

LA RETIRADA DE LA PRESENCIA
El espacio literario en la experiencia del límite

Monografía para optar al título de Magíster en Filosofía

por: Rayiv David Torres Sánchez

Tesis dirigida por Margarita Cepeda Diazgranados

Universidad de los Andes
Departamento de Filosofía
2016

LA RETIRADA DE LA PRESENCIA:
El espacio literario en la experiencia del límite

Proemio

I. ESCRITURA SIN PRESENCIA

La experiencia del afuera: la promesa de un rostro

La exterioridad de la obra [8]

«La ausencia de los dioses»: lo inmediato, lo inaccesible [11]

«La oscuridad ilumina»: la escritura ostenta la exterioridad [17]

La experiencia del doble: el simulacro y el fantasma [31]

Coda

II. EL ENCUENTRO SUSPENDIDO

La postergación infinita del tacto

La diferencia, lo inmemorial [43]

«No es este cuerpo que veis»: la ley del abandono [46]

La experiencia del límite: el sacrificio y la fusión de los amantes [56]

El brillo nocturno añadido a la presencia: tocar sin tocar [61]

La posibilidad más lejana [69]

COROLARIO [74]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS [77]

*Y Monelle siguió diciendo:
Tengo piedad de ti, tengo piedad de ti, amado mío.
Sin embargo volveré a la noche;
pues es necesario que me pierdas antes de volver a encontrarme.
Y si vuelves a encontrarme, me escapare de ti otra vez.
Porque soy la que está sola.
[...]
Y me encontrarás tú mismo y me encontraré yo mismo;
y tú me perderás y yo me perderé.
Porque soy la que se pierde tan pronto como es encontrada.*

Marcel Schwob, *El libro de Monelle*

PROEMIO

Este estudio se propone analizar la relación que la presencia sostiene con la escritura en la filosofía de Maurice Blanchot. Para ese propósito se tiene en cuenta su comentario a algunos de los autores que ocuparon su crítica literaria, pero también a los interlocutores más significativos de su filosofía. La procedencia de esta exposición se remonta a una aproximación crítica, dirigida a comentar distintos momentos del pensamiento y la obra de Blanchot, cuya marca de origen nos remite al fundamento textual de la presencia. En virtud de estas cuestiones, esta lectura se divide en dos secciones: el primer escenario concierne a la delimitación del concepto de “espacio literario” y, el segundo, a un encuentro suspendido, pero infinitamente renovado.

En principio, conviene mencionar que la importancia del pensamiento de Maurice Blanchot en la filosofía y la crítica literaria del siglo XX, sin lugar a dudas, fue decisiva. No solamente porque las huellas de su influencia se pueden rastrear en autores mejor reconocidos en el campo universitario, como Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, o Roland Barthes, sino también porque el pensamiento de Blanchot significa un punto de referencia determinante para que nuestra reflexión acerca de las condiciones de posibilidad de la experiencia de la escritura. Ahora bien, si la obra de Maurice Blanchot no ha sido particularmente examinada en la escena académica durante los últimos años, se debe a que el espacio en el que se cifraba su comunicación, estuvo en buena medida asociado a la “amistad” que mantuvo con la mayor parte de sus interlocutores. Decimos aquí “amistad”, con todo lo que este concepto significa en la filosofía de Blanchot en términos de acogida y de distancia. De ello se seguiría que su escritura tuvo como destinatarios a sus más allegados, entre los que se cuentan Georges Bataille, Dionys Mascolo, Robert Antelme, y Pierre Klossowski.

No obstante, la obra y el pensamiento de Blanchot, como lo corroboran sus más cercanos intérpretes, como Lévinas o Roger Laporte, no admiten un posicionamiento objetivo, ni un centro único desde donde formular una lectura interpretativa. En cierto sentido, como decía Laporte, a todos nos abruma la “imposibilidad de hablar de Blanchot”. O, también, cuando Lévinas decía que “no es fácil hablar de Blanchot”¹, ponía de relieve la dificultad de la tarea de elegir su filosofía como un tema de análisis. En otras palabras, todo esto relaciona la imposibilidad de hallar un punto concluyente de asimilación, determinación y fijación de un sentido para su obra. Interrogar la crítica de Blanchot no presupone, sin embargo, la labor de brindar una traducción a los múltiples centros de su pensamiento, sino, por el contrario, se trata de “rodear” la potencia simbólica de su escritura con el fin de no traicionar su lugar. Por esta razón, el contorno de esta exposición define un margen extensivo tanto a la literatura

¹ Emmanuel Lévinas. *Sobre Maurice Blanchot*. “Ejercicios sobre ‘la locura del día’”. Minima Trotta, Madrid, 2000, p. 76

como al discurso filosófico. De igual modo, ambos espacios conciernen, así mismo, a un límite que perfila en todo momento una imposibilidad, una impotencia, debido a que hablar de escritura y de pensamiento en la obra de Blanchot, colinda con un espacio sin interioridad, en el que la posibilidad de escribir, o, bien, de pensar, exceden su propia posibilidad. Por tanto, puede decirse, que el pensamiento de Blanchot abre la experiencia de un pensamiento que no deja, sin embargo, de estar abierto. Al hablar del pensamiento de Blanchot como una espiral, se trata de que ella “interioriza las sucesivas imágenes privilegiadas por su comentario”, el cual, a su vez, “se exterioriza en una sucesión que toma forma de una filosofía sobre la literatura”¹.

No pocos escritores han reconocido su deuda con Maurice Blanchot, todos coinciden en valorar su magnitud y su expresión exacta en términos de una *ontología de la literatura*. Esto se debe a que Blanchot concebía en “la obra del *logos*”, de manera inversa, el ser que lo dice todo, incluso su propia impotencia, su fracaso. Con la noción de *espacio literario*, en el origen del *pensamiento del afuera* y de la alteridad radical, Blanchot interrogó por las condiciones de posibilidad de la experiencia de la escritura. Todo ello en el marco de un esfuerzo de la modernidad filosófica por comprometerse con el pasado en una mirada que se vuelve sobre las huellas y los valores, cuya función es la de integrar su significado en una tradición y el presente contenido en ella. Esta mirada hacia atrás “no tiene otro objeto sino la *oscuridad del tú*. Todo acto de comprensión filosófica es así un acto de habla o una construcción estética a través de los cuales quisiéramos devolver al presente de la vida el enigma que nos retiene en una fascinada mirada sobre el pasado”². Michel Foucault describía, en este sentido, un lugar “sin nombre” que, con relación a la interioridad de la reflexión filosófica y a la positividad de nuestros saberes, se instituye en términos de una “opción gnoseológica”, como *pensamiento del afuera*. Así como también Jacques Derrida encontraba esta posibilidad en *el pensamiento de la muerte del otro*. “O incluso, en ese lugar de la ausencia del sujeto, cuando éste habla, cuando piensa, cuando escribe, se despliega, en la hermosa expresión metafísica de Gilles Deleuze, una *lógica de la multiplicidad de las interpretaciones*”³.

En lo relativo al orden de esta tesis, y pensando en la muy antigua tensión entre literatura y filosofía, la primera sección se encamina a reconstruir los indicios de la división del lenguaje, anticipada en el siglo XIX por Mallarmé y Nietzsche, y que, como se verá detenidamente, deriva en la fragmentación de la unidad ontológica de la presencia. En este sentido, se propone una lectura alrededor de varios puntos de referencia asociados a lo que Michel Foucault llamó la “experiencia del afuera”, con relación a la crítica literaria de Blanchot, pero también con respecto a varios autores que Foucault y Blanchot tuvieron en común. En esta sección se verá que la “experiencia del afuera” significa la marca de una imposibilidad de apropiación tanto para el pensamiento como para la escritura, con lo cual, en

¹ Ana Poca. “Introducción”. En Maurice Blanchot. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 7.

² “Acaso soñamos así, como los órficos, en liberar nuestro espíritu de su instrumentalización por los condicionamientos epocales que han hecho del lenguaje, sin comedimiento alguno, la esencia trascendental misma. Tal vez el rigor de Hermes, el dios mensajero, nos haga posible callar en un silencio que armonice por fin con la condición enigmática y abismal del pensamiento, tal como el mito de Orfeo nos lo presenta”. Ana Poca. “Introducción”, p. 10.

³ Ana Poca. “Introducción”, p. 11.

este primer apartado se propone reconstruir cómo Blanchot y Foucault ponen en tela de juicio la seguridad ontológica de la presencia, en el orden de un lenguaje dividido, y en relación consigo mismo.

En esta sección se infiere que uno de los motivos cardinales en la obra de Blanchot es la figura de Orfeo, debido a que, con su “canto” se abre el espacio literario. Este mito –extendido por Blanchot a la experiencia contemporánea–, revela cómo el rostro de Eurídice (la figura de la pura exterioridad en el espacio literario) significa la promesa de una presencia y un canto siempre y todavía por-venir, esto es, en términos de una separación infinita irreductible a sí misma. Sin embargo, el intervalo del cumplimiento de la promesa que profesa una especie de inscripción que diría, “la verás al final del túnel”, orienta no sólo el tiempo de una postergación infinita dada en la espera, sino también a uno de los epítomes de un pensamiento trágico afincado en la impotencia y la falta. Esta suspensión del encuentro, en la cual la presencia no puede ser llevada hasta el fin, se compone de una exterioridad inaprehensible, por eso, la *mirada de Orfeo*, describe esencialmente el poder del arte; un poder que se bifurca entre la inauguración de una distancia inusual (por cuanto en el mito, la mirada y su duración reciben un tratamiento puramente espacial), y en otro nivel, un poder que consiste en una distancia íntima que se da entre quien mira y el objeto que siempre va a escapar de la mirada. En este sentido, Eurídice representa, en la obra crítica y literaria de Blanchot, la realidad visual irrecuperable, una realidad que escapa a la “vida diurna”, para pasar a la “otra noche”, a la ausencia profunda que coincide con la muerte. “De esta primera paradoja blanchotiana –la vida del arte es una muerte–, derivan todas las demás, como las vueltas de tuerca de la espiral”¹.

En lo concerniente al espacio literario, se trata del extravío de lo que se procura en un movimiento afín a la escritura y a la mirada de Orfeo, la cual, con su movimiento circular, por medio de un instante que pone en entredicho la ley de “no mirar”, encamina al desenlace de la obra: el fracaso, el desastre, la ruina, la desobra. Por analogía, esta es la suerte del escritor, del Libro, y de la obra literaria. Sin embargo, para el poeta la ausencia es donde el poema puede por fin realizarse. Así mismo, el encuentro con el origen del canto, tal y como aparece en la crítica de Blanchot, nunca termina de darse, sino que se cumple en el “entretiempo”, en el “todavía no” de la realización suspendida en una espera sin enmienda. No obstante, se verá que la promesa inconcluyente y abierta de “un rostro porvenir” anticipa un cumplimiento ya dado de antemano que sucede al “antes” y tardíamente al “después”, en el tiempo sin-presente, sin presencia, sin “ahora” del espacio literario. El vínculo entre el canto de Orfeo y el espacio literario de Blanchot es tratado, en este sentido, con relación al “pensamiento del afuera” que Foucault asociaba tanto a Hölderlin, Mallarmé, Sade, o Bataille, pero también a la crítica y la literatura de Blanchot, cuyo lenguaje aquel que continuamente frustra la voluntad de la presencia y la plenitud del significado, al remover el lenguaje continuamente fuera de sus casillas.

En ese orden de ideas, a partir de un conjunto de ensayos de *El espacio literario* y *La conversación infinita*, Maurice Blanchot pone a prueba el rasgo más característico de su obra: el comentario. Por tanto, el acceso que concierne a esta sección consiste en reconstruir el comentario de Blanchot a Mallarmé y Rilke en términos de un lenguaje que expresa su imposibilidad, su impotencia.

¹ Ana Poca. “Introducción”, p. 7.

Sin embargo, como sucede en la crítica misma de Blanchot, este acceso se resiste, a todas luces, a la nominación. La experiencia de la escritura en Mallarmé, Rilke, o Klossowski, por ejemplo, nos sitúa “al acecho de una exigencia impersonal que tiene en la obra el exponente oscuro de una claridad sin precedentes: es el paso de lo que Nietzsche llamó *negación afirmativa*”¹. A propósito de *El espacio literario* y las reflexiones de Blanchot que ocupan el primer capítulo sobre Mallarmé, Rilke o Hölderlin, como se verá, responden no sólo al esfuerzo esclarecedor de un crítico-comentador, sino también al movimiento en el que escribir es ya la apertura al espacio literario que solamente puede transformarse en experiencia al *escribirse*. En lo relativo a la lectura de Blanchot sobre Hölderlin y el tiempo trágico de la poesía, la primera sección de la monografía se ocupa de la figura de la ausencia de los dioses como uno de los momentos decisivos en la “retirada de la presencia”; de igual modo, la experiencia de la escritura en la poética de Stéphane Mallarmé y la alteridad de la muerte en Rainer Maria Rilke y su versión de la figura de Orfeo son, como se demostrará en esta monografía, centros móviles de la reflexión blanchotiana a la luz de una fenomenología de la escritura en la que se comporta una exigencia de desaparición.

La segunda sección de esta tesis, por su parte, amplía los centros del primer capítulo al plano de la relación entre literatura y comunidad. Debe considerarse que la escritura tiene un vínculo indisociable con lo comunitario. Y como lo destacaron varios comentaristas de Blanchot, su escritura respondió a varias “exigencias políticas” del siglo XX. En consecuencia, *La comunidad inconfesable* reúne la dimensión crítica de Blanchot con su reflexión acerca de lo comunitario más allá, sin embargo, del pensamiento político. En este sentido, esta sección concentra su interés en los términos de una experiencia comunitaria anudada a la separación y disolución, pero también al carácter finito de la condición de ser-entre-nosotros que hace posible, precisamente, la comunidad. Jean-Luc Nancy se destacó en el marco de esta discusión, como uno de los más significativos comentaristas de *La comunidad inconfesable*. Por tanto, trataremos algunas de sus aproximaciones a la experiencia del límite y la retirada de la presencia. Al hablar de la “retirada de la presencia” se tomará por analogía dos episodios bíblicos del cristianismo asociados a la experiencia comunitaria de la disolución en el marco de la interpretación de Nancy sobre la escena de *Noli me tangere*. Esta “retirada”, cabe anticiparlo, en cuanto que punto de llegada de la monografía, es entendida como un movimiento en el que la posibilidad de un darse por completo de la presencia se interrumpe, se fracciona y esquivo un “ahí” esencial, inmediato, y que se sustrae de todo “ahora presente”, pero, así mismo, su retiro, su inactualidad, es lo que se prolonga y se renueva infinitamente.

El tiempo de esa renovación y prolongación, como se verá en esta segunda sección de la tesis, se define en el carácter irreductible de la partida, de la “la muerte inclausurable”, cuyo acontecimiento en el prójimo (la muerte del otro) es, a su vez, la condición de posibilidad de ser entre nosotros. A ese escenario se suma un intento por reflexionar acerca del carácter inmemorial la presencia, es decir, lo que no es susceptible ni de olvido ni de recuerdo; por esta razón, las escenas cristianas en las que la presencia se retira en el momento en que es reconocida, nos sirve en lo sucesivo para hablar de una

¹ Ana Poca. “Introducción”, p. 12.

imposibilidad del encuentro anudado a la promesa y al por-venir ya cumplido de antemano. Debe tenerse en cuenta, en este sentido, que *La comunidad inconfesable* tiene como motivo de origen un comentario *La enfermedad de la muerte* de Marguerite Duras. De ese comentario emana el concepto de “comunidad de los amantes”, pero también se hace explícita la relación entre literatura y comunidad. Así pues, en el marco de los postulados de Blanchot sobre *La enfermedad de la muerte*, se vinculará parte de la obra y el pensamiento de Georges Bataille con el ánimo de dilucidar cómo la comunidad, asociada de lleno con la muerte y la diferencia del límite, en el caso de los amantes, se funda en la promesa que es irreductible a la finitud, a la interrupción del encuentro, a la despedida prematura y simultáneamente tardía de la presencia.

I. ESCRITURA SIN PRESENCIA.

La experiencia del afuera: la promesa de un rostro

*No hay una cosa en la que no me encuentre.
No sólo es mi voz la que canta: todo resuena.*

R. M. Rilke, *Elegías de Duino*

*Se te dio en la mano:
un tú, sin muerte,
Junto al que todo el yo volvía a sí mismo. Pasaron
en redor voces sin palabra, formas vacías, todo
entraba en ella mezclado
y desmezclado
y vuelto a mezclar.*

Paul Celan, "La palabra dolor"

La exterioridad de la obra

El canto de las sirenas prometía un canto por venir. Si bien las sirenas cantaban, lo hacían de un modo insatisfactorio e imperfecto, debido a que solamente permitían entrever el itinerario infinito en el que se abría la felicidad verdadera del canto y sus fuentes ciertas. Homero aseveró que las sirenas colmaban el alma de Ulises con un *deseo de escuchar* en estado puro, mientras que Apolonio decía, mencionando a Butes –uno de los argonautas que junto con Orfeo sucumbieron al llamado fatal–, que las sirenas colmaban el alma con un *deseo de aproximarse* en estado puro. Y es que, con su canto futuro y siempre venidero, ellas conducían al navegante hacia un espacio en el que acaso comenzaría el cantar, para resolver allí una distancia. El navegante, sin saberlo, era orientado por el canto que indicaba la promesa inconcluyente y abierta de lo que está desprovisto de un origen. Sin embargo, las sirenas no engañaban al navegante, lo conducían hacia su objetivo. Este lugar, detrás del origen del canto, era uno en el que, como sugería Maurice Blanchot, sólo se podría desaparecer, porque en esta región de origen y fuente, que se procura solamente en el tiempo, incluso hasta la música ha desaparecido con mayor radicalidad que en ningún otro paraje del mundo: “un mar en el que se hundían, sordos, los vivos, y en el que las Sirenas –lo que prueba su buena voluntad– tuvieron a su vez un día que desaparecer”¹.

Las sirenas no son otra cosa más que canto.

Simple estela plateada sobre el mar, cresta de la ola, gruta abierta en los acantilados, playa de blancura inmaculada, ¿qué otra cosa pueden ser, en su ser mismo, sino la pura llamada, el grato vacío de la escucha, de la atención, de la invitación al descanso?.²

Las sirenas seducen por lo que brilla en la lejanía infinita de sus palabras, en la providencia infinita de lo que se dice, por ello, su fascinación no nace de la actualidad, sino de lo que promete que habrá de ser, en otro momento, un canto. Aquello que las sirenas prometen a Ulises, en su caso, es el pasado de sus hazañas que ha de transformarse posteriormente en poema. “El canto no es más que la atracción del canto, y no promete al héroe más que la repetición de aquello que ya ha vivido, conocido, sufrido, pura y simplemente aquello que es él mismo”³. Debe tenerse en cuenta que el canto de las sirenas se dirigía a

¹ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005, p. 23.

² Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 55

³ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 55.

hombres de riesgo, intrépidos navegantes que debían pasar tapándose los oídos para seguir viviendo, o, bien, hacerse a un lado del borde de un abismo atrayente y volverse a encontrar en un *más allá* del canto, “como si se hubiera atravesado con vida la muerte, pero para restituirla en un segundo lenguaje”¹.

El canto, por su parte, lo que revelaba en sí mismo era una navegación, una distancia que anuncia la posibilidad de recorrerla, con lo que se transformaba en un movimiento hacia el canto y, de igual modo, de ese movimiento, la expresión del deseo. Los que se acercaron, se ha dicho desde tiempos arcaicos, han perecido por la impaciencia, por *pre-cipitarse* (como Butes en el canto IV de Apolonio), por la tentación *pre-matura* de mirar, queriendo reducir la distancia sin fin entre el cuerpo que escucha y el origen de lo que no se encuentra. También se ha dicho, por el contrario, que era demasiado tarde cuando, de hecho, se había ido más allá de la meta, en cuanto el en-cantamiento exponía a los navegantes a ser infieles a ellos mismos, es decir, a su canto humano, y con ello despertaba el deseo de un más allá maravilloso; pero esa promesa no indicaba más que un desierto inhóspito, un lugar de aridez inabarcable, donde el silencio, lo mismo que el ruido, quemaba a todo aquel que hubiese tenido el deseo de ir más allá siguiendo la distancia del canto.

