (del jefe, del poder, del cálculo, la medida, la razón

---

<sup>180</sup> Derrida en *Las políticas de la amistad* respecto a la muerte dice lo siguiente: “En la medida en que se mantengan fieles a la memoria de sus muertos, a los padres de sus muertos, es decir, a los espectros de sus padres bien nacidos, se atienen a ese lazo testamentario que no es, en verdad, otra cosa que su patrimonio originario. Una memoria monumental comienza instituyéndoles para decirles quiénes son ellos en verdad. La memoria de sus muertos, a saber, de sus padres bien nacidos, recuerda nada menos que su verdad, su verdad como verdad política. Esta memoria inaugura la verdad, al igual que la recuerda o la reproduce. La necesidad obligatoria de este lazo de memoria constituye la condición de su libertad política. Es el elemento de su libertad, el sentido de su mundo como verdad de su libertad. Es su libertad, en verdad la única pensable para ellos. Verdad, libertad, necesidad, igualdad se juntan en esta política de la fraternidad. Se ve mal cómo podría encontrar ahí alguna vez un *quizá* su ocasión, la ocasión de una ruptura o de una hospitalidad absolutas, de una decisión o de un sobrevenir impredecibles. Salvo por accidente o fortuitamente, y por eso hablamos de ocasión (*chance*), un *quizá* se entrega siempre a la ocasión; así pues, no se puede, no se *debe* esperar para el *quizá* una posibilidad esencial o necesaria, una condición no accidental. Quizá *el quizá*, por el contrario, habrá abierto la posibilidad para esta configuración (el lazo entre las dos necesidades, las dos igualdades, la libertad, la verdad, la fraternidad: en una palabra «la» política griega) de configurarse olvidando el *quizá*. Este olvido del *quizá*, esta amnesia de la decisión sin decisión, del arribante absoluto, es esto lo que se oculta quizá en el acto de memoria griega.” Derrida (1998: 122.)

<sup>181</sup> Blanchot (2002:41)



razonable) sino que es el ejercicio de la exclusión misma como acto deliberado y soberano. ¿Cómo es posible esa acción soberana de la exclusión si en ella la voluntad se vuelve pasiva?

El descabezamiento no puede sino llevarse a cabo bajo las pasiones. Las pasiones generan el descabezamiento desde las condiciones que la comunidad le permite. Los expone al desencadenamiento sin fin de las pasiones, pero ¿cómo es posible esa comunidad? Las pasiones son la fuerza que va al encuentro del desplazamiento. Ahí se entrega a la distancia como aquello que la hace padecer esa distancia. Distancia que es traspasada por la insuficiencia. De este modo, lo que pasa con la experiencia interior sería justamente aquello que viene del propio sujeto, lo devasta, pero tiene, nos dice en *La comunidad inconfesable*, una relación con el otro que es la comunidad misma. Eso no implicaría nada, sino fuese porque se expone en ella al infinito de la alteridad, al mismo tiempo que ahí se decide su inexorable finitud.

...la comunidad, al organizar ella misma y otorgarse el proyecto de la ejecución de una muerte sacrificial, habría renunciado a su renuncia a hacer *obra*, aunque ésta fuere de muerte, incluso simulación de la muerte. La imposibilidad de la muerte en su posibilidad más desnuda.<sup>182</sup>

En este sentido la comunidad de los iguales se enfrenta sin jerarquía a aquello que la destituye en lo desigual. Desigual debemos entenderlo para los fines de la investigación como lo que no tiene precisión ni es justo en tanto fin. La alteridad, lo desconocido debiésemos comprenderlo entonces como experiencia del afuera. Esa experiencia del afuera nos vincula con aquello que nos expone y sobre lo que lo anónimo trabaja y nos dispone como relación singular con lo otro.

En este sentido, la comunidad funciona bajo condiciones que nos permiten, por esos límites en los que se compone, entrar en relación con aquello que la destituye. Lo inasible, que no

---

<sup>182</sup> *Op cit.*, 33

tiene una cabeza en la que no hay sino lo abierto, sin origen, sin principio. La muerte, que expone a la comunidad, a su movimiento incesante de constitución. Esto implica responder a la repetición incesante de lo otro. En esa condición sin origen, sin principio, está la distancia sin remisión de la comunidad. La desapropiación, la desobra, que nos presenta la muerte como alteridad radical. Esa distancia asociada a la muerte anónima, a la muerte del prójimo es lo que transforma a la comunidad en esa comunidad que se abre a lo incesante, a lo excluido. La carencia que emerge con el cuerpo expuesto al rigor de su necesidad, de su insuficiencia.

#### 5.4 La literatura como apertura a la escritura de la comunidad, la obra y lo político

Cuando pensamos en la literatura, pensamos en la distancia. En la literatura emerge la condición de simulacro de la obra, la tensión y desplazamiento entre pensamiento y lenguaje. La historia sería el proceso en obra de la comunidad. La literatura nos expone al diferimiento del pensamiento que se realizaría en la historia como comunidad. En este sentido y por la condición del poema y la narración, la literatura nos revela lo otro radical. La comunidad tiene ese límite en la muerte, donde emerge su carencia.

...a Blanchot sólo le interesa la palabra misma que transgrede, «que habla siempre más allá, superando, desbordando y, de tal manera, amenazando todo lo que acota y limita.» Sin objetivos externos, el único fin de esta escritura es la transgresión misma en la que ella misma consiste. [...] afirmar radicalmente la ruptura. Éste es su fin último y su principio.<sup>183</sup>

Sin embargo lo que hace Blanchot es preguntarse ¿qué ocurre con la obra de arte, con la literatura? La literatura abre el espacio de la obra en el que ingresa lo otro y en el que la

---

<sup>183</sup> Garcés (2013:574)

obra se vuelve hacia esa experiencia originaria en la que se da la experiencia de la intrusión de lo extraño. El arte sería el exilio de la verdad<sup>184</sup>, y ese exilio es la afirmación del afuera del hombre como pertenencia a aquello que no tiene límite y es sin intimidad. Palabras importantes para Blanchot, ya que denotan aquello hacia lo que la literatura nos aproxima y que implican la distancia que no define ni determina. Las palabras nombran lo útil. Pero en la literatura esas palabras alcanzan la ambigüedad que nos permite entrar en relación con la apertura. La distancia que tensiona el sentido del pensamiento y hace emerger el lenguaje como materialidad insurrecta.