¿Había pues un principio nefasto en esta invitación de las profundidades? ¿Acaso las Sirenas, como la costumbre nos ha intentado persuadir, eran únicamente voces falsas que no había que oír, el engaño de la seducción a la que sólo resistían los seres desleales y astutos?.²

Las sirenas, como ha dicho Pascal Quignard, no le dicen a Ulises: “Ven a las rocas y sobre la arena”, o, “Ven hacia el prado que continúa, allá donde crecen las flores”; por el contrario, le dicen, como se lee en la *Odisea* XII: “ven aquí, *aquí* en la dulzura de la voz-miel, porque nosotras, nosotras conocemos los sufrimientos. Conocemos todos los sufrimientos que los dioses envían a los hombres”³.

Las sirenas, como la Eurídice separada de Orfeo, anticipan la promesa de una presencia siempre y todavía por-venir, la promesa abierta de un encuentro que está separado del lugar y del momento donde se afirma, “debido a que aquél es la separación misma, esa distancia imaginaria en la que se realiza la ausencia y sólo al término de la cual el [acontecimiento del encuentro] comienza a tener lugar, punto en el que se cumple la verdad propia del encuentro, del cual, en todo caso, querría nacer la palabra que lo pronuncia”⁴. El encuentro es separación, por eso es lo que está siempre y todavía por venir a realizarse. Él es siempre ya pasado, “siempre presente en un comienzo tan abrupto que nos corta la respiración”⁵.

De modo contrario, en apariencia, al movimiento del canto de las sirenas, es Orfeo quien desciende a los infiernos, orientado por su propio canto para ir al encuentro de Eurídice; asciende con ella, pero la reina de los muertos le prohíbe girarse y mirarla. Él se da media vuelta y la mira: “*Flexis amanso oculos*”⁶. Al volver la mirada, hace impenetrable la presencia cuando la busca. Cuando la

¹ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 56.

² Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 24.

³ Pascal Quignard, *Butes*. Sexto Piso, Madrid, 2012, p. 59.

⁴ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 30.

⁵ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 30.

⁶ Pascal Quignard, *Butes*, p. 60.

recaída tiene lugar, tiende los brazos y “no ase más que el aire impalpable”¹. Con la figura de Orfeo, como la de las sirenas, se está pensando en la promesa que conduce a lo que el canto va a proferir, entendiendo, en este sentido, por el canto, la incertidumbre del origen, la separación infinita.

Prestar oídos a la voz de las sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto designable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es él mismo.²

En Orfeo, el secreto de la obra radica en la mirada, la mirada prematura, en cuyo movimiento precipitado, indeciso e imprudente, olvida la ley. Cuando lo hace, no busca afrontar la muerte, o soslayar el mundo sin preocuparse por el canto, sino reflejar un canto que excluye el rostro de la presencia. El encuentro se da en el lugar que es abandonado. Por esta razón, la mirada de Orfeo es donde la obra comienza, el acontecimiento del relato y el extravío de lo deseado. Es esta, justamente, la dimensión de la escritura y la ficción que nos convoca en este estudio sobre la obra de Maurice Blanchot, a propósito de una escritura en la cual la visión de aquello que es *invisible*, lo es, pero no para hacer ver lo invisible con la ficción, sino para mostrar cómo es “invisible la invisibilidad de lo visible”³. La mirada de Orfeo describe, en la crítica de Blanchot, el movimiento mediante el cual Orfeo constituye su canto, su obra, que no es otra cosa sino desobra, la visión de lo que es invisible y que equivale a una ausencia infinita. Este extravío desmesurado es también el fulgor de la luz de *medio día*, la hora de máxima visibilidad, en la que el sol, visto de frente, con su deslumbramiento enceguecedor, retorna todo a las sombras⁴.

Blanchot menciona que la desmesura que el mundo griego prohibía es el movimiento que, en el olvido órfico de esta ley, apunta hacia la obra y su origen, esto es, el movimiento en el que la mirada coincide con la desaparición, con el “no ver nada”, condenando de ese modo la obra posible a la oscuridad y la ruina: “[a]un ante la obra maestra más evidente, en la que brillan el resplandor y la decisión del comienzo, también estamos frente a algo que se apaga, obra que de nuevo se vuelve invisible, que no está, que no estuvo nunca”⁵. En el canto se contiene lo que sacrifica al canto, y su sacrificio, como el de Orfeo, tiene lugar cuando escribir conduce al instante que libera la obra de la preocupación. “Por el sacrificio de Eurídice, la obra, lo sagrado se nos muestra como *donación* a sí mismo. Como si la nada, uno de los nombres secretos de la experiencia trágica, por la experiencia del arte, fuese ya la ausencia que cubre todas las cosas, su *muerte* esencial que coincide en la mirada de Orfeo con una perfecta inocencia”⁶. De esta manera, “lo que se pone en obra para la obra” se dirige

¹ Pascal Quignard, *Butes*, p. 60.

² Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 64.

³ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 56.

⁴ Valga destacar que lo que Blanchot llamó en numerosas ocasiones “la escritura del desastre” conducía a renunciar a cualquier astro inmóvil en el cielo. De esta premisa, literalmente, el “des-astre” como fundamento del significado. Hans Blumenberg también demostró cómo la apreciación contemplativa de los cielos estrellados era una premisa fundamental de la metafísica occidental. Cfr. Martin Jay. *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid, 2007, p. 416.

⁵ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 163.

⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 9. Esto se dice en la obra de Blanchot, menciona Anna Poca en la introducción a *El espacio literario*, como *silencio, espera, reserva, soledad, incomunicación* o la *fatiga*.

hacia lo que la deshace sin consumirla ni agotarla, esto es, la desobra que habita en el corazón de la obra y la contradicción que la constituye¹.

De igual modo, el poema, la obra, nace del movimiento de la fuga, para luego así transformarse en el “complemento superior”; y es ahí donde el acontecimiento excepcional de la narración escapa a las formas del tiempo cotidiano y al mundo de la verdad habitual. En consecuencia, debe considerarse un rechazo, en la crítica literaria de Blanchot, a todo aquello que aproxima el relato a la pura ficción, pero también a la realidad consumada de la obra. El canto de las sirenas, por ejemplo, no ha tenido previamente un lugar exterior al espacio imaginario de la ficción y luego ha evolucionado en escritura. El relato no es la relación del acontecimiento, sino que es el acontecimiento mismo, “el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar donde éste está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede esperar, él también, realizarse”². El relato narra el propio relato y no hay nada que lo anteceda ni que lo suceda; simultáneamente, mientras se hace el relato, el relato produce lo que cuenta, concatena aquello que narra con la realidad propia del relato. Al estar abocado a lo imprevisible, el relato ya es su realidad, y su movimiento proporciona el espacio donde el “punto se torna real”, esta es su posibilidad más extrema, pero también, la fuente de su imposibilidad. Este acontecimiento, según se verá a lo largo de las próximas páginas, tiene lugar solamente en el espacio que es siempre exterior para la escritura: “el afuera”, “el pronombre personal sin persona”, “la ley sin dios”, “un rostro sin expresión”, “sin figura”, un “otro como sí mismo”. Espacio de la exterioridad inaprehensible para el lenguaje de la narración, cuya temporalidad, de un modo particular, es siempre sin-presente, sin “ahora” y está por cumplirse; aquel que, tal y como la presencia por-venir que se busca con la obra, “la promesa de un rostro”, es lo suspendido, lo aplazado, su imposibilidad, su apertura.

«La ausencia de los dioses»: lo inmediato, lo inaccesible.

Con lo anterior, se tiene un horizonte de posibilidades para introducir los puntos de referencia que orientarán este capítulo. Para este fin, se concatenará la idea del origen de la obra en Maurice Blanchot –anudada a la figura de la mirada de Orfeo– con lo que Friedrich Hölderlin describió como el tiempo trágico de la ausencia definitiva de los dioses, cuya ley, valga anticiparlo, es la de una espera interminable en la cual la realización y la consumación nunca tiene lugar. En principio, se tendrá en cuenta, la interpretación de Maurice Blanchot sobre el paradigma literario de la ausencia de los dioses, asociado no sólo a lo que era para Hölderlin un tiempo trágico de miseria y desamparo³, sino también al

¹ La desobra se entiende aquí como la imposibilidad de captar aquello que es exterior y cuya inoperancia revoca tanto a la obra como el obrar. Cfr. Idoia Quintana Domínguez, *La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot*, Tesis Doctoral, Universidad Católica de Lovaina/Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2014, p. 72.

² Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 127.

³ Hölderlin pensaba que la época en la que vivía estaba determinada por lo trágico: por el espíritu de escisión y por el caos regenerador. Para Hölderlin, dos fuerzas opuestas gobiernan la naturaleza: lo orgánico (lo limitado y particular) y lo aórgico (lo ilimitado y general). Cfr. María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, (Tesis doctoral) Universidad de Murcia, Ilustrada, Murcia, 1999.

origen de una exterioridad inaprehensible que, como la mirada de Orfeo, impide toda posibilidad de aprehensión de la presencia en un movimiento que olvida y transgrede la ley. Por medio de ese movimiento órfico de “desmesura”, no hay que pasarlo por alto, la obra (el canto, la poesía) tiene lugar, aunque deshaciéndose y fracasando. Esto también, como se verá al final de este capítulo, compromete una presencia indeterminada, pero también la representación de una escritura desprovista de una “versión original”, según la reflexión de Pierre Klossowski sobre el lenguaje y el tiempo de la repetición con relación a la muerte irrisoria y paródica de los dioses.

En ese orden de ideas, puede decirse, como punto cardinal unido a lo que Foucault llamó el “pensamiento del afuera”, que el *horror vacui* emanado de la comprensión de la ausencia de los dioses responde a la nueva ley de la espera que reapareció, en el seno mismo del lenguaje¹, en el siglo XIX con la poesía de Hölderlin. En el marco de esa nueva ley, anudada a la de una espera sin fin y sin una redención posible más allá que la del desierto que encamina la obra (el libro) siempre por-venir, Blanchot, uno de los representantes más significativos del “destello mismo del afuera”, se ha referido al escritor como aquel que estará sujeto a la desolación del porvenir nunca devenido de su escritura, al recomienzo, la fascinación y la indecisión. La escritura, sin embargo, no es lo que *va a llegar a ser o alguna vez fue*, como un lenguaje puro ya dado de antemano, sino que, escribir, como dice Blanchot, ya es afirmar la digresión en el regreso que tiene lugar por medio de la iteración, la repetición, cuya diferencia, sin embargo, no tiene comienzo, ni fin. Por esta razón, y por analogía con el vacío primordial que los dioses abandonan en la poesía de Hölderlin, este vaciamiento es también el del silencio que precede y sucede a todo poema. De esta falta (la no-presencia radical), trágica, si se quiere, surge todo lo demás, como un “origen sin origen”, es decir, según Blanchot, en su sentido más fuerte, la caducidad de una garantía exterior del lenguaje, como resultado de los dioses que se han retirado.

En consecuencia, con relación al espacio literario, podría anticiparse que la experiencia del origen en la obra no comporta un origen esencial, sino una experiencia irreductible a un comienzo. Considérese que lo que Maurice Blanchot llamará “experiencia del origen” –leyendo a Mallarmé y a Hölderlin en dos ensayos correspondientes a *La conversación infinita* y *El espacio literario*– está asociado a un valor siempre posible de creación en el arte, debido a que difiere el origen, su centro, aquel que entre más cercano e inmediato tanto más improbable. Lo inmediato, decía Hölderlin, comporta lo imposible: “[I]o inmediato, en un sentido estricto, es tan imposible a los mortales como a los inmortales”². Lo inmediato remite a la espera de lo que es siempre exterior, y con ella, la espera contrae el olvido de lo que definitivamente ha partido. El poema responde, en este sentido, al vacío que contiene al silencio, la caducidad, la soledad y todo aquello que, de cara a la ausencia de los dioses, encamina la desaparición. Blanchot agrega:

¹ Así mismo, el siglo XIX también será decisivo en la separación de una cultura que trata de reflejarse en el lenguaje como si esta detentara “el secreto de su interioridad”. En el marco de esa ruptura es capital la figura de Mallarmé, Nietzsche y Hölderlin. Cfr. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 20.

² “[...] el dos debe distinguir mundos diferentes, conforme con su naturaleza, porque la bondad celeste, respecto de sí misma, debe permanecer sagrada, sin mezcla. También el hombre, como potencia conocedora, debe distinguir mundos diferentes, porque sólo la oposición de los contrarios hace posible el conocimiento”. Citado en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 261.

[a]ntaño los dioses, antaño Dios, nos ayudaron a no pertenecer a la tierra donde todo desaparece y, con la mirada fija en lo imperecedero, que es lo supraterrrestre [...] hoy en día, cuando faltan los dioses, nos desviamos cada vez más de la presencia pasajera para afirmarnos en un universo construido a la medida de nuestro saber y libre de este azar que siempre nos da miedo, porque él encubre la oscura decisión.¹

La desolación en el tiempo correspondiente a la ausencia de los dioses rememora, por semejanza, la pintura del *Angelus Novus* de Paul Klee, adquirida por Walter Benjamin en 1921, cuya visión del tiempo y la historia (“el ángel de la historia”²) anticipa una espera que está subordinada no sólo a un tiempo de desamparo y de miseria –rasgos que comprometen los de la época que Hölderlin describe–, sino a la dilación infinita de su resolución, esto es, la suspensión de lo que siempre está en por-venir en el presente muerto del “aún no”, que es también, por su parte, el “aún no” perfectamente cumplido de la espera en la poesía.

El ángel de la pintura, decía Walter Benjamin, se aparta de algo que aterra su mirada. El ángel vuelve el rostro sobre el pasado y acumula ruinas, *ruinas sobre ruinas*. “Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos”³. Mas el ángel encarna la espera sin enmienda, mientras echa de menos un otro tiempo. Y mientras la resolución de la espera tiene lugar, ésta pone en juego aquello que, en cierta forma, nunca ha partido, esto es, aquello que, como la obra y el destiempo de un encuentro interrumpido y prolongado, se desobra sin comienzo ni conclusión, sin futuro⁴. En esa espera, como la del desamparo del poeta tras la ausencia de los dioses, la muerte está presente y, por esta razón, el aplazamiento comunica al poeta con lo Sagrado⁵.

Sin embargo, suponiendo la idea de un presente muerto en la espera, ¿no sería imposible realizar una presencia, es decir, lo que suspende toda consumación, todo darse (de la presencia)⁶ por completo? O, dicho de otro modo, ¿cómo pensar la espera respecto de la realización de la presencia? Lo presente no presenta nada, no actualiza ni realiza, sino que lo presente se re-presenta, se re-itera y pertenece, desde entonces y en todo momento, al regreso de lo que nunca comienza. Ese tiempo no es la

¹ Esta decisión de la que habla Blanchot, tiene que ver con la decisión del autor, el error, y el no-saber que se asocian a la poesía y el arte. Cfr. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid, 2008, p. 42.

² “El ángel de la historia es, básicamente, una figura melancólica, que fracasa en la inmanencia de la historia, que ésta sólo puede ser superada no por un salto que rescate el pasado de la historia en una ‘imagen eterna’ de ella”. Por lo contrario, dice Gershom Scholem comentando a Walter Benjamin, debe llevarse a cabo un salto que lleve fuera a esa imagen su continuidad a un “ahora” colmado de mesianismo. Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, “Walter Benjamin y su ángel”, Trotta, Madrid, 2004, p. 101.

³ Benjamin cit. en Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, p. 97.

⁴ El término que se utiliza como des-obra, puede tener distintas acepciones en varios sentidos. Maurice Blanchot utiliza en francés *désœuvrement* para describir la condición del escritor que, siempre apartado de la obra, se convierte en un no-escritor a pesar de sumirse en la fascinación continua por su obra. *Désœuvrement* puede pensarse como la inacción, el ocio de un juego insensato, tal y como concebía la escritura Mallarmé, pero literalmente en francés es “*dés-œuvrer*”, des-obrar, la pura inacción. Cfr. Roger Laporte, “sobre Maurice Blanchot”, en *Critique*, N° 229, junio de 1966.

⁵ El olvido y la espera nos remiten entre sí al entretiempos de la experiencia de lo Sagrado. Ello comprendería incluso el tiempo de la miseria de la que hablaron Rilke, Hölderlin o Benjamin para hablar de la experiencia de lo sagrado. María Teresa Caro sugiere, así mismo, que: “El ‘envío’ derridiano, el ‘origen’ benjaminiano, el ‘olvido’ de Blanchot o lo ‘trágico’ de Hölderlin son términos que remiten al entretiempos de la experiencia de lo sagrado. Y si se escucha en la resonancia que le es propia, no dejará de sorprender al lector”. *La escritura del otro*, p. 208.

⁶ La presencia, se diría aquí como en alemán la palabra *Gegenwart*, la cual involucra la presencia y el presente simultáneamente como lo siempre indisponible e inactual.

inmovilidad que se encumbra generalmente con la idea de eternidad, sino que esta región a la que intentamos aproximarnos, como dice Blanchot, “se hundió en ninguna parte, pero ninguna parte, sin embargo, es aquí [mismo], y el tiempo muerto es un tiempo real donde la muerte está presente, llega, pero no deja de llegar, como si llegando, volviese estéril el tiempo por el cual puede llegar”¹. Así mismo, bajo la óptica de Foucault, la espera que colinda con la pura exterioridad del origen excluye la verdad del lenguaje, su tiempo resuelto y el hombre eterno, con lo que da lugar a la forma siempre reestablecida del afuera:

En su ser que espera y olvida, en ese poder de disimulo que borra toda significación determinada y la existencia misma de aquel que habla, en esa neutralidad gris que es el refugio esencial de todo ser y que libera así el espacio de la imagen, el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre rehecha del afuera; [la espera] sirve para comunicar, o mejor aún, deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, –su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado.²

La espera, postergada en el puro advenimiento, está desprovista de todo objeto. Por eso la espera es “afuera”. Sin embargo, tampoco es esta la espera de una inmovilidad resignada sobre un terreno propio, por cuanto “tiene la resistencia de un movimiento que no tuviera término ni se prometiera jamás la recompensa de un descanso; [la espera] no se encierra en ninguna interioridad; hasta sus más mínimas parcelas se encuentran en un irremediable afuera”³. En el afuera, el espacio literario está en el exilio desértico donde todo falta. Nada comienza más allá de lo que se rehace de manera incesante. El afuera es lo que también se dice con el aplazamiento, la postergación, lo que precede y sucede sin fin ni enmienda; por esta razón, es lo inaccesible, irreductible y, por ende, innombrable. Así pues, la pregunta que persigue este capítulo se formula con el ánimo de volver justamente la mirada sobre la tierra en la que antaño los dioses, y ahora Dios, como ha dicho Blanchot, desaparecen junto con la garantía de la unidad de la presencia, esto es, la “falta infinita”.

La caducidad, el origen, la espera y la muerte abren el afuera en el que no hay nadie, no hay nada, pero está lo impersonal; el afuera se dice aquí como lo que precede y disuelve toda posibilidad de relación personal, toda relación, por así decirlo, de presencia. Alguien es el “Él” pero sin rostro: lo anónimo, la muerte. En el afuera⁴, tras la desaparición de los dioses y “el último Dios” (el Cristo), no hay nada más allá de la luminosidad calma de un vaciamiento, uno divino, de cuya huella fulgurante se extrae una evocación sin fondo, un “lenguaje de lo irreal” que desestabiliza las relaciones, las formas y las definiciones estables⁵.

¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 27.

² Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 8.

³ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 8.

⁴ “El afuera, la ausencia de obra: guardo tales palabras en reserva, sabiendo que su suerte está ligada a esta escritura fuera del lenguaje que todo discurso, comprendido el de la filosofía, recubre, recusa y ofusca, por una necesidad verdaderamente capital [...] Aquella a la que, en el mundo, todo se somete y que por tanto conviene nombrar primero [...] sin precaución tampoco, pues es la muerte, es decir, el rechazo de la muerte, la tentación de lo eterno, todo cuanto induce a los hombres a acondicionar un espacio de permanencia donde pueda resucitar la verdad, aunque ella perezca”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 42.