En este sentido, la obra de arte, la literatura nos enfrenta a la tensión y desplazamiento entre pensamiento y lenguaje, a la materialidad de la escritura de donde emerge el pensamiento. En esas condiciones el exilio implica estar fuera de la posibilidad. Lo que significaría que en la literatura, el ámbito de producción artística se relaciona con la fuerza activa del diferimiento, operación propia de la distancia. Esa condición es la inacción esencial. Esto es que la posibilidad no es lo que se despliega en la literatura, sino la apertura y lo múltiple. Esto nos dispone al filo político en tanto desplazamiento.

¿Cómo es que se da la literatura, cuando lo que constituye al hombre es la promesa por la que se ha vuelto calculable, medible, e implica la posibilidad? La literatura no tiene una predeterminación en la autenticidad del día en la ley. Por ello, lo que emerge de en ella, es una relación con la muerte. En la literatura emerge la escritura como otro, la imagen se hace visible en el aparecer, en el arte. La escritura es el cuerpo que emerge como resto en tanto óbice de la idealidad.

---

<sup>184</sup> Platón expulsa a los poetas de la república por el peligro que implica la posibilidad de convertir a la verdad en un efecto de sentido. Por su falta de apego al modelo de la verdad, de la idea, el simulacro de la palabra puede convertir el reflejo en aquello que nos expone a la verdad como un producto, un efecto. Mientras que la república se ordena bajo la subordinación de las ideas que la determinan como copias de la verdad. Platón (1992: 59)

«Aquel para quien escribo» es aquél a quien no se puede conocer, es el desconocido, y la relación con lo desconocido, así fuere mediante la escritura, me expone a la muerte o a la finitud, esta muerte que no tiene en sí con qué aplacar la muerte.<sup>185</sup>

Por ello no somos conducidos al dominio por la posibilidad. Lo que se nos hace patente es la distancia, lo otro como condición que abre la obra, que vuelca la comunidad hacia aquello que no calza. No sería la experiencia original en la que la obra se cierra sobre su fin, sino ahí donde no puede terminar. Donde la distancia implica mantener ese diferimiento. Espacio del entre que implica lo neutro.

El infinito se abre en la obra y por ello el fin nunca puede ser superado. La distancia vuelve otra vez, pero como aquello que implica a la producción del arte que no puede acabar. Lo que aparece en la obra es que nunca está la muerte propia, siempre es próxima, porque no soy sujeto activo de la muerte. El *se* muere aparece en la obra, porque siempre se muere ahí donde el otro aparece como neutralidad.

Lo que la literatura hace con la comunidad es exponerla a su propia apertura a su lengua múltiple y sin obra. El movimiento del arte es la búsqueda que la misma comunidad expresa en la palabra que nos expone a ese momento. Las palabras nos exponen sin obra, y en esa exposición lo que aparece es la alteridad. La identidad se sustrae, y los constructos que se han constituido como soberanías se ven suspendidos por esa condición en la que la exposición destituye el poder de su centro y aparecen como simulacro. En este sentido emerge como ficción.

La comunidad se abre en la amistad con el otro como desconocido en la desgarradura de la escritura. “...la amistad, es verdad, se define mal: amistad para consigo mismo hasta la disolución; amistad de uno hacia otro, como tránsito y como afirmación de una continuidad a partir de la necesaria discontinuidad.”<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Blanchot (2002:45)

<sup>186</sup> Blanchot (2002:45)

La escritura sería aquello que se abre a lo otro. Esa emergencia es la comunidad de los sin comunidad. La literatura es aquello que en su distancia se dispone desde el exilio a la muerte y lo excluido. Lo que Blanchot llama desgarradura, que nos expone en la escritura. Aparición al desnudo de la escritura, lo que hace de la muerte, la persecución del otro como búsqueda en la que se mueve la comunidad. Cuando aparece nos desnuda frente al otro asimétrico, porque estoy diferido, no porque implique una superioridad o una fuerza divina, pero esa disimetría vuelve a todos iguales.

La política emerge en la literatura con la desobra que se desnuda por medio de la proximidad de la muerte. El encuentro con lo otro en la cercanía es el espacio que surge de la tensión, el desplazamiento. Esa creación es el paso que hay entre el no ser y el ser, la suspensión en la que se desplaza y en la que emerge la obra y su desobramiento. Su desocupación.

La insuficiencia es indestructible y de allí emerge el hombre. Por un lado trae la muerte, lo otro irreductible, y por otro lado la necesidad, el cuerpo, pero que implica por ello la inminencia de su descomposición. En este sentido, lo político de la obra es la materialidad como movimiento, fuerza activa que difiere la unidad del ser. La distancia opera en estos conceptos y abre lo político como conciencia de lo otro y del otro.

Lo que nos interesa es que la escritura, la producción artística, en su ejecución, en su experimentación como espectador, lector, o creador, nos instala en esa desgarradura. Es una relación con lo sin relación. Es una iluminación que nos muestra esa relación con la vida.

La literatura en tanto que pensamiento, (modo que Blanchot lleva a cabo en su escritura) hace aparecer en su operación un escepticismo radical. La comunidad es una demanda permanente de ese pensamiento que descubre la operatoria de las ficciones del poder que tienden a borrar la comunidad y a totalizarla. Pensamiento que se sostiene en la

materialidad del lenguaje. En este sentido, no hay comunidad sin un pensamiento de lo diferido, de la distancia que contempla lo otro como proceso propio de su desplazamiento.

En el ensayo “La literatura y el derecho a la muerte”, Blanchot expresa lo siguiente:

Mi lenguaje sin duda no mata a nadie. Sin embargo: cuando digo, «esta mujer», la muerte real se anuncia y está presente ya en mi lenguaje; mi lenguaje quiere decir que esta persona, que está aquí ahora, puede ser separada de sí misma, sustraída de su presencia y su existencia y hundida de pronto en una nada de existencia y de presencia; mi lenguaje significa la posibilidad de esta destrucción.<sup>187</sup>

La alusión del texto “La literatura y el derecho a la muerte”, tiene que ver con que, en la literatura emerge, por medio del lenguaje, la muerte diferida que se traslada en la palabra. La palabra es posible por esa distancia. No acontece sino como distancia. En este sentido lo que en este apartado exponemos es, cómo la literatura, la obra, dispone en el lenguaje el encuentro con aquello que la produce y la difiere indefinidamente. Del mismo modo que en *El dialogo inconcluso*, “La literatura otra vez”, o en *La conversación infinita* en “La literatura una vez más”, nos encontramos con el retorno, con aquello que en la obra se desplaza desde la distancia como derecho a la muerte y que en los procesos Históricos ha aparecido como asesinato revolucionario.

Ese acto final es la libertad y solo es posible escoger entre la libertad y la nada. Por eso, entonces, la única frase soportable es: *libertad o muerte*. Así aparece el Terror. Todo hombre deja de ser un individuo que trabaja en determinada tarea, que actúa aquí y solo ahora: es la libertad universal que no conoce ni otra parte ni mañana, ni trabajo ni obra. En ese momento nadie tiene nada que hacer, está todo hecho. Nadie tiene derecho a una vida privada, todo es público.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup>Blanchot (1993: 45)

<sup>188</sup>*Op. Cit.*, 38

Así lo ejemplifica en el caso de la revolución francesa, desde la perspectiva de la más extrema libertad que se da con la muerte. Pero, en esa extrema libertad, podemos morir en cualquier momento como cualquiera. El proceso anónimo se pone en marcha. La fragilidad aparece en la comunidad abriéndola. No naturaliza lo que se instala como norma o ley, lo entiende como desplazamiento. En ese desplazamiento la distancia entiende la república como un proceso constituyente que se mantiene en movimiento. No llega a constituirse como absoluto.

En los ensayos nombrados anteriormente la literatura emerge como desplazamiento de la obra. Pero como la obra no llega aparece la desobra como puro desplazamiento. La comunidad aparecería bajo esa misma operación. Lo que desplaza incesantemente la obra es la distancia que se refiere a sí.

En este sentido, se entrelazan la muerte y la obra, porque la muerte se anuncia en la palabra. En el proceso revolucionario se intensifica la relación con la muerte, se hace efectiva la muerte en cualquier momento como libertad. La muerte que se anuncia nos desposee. En este sentido la libertad es desposesión evidenciada en la proximidad de la muerte.

Por esto, la palabra creación adquiere la fuerza teológica de crear a partir de la nada, crear una obra. En ese poder que el mito del artista expone, es la fuerza creadora del mundo por parte del demiurgo, lo que establece entonces el comienzo. La creación implica acrecentamiento, avance, progreso. Por ello, aparece ahí la metamorfosis, lo que implica la transformación. Su punto culmine se da en el romanticismo en la figura del genio como soberanía, la creación de la obra se asocia a la creación soberana de la obra. “Crear pertenece a la vieja teología, y nos contentamos con transferir a un hombre privilegiado el atributo divino popular.”<sup>189</sup>

Pero el prestigio de esa soberanía se ha hundido de modo tal que la condición de la creación adquiere otra condición. Lo que nos vuelve sobre el filo político, sobre la apertura. Aparece

---

<sup>189</sup> Blanchot (2008:516)

la producción de la distancia que ya no tiene que ver con la creación, sino con la producción. Es decir no se produce desde un sustrato o desde la nada. La creación literaria produce la desobra. En esa producción de la desobra lo que aparece es la ausencia, pero por esa ausencia la escritura se despliega como literatura. De este modo, como lo hemos planteado, la obra literaria tiene una relación con la obra que se dispone a lo otro y desde ese desplazamiento se produce la suspensión. “Porque la cultura tiende a concebir y establecer como relaciones de unidad las relaciones que, en virtud de la literatura, se dan como infinitas, es decir, son irreducibles a todo proceso unificador”<sup>190</sup> Lo que hemos llamado literatura sería el despliegue sin lugar de la distancia.

La literatura sería la insuficiencia, la desesperación que no puede saciarse. El desplazamiento de la espera que se muestra en Kafka. La literatura no mantiene los valores de la cultura. Los cuestiona y se pregunta por su origen. En ella aparece el modo en que se producen.

Para este capítulo y en este apartado lo que tratamos es lo político. La distancia entendida como el movimiento de la comunidad diferida. El proceso que la comunidad dispone como obra y desobra. En este sentido, la literatura tiene una condición política que es el modo en que se produce. El límite en que aparece. Es propio de su despliegue la desapropiación en la que aparece la distancia. En la escritura y la imagen, la literatura es el despliegue de esa distancia que persevera en la tensión y desplazamiento entre pensamiento y lenguaje. Por ello, es una relación con lo otro, con la muerte que su lenguaje evoca. Nos proporciona una experiencia que transforma la relación de la comunidad, donde aparece aquello que nos desposee.

---

<sup>190</sup> *Op cit.*, 515



## 5.5 Conclusiones

En este capítulo observamos cuatro puntos fundamentales de lo político. Lo político de la obra aparece la medida en que emerge el desplazamiento entre lenguaje y pensamiento. Estos momentos son: A- La comunidad y la carencia, la insuficiencia como lo otro que la difiere. B- La muerte como aquello que abre la comunidad a esa relación y C- el modo en que la literatura nos expone a lo otro. En este sentido, la distancia y lo político se presenta a lo largo del pensamiento de Blanchot como literatura. En el despliegue se cruzan como un mismo movimiento.

Los ensayos que revisamos son *La amistad*, “Un acercamiento al comunismo” *La comunidad inconfesable* principalmente, como fondo político. Pero además los ensayos de *El espacio literario*, *El diálogo inconcluso*, en la traducción de Isidro Herrera en *La conversación infinita*, “Lo indestructible” y el ensayo “La literatura y el derecho a la muerte”, en el libro *De Kafka a Kafka*. Ahí pudimos observar lo que el recorrido de la investigación ha mostrado como operación de la distancia. La manera de entender la comunidad como distancia significó entender la carencia como lo que la excede.

La comunidad es diferida por el cuerpo, desde donde emerge la carencia y expone la muerte como cadáver. Lo que ahí entra en juego es lo otro que pone en tensión la relación entre el pensamiento de la comunidad como obra y la materialidad del cuerpo, de la escritura que la difiere.

A- En este primer punto lo que establecimos es la comunidad como obra en su doble condición. Por un lado, la entendimos como movimiento de lo colectivo hacia su fin. Realización en la fusión, en la comunión de la unidad que supera el diferimiento original que aquí hemos denominado distancia.