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; y el afuera continuamente reanudado de la muerte, si se deja llevar hacia la luz por el olvido esencial al lenguaje, no plantea jamás el límite a partir del cual se dibujaría finalmente la verdad.¹

Cabría considerar, por tanto, que el concepto, y también todo el lenguaje, sea el instrumento para instaurar el reino seguro. “Incansablemente, edificamos el mundo, con el fin de que la secreta disolución, la corrupción universal que rige lo que ‘es’, se olvide en beneficio de esta coherencia de nociones y de objetos, de relaciones y de formas, claras, definidas”². Por su parte, la poesía, al margen de toda exterioridad referente al origen, permite lo *decible* mientras que compone lo *indecible* al lenguaje. Por ello, la tarea de la poesía era, para Hölderlin, la verdad, y por ella, unida al vacío de la ausencia de obra donde el poema encuentra su falta, la poesía se hacía posible³.

Hölderlin argumentaba que el poeta debía abstenerse de mostrarse como un mediador entre los dioses (el origen) y los hombres; de modo que éste ya no puede hacerse pasar por un “falso sacerdote”, sino más bien debe mantenerse –imitando a los dioses– entre una doble infidelidad, situándose simplemente entre lo divino y lo humano. Hölderlin descubre al término de su “itinerario poético” –un viaje a través de la Grecia presocrática para reconstruir el diálogo entre los dioses y los hombres– que la poesía tan sólo puede escribir la ausencia⁴. En un sentido afín a la escritura de Hölderlin, para Blanchot, la imposibilidad de un todo único y acabado en la obra revoca toda continuidad de la presencia, y es por ello que escribir se relaciona con la ausencia de obra, por cuanto escribir es producir la des-obra⁵. “Escribir es la ausencia de obra tal como ella se produce a través de la obra atravesándola”⁶.

Antaño los dioses (la fuente divina del arte) eran los responsables de la inspiración, la creación y la presencia de la obra. Alrededor de la figura de la retirada de los dioses, Maurice Blanchot sugiere que ahora se debe considerar que la inspiración se deriva de su falta⁷, de la ausencia de la divinidad y no de su presencia; de igual modo, Hölderlin advertía que la inspiración ya no consiste en recibir el rayo de luz sagrado y adecuarlo para que no incinere a los hombres con su fulgor recalcitrante, esa sería una labor demasiado simple, debido a que radicaría sencillamente en mantenerse en pie frente a los dioses. Es, por tanto, frente a la ausencia del “dios perdido” que debe mantenerse la ausencia infinita de la que debe

¹ La muerte y el origen: “[s]e 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. Y lo que es el lenguaje (no lo que quiere decir ni la forma en que lo dice), lo que es en su ser, es esta voz tan tenue, esta regresión tan imperceptible, esta debilidad en el fondo y alrededor de cualquier cosa, de cualquier rostro, que baña en una misma claridad neutra -día y noche a la vez-, el esfuerzo tardío del origen, la erosión temprana de la muerte”. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 80.

² Esto es, dice Blanchot, “obra del hombre tranquilo, donde la nada no podría infiltrarse y donde bastan bellos nombres – todos los nombres son bellos– ¿Y no es esto una tarea importante, la respuesta justa a un destino insoportable? Con certeza”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 42-43.

³ Remito al lector al texto de Heidegger *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, en el cual se profundizan los temas que no se desarrollarán en este estudio con relación a la ontología, la esencia y la verdad de la poesía. Cfr. Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza Ensayo, Madrid, 2005.

⁴ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 17.

⁵ Escribir como desobra es el juego insensato que decía Mallarmé, *ese juego insensato de escribir*, con el que abría, no obstante, la escritura a la escritura.

⁶ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 552.

⁷ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005, p. 167.

instituirse el poeta como guardián, esto es, sin extraviarse en la ausencia, pero tampoco sin perderla. No se debe perder la ausencia porque se trata de imitar la infidelidad de los “dioses del día”, pero también debe preservarse porque la infidelidad divina es la que se contiene mejor, siendo “bajo la forma de la infidelidad donde hay olvido de todo”¹ y también el modo como se entra en contacto con el dios que se va. El arte era el lenguaje de los dioses, pero, tras su desaparición, aquél pasa a ser el lenguaje que expresa el vaciamiento, la miseria y el desamparo. “En la escritura poética no habla el poeta sino el olvido. Y este tiempo de miseria y desamparo es el tiempo propio del arte”². Por esta razón, la figura predilecta de la obra blanchotiana, Orfeo, es el signo misterioso que apunta hacia el origen, aquel donde no sólo falta la segura existencia, la esperanza de la verdad, los dioses, sino también la falta del poema, esto es, la ausencia infinita donde el poder de decir y escuchar se prueban en su falta, en la espera infinita, y se someten –el decir y el escuchar– a la prueba de su imposibilidad.

Por analogía, habría que contemplar la posibilidad de que el lenguaje de la poesía sea la repercusión de la miseria de su propia imposibilidad. El poema, sin embargo, está ligado a una palabra que no puede realizarse como presencia sino como separación y discontinuidad; su distancia, como el canto de las sirenas, no conduce a nada más allá de sí mismo, por cuanto él ya es la distancia por recorrer. El poeta, a la luz de Hölderlin, es la existencia de un tiempo trágico en el que se expresa una falta insalvable; y en ella, el poema se aproxima al origen.

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto del movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración.³

Blanchot aseveró que todo lo originario supera la pura impotencia del recomienzo. Lo originario se define como condición de posibilidad de volver a comenzar. De manera que el poema nunca clausura: él es la forma finita que ocasiona “el derramamiento del devenir” en el recomienzo⁴. El poema órfico es la escritura de la atracción, escritura en el afuera, sin presencia, sin presente, sin actualidad, cuya des-obra excluye del comienzo al tiempo, por cuanto está desprovista de todo modo presente de la presencia, o, dicho de otro modo, todo modo resuelto de la espera. El poema comienza donde se halla su falta, pero por ello mismo tampoco comienza nunca. El poema se sitúa en el tiempo de la ausencia de tiempo, es sin futuro ni esperanza; por esta razón, escribir tiene sus raíces no sólo en la fascinación, sino también en el silencio, la espera, la incomunicación, o la fatiga. Sin embargo, no es este un tiempo negativo, sino que es aquel donde se afirma la indecisión, donde nada comienza, donde el “antes” de la afirmación está precedido por el regreso de la afirmación. En consecuencia, Blanchot ha dicho que “escribir es participar de la afirmación de la soledad donde nos asedia una suerte de fascinación por un no tiempo y un no

¹ Citado en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 262.

² María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 62.

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 166.

⁴ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 41.

lugar que hacen siempre posible el retorno al recomienzo eterno”¹. En el tiempo de la des-obra, en el que la escritura, como Orfeo, no ase más que la ausencia de obra, todo tiende a borrarse: “escribir tiene lugar y tiene su lugar de acuerdo con la exigencia infinita del borrarse”².

En su ensayo *¿Cómo es posible la literatura?* Maurice Blanchot muestra cómo la reflexión sobre la literatura –separada de un lenguaje subordinado al pensamiento– se imbrica con una nueva forma de pensamiento al que no se accede como discurso ni como reflexión. La escritura y el pensamiento se realizarían, entonces, no como una síntesis, sino como una experiencia del retorno y la repetición, es decir, una exigencia que excluye del tiempo todo modo presente de la presencia (*Gegenwart*), y que no libera jamás un “ahora” o un “después” en el que lo mismo volvería a lo mismo pero como otro³. En el caso de Blanchot, esa sería la experiencia re-iterativa del origen sin origen. Pero ¿cómo pensar el retorno al origen sin cerrar el tiempo, y cómo pensarlo aún, ese cierre, como un tiempo desobrado anudado a la prolongación y renovación?⁴. El presente de la obra, diría Blanchot, se puede pensar como una comunidad de los espectros, y la escritura sería su huella más frágil. Diríase “espectros”, porque están condenados a no ser ni estar nunca presentes, comportan la repetición y la muerte de lo que nunca puede ni podría ser *presentado* del todo. El espectro comporta la presentación y la desaparición simultáneas. Así pues, escribir está lejos de hacernos presentes: escribir difiere (de) la presencia⁵. Por su parte, Orfeo muere y no permanece; *va y viene incesante*. Orfeo no simboliza la trascendencia cuyo órgano sería el poeta. Él no significa la eternidad e inmutabilidad de la esfera poética, sino que lo poético en él se vincula a una exigencia de desaparecer que excede la medida. Orfeo, como se expondrá más adelante a la luz de Rainer Maria Rilke, es el llamado a morir “más profundamente”⁶, y su mirada, el acto fundador y constituyente de la obra.

...De una vez por todas,
Es Orfeo, cuando hay canto. Va y viene⁷.

~

«La oscuridad ilumina»: La escritura ostenta la exterioridad

Habiendo introducido la figura de la ausencia de los dioses como un paradigma del espacio literario, conviene subrayar que el pensamiento filosófico ha concebido la escritura como *representación*: re-presentación de una representación⁸. La escritura se ha tenido como una representación gráfica del pensamiento, que muestra idealmente una presencia en el texto. La escritura ocurre, para la filosofía, dentro de un sistema de la presencia como una manifestación derivada o

¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 12.

² Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 84.

³ Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, p. 41.

⁴ Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, p. 14

⁵ Cfr. Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, 34 y 72.

⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, 146.

⁷ Rainer Maria Rilke, *Escritos como epitafio para Wea Ouckama Knoop*. Visor de poesía. Madrid. 2004.

⁸ Horacio Potel, “Cuestiones de herencia. Fantasma, duelo y melancolía en Jacques Derrida”, p. 5.

secundaria de la presencia¹. Pero ¿qué hace posible la presencia en la representación de la escritura? Y yendo aún más lejos, ¿cómo ha llegado a consolidarse la escritura como un sistema de presencia en la que se anticipa una continuidad inmediata y referencial entre el mundo y lo que se representa con la escritura?² A despecho de la forma en que la escritura ha servido a los sistemas de la filosofía, Jacques Derrida pensaba la presencia de la escritura como la posibilidad que comporta lo imposible, y por lo demás, en el que su movimiento se substrahe de la autoridad (seguridad) ontológica de la presencia. La escritura, para Derrida, es una pura distancia y siempre *es* antes de ser. “No sólo no pertenece a la presencia, sino que es la condición de posibilidad de esta. Si la escritura se escribe antes de ser, ya no corresponde preguntarse sobre la ‘esencia’ de la escritura, –colige Horacio Potel sobre Derrida– sino sobre la forma en que la escritura *se escribe*, se traza. Y la escritura se escribe repitiéndose, *iterándose*”³. Derrida asigna una identidad originaria a la escritura, pero se trata de una identidad que escapa a cualquier posibilidad de identificación, por esta razón, la escritura no es la modificación de la

¹ Horacio Potel, “Cuestiones de herencia”, p. 5.

² “¿Qué es el lenguaje? ¿Qué es un signo? Lo mudo en el mundo, en nuestros gestos, en todo el blasón enigmático de nuestras conductas, en nuestros sueños y en nuestras enfermedades, todo esto ¿habla, cuál es su lenguaje, según cuál gramática? ¿Es todo significativo o qué y para quién y de acuerdo con qué reglas? ¿Qué relación hay entre el lenguaje y el ser y se dirige siempre al ser el lenguaje, cuando menos aquel que habla verdaderamente? ¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás y que se llama ‘literatura’?”. Michel Foucault señaló que es muy posible que todas estas interrogantes fueran planteadas en la distancia insalvable entre la pregunta de Nietzsche y la respuesta de Mallarmé. No obstante, en *Las palabras y las cosas*, Foucault observa que estas preguntas fueron posibles mediante el hecho de que en la primera mitad del siglo XIX, el ser del lenguaje se encontró fragmentado tras separarse la ley del discurso de la representación.

En el caso de la literatura, esto fue necesario después de que, con Nietzsche y Mallarmé, el pensamiento fue conducido hacia el lenguaje mismo, “hacia su ser único y difícil”. “Toda la curiosidad de nuestro pensamiento se aloja en una pregunta: ¿Qué es el lenguaje, cómo rodearlo para hacerlo aparecer en sí mismo y en su plenitud?”. La pregunta que, según Foucault, entraña la naturaleza de la curiosidad de nuestro pensamiento, tiene que ver con que, en cierto sentido, la pregunta misma releva a todas aquellas que en el siglo XIX se referían a la vida o el trabajo, en consecuencia, cabría interrogarse si el pensamiento, “este pensamiento que habla desde hace miles de años sin saber lo que es hablar y ni siquiera habla– ¿va a recoger por entero y a iluminar de nuevo en la luz del ser? ¿Acaso no era esto lo que preparaba Nietzsche cuando, en el interior del lenguaje, mataba a Dios y al hombre a la vez, y prometía con ello, junto con el Retorno, el centelleo múltiple y reiniciado de los dioses? ¿O es necesario admitir, simplemente, que todas estas preguntas sobre el lenguaje no hacen más que perseguir, que consumir, cuando más, ese acontecimiento cuya existencia y primeros efectos nos señala la arqueología desde fines del siglo XVIII?”. Al respecto, conviene anotar que Foucault remite al lector a uno de los resultados más concluyentes de su arqueología en *Las palabras y las cosas*, en la cual, se concluye que la división del lenguaje, contemporánea a su paso a la objetividad filológica, no sería más que la consecuencia más visible, recientemente, (esto es, por ser la más secreta y la más fundamental), de la ruptura del orden clásico, es decir, de los siglos XVI y XVII. Además, dice Foucault, que por esforzarnos por dominar esta fisura y por hacer aparecer por entero al lenguaje, “llevaríamos a su término lo que pasó antes de nosotros y sin nosotros, hacia finales del siglo XVIII [...] Al querer reconstituir la unidad perdida del lenguaje, ¿se ve acaso hasta el término de un pensamiento que es del siglo XIX [Mallarmé y Nietzsche] o acaso se dirige uno a las formas que son ya incompatibles con él?”

Al respecto, concluye Foucault: “La dispersión del lenguaje está ligada, en efecto, de un modo fundamental, a este acontecimiento arqueológico que puede designarse por la desaparición del Discurso. El reencontrar en un espacio único el gran juego del lenguaje, podría formar muy bien a la vez un lazo decisivo hacia una forma de pensamiento del todo nueva o encerrar en sí mismo un modo de saber constituido en el siglo precedente [XIX]”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1997, pp. 298-299.

³ Horacio Potel, “Cuestiones de herencia”, p. 5.

presencia, como funciona en la filosofía, en la cual, se otorga una identidad derivada que correspondería, asimismo, a una forma de representación entre el pensamiento y la escritura.

Para Maurice Blanchot, esto no sólo se traduce en la interrupción de la obra y la exterioridad que ostenta la escritura, sino que también contrae una pura diferencia de la “presencia original”, de ahí que la escritura ostenta una exterioridad que se hace Ley; una Ley que se escribe y queda bajo la custodia de la propia escritura. Esta reduplicación, afirma acaso el rasgo de la exterioridad misma: siempre en devenir y siempre extraña para sí misma, como una relación de discontinuidad y diferencia. Escribir siempre es en virtud de la exterioridad de la escritura contra la exterioridad de la Ley, y siempre la Ley extrae recursos de lo que se escribe. La atracción de la pura exterioridad es el espacio donde, “precediendo el afuera a todo interior”, la escritura no se deposita como una presencia ideal, ni dando lugar a una marca, huella o depósito sedimentario que permitiría seguirle el rastro a la presencia a la escritura, esto es, para restituirla a partir de esta huella, de esta marca como falta, en su presencia ideal, su idealidad, su plenitud, la integridad de la presencia, sino que esto es precisamente lo que se desgarrar en ella. La escritura huella, dice Blanchot, pero no deja huella. No autoriza el ascenso, a partir del vestigio o el signo, a nada distinto de sí misma como pura exterioridad y como tal, nunca dada, o “constituyéndose o concentrándose en relación de unificación con una presencia (por ver, por oír) o la totalidad de presencia, o lo Único, presente-ausente”¹.

En consecuencia, podría decirse que el origen, como se verá en la filosofía de Pierre Klossowski, se traduce en la repetición, y toda repetición comporta un desdoblamiento, uno mediante el cual, la identidad, el sí mismo de la escritura, da lugar a la alteración. Esto es, con relación a la experiencia literaria, cuando el escritor renuncia a decir “Yo” y puede decir “Él”, pero cuya soledad, aún conserva el eco de lo que, sin embargo, no puede dejar de hablar. La experiencia literaria excluye al autor. Así pues, el “Él” que se sustituye al “Yo” en el espacio literario, es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra que se separa de él. La identidad y la alteridad se constituyen de la separación de todo centro único, como sucede en el poema órfico. Escribir guarda relación de alteridad, con la ausencia de obra, y “porque tiene el presentimiento de esta radical mutación, que con la ausencia de obra, viene a la escritura y por la escritura, es por lo que Mallarmé puede nombrar el Libro”², es decir, la imposibilidad, el fracaso, la distancia insalvable, o, dicho de otro modo, lo que separa al ser del lenguaje como autoridad ontológica de la presencia, todo aquello que garantiza la distinción, la Unidad, o la presencia misma de las cosas.

Y con el fin de ilustrar cómo la escritura literaria aparece como la inversión radical de este movimiento de representación, y acudiendo a las alusiones, se tomará en perspectiva en este apartado, la

¹ “La escritura, como el libro, nunca es contemporánea del comienzo. La escritura contrae una relación con lo *otro* de todo libro, con aquello que en el libro sería de-cripción. La escritura fuera de lenguaje, es escritura que sería originariamente lenguaje que hace imposible todo objeto presente o ausente de lenguaje”. La escritura no es nunca escritura de alguien, por lo tanto, tampoco sería escritura de Dios, a lo sumo, es escritura de lo otro, de la repetición y la diferencia, del morir mismo. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 548.

² Mallarmé nombra el Libro como lo que da sentido al devenir proponiendo un lugar y un tiempo para el Libro: concepto primero y último. Mallarmé, sin embargo, aún no nombra la ausencia de libro, o más bien, reconoce la Obra como fracaso o imposibilidad. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 552.

poesía de Rainer Maria Rilke y Stéphane Mallarmé. En el caso de Mallarmé, la ausencia, en general, es la fuerza de lo negativo, pero también lo que aparta la lengua de la realidad de las cosas¹, esto es, la ausencia en lo que se dice como una voz que despidе lo que nombra, aquello que significa por lo que nos libera de su peso. Mallarmé procura alcanzar la ausencia en sí misma, es decir, la Nada que constituye el Ser del lenguaje². En palabras de Mallarmé, y siguiendo la aproximación de Blanchot:

‘profundizando el verso’ el poeta entra en ese tiempo del desamparo que es la ausencia de los dioses. Palabra asombrosa. 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 riesgo³.

Mallarmé argumentó que quien “profundiza el verso”, no sólo se ve de cara al desamparo divino, sino que por ello, encuentra el límite. La *profundización* profana los ídolos, los sacrifica, supera el límite de una totalidad cerrada al no tener una pura “verdad” por horizonte, ni un futuro como proyecto, por cuanto se habita el presente muerto de la espera, la no-llegada, debido a que no se tiene el derecho a la esperanza, a un futuro concluyente. La escritura que “profundiza el verso” no alcanza jamás un ahora o un después definitivo. Cuando Mallarmé escribe que quien profundiza el verso muere, y encuentra su muerte como abismo⁴, sugiere que lo que se sigue de la búsqueda, es el encuentro con la palabra silenciosa, esto es, fundamentalmente, porque se está en el tiempo de la indignancia de los dioses, la pura no-presencia, la muerte, o, dicho de otro modo, y bajo otro enfoque, el temible espacio en blanco que, a propósito de la escritura, Edmond Jabès asociaba a la muerte que separa los vocablos pero los hace inteligibles. Esa muerte, decía Jabès, es el silencio que hace audible el verbo, sin embargo, escribir no podría ser más que afrontar ese silencio, con su presión, y toda su extensión⁵.