Por otro lado la comunidad como obra en cuanto un movimiento inacabado que nos expone a la exterioridad de la insuficiencia. Que es el modo en que la comunidad se vuelve incesante. De este modo la comunidad se encuentra con la insuficiencia, con el exceso de la carencia que la colma. Es decir no logra acabar como obra. Pero ahí vuelve y se profundiza frente aquello que la mantiene en la distancia y que la produce como una condición común.

En la expresión de la carencia, la soberanía se arruina y da paso a la distancia de la comunidad. La literatura, la obra de arte abren ese encuentro, en la búsqueda, con la carencia, por ello hay búsqueda. El exceso de la carencia no es lo sobreabundante, sino aquello que no puede ser satisfecho. Por eso se presenta como carencia, y es la insuficiencia humana, ahí se produce y se vuelve incesante. Es el retorno a la tensión entre pensamiento y materialidad, en cuanto lenguaje y cuerpo.

B- Lo primero que emerge en relación con la muerte es que esta se nos presenta como la posibilidad. Como un cierto dominio en esa posibilidad que realizaría a la comunidad en su fin. La muerte como aquello que completa la obra, en ese cierre que nos dispone como posibilidad, el poder de la plenitud. Pero la muerte produce, para Blanchot, otro efecto en la comunidad, la desposee de la voluntad del sujeto, la enfrenta a la carencia. En esa insuficiencia aparece el prójimo como proximidad de lo otro que ocurre con la muerte. A partir de esa relación con el otro aparece el prójimo como ese otro que nos abre a la muerte impersonal.

En este sentido lo que abre la comunidad es la muerte. En esa muerte no podemos entrar como sujetos activos. Nuestra experiencia se da a distancia en la muerte del prójimo, que es su proximidad. La expresión de esa impersonalidad es dicha por Blanchot como el *se muere*, donde se da cuenta de la impersonalidad de la muerte, que es la intrusión de la distancia, de lo ajeno. Es por esa muerte que aparece como otro, que no es sustrato, por lo que la comunidad responde a la exigencia del afuera. La muerte es entonces, la carencia que se abre a la tensión de la distancia. La comunidad es un proceso sin fin, vuelta hacia el afuera que nos expone. La comunidad surge de la distancia y ésta es el retorno de la

carencia. La muerte por ello no permite que la comunidad se cierre sobre sí en la unidad. La deja siempre diferida.

C- En la proximidad de la muerte se presenta la literatura. Éste es el momento en que la distancia se despliega como creación o producción de obra que desplaza a la obra. Ese modo, alcanzaba su extremo en el romanticismo en la figura del genio, del sujeto que crea la obra. Elemento que tiene un vínculo potente con la condición teológica del término demiurgo. Pero la distancia destituye esa figura. En este sentido, la literatura se produce por fuera de los valores de la cultura. Lo que opera como suspensión de la relación entre lenguaje y pensamiento. En ese camino, Blanchot instala un punto importante en la obra literaria a la vez que la expone al momento en que no es nada más que los restos de la ausencia, de la muerte, de lo otro que expone a la comunidad al exceso de la carencia.

En la escritura, la muerte como distancia se hace patente. La literatura nos dispone a la exigencia de comunidad en la que por su despliegue y por su relación con la escritura, el habla y la imagen, nos dispone a lo abierto. En ella se hace consciente la desapropiación que implica la distancia. La distancia de la obra, es la puesta en evidencia de la tensión y desplazamiento entre pensamiento y lenguaje. Esa evidencia implica lo político. Lo político devela el proceso de subordinación de los cuerpos a la estructura cerrada de la obra en la historia, a la síntesis. Ahí la escritura desencaja el sentido y lo abre a la carencia del cuerpo.

## Conclusión

La investigación se centró en la noción de distancia como clave de lectura de las operaciones de escritura y reflexión en el pensamiento de Blanchot. La distancia como noción la elaboramos para entender el desplazamiento que se produce entre lenguaje y pensamiento. Esta noción nos permitió analizar las consecuencias y despliegues en el pensamiento de Blanchot. En ella se articula su escritura que difiere el sentido como tiempo y progreso, y el lenguaje como escritura y materialidad. Esto implicó un desplazamiento del sentido definitivo y una tensión que mantiene diferida esa relación.

Los elementos generales analizados en la tesis fueron: el diferimiento de la continuidad de lenguaje y pensamiento, y su relación con el tiempo y el sujeto. En este espectro la distancia aparece como aquella noción que permite evidenciar ese desplazamiento. Vimos en el análisis de la investigación el desvío de estos conceptos tradicionales asentados en el lenguaje, el pensamiento, el tiempo y el sentido.

Mostramos en la investigación que la distancia es aquello que está inadvertido y en esa condición mueve el proceso de sentido. La distancia se hace evidente en la literatura como un desvío que no le permite a la obra acabar. En este sentido la distancia nos revela nuestra propia condición de simulacro y ficción. Es decir que la estructura del sentido y del tiempo se sostienen en una ausencia. La ausencia de un ser determinado, de un sujeto que opere como sustrato.

Con ello pudimos establecer los puntos esenciales que lleva a cabo la puesta en evidencia de la relación entre pensamiento y lenguaje. Esto se debe a la tensión que demanda sentido y el desplazamiento de éste. Por ello la distancia es el elemento que articula y suspende. La distancia es la escritura referida a sí misma. Esto tiene como consecuencia la transformación del tiempo y la disolución del vínculo sujeto objeto. Lo que desvía también

la comprensión de la historia como progreso. No obstante, hay que tener claro que el pensamiento de Blanchot no se instaló como discusión directa con la tradición, en cuanto superación de aquella, sino como un desvío, como un margen que concibe otro tiempo. Esa transformación del sentido y del tiempo, en suspensión, ausencia y escritura, se debió a la relevancia que adquirió la noción que tratamos a lo largo de la tesis.

Lo que arrojó la investigación es el despliegue de la distancia de diversos modos. Esos modos dieron cuenta, en cada parte, de la manera en que se presentó. En la narración, en el poema, en la imagen y en la comunidad. Articulando un desvío de la comprensión vulgar del tiempo que alteró en primera instancia el modo de percibir que dispone de los límites de la realidad. Esto nos llevó a ver el diferimiento del sentido. Suspensión de la potencia del pensamiento por el desplazamiento que emerge en el lenguaje. La escritura en este sentido es el movimiento mismo de ese desplazamiento como distancia. La emergencia de esa distancia dispuso de una temporalidad denominada por Blanchot como ausencia de tiempo, y expresó en ella una relación que se desmarcó del vínculo sujeto objeto y del sentido como fin.