Mallarmé ha dicho que la *profundización del verso* se vive en la intimidad de la ausencia que los dioses han dejado, por lo tanto, la muerte, el lenguaje y el pensamiento están lejos de mostrarse como una síntesis de la re-presentación, o bien, como un modo de la presencia en la escritura. La escritura, tal y como se concibe en la obra de Blanchot, está de cara a la soledad original del escritor, ella se despliega en la privación del mundo de un “Yo” –la identidad invariable de lo Uno, de la obra, de la acción causal y positiva–. La escritura, en esa muerte del “Yo”, pasaría a ser una conciencia sin sujeto, “Él”, el espacio neutro, nocturno, donde se materializa la ausencia de la experiencia del origen, el lugar que Mallarmé o incluso Edmond Jabès –miembro de una amplia pero recóndita tradición del judaísmo– designaban con el Libro que está siempre por escribir, por leer⁶, o, expresado en términos de Blanchot, “el equivalente del mundo”, la de-scripción y “la explicación órfica de la Tierra”⁷.

¹ Cabe mencionar que para Mallarmé, el lenguaje no está formado por palabras, “ni siquiera puras: el lenguaje es aquello en lo que las palabras ya siempre han desaparecido y ese movimiento oscilante de aparición y desaparición”. Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 276.

² Idoia Quintana Domínguez, *La exigencia de un habla plural*, p. 41.

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 31.

⁴ Cfr. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 31.

⁵ Cf. Edmond Jabès. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Trotta, Madrid, 2000, p. 132.

⁶ Para profundizar la relación entre Edmond Jabès, el judaísmo y el Libro, remito al lector al texto de Jacques Derrida, “Edmond Jabès y la cuestión del libro”, que se halla en *La escritura y la diferencia*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1989.

⁷ Maurice Blanchot, *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 70.

Para Blanchot, valga anotar, escribir no tiene su fin en el libro o en la obra, por cuanto ella excluye el lugar que siempre está en por-venir. En el momento de escribir la obra, estamos bajo la atracción de su ausencia¹. El libro es el artificio por medio del cual la escritura se deja llevar por su continuidad inmensa para separarse del libro². La escritura está ausente del Libro, siendo “la ausencia no ausente a partir de la cual, habiéndose ausentado de ella, el Libro (en sus dos niveles: el oral y el escrito, la Ley y su exégesis, la prohibición y el pensamiento de la prohibición), se vuelve legible y se comenta encerrando la historia”³. De esta escritura ausente del libro, pero también en relación de alteridad con respecto a él, se deriva una ilegibilidad, por cuanto la escritura es “exterior al saber que se obtiene por la lectura, exterior también a la forma o la exigencia de la Ley. La escritura, pura exterioridad, es ajena a toda relación de presencia”⁴.

~

¹ Dos modos para comprender la relación del Libro con lo que Blanchot entiende por “ausencia de libro”:

a) El libro desempeña un papel dialéctico. El libro existe para que se realice no solo la dialéctica del discurso, sino el discurso como dialéctica. El libro es el trabajo del lenguaje sobre sí mismo, esto es, el libro como requisito para que el lenguaje tome conciencia del lenguaje, se capte y se acabe en virtud de su inacabamiento.

b) El libro convertido en obra es a la vez más libro que los demás y está ya fuera del libro, fuera de su categoría y fuera de su dialéctica. La obra señala ya la abertura, la interrupción, por donde pasa la neutralidad de escribir. Escribir es lo neutro. Por esta razón, la obra oscila suspendida entre ella misma, es decir, la totalidad del lenguaje, y una afirmación todavía no advenida.

Así pues, en la obra, el libro, el lenguaje, ya cambia de dirección o de lugar: lugar de dirección, esto es, al no ser ya el *logos* el que dialectiza y el que conoce, sino al estar comprometido en una relación distinta. Por lo tanto, la obra vacila entre el libro, el medio de saber y el Libro, en mayúsculas, la Idea y el Absoluto del libro –después entre la obra como presencia y la ausencia de obra, siempre escapa y donde el tiempo como tiempo se descompone–. Cfr. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 546.

² Por ello, es el artificio del discurso que restituye a la cultura (la cultura está ligada al libro, “la civilización del libro”) esta mutación que la amenaza, y a la obra a la ausencia de libro. Incluso, el libro es el trabajo mediante el cual la escritura, al modificar los datos de la cultura, de la “experiencia”, del saber, esto es, el discurso, dice Blanchot, “procura otro producto que constituirá una nueva modalidad del discurso en su conjunto y se integrará en él, al mismo tiempo que pretende desintegrarlo.” *La conversación infinita*, p. 547.

La escritura de las primeras tablas, en el caso judío, en lo alto del monte Horeb, se hace “legible” solamente después y mediante la ruptura de sus dos partes. Pero la ruptura de las primeras tablas no es ruptura de un primer estado de armonía unitaria anudada a la escritura. Con la ruptura, dice Derrida, Dios se aparta y se silencia, para permitir la interrogación y la extrañeza. Con su negatividad infinita, permite la voz. Consecutivamente, mediante la reanudación de la decisión oral que sucede a la ruptura de las tablillas, el contenido de la Torah prolifera en sentidos, exégesis y mandamientos, haciendo posible lo que conocemos como legibilidad. La ruptura inaugura, por lo demás, la sustitución de una exterioridad sin limitación, en donde se anuncia la posibilidad de un límite, por una exterioridad, a su vez, limitada. Las dos primeras tablas rompen su vínculo con lo que sería la primera exterioridad, para que, con la segunda, la ley del *logos*, es decir, la del lenguaje –en adelante dividido, gramaticalmente construido y en correlación de dominio consigo mismo–, nos comprometa en las relaciones de mediación y de inmediatez que aseguren la unidad del discurso.

³ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 553.

⁴ Pero también a toda forma de legalidad, recuerda Blanchot. Sin embargo, en la ley misma, es decir, la exterioridad de la Ley, (Dios, por ejemplo), “sigue habiendo una cláusula que conserva un recuerdo de la exterioridad de la escritura, cuando dice: no harás imagen, no representarás, recusarás la presencia como semejanza, signo y huella. ¿Qué significa esto? Ante todo, y casi demasiado claramente, la prohibición del signo como modo de la presencia. Escribir, si escribir es relacionarse con la imagen y convocar al ídolo, escribir se inscribe fuera de la exterioridad que le es propia, exterioridad que la escritura rechaza entonces esforzándose por colmarla, tanto mediante el vacío de las palabras como mediante la pura significación del signo. ‘No te harás ídolos’ es así, en la forma de la ley, no una indicación sobre la ley, sino sobre la exigencia de la escritura que precede a toda ley”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 557.

Para Mallarmé, dentro de sus dos categorizaciones del lenguaje, una de las formas del “lenguaje esencial”, contrapartida del “lenguaje bruto”, es lo impersonal, sin autor y sin lector, por cuanto el “lenguaje esencial”, en contraste con el lenguaje bruto, no posee la función de expresar ni de representar, sino de manifestar su separación respecto del Ser como poder infinito de creación, de ese no-origen en el que se hace aparecer el vacío original del que Todo (el Ser) ha surgido. El lenguaje bruto es la realidad de las cosas (como narrar, enseñar o describir), que nos da las cosas en su presencia, las representa; mientras que la palabra esencial, aleja, separa y hace desaparecer a las cosas. La palabra esencial es alusiva, sugiere, evoca, y está más del lado del mundo de la figuración, que de la realidad objetiva y referencial. En Mallarmé esto es lo que le permite afirmarse como realidad autónoma que “suspende, dentro de sí, el Mundo, afirmándose como su límite exterior, impersonal donde se pone en obra –siempre inconclusa– el silencio de todo”¹. ¿Qué significaría, entonces, ausentar un hecho de la naturaleza, captando por medio de esa ausencia su “desaparición”? Esto sería hablar y, a su vez, pensar. El pensamiento es la palabra pura, en él se debe reconocer la lengua suprema, de la cual “la variedad de las lenguas sólo nos permite recuperar su ausencia”². Así pues, si lo propio de la poesía es substituir la realidad de las cosas (como dice Mallarmé, “sólidas” y “preponderantes”); una ausencia primordialmente determinada y definida se dice en la ausencia misma de esta ausencia, esto es, un movimiento a través del cual otra cosa, un “recubrimiento tácito”, dice Mallarmé, de “abstracción”, tiene lugar, el cual llega en el momento donde todo, siendo proferido en el espacio del todo poético, no será más que la ausencia de todo, la “desaparición elocutoria” del universo, “el recubrimiento de nada, un extraño poder en equilibrio entre nada y todo”³.

Por su parte, para Blanchot, en la línea de Mallarmé, el poema reproduce el movimiento fragmentario de la Totalidad imposible; al separarse del origen, el poema permanece en los márgenes de lo universal. En este sentido, con su movimiento, define la muerte sin totalidad, el más allá de límite, un más allá (el afuera) que resulta ser, sin embargo, la *posibilidad imposible*⁴. El poema depende de una relación profunda con la muerte, que sólo es posible si la muerte es posible, esto es, si, por el sacrificio y la tensión a los cuales se expone el poeta, ella se convierte, en él, en poder y posibilidad de transformarse en un acto. Esto contiene, en la poesía de Mallarmé, el secreto que guarda la decisión que hace de la ausencia algo actuante, de la muerte un acto y de la muerte voluntaria (como aparece en la obra *Igitur*), el acontecimiento poético por excelencia. Esta posibilidad, en la cual la muerte es el único acto posible, constituye, en la filosofía de Maurice Blanchot, el afuera, la atracción, lo otro, lo neutro que pone en cuestión la muerte como una totalidad y, más bien, la presenta como una dualidad: “la noche” (dormir), acogedora e inconsciente (nada, *rien*), y la *otra noche* (el sueño), la que no acoge y está hecha de inquietud, sin reposo (*néant*)⁵. La “otra noche” significa, pues, el espacio apartado de la dialéctica. “En la noche, morir, como dormir, todavía es un presente del mundo, un recurso del día: es el

¹ Rosa Martínez, *Maurice Blanchot: La exigencia política*, 211.

² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 33.

³ Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 69.

⁴ Rosa Martínez, *Maurice Blanchot*, p. 205.

⁵ Rosa Martínez, *Maurice Blanchot*, p. 205.

hermoso límite que culmina, el momento de la terminación, la perfección [...] Morir se convierte entonces en el término de este poder, en el sentido de esta nada”¹.

Haciendo una lectura cruzada entre Blanchot y Edmond Jabès, se constata que ya no hay dualidad en la muerte, “en su máxima ambición –dice Jabès–, escribir sólo sería el intento desesperado por experimentar su muerte”; al respecto, Jabès ha dicho que “nuestros escritos y los sucesos que los han suscitado se funden unos en otros. Nos hemos vuelto escritura”². Y esto es poco decir, agrega Jabès, por cuanto el hombre está permanentemente de cara a la muerte y es en relación con ella como él se expresa. Expresarse no es posible más que a través de la muerte³. Por esta misma razón, el lenguaje de Blanchot no hace un uso dialéctico de la negación, por cuanto negar dialécticamente consiste en hacer entrar aquello que se niega en “la interioridad inquieta de la mente”⁴. El discurso reflexivo, en general, corre el riesgo de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad. En consecuencia, negar el discurso propio, como lo hace Blanchot, consiste en removerlo continuamente de sus casillas:

[d]espojarlo en todo momento no sólo de lo que acaba de decir, sino también del poder de enunciarlo: consiste en dejarlo allí donde se encuentre, lejos tras de sí, a fin de quedar libre para un comienzo –que es un puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío, pero que es también a la vez un recomienzo, ya que ha sido el lenguaje pasado el que profundizando en sí mismo ha liberado este vacío.⁵

Despojar el discurso de su centro es asumir el impedimento de traer la obra a la luz. Esta es también la imposibilidad de una comunicación directa y referencial. Es por ello que Orfeo se aloja tan íntimamente en la obra de Maurice Blanchot; *L'arrêt de mort*, por ejemplo, se consagra a la mirada que en el umbral, persigue la presencia oculta, “intentando devolverla, en imagen, a la luz del día, pero no conserva de ella más que la nada, en la que el poema precisamente puede manifestarse”⁶. En el movimiento que hurta el rostro a la mirada, la presencia se devuelve a la sombra. Es por esta razón que Eurídice no deja de ser más que la promesa de un rostro, que como sus parientes, las sirenas, representa el futuro de un canto⁷. En el fondo de la lamentación órfica, a raíz de un encuentro fracturado, “resplandece la gloria de haber visto, menos que un instante, el rostro inaccesible, en el momento mismo en que Orfeo se volvía y penetraba en la noche: himno a la claridad sin lugar y sin nombre”⁸. La mirada, sin embargo, ha vuelto invisible la presencia, pero con ella ha podido en-carar la *mirada de la otra muerte, los ojos que se cierran para mí*. Esta clase de muerte es, para Blanchot, como lo recuerda Foucault, la más terrible que se pueda tolerar; acaso por ser la certificación de la desgarradura abrupta de un encuentro finito. “Es ella la que, a mitad de la noche, hace surgir una segunda mujer en una estupefacción cautiva para imponerle

¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 153.

² Edmond Jabès. *Del desierto al libro*, p. 132.

³ Edmond Jabès. *Del desierto al libro*, p. 132.

⁴ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 23.

⁵ “[...] No más reflexión, sino el olvido; no más contradicción, sino la refutación que anula; no más reconciliación, sino la reiteración: no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recommenzado”. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 23.

⁶ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 58.

⁷ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 58.

⁸ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 58.

finalmente la mascarilla de escayola donde contemplarse ‘cara a cara aquello que va a vivir por toda la eternidad’¹. La desaparición de Eurídice representa la presencia visual irrecuperable e interrumpida. Ella es la futilidad de la vista y la función suplementaria de la exterioridad inaprehensible de la presencia. En consecuencia, el lenguaje, de acuerdo con Blanchot, es atraído siempre hacia la muerte, pero no para triunfar sobre ella, sino para mantenerse en una dimensión órfica a través de la cual nunca puede mirarla de frente ni mucho menos visibilizarla. Al no haberla visto nunca, la muerte de ella es lo “neutro sin rostro”, “sin figura”.

La literatura en su conjunto es el “pensamiento del afuera”, que Foucault ha asociado a Hölderlin, Sade o Mallarmé, pero que con Blanchot es fundado en un lenguaje que continuamente frustra la voluntad de la presencia y la plenitud del significado². Así pues, este movimiento se emparenta con lo que para Blanchot es la atracción: *la experiencia pura y desnuda del afuera*. Esta atracción, sin embargo, no se apoya en la seducción o en una tregua que suspende y resuelve la soledad, ni tampoco funda ninguna comunicación directa. Foucault señala que la atracción consiste, en el pensamiento de Blanchot, en ser invitado por el atractivo del afuera. Esta atracción experimenta, en el vacío, la indigencia; por esta razón, el afuera presente y ligado a esta presencia es negligente o, mejor, se diría, impotente e insuficiente. La atracción es la experiencia del hecho de que se está fuera del afuera. Lejos de llamar a la interioridad a una aproximación a otra interioridad, la atracción manifiesta que “el afuera está ahí, abierto, sin interioridad, sin protección ni obstáculo (¿cómo podría tenerla, él que no tiene interioridad, sino que la despliega al infinito fuera de toda clausura?)”³. Pero es a través de esta apertura que la atracción no accede a nada, por cuanto el afuera no da a ver nunca lo que es. Cualquier predicado sobre el afuera es una negación del afuera. El afuera es nada. De manera que no puede darse como presencia positiva, sino como límite y atracción. Por esta razón, la atracción de Blanchot es una mirada que encara la muerte sin verla de frente. Ella es el centro errante de lo que es siempre lo otro: la pura atracción. Ausencia que se retira “lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que ella emite para que se avance hacia ella [la presencia]”⁴, simulando, de este modo, que es posible alcanzarla. Esta es la atracción hacia lo abierto que, con Rilke, se verá cómo la in-versión de la mirada hacia lo abierto es acceso a lo otro, a “la muerte que cifra el otro lado de la vida”⁵. *Lo inaccesible en cuanto abierto*. El espacio en el que se tensan las velas en lo abierto, traducido en espacio común para los vivos y los muertos⁶.

~

¹ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 61.

² De hecho, el misterio del *il y’a*, para Blanchot, es decir, el propio ser, el haber, nunca puede revelarse cabalmente a la mirada. Martin Jay sugiere que, tanto para Blanchot como también para Lévinas, hay una afinidad que concierne a la inquietud que ambos tienen por el ocultamiento del propio ser. Esto es, una inquietud compartida y suscitada “por el temor de que se muestre, el temor de que se lo saque de esa falta de definición, de ese aislamiento, de esa *extrañeza* de la que es inseparable [...]”. Así abandonan la “preocupación tradicional de la filosofía” por una ontología basada en el “orden de la visión eternamente presente”. Cfr. Martin Jay. *Ojos abatidos*, p. 416.

³ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 34.

⁴ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 34.

⁵ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

⁶ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

Rainer Rilke vivía un sentimiento de carencia y precariedad que buscaba remediar al amparo de su poesía. Ese sentimiento era suscitado por la miseria y la penuria de su época¹. Movido por la angustia de una muerte impersonal, Rilke buscaba transformarse en su libro: “[e]sta vez, yo seré escrito. Seré la impresión que va a metamorfosearse”². Rilke se proponía vincular así la muerte a lo infinito de la metamorfosis, por cuanto no solamente se trata de dar a la muerte, como pensaba Kafka, “su posibilidad esencial”³, sino que la transmuta infinitamente, la convierte en el movimiento infinito de morir, pero no como una posibilidad acabada, impersonal y anónima, sino como un movimiento poético de hacer de la muerte algo propio, “hacer de la muerte, mi muerte, ya no es entonces mantenerme yo en la muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía”⁴.

En las *Elegías de Duino*, escritas por Rilke durante su estancia de varios años en el Castillo de Duino a orillas del Adriático, se presenta la necesidad interior de invocar lo inefable con la primera elegía: “¿Quién, si gritara yo, me oiría entre los coros de los ángeles?”. Rilke se dirigía con esta primera elegía al ángel invisible, terrible y distante, un ángel en ocasiones comparado con el *Angelus novus* de Klee, ese ángel de la melancolía y la miseria “en la gran unidad que abraza la vida y la muerte y en la que ven en lo invisible, un orden superior de la realidad”⁵. El Ángel de Rilke, sin embargo, es la fugacidad que le permite al poeta “disponer de la herramienta eidética del mundo”⁶. Aunque el ángel por el que siente nostalgia el poeta ya no es posible: “[h]ablando al Ángel, la palabra no se derrama hacia el exterior, sino que se interioriza justamente allí, en la imagen, en la Imago”⁷. La invocación del ángel con la figura elegíaca del “llamado” es la fascinación por la invisibilidad que es necesaria para la visibilidad. “El ángel conduce nuestra visión hacia lo abierto, el poema, ese espacio invisible donde todo habla”⁸.

La lírica traspone, en este sentido, lo visible en lo invisible, hace surgir las cosas en lo invisible. Rilke decía que el ángel es espejo de la cumplida transformación de lo visible en invisible, “estadio puro y terrible para nosotros, que todavía dependemos de lo visible”⁹. En un reconocido epitafio de *Los sonetos de Orfeo*, Rilke escribía:

*Rosa, oh pura contradicción, alegría
de no ser el sueño de nadie bajo tantos
párpados*¹⁰

¹ Heidegger decía: “Propio de la esencia del poeta que es verdaderamente poeta es esa época del mundo en que, a causa de la penuria de la época, ante todo la poesía y la vocación poética se convierten para él en cuestión poética”. Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, 1979, p. 225. Citado en María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 202.

² Citado en María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 202.

³ Kafka decía: “Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal”. Citado en María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

⁴ Citado en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 119.

⁵ Cf. W. Grohmann, *Paul Klee*, Kolhammer, Suttgart, 1954, p. 348. Citado en Gerschom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, p. 65.

⁶ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 209.

⁷ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 209.

⁸ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

⁹ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 207.

¹⁰ Citado en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 146.

Para Rilke, la *rosa* se transforma en el símbolo de la acción poética y, simultáneamente, de la muerte. “Bajo tantos párpados”, la rosa no es el sueño de nadie. La muerte (*rosa de nadie*) es la presencia sensible del espacio órfico, espacio que sólo *es* afuera y, también, intimidad, plétora rebosante donde las cosas no se limitan, no se invaden unas a otras, sino que, en su “florecimiento común”, otorgan extensión en lugar de tomarla y transformar constantemente “el mundo del afuera... en un puñado pleno de interior”¹. La rosa, *bajo tantos párpados*, de nadie es. Ella, como el lucero de un firmamento donde las miradas se repiten, es la “posibilidad imposible” de ocupar un mismo espacio. El lenguaje sobre la rosa es, por tanto, lo que me separa de ella, pero cuyo “florecimiento común”, sin embargo, es lo que hace posible el “rodeo”, el “cerco” de la palabra sobre la muerte, sobre la rosa².