Lo primero que analizamos fue el modo en que la distancia produce la narración y la voz neutra. Lo que dio cuenta del proceso del relato como un desplazamiento que pone en evidencia la distancia de la obra y nos expone a una inacción que anula al sujeto de la acción. Esto transformó la experiencia. Esa transformación implicó la experimentación de su desfondamiento en un tiempo simultáneo. La simultaneidad es dada por ese proceso de tensión y desplazamiento que emergió en la relación de pensamiento y lenguaje.

Desde la literatura de Proust, Blanchot elaboró un encuentro con el tiempo que abre el relato al espacio donde queda suspendida la temporalidad vulgar. Desde esta perspectiva, lo que primero abordó es el modo en que la memoria nos conecta con la evidencia de esa suspensión del tiempo. De esa suspensión del tiempo aparece el relato que Proust lleva a cabo y el modo en que Blanchot analizó su escritura nos expuso a una experiencia transformada en experimentación de lo abierto. Es decir de aquello que apareció como

ficción. Esto nos mostró que en la ficción el yo es un supuesto que está cruzado por la distancia. Ese yo que nos mostró Blanchot, está en el supuesto de un presente que no tiene tiempo, sino que se ha ficcionado para narrar desde esa perspectiva. Lo que implica que su presente es ficticio. Es decir que el relato nos reveló la construcción ficcional del yo y del tiempo. La ficción apareció como transformación de la experiencia en experimentación. Esto quiere decir, experiencia de la suspensión.

Por otro lado, se analizó la voz narrativa que apareció como lo neutro que nos abre a un “él” impersonal. Que sería aquello que produce el relato y sería el envío del relato. Pero sin remisión ni a un fin, ni a un origen. Ahí emergió la distancia como tal. Esa distancia se expresa en una de las figuras literarias más tratadas por Blanchot: Kafka. Este autor le permite el encuentro con esa voz impersonal que resuena al fondo de la narración como una construcción sin sujeto. Nadie narra, la narración emerge desde esa voz neutra que hace patente la escritura de Kafka. Pero ese nadie narra, implica que lo que apareció como relato es la distancia. La distancia es esa apertura de la narración a aquello otro de la que emana. El encuentro con su límite. Lo neutro es lo que se sustrae al cumplimiento de la narración como cierre y como fin. Por ello en la narración de lo neutro la voz parece retirarse para que lo otro hable. Lo que habla es la distancia. El desplazamiento entre pensamiento y lenguaje. De ahí que lo que emerge y se hace transparente es la escritura.

Pudimos reflexionar además sobre cómo la distancia transformó la acción en inacción. Este punto es crucial porque expuso la voluntad a un tiempo que la suspende. Aquí la relación con el tiempo se volvió ausencia y esa ausencia es la distancia que emerge y hace coexistir los distintos tiempos y desplaza la obra. La inacción se nos mostró como aquella suspensión de la voluntad de fin de la obra. La acción fue entendida como la exigencia de un sustrato en tanto sujeto o sustancia, que busca realizarse a sí mismo como unidad esencial en la obra. La inacción fue el modo de denominar la imposibilidad de acabar y la emergencia del desplazamiento que se despliega como ausencia de tiempo. La inacción respondió a un tiempo sin presente ni presencia. En ella el sustrato devino ficción y

ausencia. Por ello la obra queda abierta como mera distancia. En este sentido, desobra, desocupada y sin fin.

De este modo, los autores que analizó como Kafka o Mallarmé, hicieron un recorrido por la escritura que se encontró con su propio momento de producción en la distancia. La escritura como el despliegue propio del diferimiento.

Mallarmé le proporcionó la reflexión sobre la estructura del lenguaje que derivó en la delimitación de la realidad como mediación inmediata. Ésta dio cuenta del campo de sentido que está rodeado por la distancia, producido por ella. Es decir que la distancia es el cerco que delimita el sentido en el que nos movemos. Esto lo dividimos en tres partes que nos permitieron dar cuenta de una estructura que opera al mismo tiempo. Con ello analizamos la palabra bruta, la palabra del pensamiento y la palabra esencial. Ahí conviven todas esas capas articuladas por la distancia inadvertida. El poema hace aparecer esos momentos. Mallarmé nos permitió pensar, por medio de Blanchot, cómo es que emergió la distancia en esa operación. Y lo que logramos establecer es que la escritura del poema dio la luz sobre esa estructura. Porque el poema no es la obra acabada, sino el encuentro con la distancia. El poema se nos mostró a raíz del análisis, como la distancia referida a sí misma.

En otro aspecto concluimos que de la ausencia de tiempo como inacción, es el movimiento incesante de aquello que no termina de llegar. Esto se dio en la obra de Kafka de la siguiente forma. La errancia fue aquello que emergió como movimiento de la ausencia de tiempo. De ella se derivó en dos momentos. Por un lado donde aún persiste la necesidad de acabar y se asume una culpa. El *Proceso* de Kafka es ejemplar en eso. Ahí se intenta establecer y saber de qué se culpa al protagonista desatando una errancia en el equívoco. La negligencia ahí, consiste en permanecer esquivando la distancia que se ha hecho patente. El modo de esquivarla es intentar establecer la razón que produce ese movimiento en la figura de la culpa. Intenta redimir una culpa que no aparece y que, para Blanchot, es la negligencia.

Pero en su otra obra, *El Catillo*, asume la distancia como una errancia. Ahí ya no opera como equívoco, sino como movimiento que ha asumido su ausencia de finalidad. Entonces este modo de operar lo fijamos en la figura de la paciencia. La paciencia es el movimiento sin fin que se sostiene en la suspensión de sentido. En ella la escritura emerge como resto material que no permite acabar, o a las figuras de la novela como simulacros. Esto implica que en la figura de la paciencia, la errancia se sostuvo en la distancia. No obstante, también concluimos que la paciencia solo puede darse en medio de otra figura tratada ahí, la impaciencia. La impaciencia es el movimiento que se dispone como fin, que se lanza hacia la posibilidad de acabar. En este sentido, en *El proceso*, se configuró esa impaciencia, mientras que en *El Castillo*, la paciencia emerge como la demora en la que se sostiene la escritura. La paciencia por lo tanto es la espera.

Otro elemento importante que pudimos dilucidar, es que la distancia es la muerte que no llega sino como un evento impersonal. Ese momento se revela en la pregunta del arte por las figuras del desamparo. Ahí la muerte aparece impropia. Como un acto que nos desposee. No obstante también se presenta en el esfuerzo de la voluntad por hacerla propia. Pero fracasa, porque es un modo de entregarse a aquella fuerza que no podemos subordinar. Nunca nos pertenece. Este momento acontece como experiencia de la muerte. La experiencia de la muerte es siempre a distancia porque no podemos ser sujetos activos en la muerte. Ahí es donde lo impersonal acontece más radicalmente y se muestra como lo neutro.

En este camino la investigación abordó la semejanza material de la imagen que tuvo principalmente dos aspectos. Uno es el referente a la materialidad como distancia, como aquello que difiere y desaloja el sentido que se presenta en la muerte, en el despojo humano y en la cosa cuyo núcleo es la lejanía. Lo que hace de la imagen un encuentro con la distancia que nos mantiene a resguardo de su presión. En esa dimensión la imagen aparece como aquella cuya condición no revela nada. Lo que hace de la imagen el momento de oscilación entre el sentido y su interrupción. En la imagen nos encontramos con la experiencia de la suspensión como el momento en que el lugar queda transformado. El



epítome de ese momento se presenta en el cadáver como aquello que no responde a la categorías humanas y solo se parece. Es decir, que la semejanza que nos revela la imagen es semejanza de la ausencia. Esto se debe a que en ella opera la distancia como encuentro con su modo de ser. Esto afecta a las nociones de cosa, objeto, sujeto. La imagen vuelve pasiva la relación y rompe al sujeto, es decir lo abre, lo suspende. Lo vuelve ficción. Esa apertura es la pasividad, donde le ocurre la imagen, ahí emerge la fascinación. Es ocupado por la imagen sin que pueda ejercer una voluntad para apropiársela. No puede generar un conocimiento, una verdad sobre ella, lo que difiere la relación con el objeto. Y hace aparecer la cosa que en su núcleo se revela sostenida en la disolución. Es decir que no tiene sustancia en la que sostenerse. Lo que revela la imagen es que se sostiene en el borde de lo indefinido y a la vez nos resguarda de esa indeterminación. Es decir, no podemos caer totalmente en esa indeterminación porque estamos cercados por la imagen que a la vez se sostiene en esa distancia. Ahí se nos muestra como despojo. Despojada de sentido. Y en el cadáver es donde alcanza su ribete más dramático. La imagen entonces es materialidad por la indeterminación que en ella se nos revela. Indeterminación que no termina de desocuparnos.

El otro aspecto tiene que ver con la ambigüedad de la imagen como condición de sentido en la que coexisten esos dos momentos, el del sentido y aquello que lo suspende. Esa ambigüedad se produjo de forma originaria como distancia. Esa ambigüedad de la imagen es constitutiva de su aparición. Lo que ella nos revela es que el sentido se presenta como la necesidad de comprensión que siempre deriva en otro de todo sentido. Además, el equívoco del entendimiento frente a la imagen obliga a preguntarnos por el sentido. En la imagen lo que aparece es la suspensión de la comprensión. Pero esa suspensión es lo que se revela en el acto de comprender. Es la oscilación que no puede decidirse en el sentido o en su falta. Lo que nos muestra es que ahí emerge lo otro de todo sentido. La imagen, por ello, acontece como distancia. Lo más originario entonces se revela como simulacro. El simulacro es la imagen semejanza, la mediación cercada por la distancia.

La noción de lo político apareció como acción en suspenso. Es decir, es el hacer aparecer o señalar la distancia y sostenerse en ese diferimiento. Lo que esta noción nos proporcionó fue una relación transformada con la comunidad. Pero esa relación implicó el incesante movimiento de la comunidad que se encuentra con aquello que no le permite cerrarse sobre sí misma. Lo que impide esto es la distancia incesante que se presenta en la obra literaria. La literatura aparece como un despliegue que señala la distancia y donde la experimentamos. Esa distancia emerge ahí como un encuentro con aquello que no remite a nada, sino, a sí misma. En este sentido, la relación con el cuerpo como carencia abre a la comunidad al exceso de la carencia. Esa carencia retorna con el prójimo, como proximidad de la muerte que no podemos cruzar. El cuerpo es lo que difiere el sentido y se abre como distancia porque en él emerge el aparecer. En el cuerpo se cierne la muerte como inminencia.

La escritura, el cuerpo y la muerte abren en la comunidad una relación con aquello que no podemos subordinar a su sentido. Lo excluido que siempre abre la comunidad a un proceso en que no termina de constituirse. Esto la desplaza, la suspende y la tensiona. Destituye las jerarquías y persevera en el diferimiento entre cuerpo y sentido. Por ello, es una comunidad que aloja aquello que la desocupa. Que la mantiene en el retorno de lo otro. La comunidad en este sentido hace un giro respecto de su noción tradicional. Ese giro demanda otra comprensión. Y esa comprensión solo puede emerger ahí donde la distancia se hace patente. Lo que emerge ahí, es la suspensión entre la potencia del pensamiento y el lenguaje. En esa relación aparece el diferimiento y lo otro que esquivo el sentido, lo que hace del sentido un movimiento sin fin. De este modo le restituye a lo político su operación de pensar en el límite y a la comunidad una posibilidad que no se resuelve como cierre. Sino que la comunidad como relación con lo excluido, con la necesidad y el deseo manifiesto en el cuerpo.

La literatura, el poema, son los modos en que se nos presenta la carencia como experiencia del límite. Ahí el cuerpo aparece desencajado del sentido que busca subordinarlo. Nos expone a una distancia que no le permite anclarlo. Esto nos abre a un pensar incesante que

se vuelve hacia un afuera que da cuenta de la fragilidad de las categorías en las que delimitamos la realidad. En esa instancia es que la escritura nos afecta dejándonos a la deriva.