Es así como también, de manera muy afín a la rosa del epitafio de Rilke, para Mallarmé, se tiene que el lenguaje no está formado por palabras, sino que éste “es aquello en lo que las palabras ya siempre han desaparecido y ese movimiento oscilante de aparición y desaparición”³. Este movimiento refleja la consistencia de la materialidad como presencia de la palabra que conmemora el vacío que deja el objeto cuando desaparece⁴: “la parte material del lenguaje adquiere de este modo un papel fundamental pues ‘únicamente su presencia es la prenda de la ausencia de todo lo demás’”⁵. Esto es, como cuando Mallarmé escribe en un poema ampliamente comentado:

*Digo: ¡una flor! Y, fuera del olvido al que mi voz relega todo contorno,
en cuanto que es algo distinto de los consabidos cálices,
se eleva musicalmente, ida misma y suave,
la ausente de todos los ramos.*⁶

Decir, pero también escuchar, conmemora no sólo la distancia con respecto a lo que se nombra, sino también la despedida de la presencia de las cosas. Hablamos siempre lo que despedimos. “‘Digo: ¡una flor!’ y yo no tengo ante los ojos ni una flor, ni una imagen de la flor, ni un recuerdo de la flor, pero sin embargo, una ausencia de la flor [...] En la ausencia real de un objeto, él no es sustituido por su presencia ideal”⁷. En la poesía de Mallarmé, esto se traduce en el deseo de dejarse caer el centro del lenguaje, en una caída silenciosa, inmóvil, sin fin⁸. Las palabras tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, pero también de hacerlas aparecer una vez han desaparecido. El lenguaje, en lo que concierne a Mallarmé, destruye mediante su potencia abstracta la realidad material de las cosas y destruye, según la potencia de evocación sensible de las palabras, este valor abstracto⁹. Esta potencia no es sino la de una desaparición, “presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene su luz de ellas porque se extinguen, claridad de la

¹ Citado en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 146.

² Téngase en cuenta que más adelante se verá como todo “encontrar” remite en francés, a un “dar la vuelta”, a un “girar”.

³ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 276.

⁴ Cfr. Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 44.

⁵ Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 36.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Ouvres complètes*, Gallimard (Pléiade), París, 1945, p. 368. Citado en Maurice Blanchot, “Le mythe de Mallarmé”. *La part du feu*, p. 36.

⁷ Maurice Blanchot, “Le mythe de Mallarmé”. *La part du feu*, p. 36.

⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 148.

⁹ Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 36.

oscuridad”¹. Maurice Blanchot menciona que la palabra de Mallarmé pronuncia el ser con el estruendo de lo que tiene el poder de aniquilar, de suspender los seres e incluso suspenderse a sí mismo retirándose en la vivacidad fulgurante de un instante. Con ello, nos damos cuenta de que estamos en contacto con el nivel de la realidad, pero es esta una realidad difícil de alcanzar, por eso se escapa “suave” y “musicalmente”; se trata de la realidad que presenta y se evapora, en donde lo que se escucha, se desvanece. Esta realidad está hecha de recuerdos y de alusiones, afirma Blanchot, por lo que si, de un lado, la realidad se disuelve, del otro, ella reaparece en su forma más sensible, “como una secuencia de tonos fugaces e inestables, en el lugar propiamente del sentido abstracto donde ella pretende colmar el vacío”².

La ausencia se vincula, en la poética de Mallarmé, a lo súbito del *instante*. “Por un instante brilla la pureza del ser, en el momento en que todo vuelve a caer en la nada”³. La ausencia universal de los dioses se hace pura presencia, y cuando todo desaparece, la desaparición misma muestra; esto es, en Mallarmé, “la pura claridad aparente”, el punto único donde “la oscuridad ilumina” y “el día es nocturno”. De este modo, y comparando nuevamente la aproximación, aunque no la misma de Mallarmé, en la poética de Rilke la ausencia se aúna al espacio que se libera del tiempo, pero que, no obstante, por la lenta transmutación que lo consagra, es también otro tiempo, es decir, una forma de aproximarse a un tiempo que sería el tiempo de la muerte, un tiempo diferente a la precipitación, “como la acción eficaz es diferente de la acción sin eficacia de la poesía”⁴. En ese tiempo, *fuera de nosotros*, tiene lugar la ausencia de obra, el afuera, lo neutro. La poesía de Rilke es la intimidad de lo Abierto, e invertir la mirada hacia lo abierto es acceder a lo otro, “a la muerte que cifra el otro lado de la vida”⁵. Esta es la transformación donde todo recomienza en el espacio abierto, en el cual incluso hasta morir, como ha sugerido Rilke a propósito de Orfeo, es una tarea incesante.

Rilke reconoce una relación neutra con lo Abierto, la liberación de la palabra órfica donde se afirma el espacio, el espacio que es *Ninguna parte sin no*. En este sentido, la poesía de Rilke conserva la tensión sin la cual se desvanecería la muerte, la pérdida, la distancia, en una idealidad completamente prosaica, por eso Blanchot menciona, comentando a Rilke, que no debe sacrificarse nunca un dominio al otro: lo visible es necesario para lo invisible, por cuanto se salva en lo invisible, pero también, lo visible es lo que salva a lo invisible. Por esta razón, el ángel de la primera de las elegías invoca la transformación de lo visible en invisible, la conmemora, la canta, produce su figura no para hacer una constatación, sino para experimentar la distancia fascinante con lo inefable. “La mirada del poeta no diseña imágenes-metáforas en las que lo invisible se hace visible, sino al revés, persigue imágenes-figuras que metamorfosean lo visible en invisible, en palabra”⁶. Rilke sentía una honda afinidad con la

¹ Maurice Blanchot, “La experiencia propia de Mallarmé”. *El espacio literario*, p. 37.

² “En primer lugar, el lenguaje se encuentra en una contradicción: de una manera general, es lo que destruye el mundo para revivirlo en un estado de sentido, esto es, los valores significados; pero en su forma creativa, él [el lenguaje] se fija bajo el solo aspecto negativo de su tarea y se convierte en puro poder de desafío y transfiguración”. Maurice Blanchot, *La part du feu*, pp. 36-68.

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 148.

⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 149.

⁵ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 209.

⁶ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 207.

dificultad de lo incierto, por ello dirigía su escritura hacia la más profunda interioridad e invisibilidad, el ángel. Intimidad que no era un encierro, sino una penetración en el afuera. “Las cosas, en el espacio imaginario del poeta, son transformadas en lo incierto, y nos entregan a la desposesión”¹.

*Estar aquí y estar allá, que los dos se apoderen de ti/
Extrañamente, sin distinción.*²

El momento en que el habla hace de la palabra una pura consumación radiante, que dice algo cuando no hay nada que decir, no impone un nombre pero aun así lo restaura como un “único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse”³. Téngase en cuenta que un rasgo propio de la experiencia de Rilke es que su poesía conserva, más allá de los límites y las formas, una relación particular con lo negativo. Rilke hace de la nada una fuerza de afirmación, acopiando la voluntad de “no sucumbir al canto de sirenas del pensamiento negativo”⁴. Tanto Rilke como Mallarmé hacen de la poesía una relación con la ausencia y la muerte, pero obedecen a exigencias y experiencias diferentes⁵. En lo concerniente a Rilke, la fuerza de la experiencia poética lo condujo a la búsqueda de una muerte propia, es decir, la clase de muerte donde mejor somos reconocidos, pero también lo llevó a este camino *hacia mí mismo*, en el que se orienta el punto en que, en mí, yo pertenezco al afuera, y que me conduce donde no soy más yo mismo, donde, si hablo, no soy yo quien habla, donde yo no puedo hablar.

Mientras que en Mallarmé, dice Jacques Derrida, el lenguaje de la poesía oscila en la producción y el aniquilamiento de la cosa por el nombre, ante todo, según la “creación, por el verso o por el juego de la rima, del nombre mismo”⁶; por su parte, Michel Foucault observaba que la gran tarea a la que se dedicó Mallarmé hasta el final de sus días coincide con la que ahora nos domina; en su lenguaje, impotente, encierra todos los esfuerzos por devolver a la constricción de una unidad, acaso imposible, el ser dividido del lenguaje. La obra de Mallarmé, encerrando todo discurso posible en el espesor frágil de la palabra, responde en el fondo, dice Foucault, a la cuestión que Nietzsche prescribía para la filosofía. A la pregunta de Nietzsche: “¿quién habla?” Mallarmé respondía que quien habla, en su soledad insalvable, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma, esto es, no el sentido de la palabra, sino “su ser enigmático y precario”⁷. Mallarmé, no cesa nunca de borrarse a sí mismo de su lenguaje, hasta tal punto que no quiere figurar en él a título de “ejecutor en una pura ceremonia del Libro en el que

¹ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 140.

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 149.

⁴ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 209.

⁵ Dicho a grandes rasgos, la muerte en la obra de Rilke difiere de la muerte que Mallarmé describe en el suicidio ceremonial de Igitur como acto supremo de la voluntad de dominio. Blanchot observa en ese suicidio una muerte impaciente que evita la muerte, mientras que, por su parte, Rilke, en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, advierte la posibilidad de una muerte paciente, muerte como parte de la existencia: “Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte”. Citado en Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 117.

Ahora bien, la muerte anónima y trivial que sucede en las grandes ciudades nos atormenta como un hecho terrible. Rilke quiere su propia muerte. “Hacer de la muerte, mi muerte, ya no es entonces mantenerme yo en la muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía”. Citado en María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 204.

⁶ Jacques Derrida, “Mallarmé”, *Cómo no hablar y otros textos. Denegaciones*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2011, p. 63.

⁷ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 297.

el discurso se compondría de sí mismo”¹. Por esta razón, desde Mallarmé se sabía que la palabra es la desaparición manifiesta de aquello que designa, desde entonces, es posible decir que el ser del lenguaje manifiesta la desaparición de aquel que habla².

~

Por último, quisiera formular un contraste entre la dimensión órfica del espacio literario en Blanchot y la “profundidad de la muerte” de Rilke, en cuya inclinación se recuerda que hablar poéticamente y desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento: “[s]e solicita al poeta la misma desaparición que en las palabras era la ‘desaparición vibratoria’ para que su rastro no sea más que su ‘desaparición elocutoria’”³. Escribir y desaparecer coinciden. El encuentro de Orfeo, a la luz de *Los sonetos de Orfeo* de Rilke, es el de la voz que nunca es propia, de la muerte que deviene canto, cuya potencia radica, precisamente, en la distancia insalvable con respecto a la presencia, su carácter inaprehensible, su interrupción, su fuga. Y aunque ella deba desaparecer más extremadamente, “penetrando el verso” en la poesía, lo hace para entrar en el tiempo de la indigencia y la despedida. Hablar y escuchar se prueban en la falta. Así mismo, la muerte, en la escritura, a mi modo de ver, es lo ya dado; sucede tardíamente al “antes” o prematuramente al “después”. Por esta razón, dice Blanchot, Orfeo vincula lo poético a una exigencia de desaparición, entendida como un llamado a morir más profundamente. Este es el eco del pensamiento antiguo, según el cual no hay más que un único poeta, un único poder superior de hablar, en el que, según decía Rilke, “aquí y allá se impone a través de los tiempos en los espíritus que le están sometidos”⁴.

Maurice Blanchot sugiere que el habla poética, en el caso de Orfeo, debe *jugarse entera y perecer en el fin*, porque Orfeo habla sólo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós de antemano borran la falsa certeza del ser. Con ello se disipan las seguridades protectoras y entregan a una inseguridad ilimitada, la incertidumbre. Orfeo es un signo aún más misterioso, que atrae hacia el punto donde él mismo, en cuanto poema eterno, entra en su propia desaparición, donde se identifica con el poder que lo desgarrar y se convierte en la “pura contradicción”, el “Dios perdido”, la ausencia de dios, el vacío original del cual habla la primera Elegía de Rilke, a partir de la cual el canto se propaga mediante el espacio espantado, *la noticia ininterrumpida que se forma del silencio*, murmullo de lo interminable⁵. Al invocar con la elegía la presencia del Ángel que no está, apenas se confía en la remota respuesta.

El poema, el canto, es el espacio donde “la muerte es sabia compañera de vida, seno de ausencia donde se desenvuelve la incesante metamorfosis de transformar lo visible en invisible, la invocación, el canto como origen”⁶. Maurice Blanchot decía, hablando de la intimidad de la muerte, que Orfeo, como el Ángel en quien la transformación se realiza, ignora sus riesgos, pero también su favor y significación. Orfeo es el acto de la metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte, sino el que siempre muere,

¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 297.

² Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 75.

³ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 45.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Los sonetos a Orfeo*, Catedra. Madrid, 1987.

⁵ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 146.

⁶ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

por eso su exigencia es la de la desaparición, la desaparición en la separación angustiosa, la de morir “más profundamente”. La impotencia angustiosa que deviene canto, “palabra que es el puro movimiento de morir”¹. La muerte es el lado de la vida que no nos está iluminado, ha dicho Rilke. “La muerte no introduce así ninguna trascendencia, sino que reafirma la caducidad de todo esto, y encamina nuestra visión hacia lo abierto”². Los ojos ciegos son ojos invertidos por la muerte, “el otro lado de la vida”, lo que abre la mirada a la incertidumbre absoluta. Lo figural, lo lírico, sería, en este sentido, lo que es contemplado por Orfeo y su mirada de ángel ciego, “que no sabe si camina entre vivos o muertos, lo atrae hacia la vibración fascinante, musical, que da lugar a intensidades y constelaciones nuevas”³.

Orfeo es el signo que apunta a la despedida prematura, a la ausencia de origen, es el adiós que despide lo que nunca se ha tenido, esto es, como se ha dicho anteriormente, donde no sólo falta la segura existencia, la esperanza de la verdad, los dioses que se han ido, sino también donde el poema es la falta. No se escribe si no se alcanza el instante hacia el cual sólo se aproxima a su desaparición. Orfeo, dice Anna Poca en la “Introducción” a *El espacio literario*, es la forma del regreso nostálgico a la incertidumbre del origen, y lo que el mito de Orfeo ilustra en la poesía es, entonces, la forma de pensamiento como potencia que nace siempre de un *afuera*, que, sin embargo, no existe todavía y que ha de venir en un instante que supera cualquier mundo interior. El mito de Orfeo señala el comienzo de una impotencia que habita en el corazón de un pensamiento trágico que ha estado en estrecha relación con la creación de un espacio exterior: “desde la desprotección y el renunciamiento, que constituye su insignificante objeto otorgándole simplemente existencia”⁴. Por lo tanto, podría decirse que lo trágico, el tiempo indigente, tal y como tuvo lugar en la poesía de Hölderlin o Rilke, se revela como el nervio nodular de la experiencia poética. La separación, la fisura, el hiato (que en Blanchot se dice en la extrañeza y la infinitud entre-nosotros) responden, con relación al lenguaje mismo, a la interrupción que introduce la espera. En el caso de Eurídice al ser ella la alteridad pura⁵, es también la distancia insalvable, la fisura, el intervalo que la deja infinitamente fuera de mí. *Interrupción de ser*. La relación con ella *es* y tiene lugar *con* lo que me separa de ella, lo neutro, por eso, hay en el campo de las relaciones una distorsión que impide toda comunicación recta, lineal, continua, y, en este orden de ideas, toda relación de unidad contrae una anomalía fundamental que al habla no le corresponde reducir, sino más bien comportar, llevar consigo, aunque sea sin decirla o sin significarla.

Por ello, con la mirada de Orfeo, es posible decir que ver es también un desplazamiento que, como la escritura, “nos empeña en un movimiento separador, una salida oscilante y vacilante”⁶. Ver es aprehender *inmediatamente* a distancia por medio de un instante que retiene, “...inmediatamente a distancia y por la distancia. Ver es servirse de la separación, no como mediadora, sino como medio de

¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 133.

² María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 203.

³ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 208.

⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, “Introducción” de Anna Poca, p. 8.

⁵ “Lo que está en juego y exige relación es todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él, separación, fisura, intervalo que le deja infinitamente fuera de mí, pero que pretende fundar mi relación con él en esta misma interrupción, que es una interrupción de ser, la alteridad por la cual, hay que repetirlo, ni otro yo, ni otra existencia, ni una modalidad o un momento de la existencia universal, ni una supraexistencia, dios o no-dios, sino lo desconocido en su distancia infinita...” Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 95- 96.

⁶ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 35.

in-mediación, como in-mediadora. En este sentido, también ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar el sol, es decir, más allá del sol: lo Uno”¹. Lo que está más allá del sol se celebra en la Unidad que no oscurece ni ilumina, aquello que no vela ni desvela. La experiencia de lo visible, en su caso, nunca es recíproca, sino siempre esquiiva. Ver no es encontrar. Encontrar, en francés *trouver*, es girar, es el movimiento de rodear [*tourner*], dar la vuelta a algo [*faire le tour*] o ir en derredor [*aller aoutur*]². Encontrar un canto, por ejemplo, es “tornear”, “girar”, “dar vuelta” al movimiento melódico de hacerlo rodar. En tal movimiento no hay idea de meta ni puerto de llegada, mucho menos de detención. El movimiento del encuentro, como el de la mirada, siempre es circular, siempre rodea, como si el sentido de la búsqueda [*recherche*] fuera curvarse, y dicha búsqueda se convirtiera, de esta manera, en un punto de inflexión. Además, si en la visión hay una privación primordial, es por eso que sólo vemos lo que se nos escapa y perdemos una no-presencia, merced a la cual, sin embargo, se realiza el contacto pero como disimetría. No es posible ver las cosas demasiado presentes aun si “nuestra presencia en las cosas es apremiante”³. La vista es interrumpida con el centro que siempre esquiiva el encuentro (lo mismo que el habla mallarmeana o rilkeana se interrumpe con el sujeto que dice: “hablo”). La vista, como la escritura, es el conjunto de lo que se me escapa. Suponiendo una interrupción absolutamente neutra, más allá de la esfera del lenguaje, exterior y anterior a toda habla y a todo silencio, habría que interrogar, dice Blanchot, si no sería esta una suerte de interrupción hiperbólica a la que habría que responder hablando, e incluso si hablar, o escribir, no es todavía involucrar el afuera de toda lengua en el lenguaje mismo⁴.

La experiencia del doble: el simulacro y el fantasma

Michel Foucault decía que cuando Hölderlin hablaba de la ausencia resplandeciente de los dioses, anunciaba de algún modo la nueva ley de la espera, la exigencia de una expectativa diferida al infinito, que aguarda algo que no ha partido, pero que comporta la intuición de una incompletitud incesante. Los dioses son los responsables de una inversión categórica no sólo en lo sagrado, sino también suscitan una en la cual la unión infinita es posible en la separación infinita. Al hombre moderno, decía Hölderlin, le corresponde entonces apartarse imitando a los dioses, estar ausente y mantenerse en una doble infidelidad. En este sentido se invertía, aunque de manera cifrada, como sugiere Michel Foucault, la experiencia del afuera en la segunda mitad del siglo XIX “y en el seno mismo del lenguaje, convertido, a pesar de que nuestra cultura trata siempre de reflejarse en él como si

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 35.

² Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 32.

³ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 35.

⁴ “Hablar en el interior de este Afuera, hablar según la medida de aquel ‘fuera de’ que, estando en cualquier habla, corre el riesgo de volver a lo que se excluye de todo hablar. Escribir: trazar un círculo en cuyo interior vendría a inscribirse el afuera de todo círculo...”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 98.

detentara el secreto de su interioridad, en el destello mismo del afuera”¹. En este sentido, prosigue Foucault, Nietzsche acertaba en pensar que la metafísica de Occidente estaba ligada en buena medida a la gramática, así como Mallarmé pensaba que el lenguaje aparecía como el ocio de aquello que (no) se nombra, es decir, aquello donde se revela la experiencia desnuda del lenguaje “en la relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje”², o Georges Bataille, cuando el pensamiento y la experiencia de la finitud deviene el lenguaje del límite por medio de la subjetividad quebrantada y la transgresión que “habla en el hueco mismo de su desfallecimiento, allí donde precisamente las palabras faltan”³, o en Pierre Klossowski, para quien la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, hace de la escritura una representación sin versión original⁴.