El concepto de distancia nos permitió el análisis y lectura de las operaciones abordadas en el pensamiento de Blanchot. Operaciones, sobre las nociones de escritura, obra e inacción, relato y experiencia, imagen, semejanza y comunidad. Éstas, las entendimos como expresión constitutiva de esa tensión y desplazamiento en tanto experiencia existencial del límite del pensamiento. Momento de resistencia del lenguaje que aparece en la semejanza como materialidad y tensión. Lo que queda por pensar es la experiencia de la distancia en su diversidad, en la comunidad que retorna sobre su imposibilidad y se ejerce en las lecturas que intensifican la proximidad a partir de esta propuesta de investigación que hemos realizado

## Bibliografía General

Agamben Giorgio (2015) *La idea de prosa*, trad. Rodrigo Molina-Zavalía, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Arranz Manuel (2001) “Maurice Blanchot y la Novela”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Bataille George (2004) *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Selección traducción y prologo de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_ (2016) *La experiencia interior*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata.

\_\_\_\_\_ (2010) *El erotismo*, trad Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Barcelona, Tusquets

\_\_\_\_\_ (2010) *La literatura y el mal*, trad. Lourdez Ortiz, Barcelona, Nortedur.

Beckett Samuel (2008) *Proust y otros ensayos*, trad. Marcela Fuentealba, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Benjamin, Walter, (2008) *El narrador*, trad. Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, editorial Metales pesados.

Bergson Henri (2006) *Materia y memoria*, trad Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus.

Berman, Marshall (2008) *Todo lo solido se desvanece en el aire*, trad. Andrea Morales Vidal, Madrid, Siglo XXI.

Bident Christophe (2006) *Reconocimientos, Antelme, Blanchot, Deleuze*, trad. Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros.

\_\_\_\_\_ (2001) “Para un pensamiento de lo biográfico”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Blanchot Maurice (1996) *El diálogo inconcluso*, Pierre de Place , Caracas, Monte Avila Editores

\_\_\_\_\_ (2008) *La conversación infinita*, Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros

\_\_\_\_\_ (1990) *La escritura del desastre*, trad Pierre de Place, Caracas, Monte Avila editores.

\_\_\_\_\_ (2015) *La escritura del desastre*, trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Editorial Trotta.

\_\_\_\_\_ (1992) *El espacio literario*, trad Vicky Palant y Jorge Jinkis, Buenos Aires, Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (2005) *El libro por venir*, trad Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Madrid, Editorial Trotta,

\_\_\_\_\_ (2007) *La amistad*, trad. J.A. Doval Liz, Madrid, Editorial Trotta.

\_\_\_\_\_ (1992) *El paso (no) más allá*, trad. Cristina de Peretti, Buenos Aires, Paidós

\_\_\_\_\_ (1999) *La Bestia de Lacaux*, Trad. Alberto Ruiz de Samaniego, Madrid, Ediorial Tecnos

\_\_\_\_\_ (1991) *De Kafka a Kafka*, Trad. Jorge de Ferreiro, México DF. Editorial fondo de cultura económico.

\_\_\_\_\_ (1967) *Sade y Lautremont*, trad. Marcia Cerretani, Buenos Aires, Ediciones mediodía,

\_\_\_\_\_ (2014) *Lautreamont y Sade*, trad. Enrique Lombera Pallares, Mexico DF. Fondo de cultura económica.

\_\_\_\_\_ (2002) *La comunidad Inconfesable*, Trad Isidro Herrera, Madrid, Editorial Arena libros

\_\_\_\_\_ (1977) *Falsos Pasos*, trad. Ana Aibar Guerra, Valencia, Editorial Pretextos.

Bloom Harold (2010) La desintegración de la forma en *Deconstrucción y crítica*, trad. Mariano Sánchez Ventura, Buenos Aires, siglo XXI,

Chun Sebastián (2012) “Entre Blanchot y Kafka: Más allá de la ley, el silencio”, *Revista de Filosofía*, Volumen 68

Conte Rafael (2001) “La literatura como expiación (Una metonimia para Maurice Blanchot)”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. Nº 49

Derrida Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*, Trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Antrhopos.

\_\_\_\_\_ (2010) *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen Gonzalez Marin, Madrid, Catedra.

\_\_\_\_\_ (2003) “Sobrevivir: líneas al borde” en *Deconstrucción y crítica*, trad. Mariano Sánchez Ventura, Buenos Aires, siglo XXI,

\_\_\_\_\_ (1998) *Las políticas de la amistad*, trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte, Madrid, Trotta.

\_\_\_\_\_ (1998) *La Gramatología*, trad. Oscar Del Barco y Conrado Ceretti, Mexico DF, editorial siglo XXI

\_\_\_\_\_ (2010) *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, introducción y traducción Patricio Peñalver, Madrid, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2012) *Espectros de Marx*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta.

Deleuze, Gilles (2011) *Lógica del sentido*, traducción y prólogo Miguel Morey, Madrid, Paidós.

\_\_\_\_\_ (1996) *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.

De Man Paul (1991) *Visión y Ceguera*, trad. Puerto Rico, Edición y traducción Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra, Editorial de la Universidad de Puerto Rico,.

Didi-Huberman (2013) *Fasmas*, trad. Julian Mateo Ballorca, Cantabria, Shangrila.

\_\_\_\_\_ (2015) *Falenas*, trad. Julian Mateo Ballorca, Cantabria, Shangrila

Dostoyevski Fiódor (2012) *El idiota*, Trad. Juan Lopez Morillas, Madrid, Alianza.

Esposito Roberto (2009) *Tercera persona*, trad. Carlo R. Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu.

Espinosa Proa Sergio (2000) “La pasión de la pregunta. Blanchot y la filosofía”. *A parte rei* revista de filosofía 11

Fernández Gonzalo Jorge (2012) “Maurice Blanchot y el pensamiento de la no-relación” *Revista Neutral*, (Edición 02 /01.)

Fisgativa Carlos Mario (2014) Entre Mallarmé y Blanchot: La experiencia de la escritura, *Revista Neutral* (Edición 04/07.)

Foucault Michel (1997) *El pensamiento del afuera*, trad. Manuel Arranz Lazaro, Valencia, Editorial pre-textos.

\_\_\_\_\_ (2012) *Historia de la locura en la época clásica*, Trad. Juan José Utrilla, Mexico DF. Fondo de cultura económica

\_\_\_\_\_ (2008) *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos.

\_\_\_\_\_ (1977) *Nietzsche, Marx, Freud*, Dirección y presentación Ramón Pérez Mantilla, Bogotá, Editorial Temis.

\_\_\_\_\_ (2001) “Relato de la memoria sin recuerdo” (Selección de textos sobre Blanchot de Isidro Herrera) *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Gabilondo Angel (2001) “Del ausentarse en una silla”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Garcés Marina (2013) “El “comunismo de pensamiento” de Maurice Blanchot. Una lectura desde sus Escritos políticos” *Revista de Filosofía Moral y Política* N° 49

Heidegger, Martin (2011) *Sobre el concepto de tiempo*, Trad Manuel Garrido, José Luis Molinuevo, y Felix Duque, Madrid, editorial Trotta.

\_\_\_\_\_ (2001) *Arte y Poesía*, traducción y prologo Samuel Ramos, México DF, Fondo de cultura económica

\_\_\_\_\_ (1990) *De camino al habla*, trad Ives Zimmermann Barcelona, ediciones del Serbald-Guitard.

\_\_\_\_\_ (1966) *Identidad y diferencia*, Trad. Osca Mertz, Santiago de Chile, Revista de filosofía, Universidad de Chile



—————(1997) *Ser y tiempo*, traducción prologo y notas, Jorge Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Hegel G. W. F. (2010) *Lecciones de la filosofía de la Historia*, trad. Josep Maria Quintana Cabanas, Madrid, Gredos.

—————(1976) *La ciencia de la lógica*, trad. Augusta y Rodolfo Mondolfo, Argentina, Solar Hachette.

—————(1998) *La fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, Mexico Df. Fondo de cultura económica.

—————(2011) *Lecciones sobre estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

Herrera Isidro (2001) “Una Persona de Más, una palabra de más”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Husserl Edmund (1949) *Ideas relativas a una fenomenología pura*, trad. José Gaos, Mexico DF. Fondo de cultura económica.

Jameson Frederic (2004) *Una modernidad singular*, trad. Horacio Pons, Barcelona, Gedisa.

Kafka Franz (1971) *Obras completas I*, Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, Planeta Emecé.

—————(1972) *Obras completas II*, Carlos Felix Haerberle, Buenos Aires, Planeta Emecé

Kant Immanuel (1995) *Crítica del juicio*, Traducción y Edición de Manuel Garcia Morente, Madrid, Espasa Calpe

\_\_\_\_\_ (1997) *Crítica de la Razón Pura*, Traducción de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara.

Kierkegaard Soren (2008) *La enfermedad mortal*, prologo y traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero

Klosowski Pierre (2008) *Un tan funesto deseo*, trad Julian Manuel Fava y Maria Luisa Belloro, Buenos Aires, Editorial Las cuarenta.

\_\_\_\_\_ (2005) *Sade mi projimo*, trad. Antonia Barreda, Madrid, Arena Libros.

Lacoue-Labarthe Philippe Nancy Jaean Luc,(2012) *El absoluto literario*, trad. Cecilia Gonzales y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia

Lannoy Jean Luc (2012) “La diferencia entre hablar y ver. Una conversación infinita entre Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas”. Revista *Instantes y azares, escrituras nietzscheanas*, 11

Laporte Roger (2001) “Leer a Maurice Blanchot”. Revista *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Marín Sigifredo (2009) “La creación del pensamiento/ el pensamiento de la creación (II)”. *Revista electrónica de filosofía círculo de poesía*.

Levinas, Emmanuel (2000) *Sobre Maurice Blanchot*, trad. José M. Cuesta Abad, Madrid, editorial Trotta.

\_\_\_\_\_ (2000) *De la existencia al existente*, trad. Patricio Peñalver, Madrid, Editorial Arena Libros.

Monder Samuel (2010) *La invención del deseo*, Santiago de Chile, Cuarto propio.

Nancy Jean –Luc (1990) *La comunidad inoperante*, trad. Juan Manuel Garrido, Santiago de Chile, editorial ArcisLom.

\_\_\_\_\_ (2013) *La partición de las artes*, trad. Cristina Rodríguez Marciel, Valencia, Editorial Pre-textos.

\_\_\_\_\_ (2014) *¿Un sujeto?*, trad. L. Felipe Alarcon, Buenos Aires, La cebra.

\_\_\_\_\_ (2001) “Compañía de Blanchot”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Nietzsche Friedrich (1988) *La Gaya ciencia*, traducción y prólogo de Charo Crego y Ger Groot, Madrid, editorial Akal.

\_\_\_\_\_ (2011) *La genealogía de la moral*, Introducción traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (1994) *Más allá del bien y del mal*, Introducción, traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid Alianza.

\_\_\_\_\_ (2012) *El nacimiento de la tragedia*, Introducción, traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid Alianza.

Novalis (1998) *Himnos a la noche*, trad. Eustaquí Barjau, Madrid, Catedra.

Oyarzún Pablo (2000) *Anestésica del ready-made*, Santiago de Chile, ArcisLom,

Pardo José Luis (2001) “La sociedad inconfesable, ensayo sobre la falta de comunidad”.  
*Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Platón (1992) *Diálogos IV República*, Introducción, traducción y notas Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.

Rancière Jacques (2015) *Mallarmé, La política de la sirena*, Santiago de Chile, Lom.  
\_\_\_\_\_ (2012) *La palabra muda*, trad. Cecilia Gonzalez, Buenos Aires, Eterna  
cedencia.

Ruiz Samaniego Alberto (2001) “Destruir, dijo”. *Archipiélago Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. N° 49

Surghi Carlos (2012) “Blanchot y la crítica negativa: un acercamiento a Sade y Lautermont”. *Revista de Humanidades* n° 25

Schelling (2011) *Antología Schelling esencial*, edición Carles Rius Santamaria, España, Montesinos.”

Thayer Willy (2010) *Tecnologías de la crítica*, Santiago de Chile, Metales pesados.

Ulmer Gregory L. (1985) “El objeto de la poscrítica”, en *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairós.

Valéry Paul (1995) *Escritos Literarios*, trad. Juan Carlos Díaz de Atauri, Madrid, La balsa de la medusa.

Vera Peñaloza Adolfo (2009) “Blanchot, el desastre, la desaparición”. *Revista Paralaje* n° 3