En el caso de Klossowski, todo pasa a ser máscara y simulacro. Nunca ha habido primera vez y nunca habrá una última; “no hay original y tampoco final de la historia”⁵. En este sentido, los modelos de las copias se revelan en cuanto copias de otras copias, de lo cual se derivan alteraciones al infinito que desestabilizan las certezas de la filología, las cuales pasan a quedar en manos de la pura incertidumbre. Así pues, no hay un sentido propio de una palabra, sino sentidos siempre diferidos, figurados y metafóricos; no hay autenticidad del texto, solo traducción (siempre alterada) y simulacros en los que el lenguaje, sin un signo único que lo asegure junto con la presencia que detenta, pierde su función de designación⁶.

Pierre Klossowski se sirvió del eterno retorno de Nietzsche (el “simulacro de doctrina”) para oponerse al principio de identidad, la apariencia de un principio; un falso principio que, como el Dios-Uno, simula ser verdadero. Maurice Blanchot recuerda en su ensayo dedicado a Klossowski, “La risa de

¹ Foucault observa con relación a una ley de la espera infinita en la que la “enigmática ayuda” se posterga con la “ausencia de Dios”: “¿Podría decirse sin exagerar que en el mismo momento, uno por haber puesto al desnudo al deseo en el murmullo infinito del discurso, y el otro por haber descubierto el subterfugio de los dioses en el defecto de un lenguaje en vías de perecer, Sade y Hölderlin han depositado en nuestro pensamiento, para el siglo venidero, aunque en cierta manera cifrada, la experiencia del afuera?”

“Experiencia que debió permanecer entonces no exactamente enterrada, pues no había penetrado todavía en el espesor de nuestra cultura, sino flotante, extraña, como exterior a nuestra interioridad, durante todo el tiempo en que se estaba formulando, de la manera más imperiosa, la exigencia de interiorizar el mundo, de suprimir las alienaciones, de rebasar el falaz momento de la *Entäusserung*, de humanizar la naturaleza, de naturalizar al hombre y de recuperar en la tierra los tesoros que se había dilapidado en los cielos”. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 9.

² Michel Foucault, “El Mallarmé de J.-P. Richard”, en *De lenguaje y literatura*, p. 211.

³ Foucault, Michel. “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 132.

⁴ En la historia de este pensamiento, que deriva de la experiencia que reapareció en la segunda mitad del siglo XIX, en el que se manifestaba el destello mismo del afuera con Hölderlin, “[Blanchot] tal vez no sea solamente uno más de sus testigos. Cuanto más se retire en la manifestación de su obra, cuanto más está, no ya oculto por sus textos, sino ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia, tanto más representa para nosotros este pensamiento mismo – la presencia real, absolutamente lejana, centelleante, invisible, la suerte necesaria, la ley inevitable, el vigor tranquilo, infinito, mesurado de este pensamiento mismo”. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 10.

⁵ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 18.

⁶ Pierde su función para “descubrir un valor puramente expresivo o, como dice Klossowski, ‘emocional’: no con respecto a alguien que se expresa y que se emocionaría, sino con respecto a un puro expresado, pura emoción o puro ‘espíritu’: el *sentido* como singularidad preindividual, intensidad que vuelve sobre sí misma a través de los demás”. Esto habilita la posibilidad de que “todo sea tan ‘complicado’ [co-implicado] que Yo sea otro, que algo diferente piense en nosotros en una agresión que es la del pensamiento, en una multiplicación que es la del cuerpo, en una violencia que es la del lenguaje, en ello reside el mensaje jubiloso”. Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 211.

los dioses”, que los dioses mueren de risa¹, confirmando así la risible pretensión de un Dios-Uno (que no ríe) creyendo ostentar una verdad absoluta². La “muerte de Dios”, significa para Klossowski, el ocaso de la identidad y la unidad³. Si no hay un valor absoluto que asegure una presencia completa, la caída del paradigma de la identidad de lo mismo (el principio de no contradicción), significa la posibilidad de un mundo que deviene fábula. Así mismo, esto se traduce en el momento en que toda escritura estriba en el plano de la pura ficción, y donde todos los simulacros ascienden a la superficie, como menciona Gilles Deleuze comentando a Klossowski: “formando esta figura móvil en la cresta de las olas de intensidad, fantasma intenso [...] El simulacro se convierte en fantasma”⁴.

El lenguaje de Klossowski pone en marcha el simulacro como oposición a la realidad y asimismo como la representación de lo que se esconde, se disimula y se oculta; así pues, la representación de alguna cosa está en lo que se retira y en el sentido que se encubre. En su ensayo titulado, “La prosa de Acteón”, Michel Foucault argumenta que todas las figuras de Klossowski, con su lenguaje-simulacro, articulan una “mentira que nos lleva a tomar un signo por otro; signo de la presencia de una divinidad (y posibilidad recíproca de tomar este signo por su contrario)”; se trata con ello de la llegada simultánea de lo Mismo y de lo Otro, del original y la copia, del modelo y el simulacro, como un venir juntos con la similitud, la simultaneidad, la simulación y el disimulo⁵.

La experiencia klossowskiana del lenguaje consiste en que el mundo es encubierto por el velo que recubre el regreso de todo a la ambigüedad y en la *riqueza* de esa ambigüedad –que, por lo demás, podría llegar a ser incluso ambigüedad de la ambigüedad– convergen las identidades y se dibuja una

¹ “La risa es aquí como la suprema imagen, la suprema manifestación de lo divino, la reabsorción que los dioses pronuncian por un nuevo estallido de risa; pues si los dioses mueren de esta risa, es porque también de esta *risa que estalla del fondo de la entera verdad que los dioses renacen*”. Pierre Klossowski, “Nietzsche, le polythéisme et la parodie”, *Un funeste désir*, Conferencia en el Collège de Philosophie en 1957, Gallimard, Paris, 1967, 226.

² La interpretación de Klossowski de la doctrina del eterno retorno se traduce en un *simulacro de doctrina* que tiene asimismo un carácter paródico de la *hilaridad* de la existencia que se basta a sí misma, esto es, cuando la “risa estalla al fondo de la entera verdad, ya sea que la verdad explote en la risa de los dioses, ya sea que los mismos dioses se mueran de risa loca: Cuando un dios quiso ser el único Dios, todos los demás fueron presa de risa loca; hasta morir de risa” Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, *La amistad*, Trotta, Madrid, 2007, p. 167.

Muriendo de risa los dioses hacen de la risa la divinidad misma, como menciona Blanchot, pero también, si desaparecen es para reabsorberse, añade Blanchot interpretando el ensayo de Klossowski “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, pues las divinidades esperan renacer de esa misma reabsorción; pero eso no es todo, si los dioses mueren de risa, es que la risa es el movimiento de lo divino, por cuanto es también el espacio mismo de morir; reír como “movimiento báquico de lo verdadero y reír como burla del error infinito que pasa incesantemente de uno a otro, para hacer regresarlo todo a la absoluta ambigüedad del signo único que al divulgarse, busca equivalencia, y cuando las encuentre se pierde con ellas, y al perderse, cree encontrarse”. Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 16.

³ Cabe mencionar que al rebatir la doctrina clásica de Platón sobre la *mímesis*, de la que el filósofo ateniense se servía para sobreestimar la Idea como modelo de las cosas, Nietzsche arruina la posibilidad de la historia como cultura de la memoria sostenida por el criterio continuista del desarrollo cronológico y, así mismo, da lugar a otra forma de *mímesis*, esta vez “pujante y creativa, perteneciente a una escritura carnavalesca que festeja la ficción como fuerza infinita y la historia como olvido farmacológico. ‘Voluntad de poder’, ‘eterno retorno de lo mismo’, ‘gaya ciencia’... son consignas que marcan el paso nietzscheano de la filosofía de la razón a *retórica del mundo devenido fábula*”. María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 17.

⁴ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 211.

⁵ Michel Foucault, “La prose d’Acteón”, *La Nouvelle Revue Française*, n° 135, marzo de 1963, pp. 444-459. Publicado también en Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. 1, Gallimard, Paris, 1994, pp. 326-37. Disponible en www.loquenuncatedigo.com

extraña distancia de lo Mismo, en cuyo “movimiento infinito encuentra su lugar de nacimiento”¹. Este movimiento se hace extraño a la síntesis por contradicción, por cuanto no se trata de una prueba de los contrarios que se resuelven, pero tampoco el juego en el que la identidad afirmada se da para negarse, sino que el movimiento es separado de cada uno de los términos de su propia identidad para remitirlos uno al otro mediante la fuerza de esa misma distancia, esto es, el elemento diferencial de la fuerza entre algo y otra cosa. Por esta razón, ninguna verdad podría engendrarse en la afirmación sintética –así como en el oxímoron la síntesis es lo infinitamente suspendido–, sino como espacio de abismamiento, en el que la violencia de la contradicción, en la fábula klossowskiana, encuentra un lenguaje.

Lo que aquí se expone sobre la superficie, y con ese fin se trae a colación el caso de Klossowski, es abrir la posibilidad de un lenguaje que nos enseña cómo lo más “grave del pensamiento –dice Foucault– debe encontrar fuera de la dialéctica su ligereza iluminada”². En la escritura de Klossowski, la existencia se simula y disimula, “incluso disimulando y representando un papel, que sigue siendo la existencia auténtica, uniendo así, con una malicia casi indiscernible, el simulacro a la verdadera autenticidad”³. Pero lo que está en juego consiste en poner en tela de juicio no sólo el principio que desde Platón distingue –como lo recuerda Deleuze– la esencia de la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la Idea y la Imagen, el original y la copia, sino también el principio de identidad y distinción que garantiza la semejanza: “los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales”⁴.

~

En su ensayo titulado *El baño de Diana*, el caso a examinar en este último apartado, Klossowski realiza una interpretación de la leyenda griega de Diana y Acteón. Mientras la diosa toma su baño desnuda y se oculta entre las aguas de un río, la mirada de Acteón se escabulle entre los juncos *oponiéndose* a la pureza virginal de la divinidad. Entretanto, no es solamente el rodeo o el acecho que siempre resulta tan afín a los dioses griegos, sino el momento en que la unidad in-tacta de la mirada y de lo divino “refleja su propia divinidad en un cuerpo virginal”⁵. Acteón provoca su encuentro con la divinidad dispuesto a asumir las consecuencias. Con el cuerpo in-tacto de la diosa, la posibilidad de *ver el baño de Diana* no es el accidente sino el incidente⁶. En el momento en que Acteón es sorprendido, y cuando la divinidad “deja de brillar en los calveros” para desdoblarse en la apariencia en que sucumbe, Acteón, mediante una metamorfosis salvaje, es transformado en un ciervo para ser devorado por los perros de caza de la diosa. Sin embargo, la metamorfosis no termina nunca de completarse, por lo demás, es el puro tránsito a la per-versión⁷. Se trata, en palabras de Klossowski, de un “mito contaminado”, que para evocar sus esplendores, como sugiere Foucault, es necesario aceptar su

¹ Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, 329.

² Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, 329.

³ Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 165.

⁴ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, 182.

⁵ Pierre Klossowski, “El baño de Diana”, citado en Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, p. 336.

⁶ Juan García Ponce, *Teología y pornografía: Pierre Klossowski en su obra, una descripción*, Ediciones Era, México D.F., 2001, p. 36.

⁷ Destaco la per-versión en el sentido dado por Freud, en términos de una desviación de los fines.

eminente “contaminación teológica”. El lugar en el que Acteón puede ser testigo al final del baño sólo puede crearse mediante la intensidad con que sus deseos alimentan el pensamiento¹.

El único espacio posible es solamente el de la imaginación de Acteón que deviene en la prosa klossowskiana: “¿Ese perfil de montañas, esos bosques, ese valle y esa fuente no tendrían por tanto realidad más que en *su ausencia*? ¿Ese claro donde juguetea mi jauría, esa senda en la que surgen los cervatillos, no sería más que evidencias vueltas arbitrarias por mi decisión de *esperarla aquí*?”². En el espacio destinado a recibir el *incidente*, el pensamiento del espía se camufla como la perversa inocencia de lo que se vela entre la neutralidad de los árboles.

La multiplicación de las voces (como el coro mezclado correspondiente a una especie de “habla plural” de la narración) se hace necesaria para que el mito pueda ser recreado, enfrentándolo desde todos los ángulos, para que así se debilite su “verdad original”, su mismidad, la certeza de lo que sucede; así pues, la verdad se pierde y no puede contarse jamás sino como escapatoria, como un juego de reflejos y murmullos, en los que todo debe aparecer en un silencio original. “Es al paso que y en la medida que Acteón se abisma en su meditación que Diana se hace corpórea”³. Al final, Diana, invisible aún, “considerando a Acteón imaginándose, sueña con su propio cuerpo; pero ese cuerpo en el que ella se va a manifestar a sí misma, es la imaginación de Acteón que lo pide prestado”⁴.

Los dioses y los hombres se implican y reflejan mutuamente: “los dioses en los hombres, los hombres en los dioses; el espíritu en la materia, la materia en el espíritu; la voz en el silencio, el silencio en la voz; *la ausencia en la presencia, la presencia en la ausencia*, se muestran en ellos y muestran el reflejo”⁵. En esta infinita relación de remisiones no hay ni principio ni fin, ni antes ni después, ni memoria ni olvido; hay solamente, dice Juan García Ponce, un presente inmóvil en su movimiento.

Una comparación: mientras que la presencia sin presente de la obra en Maurice Blanchot es una pura posibilidad en devenir, el presente en la obra klossowskiana es un puro presente inmóvil en su movimiento. Este presente inmóvil en su movimiento es el espacio del mito que, una vez desaparecido, aparece nuevamente en el espacio distinto, en el espacio que se hace consciente de sí mismo, del arte, e incluso del error que permite encontrarlo, transfigurarlo a través de la experiencia del límite⁶. Así pues, el mito, “contaminado” de teología (y su ambigüedad infinita), transita necesariamente por su propia metamorfosis.

La forma en que está descrito el mito cobra el aspecto de un juego de espejos. Este es el momento en el que la aparición del artista, ante el vacío de la mismidad del dios Uno, se hace necesaria (en el caso de Klossowski es él quien está detrás del espejo y la “prosa” de Acteón). Ese sería también el

¹ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 36.

² Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*, Citado en Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 36.

³ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 36.

⁴ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 36.

⁵ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 37. Énfasis propio.

⁶ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 37.

papel de la figura del “Demonio” (el *daimon*, el intermediario) en *El baño de Diana*¹; cuando éste se revela como intermediario², la inversión de lo sagrado tiene lugar en un espejo que le muestra su fondo profano³.

En la leyenda se revela una inversión substancial: el simulacro de la mirada tiene lugar en la extrema proximidad y no en la insistente irrupción del otro mundo: “Diana pacta con un demonio intermediario entre los dioses y los hombres para manifestarse a Acteón. Por medio de su cuerpo aéreo, el Demonio *simula* a Diana en su teofanía e inspira a Acteón el deseo y la esperanza insensata de poseer a la diosa”⁴. El Demonio se convierte en la imaginación y el espejo de Diana. Michel Foucault menciona que Klossowski interpreta una salida del espacio mítico para entrar al tiempo de la teología: “la huella deseable de los dioses se recoge (se pierde tal vez) en el tabernáculo y el juego ambiguo de los signos”⁵.

El lenguaje en la obra de Klossowski “encarna” la *prosa de Acteón*. En general, todo el lenguaje de Klossowski en-carna la obra que propicia la misteriosa complicidad entre lo divino y lo sacrílego, y, por tanto, de las dicotomías aparentemente estables por oposición. Y esa complicidad se transcribe acaso entre un silencio impuro (la mirada a la diosa virgen que refleja el deseo de la mirada de Acteón) y un lenguaje puro (el tránsito del espacio mítico a la teología). Así pues, se tiene que la falsedad de todo discurso directo en Klossowski conduce a plantear la ambigüedad de los signos. Esa posibilidad invita a pensar la unidad de lo que se separa en esencia; si lo Otro es desde siempre la separación del Mal, ¿no es darse cuenta de que el Otro no es otro más que el Mismo, aunque como no idéntico, en la medida que siendo el Otro el mismo anuncia la no-identidad de lo Mismo?⁶. De ahí se deriva que, por medio de la “potencia de lo falso” como simulacro (en cuanto que “máquina dionisíaca”), se hace imposible el orden de las participaciones, la distribución fija y, por tanto, la identidad invariable⁷. No obstante, lo negativo

¹ El Demonio, en cuanto *ser intermedio*, es la imaginación de Acteón y el espejo de Diana, pero es: “a través de él, que los dioses, la esencia divina, las doce figuras en las que descansa la misma divinidad según la mitología pagana, se *representan* para los hombres y también a través de él, haciendo a los dioses partícipes de las pasiones humanas desde el momento en que entran al mundo, los hombres llegan hasta los dioses”. El papel del Demonio consiste en permanecer en el centro, ni como hombre ni como dios, pero en él se revela la *perturbación pasional de los dioses*, debido a que tiene la virtud de edificar a los hombres y de pacificar a los demás demonios. Si bien el demonio extrae el ánimo para levantar la representación de su propio estado intermediario al que se tiene que ver como el lugar sin sitio ni realidad de la pura imaginación, también tiene que reflejarse en ella para hallarla. Klossowski menciona que esto es porque, según su estado intermediario, el demonio se identifica con la parte artística de Acteón y de la pasión por el éxtasis que a su vez lo identifica como Dionisios, en cuanto estéril y prisionero del gusto por el espectáculo: “habla, y sus palabras, su descripción, hacen surgir la figura de Diana, presente en las palabras, viva en la palabra, bella y seductora, palpitante en la sensual realidad de su hermoso cuerpo formado de palabras, al que se puede mirar, levantándose, divino y femenino, a través de las palabras: su nunca bajo los cabellos recogidos, su largo cuello, sus hombros amplios, su espalda, su pecho [...]”. Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 37-38.

² El papel intermediario e intérprete de los demonios, ya se sugería en el *Banquete* de Platón, en el que Sócrates, al final del diálogo, destaca que los demonios son intermediarios entre los dioses y los hombres, así como la adivinación procede de los demonios. Este sería el caso de Eros, quien no puede ser un dios, pero tampoco un humano.

³ Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 38.

⁴ Pierre Klossowski, “El baño de Diana”, citado en Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, 327.

⁵ Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, 336.

⁶ Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 164.

⁷ “Lejos de ser un nuevo fundamento”, el simulacro “absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como defundamento”. Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 186. En palabras de Nietzsche, “Detrás de cada caverna hay otra que se abre aún más profunda, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico; bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones un subsuelo aún más

o, para llamarlo con Blanchot leyendo a Klossowski, “la potencia espiritual de la maldad” no está en lo que se opone a lo Mismo, sino en la pura similitud, “en la distancia ínfima y la separación insensible, ni siquiera en la engañifa de la imitación (que rinde siempre homenaje al retrato), sino en ese extraño principio”¹: en el que, donde hay semejanza, hay una infinidad de semejantes y donde el infinito centellea en la pluralidad de distintos discernibles. El simulacro revoca la identidad de la imagen que, así mismo, pierde su potencia inicial² con el fin de abrir su diferencia y a todas las otras diferencias³.

Destaquemos, por último, lo siguiente: la metamorfosis de Acteón aniquila el gesto único. La transformación en ciervo de Acteón comienza por la bestialidad del discurso, esto es, cuando Diana se sabe en la mirada del espía lascivo. La diosa se ve al fin en la mirada in-tacta y bajo el impulso que lleva al hombre-ciervo hacia ella para robustecer la mirada; ella tiembla en el acto. En la metamorfosis de Acteón, en un macho cabrío impuro, frenético y “deliciosamente profanador”, se fragua la ambigüedad

profundo” (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* § 187). A lo que agrega Deleuze: “¿Cómo exploraría Sócrates ese lugar, esas cavernas que no son ya las suyas? ¿Con qué hilo, puesto que el hilo se ha perdido? ¿Cómo saldría de ella y cómo podría aún distinguirse del sofista?” Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 186. A mi modo de ver, la pregunta por el sofista tiene que ver con la renuncia a desenmascarar la impostura que pretende la verdad, y se elige entregarse a lo extraño, a la diferencia infinita, a lo otro “como un eterno destello en el que se dispersa, el resplandecer del contorno y del retorno, la ausencia de origen”. Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 150.

¹ Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 164.

² Al respecto, convendría abrir un interrogante: si bien Klossowski concibe el eterno retorno como un “simulacro de doctrina” que no expresa un orden que se oponga al caos y que, además, no es otra cosa que la inversión permanente de lo Mismo y lo Otro, y que, a su vez, se expresa en la diferencia absoluta de lo mismo, bajo esa perspectiva, ¿no cabría, entonces, la posibilidad de que la diferencia absoluta del simulacro de doctrina coincida consigo misma necesariamente mediante un movimiento forzado a diferir de manera infinita? ¿La pura diferencia no comprendería también, mediante la fuerza de su propia ley, la posibilidad de que ni siquiera la diferencia tenga lugar? Deleuze dice que “el simulacro funciona de tal manera que una semejanza es retroyectada necesariamente sobre sus series de base”, por lo tanto, para que haya diferencia absoluta como tal, para que haya simulacro como “potencia de lo falso”, ¿no se requiere o, mejor, no se presupone aquello que no lo es? ¿La potencia pura de lo falso no es una potencia de lo verdadero en virtud de su propia potencia? En este sentido, ¿el eterno retorno de lo mismo no tiene como premisa acaso la distinción de sí mismo como su pura posibilidad de ser (incluso de no ser), en cuanto simulacro de doctrina? ¿La potencia de afirmar la divergencia y el puro descentramiento no indica, según la diferencia, una pura coincidencia consigo con su movimiento contrario? Nuevamente, Deleuze menciona que: “[e]l eterno retorno es, pues, lo Mismo y lo Semejante, pero en cuanto que simulados, producidos por la simulación, por el funcionamiento del simulacro (voluntad de potencia). Es en este sentido que invierte la representación, que destruye los íconos: no presupone lo Mismo y lo Semejante, sino, por el contrario, constituye el único Mismo de lo que difiere, la única semejanza de lo desparejado [...] Lo que excluye, lo que *no hace* retornar, es lo que presupone lo Mismo y lo Semejante, lo que pretende corregir la divergencia, recentrar los círculos y ordenar el caos, dar un modelo y hacer una copia [...] Porque lo Mismo y lo Semejante se convierten en simples ilusiones precisamente en cuanto dejan de ser simulados”. Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 187-202.

Esto podría orientarse parcialmente con Deleuze invocando la figura del solecismo en Klossowski y los cuerpos lenguaje. Por ejemplo, el gesto ambiguo de Lucrecia (análogo al de Diana), violentada sexualmente por Sexto Tarquinio: “un brazo rechaza a un agresor, mientras que el otro espera y aparece para acogerlo”, esto es, el movimiento (el solecismo del cuerpo) que acoge y rechaza al mismo tiempo, la doble simultaneidad entre una misma mano que rechaza (lo mismo y lo otro), “pero que no puede hacerlo sin ofrecer su palma. Y el juego de los dedos, unos tendidos, otros doblados”. Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 187-202.

³ Así es como, en palabras de Klossowski, “los dioses han enseñado a los hombres a contemplarse a ellos mismos en el espectáculo como los dioses se contemplan ellos mismos en la imaginación de los hombres”. Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*, Editorial Jean Jacques Pauvert, Paris, 1956. Citado en Juan García Ponce, *Teología y pornografía*, p. 37.

del signo¹, tal y como si existiera una complicidad entre lo divino y el sacrilegio, o como si “algo de luz griega surcara como un relámpago el fondo de la noche cristiana”².

Con ello queda un poco más explícita la inversión que tiene lugar en *El baño de Diana*, cuando el hecho de estar libremente en el Mal no es simplemente una condena sino una recompensa para el culpable, en el hecho de ser él mismo el espejo del deseo de la condena. En el cristianismo, por ejemplo, el excesivo goce del licencioso respondió al horror a los excesos que tiene el hombre piadoso. Para el fiel, la licencia condenaba al licencioso demostrando su corrupción, pero el Mal, Satanás, el Demonio, según sugiere Georges Bataille, fueron, para el pecador, objetos de adoración, algo que se ama con deleite, el goce de una posibilidad sin límite que resulta del hecho de profanar. La transgresión fundaba lo sagrado.

Coda

Con lo anterior, es posible inferir que el lenguaje adeuda su poder de transgresión a este tipo de relación inversa³, es decir, la de una “palabra impura” con un “silencio puro”, consistentes en el espacio indefinidamente recorrido de una impureza, una *in-fidelidad*; infidelidad que es también, como el caso de Diana, “divina”, y en cual la “palabra pura”, de la teología, por ejemplo, puede dirigirse a un silencio puro. Por ejemplo, en Bataille, la escritura consiste en una consagración que se deshace: “transubstanciación ritualizada en sentido inverso en la que la presencia real se convierte de nuevo en cuerpo yacente y se ve reconducida al silencio por medio de un vómito”⁴. Hablar de la pureza o, dada su posibilidad, de la piedad, de la santidad, de la virtud, como si existieran ya inscritas en el lenguaje común, es hablar también de una lengua que integra lo que rechaza en un doble movimiento: por esta razón, al invertir el discurso, el sacrilegio siempre confirma lo sagrado. La transgresión que comporta la inversión de lo sagrado, escribe Maurice Blanchot a propósito de Klossowski, es la relación más exacta que tienen la pasión y la vida con la prohibición, relación que no deja de dar lugar a un contacto en que “la carne se hace peligrosamente espíritu”. En efecto, el discurso da un giro cuando podemos decir que si la transgresión exige la prohibición, entonces lo sagrado exige el sacrilegio. La imagen que recibimos es la del goce del límite, no su evaporación. De manera que lo sagrado nunca puede darse como puramente “más que por la palabra impura del blasfemo”, y no dejará de estar indefectiblemente entroncado a un poder siempre capaz de transgresión⁵. La escritura de lo sagrado (o viceversa) esencialmente se podría resumir volviendo a la poesía de Hölderlin— en la experiencia de la

¹ En esa ambigüedad el demonio, es el gran otro, es decir, el que reproduce en una parodia los juegos reglados, el que entorpece las leyes de Dios, pero las recupera en una asimetría, en la parodia, en el simulacro que no es copia sino inversión.

² Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, p. 327.

³ Lo sagrado y el sacrilegio, en cuanto indisociables, son también indiferentes hasta en la intensidad de su diferencia. El interdicto no es ya lo positivo de lo que tendría una necesidad de transgresión, no hay mundo sagrado sin un mundo sacrilego de donde alimentar su potencia. La transgresión revela lo que incluso el cristianismo entraña en sus profanidades, cuando lo sagrado y la interdicción se confunden: el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción. El cristianismo propuso, en el plano de lo religioso, una paradoja inquietante: “*el acceso a lo sagrado es el Mal y, al mismo tiempo, el Mal es profano*”. Georges Bataille, *El erotismo*. Tusquets. Buenos Aires, 2010.

Por ejemplo: “¿Cómo ser el absoluto negador de Dios, el ateo fundamental, sin ser igualmente, por virtud de la inversión, el afirmador de un absoluto aún más venerable?”. Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, p. 162.

⁴ Michel Foucault, “La prosa de Acteón”, 336.

⁵ Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 163.

temporalidad invertida, en la que hay un extravío que implica el desgarramiento del “yo” entre dos tiempos, en el entretiempos que mantiene ausentes a los dioses. Esta lejanía sería una de las causas de la locura de Hölderlin. Por tal razón: “[n]o se puede escribir sino en el tiempo marcado por la ausencia de los dioses. La escritura está lejana del Verbo. De día, los dioses iluminan, cuidan, y educan al hombre. Pero de noche, lo divino se convierte en espíritu del tiempo que se invierte y lo arrebató todo: el espíritu de la región de los muertos”¹.

Y es que, además, si el hombre occidental es inseparable de Dios, dice Foucault, “no es por una propensión invencible a traspasar las fronteras de la experiencia, sino porque su lenguaje lo fomenta sin cesar en la sombra de sus leyes: ‘Temo que no nos desembarazaremos de Dios nunca, pues aún creemos en la gramática’”². Pero no es la interpretación del siglo XVI la que nos concierne, recuerda Foucault, en la cual, cosas y textos, por igual, iban del mundo a la Palabra divina que se descifraba en la tierra y según las representaciones del mundo, entre ellas, la gramática. La lectura que nos concierne, es decir, aquella que nos viene del siglo XIX de la mano de Nietzsche, Hölderlin y Mallarmé, va de los hombres, de los dioses, de los conocimientos, “de las quimeras a las palabras que los hacen posibles; y lo que descubre no es la soberanía de un discurso primero”, tal y como sucede con Mallarmé, sino el hecho de que estamos, incluso antes de la menos palabra nuestra, dominados y transidos por el lenguaje³.

Por su parte, el *evangelio según Klossowski* diría, entonces, “Al comienzo era la vuelta a empezar”. Parodia del fin, pero también parodia de un origen fundador y definitivo. La noche de infidelidad divina que invierte el tiempo de los hombres. Para el escritor de “Nietzsche: el politeísmo y la parodia”, se desplaza el *de una vez por todas* por una *vez más*. Así es posible que la muerte de Dios⁴ suceda una y otra vez, en la medida en que la palabra, aunque fuera la del origen, es la fuerza de la repetición: “eso ha tenido ya lugar una vez y tendrá lugar una vez más, y siempre de nuevo, de nuevo”⁵. Este es el movimiento en sentido contrario a la autoridad ontológica del dios Uno que amparaba la unidad eterna de la presencia.

Foucault observaba, en esa dirección, que la literatura es la impugnación de la filología, de la cual es, sin embargo, la figura gemela, como se ha señalado con Klossowski⁶. La literatura remite el

¹ María Teresa Caro Valverde, *La escritura del otro*, p. 61.

² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 293.

³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 293.

⁴ En la novela de Klossowski *Roberte ce soir*, Roberte le dice a su esposo, Octave: “¿Quién dio a Antoine ese libro que leía ayer noche? ¿Usted, o Víctor? Sólo el título da náuseas: ‘¡Sade mi prójimo!’” A lo que Octave responde: “¿Da náuseas a quién?”. Roberte dice: “A todo ateo que se respete. Por lo que a Sade se refiere, se lo cedo con mucho gusto. ¡Pero utilizarlo para tratar de convencernos de que no se puede ser ateo sin ser al mismo tiempo perverso! Al ser perverso se insulta a Dios para hacerlo existir, entonces se cree en Él, ¡prueba de que se lo quiere secretamente! De esta suerte se cree poder asquear al incrédulo de su sana convicción”. *Roberte ce soir*, III. Citado en Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 10.

⁵ En lo relativo a la lectura de Nietzsche que Klossowski hizo en “Nietzsche: el politeísmo y la parodia” o, particularmente, en *Nietzsche y el círculo vicioso*, interesa destacar la interpretación del eterno retorno como la afirmación más fuerte del ateísmo moderno. Ello se debe a que reemplaza la unidad infinita por la pluralidad infinita, el tiempo lineal (cronológico y escatológico) por el tiempo del espacio esférico, poniendo en tela de juicio la identidad del ser y el carácter del *presente* como seguridad ontológica de la *presencia*. Cfr. Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, p. 167.

⁶ Cristina Piña menciona, como una parte integral de la reflexión sobre el lenguaje de Foucault, que se tiene que la idea de que todo lenguaje es susceptible, al menos, de dos sospechas: “ante todo, la sospecha de que el lenguaje no dice exactamente

lenguaje de la gramática “al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras”¹. Separado de la representación, en el umbral que va del clasicismo a la modernidad, el lenguaje quedó franqueado cuando las palabras dejaron de corresponder a las representaciones. A principios del siglo XIX, con Nietzsche y Mallarmé, las palabras hallaron un espesor enigmático. “Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento en Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje”². Desde entonces, el lenguaje no se nos presenta más que de un modo disperso. Al disiparse la unidad de la gramática general, apareció el lenguaje según varios modos de ser, cuya unidad, lo mismo que la seguridad ontológica de presencia, no puede restaurarse jamás. El lenguaje se libera, entonces, de todos los mitos que han cristalizado en nosotros la conciencia de las palabras, del discurso, de la literatura, después de que durante mucho tiempo se creyera, como lo recuerda Foucault, que el lenguaje servía como vínculo futuro en la palabra dispuesta y como memoria y relato, o que su soberanía tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad. “Pero no es más que rumor informe y fluido”, su fuerza está, como el lenguaje de Klossowski, en su disimulo; “por eso es una sola y misma cosa con la erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera”³.

lo que dice. El sentido que se atrapa y que es inmediatamente manifiesto no es, quizá, en realidad, sino un sentido menos, que protege, encierra y, a pesar de todo, transmite otro sentido; siendo este sentido a la vez el sentido más fuerte y el sentido ‘de debajo’”, y, por otro lado, que “el lenguaje desborda de alguna manera, su forma propiamente verbal, y que hay muchas otras cosas en el mundo que hablan y que no son lenguaje”. En este sentido, el lenguaje de Pierre Klossowski significa, justamente, la experiencia de la exterioridad de los simulacros (del lenguaje que difiere incesantemente del sentido original y que no puede fijarlo), de la multiplicación y de la multiplicidad infinita del sentido en perpetuo devenir. Michel Foucault, *Nietzsche, Freud y Marx*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, pp. 33-34. Citado en Cristina Piña, *Literatura y posmodernidad*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2008, p. 50.

¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 293.

² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 293.

³ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 75.

II. EL ENCUENTRO SUSPENDIDO

La postergación infinita del tacto

Μεγα γαρ τι τηεον σεβασ ισχηανει αυδεν¹
Homeri hymnus in Cerem, v. 479

Sub specie aeterni. – A: «Te vas alejando cada vez más rápidamente de los vivos: ¡pronto te borrarán de sus listas!» –
B: «Éste es el único medio de participar del privilegio de los muertos ».
A: «¿Qué privilegio?» –
B: «El de no morir más».

Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, § 262

...que el impulso del amor llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte.

Georges Bataille, *El erotismo*

¹ “Un gran estupor frente a los dioses impide la voz”.

La diferencia, lo inmemorial

Dos de los discípulos de Jesús de Nazaret se dirigían a un pueblo llamado Emaús, a unos once kilómetros de Jerusalén. A lo largo del camino hablaban del sepulcro vacío de su maestro. Mientras conversaban sobre lo sucedido, Jesús se unió a ellos y caminó a su lado. Lo veían pero no podían reconocerlo. Entretanto, el rabí les preguntó acerca de su conversación. Los discípulos hicieron una pausa afligidos, y uno de ellos, Caifás, contestó: “Seguramente tú eres el único que habiendo estado en Jerusalén, no sabe lo que allí ha sucedido estos días”. Y Él les preguntó: “¿‘Qué ha sucedido’? Le dijeron: lo de Jesús de Nazaret, que era un profeta poderoso en hechos y palabras delante de Dios y de todo el pueblo. Los jefes de los sacerdotes y nuestras autoridades lo entregaron para que lo condenaran a muerte y lo crucificaran”¹. Los discípulos relataron que tenían la esperanza de que él fuera el libertador de Israel y que algunas de las mujeres que estaban con ellos fueron a buscar su cuerpo en el sepulcro, pero no lo encontraron. Los discípulos dijeron que las mujeres habían vuelto a casa contando que unos ángeles se habían aparecido poniendo en duda la muerte de Jesús. Los demás discípulos, dijeron, tampoco vieron el cuerpo: el sepulcro estaba vacío. “¿Qué faltos de comprensión sois y cuánto os cuesta creer todo lo que dijeron los profetas! ¿Acaso no tenía que sufrir el Mesías estas cosas antes de ser glorificado?”².

Después de recibir instrucción sobre las Escrituras durante el camino, y las señales que allí se daban sobre la venida del Mesías, llegaron a Emaús. Jesús se disponía a seguir cuando llegaron, pero los discípulos le pidieron permanecer con ellos esa noche. Enseguida entró Jesús y se quedó con ellos. Estando todos en la mesa, tomó en sus manos el pan, y dando gracias a Dios, lo partió. En ese momento, *abrieron los ojos* y desapareció³.

La “palabra” que se con-memora en la escena en la mesa recuerda súbitamente la antigua fórmula eucarística del *hoc est enim corpus meum*, cuyo enunciado nos remite, por analogía, a la conmemoración de una presencia retirada antes de que haya podido advenir. Esto sucede en el episodio de Emaús, pero también en el evangelio de Mateo, en el que la resurrección del cuerpo no puede ser reconocida, pero cuando la mirada de María Magdalena se vuelve, el Cristo impide su tacto y se retira. La (es)cena de Emaús, por su parte, significa una de más, en consonancia con Jacques Derrida cuando dice que “siempre hay que contar con uno de más a cenar en la (es)cena de la lengua”⁴. Se dice que es la (es)cena de más, porque es la (re)partición del pan y el vino después de la Última Cena, la cena después de la última; pero tampoco es la escena de la memoria y de la conmemoración del “tomad y comed todos de él: esto es mi cuerpo”, sino de una escena (re)iterada, (re)doblada, en la que todo ocurre como

¹ Lucas, 24: 22.

² Lucas, 24: 24.

³ Lucas, 24: 31.

⁴ Citado en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot: el reparto de lo inconfesable”. *Revista Escritura e imagen*, Universidad Complutense de Madrid, n° 8, 2012, pp. 259-276.

si debiera confirmarse por su duplicación¹. Hay un pormenor que llama poderosamente la atención, y es que los discípulos reconocen la presencia de Jesús por el acto de partir el pan y no por haber sentido que, como dice el evangelio, el *corazón ardía en el pecho* a causa de la instrucción en las Escrituras a lo largo del camino². En este sentido, la cena en Emaús es un pasaje que no debe ser agotado en el abandono de la presencia, sino en la “experiencia del corazón” que consigue ver lo que la mirada no alcanza³.

Jean-Luc Nancy, la voz que acompañará este capítulo, menciona que en esta escena se hurta la presencia inmediata a la mirada, para implicarse en una relación con aquello que ya no puede ser olvidado ni recordado: “pues jamás lo hemos vivido ni conocido y sin embargo no nos abandona: lo inmemorial”⁴. Lo inmemorial es entendido como lo que precede al nacimiento, y es por esta razón que lo inmemorial significa la pura falta de recuerdo, lo que “remonta sin fin [a] una memoria infinita, hipermemoria o más bien *inmemoria*”⁵. En el episodio de Emaús se celebra la memoria de lo que no se ha ni vivido ni conocido, por eso el abandono de la presencia muestra el lugar en el que la duplicación tiene lugar. La presencia no es reconocida por los discípulos de Jesús sino sólo hasta el momento de partir el pan, por ello, la partida, en el momento de la repetición de la (es)cena, es la falta infinita de recuerdo que no presenta una “presencia original” sino que la retira y la reitera. En este sentido, lo inmemorial se da para repetirse y diferir el “puro origen”, sin que éste se dé nunca por completo, sino como un puro aplazamiento suspendido.

Maurice Blanchot, por su parte, menciona en *La comunidad inconfesable* –el centro cardinal de este capítulo– que lo inmemorial se da como un don absoluto, como la pura entrega que se reconoce al retirarse, esto es, en la medida que la distancia indica también un desplazamiento, en este caso, asociado a la “pureza de lo Sagrado”⁶. Lo Sagrado, palabra augusta, cargada de relámpagos y prohibida, en realidad, “sólo sirve para disimular que no puede decir nada”, ha sugerido Blanchot. Dada su aporía, Blanchot recordaba a Yves Bonnefoy, quien sugirió indirectamente que era inevitable verse conducido a un saber sencillo que sólo podría desencantarnos, por cuanto se diría que lo Sagrado es la presencia “inmediata”, es ese cuerpo que pasa, “[como dice Baudelaire,] seguido y casi aprehendido hasta la mismísima muerte [...] [lo sagrado] *es esta vida sencilla a flor de tierra* que anuncia René Char; lo Sagrado no es por tanto nada más que la realidad de la presencia sensible: *la presencia es lo Sagrado*”⁷. Con la aproximación de Yves Bonnefoy, se está de cara, verdaderamente, a un saber fácil, tranquilo, a “nuestro alcance”, y aunque es un “saber amargo”, de desencanto, y a nuestro alcance inmediato, “es preciso devolver la fuerza de enigma para decir que la presencia es lo Sagrado”⁸. Se dice que “la

¹ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 275.

² Lucas, 24 : 32.

³ Cfr. Jean-Luc Nancy, *Une expérience au coeur*, en *La Déclousion* (Déconstruction du christianisme, 1), París, Galilée, 2005.

⁴ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 276.

⁵ Jean-Luc Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, París, 2001, p. 10. Citado en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 276.

⁶ “*Das Heilige*, lo Sagrado, palabra augusta, cargada de relámpagos y como prohibida, que tal vez, por la fuerza de una reverencia demasiado antigua, sólo sirve para disimular que no dice nada”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid, 2008, p. 47.

⁷ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 46.

⁸ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 46.

presencia es lo Sagrado” por cuanto no ofrece un apoyo determinado ni un punto de definición apoyo ni de detención, sino que es *el terror de lo inmediato* –como dice Heidegger sobre Hölderlin–, de lo cual se deriva una conmoción del caos, un terror de lo inmediato que impide toda aprehensión.

La presencia, la que aparece “al alcance de la mano”¹, es lo que se tiene como efugio inaprehensible de un “cuerpo que pasa”, y por apartarse, en su darse “ahí mismo”, inmediato, el dios no puede ser reconocido, como sucede con el *levantamiento del cuerpo* en el evangelio de Mateo, cuando el Cristo, tras ser reconocido súbitamente por María Magdalena, interrumpe el contacto y la aprehensión, impidiendo ser retenido. La presentación inmediata, la “verticalidad” del cuerpo del resucitado, como se verá en el episodio bíblico de la resurrección, más allá del retorno desde la muerte, es el levantamiento de la “verdad” que se afirma en su partida, su ocultamiento, su inaccesibilidad. El levantamiento del cuerpo es el de la muerte. La presencia presenta su despedida. Así mismo, la presentación del cuerpo resucitado, al ser lo aún (in)tacto, prefigura la “experiencia del límite” que se profesa en la interdicción “no quieras tocarme”, en la cual se dice también que la muerte, como pura repetición, no termina nunca, sino que se muere indefinidamente, por cuanto la presencia que se va es la de una desaparición, como la de Emaús, renovada y prolongada².

Cristina Rodríguez Marciel, comentarista de Jean-Luc Nancy, abre la posibilidad de que la partición del pan en la (es)cena de Emaús conserve lo inmemorial de toda deconstrucción como un origen diferido de sí, infinitamente. Por consiguiente, “¿[n]o estaremos ante una singular constatación de la deconstrucción del cristianismo y la vieja fórmula eucarística como la palabra portadora de la apelación que abre cualquier palabra o pensamiento?”³. Enseguida nos serviremos no sólo de esta interrogación de Rodríguez Marciel, sino también de la lectura que hace Nancy acerca del trasfondo inmemorial de toda deconstrucción, con el propósito de fijar este trasfondo como un punto de referencia en el orden de la exposición. En principio, y como un presupuesto teórico para este capítulo, los episodios de la desaparición de Emaús, o el de *Noli me tangere*, pueden entenderse como una *pasión de la escritura*, esto es, por analogía con el capítulo anterior, que la “escritura de la presencia” se dice en lo que no puede más que perder el cuerpo irremediamente; justo en el momento en que *toca el cuerpo*, la escritura *pierde su tacto*; en cuanto escribe el cuerpo, lo borra⁴. “La escritura sólo empieza cuando el lenguaje –dice Blanchot–, vuelto hacia sí mismo, se designa, se aprehende y desaparece”⁵. Así pues, la puesta en juego del cristianismo en la “falta del cuerpo” con que se originaría su “deconstrucción” es una exposición a la diferencia de la “presencia”, del “ahora aquí presente”; por esta razón, se deshace, como ha dicho Nancy, de la religión y su leyenda para convertirse en la agitación de una inmemoria de la presencia.

¹ Maurice Blanchot recuerda un texto de Philippe Jaccottet, *Bottegue Oscure*, en el que se encuentra “la misma relación misteriosa entre lo que puede parecer la realidad más sencilla (o la sencillez de lo real) y el paso de un dios”. Por otra parte, recuerda a otro poeta, Claude Vigée, quien intentaba poner en palabras austeras la realidad de la presencia: “En el fondo, toda poesía sólo es una señal de reconocimiento a lo que es [...] El testimonio, a través de ti, de quien se disimula entre tantos rostros. No aludas a ninguno de sus lenguajes [...]. *Journal de l’été indien*. Citado en Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 47.

² Jean Luc-Nancy, *Noli me tangere*. Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 24.

³ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 276.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Un pensamiento finito*, Anthropos, Barcelona, p. 294.

⁵ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 334.

Por esto mismo, la “presencia real” se transforma en la presencia que por excelencia no está presente. “Los dioses retirados, han retirado con ellos la presencia misma. La verdad del monoteísmo es el ateísmo de esa retirada”¹. En consecuencia, la “presencia real” es la que no está ahí, al “alcance de la mano”. Su “ahí” es su efugio. Quien parte el pan en la mesa de Emaús no se *presenta*. Esta es “la exposición de la piel bajo la cual ninguna presencia se oculta”, pero tampoco “ningún dios espera”, sino el “lugar aquí” “y el toque singular de nuestra propia exposición: gozo y sufrimiento de estar en el mundo, exactamente aquí y en ninguna otra parte”².

Es, por tanto, también y según la analogía convenida para este capítulo—,la paradoja del *hoc est corpus meum*, “este es mi cuerpo”, como un pasaje al *non hoc corpus quod videtis*, “no éste cuerpo que veis”, en cuanto que un cuerpo perdido, entregado y (ex)puesto: *hoc corpus quod pro vobis tradetur*, “este cuerpo que es por vosotros”³. Este último es el don absoluto (“que es por vosotros” o “que por vosotros será entregado”), que se entenderá más adelante como una experiencia concedida a la mirada que consigue “ver sin ver”. De ello se sigue, —anticipando un poco el desenlace de este bloque— que el cuerpo que aban-dona el lugar del encuentro, también es “fuente infinita de presencia” a la medida de su partida. En este sentido, este segundo capítulo desplaza el énfasis de los postulados ya propuestos en el primer capítulo con relación a la “escritura de la presencia”, al plano de una interrogación por la experiencia comunitaria irreductible a la disolución, la separación, y la finitud de ser entre nosotros. De ello se seguirá, finalmente, a modo de corolario, una indagación por la relación entre el encuentro y la postergación de un “aún no” asociado a la espera, la interrupción y la prolongación.

«No es este cuerpo que veis»: la ley del abandono

En principio, conviene destacar, según lo anticipado, que la comunidad que comporta lo improbable es el nudo de una amplia controversia entre Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot, que, aunque ha sido ampliamente comentada, nunca fue hecha explícita del todo. El *desacuerdo tácito* entre Jean-Luc Nancy (quien critica Bataille) y Maurice Blanchot consiste en una reflexión sobre el estar-en-común, cuya consolidación no puede darse desde un origen ni como un proyecto, sino más bien como un estar juntos de la existencia plural irreductible a la negatividad de lo comunitario, es decir, su disolución. No obstante, lo que se busca destacar al respecto es que la desposesión radical, la separación (la despedida anticipada ínsita en todo co-estar) está entrañablemente entrelazada con una disolución inscrita en el destino de todo vínculo comunitario. Pero, “[s]i bien ambos autores se acercan en una teoría del lenguaje deconstructiva o diferencial, y jamás se critican explícitamente el uno al otro, el desacuerdo tácito alcanza la cuestión de la relación entre literatura y ontología”⁴. Dicho muy someramente: mientras que la cuestión en Nancy se mueve en términos ontológicos y en una preocupación muy cercana a la filosofía de Heidegger, la cuestión de lo comunitario para Blanchot se da

¹ Citado en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 276.

² Citado en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 276. Énfasis en el original.

³ Citado en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 276.

⁴ Aukje van Rooden, “La comunidad en obra. Jean-Luc Nancy en diálogo con Maurice Blanchot: Un desacuerdo tácito”. Revista Pléyade 7. Vol. IV N°1. Enero-Junio 2011, pp. 79-103.

en el terreno del lenguaje y toma como fuente de inspiración a Mallarmé. Esta divergencia entre Blanchot y Nancy es un desacuerdo tácito porque ambos coinciden en los puntos decisivos de Heidegger y Mallarmé, esto es, que hay que renunciar a la idea de un lenguaje *primario y original* “a favor de una teoría del lenguaje como un suplemento cada vez más singular del origen”. A pesar de la semejanza, la diferencia de las poéticas en Nancy y Blanchot plantea una relación entre literatura y ontología irreductible a alguna de las dos posturas. Ahora bien, esta diferencia provisional apunta a que la ontología sobre la que Nancy concibe la comunidad –como un estar singular plural, como una pura inoperancia que deviene desobra– radica en la forma en que concibe la existencia (plural) en cuanto que una pura exposición de singularidades (“el murmullo silencioso de las cosas”), mientras que el ser de la poesía en Blanchot comprende la comunidad como aquella suspensión que no es separable de la obra, como el movimiento inconfesable que se da *en y como* obra literaria, lo cual supone, al mismo tiempo cierto obramiento¹.

La acepción de la “desobra” en Blanchot, diferente de la “inoperancia” de Nancy, permite una nueva posibilidad para pensar la necesidad de un modo de ser de lo común, la cual no se encamina a consolidar una esencia propia que preserve el lazo de unión entre unos y otros, sino que se abre a una posibilidad otra de ser-en-común por medio de la singularización de la muerte del prójimo o, bien, lo que me separa de él sin anular la relación². De manera que, dicho con Blanchot, no accedemos a la comunidad desobrada si no es por medio de lo inconfesable, es decir, aquello que de antemano renuncia *hacer obra de la muerte del otro*.

En esa dirección, se pone de manifiesto una encrucijada ya anunciada anteriormente para la escritura: escribir guarda una relación con la ausencia de obra³ pero también con una exigencia y una operación comunitaria, por esta razón hay un compromiso o, mejor, como ha dicho Nancy, una responsabilidad que está detrás de un “ser en común” que *resuena para todos y cada uno*, por cuanto la literatura entraña un vínculo comunitario, en donde son comprendidos “los que no escriben ni leen, y los que no tienen nada en común, exigencia que nos hace responsables de relaciones nuevas”⁴. Así pues, la “comunidad de la escritura” y la “comunidad de los amantes” responden a la exigencia imposible de exponerse a la dispersión de la muerte, “indicando solamente el espacio en que resuena, para todos y para cada uno, por tanto, para nadie, el habla siempre por venir del desobramiento”⁵. De este modo y dicho más exactamente, la literatura (“comunidad de la escritura”) y el erotismo (“comunidad de los amantes”) comparten el doble paradigma de la relación comunitaria:

¹Cfr. Aukje van Rooden, “La comunidad en obra. Jean-Luc Nancy en diálogo con Maurice Blanchot: Un desacuerdo tácito”, p.79

² Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 351.

³ Téngase en cuenta primordialmente que la “ausencia de obra” tendrá relación, en adelante, y según la lectura de Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy, con la “comunidad desobrada”; esto está en estrecha relación también con lo que Blanchot menciona sobre Mallarmé, quien no nombra la ausencia de libro (la desobra, el libro que se deshace permanentemente) pero quien no reconoce en la “ausencia” otra cosa más que una manera de pensar la Obra, pero ésta, así como la experiencia comunitaria, no significa más que un fracaso o imposibilidad. Cfr. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 552.

⁴ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 552.

⁵ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 77.

una relación que ‘encamina’ y ‘convoca’ no sólo a un yo [que] se dirige a un tú, sino que por ella [la relación] puede haber algo como un yo y un tú y, únicamente por ella, puede ocurrirnos ‘tener ojos para el otro [...] pero como el único que eclipsa a todos los demás y los anula’, de ahí que ‘la desmesura sea su única medida y que la violencia y la muerte nocturna no puedan ser excluidas de la exigencia de amar’.¹

La obra literaria y la obra de carne, literatura y erotismo, son exponentes de una comunicación nocturna, es decir, la que no se “confiesa”, la que “no obra”, por cuanto no reúnen, ni fusionan, ni fundan, sino que exponen lo inconfesable: la muerte², aquella que, excediendo toda cláusula negativa, hace posible el “con”, el exceso exorbitante que se extiende “desde la pasión erótica hasta el fervor espiritual”³, mediante el acto de compartir una experiencia de los límites: “la experiencia del amor y de la muerte, de la vida misma expuesta a sus límites”⁴. Esto lo designa Blanchot, parcialmente y como eje cardinal de *La comunidad inconfesable* y su desacuerdo tácito con Nancy, con relación a la protagonista de *La enfermedad de la muerte* de Marguerite Duras, quien, como la presencia de Cristo al final de los evangelios, es reconocida al partir. La desobra (*désœuvrement*) de un abandono sin gloria, como la retirada de Jesús en la mesa de Emaús, es aquella con la que “ninguna otra desaparición podría igualarse, con la excepción acaso de la que se inscribe en la escritura, cuando la obra que es su deriva es de antemano renuncia a *hacer obra*”⁵.

En la narración de Duras, un hombre es aquejado por un mal terrible y devastador que aniquila su posibilidad de vivir, debido a su incapacidad de amar. En su intento desesperado por probar el amor, *contrata*⁶ a una joven con quien busca hallar una primera o última vez el encuentro con una vida confinada a agonizar en ella antes de amar. Entre el revuelo de las sábanas que se sintonizan con el mar oscuro agitado intensamente detrás de la pared de la habitación, ella no percibe en él otra cosa más que los estertores de una muerte inminente que se lleva por dentro, como si estuviera agonizando la vida, o *viviendo de su propia muerte*. Un día ella ha desaparecido.

La relación que sigue al encuentro es siempre anterior al contrato, por cuanto desborda la “economía”, la “medida” calculable de la relación, y remite a los amantes, como lo ha dicho Duras, a una anterioridad imposible de situar en el tiempo. Esta relación tiene que ver con lo que interrumpe la

¹ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 76.

² Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 275.

³ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 273.

⁴ Jean-Luc Nancy, “La comunidad afrontada”, p. 111. Citado en Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 351.

⁵ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 78-79.

⁶ En la narración “Usted”, el protagonista de la obra de Duras, le pregunta a Ella si es una prostituta, pero Ella responde que no; acepta el *contrato* porque vio que a “Usted” le invadía el mal de la muerte: “Durante los primeros días no supe nombrar ese mal. Luego, más tarde, pude hacerlo”. En este sentido, lo que está en juego es la *forma del contrato*, que también podría traducirse por un contrato en el que se estipula una economía de la relación. Así pues, Blanchot, leyendo a Duras, plantea que la relación no depende de lo que une y asemeja; por lo tanto, se hablará de una “relación sin relación”, en la que el privativo, el “sin”, no propone una ausencia de relación: “por el contrario, esta ‘relación sin relación’ señalará la disimetría que opera en el orden de la pertenencia, hasta el punto de que resulte imposible determinar la pertenencia a una comunidad”. No obstante, como lo hace explícito Marguerite Duras, la economía del contrato es desbordada, la protagonista *acepta el contrato*, pero la relación que sigue sólo es posible según una relación “siempre anterior, de una anterioridad no situable en el tiempo. Una relación que tiene que ver con lo que interrumpe la relación, con la imposibilidad de apropiación, con el habla, con la escritura, con la muerte”. Esto, en buena medida, significa, en resumen, todo lo que está en cuestión en *La comunidad inconfesable*. Cfr. Idoia Quintana Domínguez, *La exigencia de un habla plural*, p. 16.

relación, por cuanto la suspensión del encuentro es la imposibilidad de apropiación en un solo significado, por esta razón, *está del lado del habla, de la escritura, de la muerte.*

~

En el centro del análisis que ha hecho Blanchot de la novela de Duras, se tiene que, pese a que en la narración no hay *huella de profanación*, la presencia de la protagonista es lo *sagrado*. Esto ha sido formulado, en un principio, como un presupuesto teórico en el que lo sagrado, como presencia simple, es *donación de sí mismo*. En consecuencia, en el momento en que ella ofrece su cuerpo –así como también el cuerpo eucarístico es ofrecido a la muerte– lo *sacrifica sin profanarlo*. El episodio bíblico que se conmemoró al comienzo de este capítulo podemos compararlo sucesivamente con la mujer que desaparece en la narración de Duras y el “don absoluto inmemorial” del cuerpo eucarístico –que según la acepción comunitaria, esto es, de la (com)unión, también remite a la relación, a la “participación” del ser comunitario en una reunión que, por lo demás, en el caso cristiano, se hace posible mediante el sepulcro (vacío) que se tiene en común–.

La comunidad disuelve la comunión cuando la presencia se va sin dejar de partir. La presencia habita lo inmemorial. En lo relativo al cristianismo, la palabra de Cristo no se *invoca* con el proverbio “este es mi cuerpo que por vosotros será entregado” (aban-donado), sino más bien se *conmemora* como si las palabras de la protagonista de la narración de *La enfermedad de la muerte*, que identifican el mal letal que su amante lleva por dentro, fueran la traducción de una anterioridad infinita.

Ambos casos, el de Jesús en Emaús y la mujer de la narración de Duras, son vinculados por Blanchot a lo que hace que la presencia no sea reconocida sino hasta el momento en que ha partido. Esa partida será la ausencia que no concluye sino que se prolonga, por eso la renovación es lo inmemorial¹. La protagonista de la novela de Duras expone y ofrece su cuerpo como un don absoluto, es decir, un cuerpo dado al sacrificio y, así mismo, habita en lo desconocido. Lo desconocido se dice aquí como aquello que se mantiene en la dimensión de una promesa que se renueva y se repite, así como el cuerpo de la eucaristía invoca la ausencia del cuerpo para efectuar el don que fue dado como sacrificio de la carne.

De igual modo, en la novela de Duras, “Ella”, la “heroína”, en flagrante oposición a la visibilidad de la Beatriz de Dante, es la que visión que otro tiene de ella², esa visión supone “la escala de todas las

¹ Blanchot menciona que el cuerpo de la mujer del relato de Duras tiene las huellas del “eterno femenino” del que hablaba Goethe, así como un “pálido calco” de la Beatriz terrestre y celeste de Dante Alighieri. El papel de lo femenino en el relato de Duras contiene una revalorización de la alteridad femenina, como una ambivalencia nunca sintética; se trata más bien de una alteridad irreductible en la que se refleja el mal letal del protagonista, y por eso es *ella* quien lo diagnóstica por medio de la intuición. “El eterno femenino”, pensando también en la Beatriz de Dante, tiene también un principio múltiple, en el que la figura de *ella* siempre está en tránsito, así como Eurídice está de cara siempre a la desaparición, esto es, también como un paradigma siempre abocado al fracaso y la disolución.

² Blanchot argumentaba que “[u]na ética sólo es posible cuando –una vez que la ontología (que siempre reduce lo Otro a lo Mismo) ocupa un puesto secundario– puede afirmarse una relación anterior, una relación donde el yo no se contenta con reconocer al Otro, con reconocerse a sí mismo en él, sino que además siente que el Otro, con reconocerse a sí mismo en él, sino que además siente el Otro le pone siempre en cuestión, hasta el punto de ser capaz de responder a él sólo a través de una responsabilidad que no puede ponerse límites y que se excede sin agotarse”. Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 43.

vistas, de la vista física fulminante a la visibilidad absoluta donde ella [la heroína] ya no se distingue de lo Absoluto mismo: Dios, el *théos*, teoría, lo último que queda por ver”¹.

Por lo tanto, “Usted”, el protagonista, renuncia a la búsqueda de “Ella”, debido a que, como los discípulos de Emaús, está impedido para reconocerla y, por esto mismo, está desprovisto de un estado de espera: “términos que se reducen demasiado fácilmente a un registro psicológico, mientras que la relación que está aquí en juego no es *mundanal* [nostálgica], al suponer incluso la desaparición, hasta el hundimiento del mundo”². “Usted” renuncia a la “obra” en el momento en que no intenta conducirla a ella a la luz. “Usted” comporta el sacrificio cuando le da muerte como prueba de la pasión. Este relato rechaza la confesión, si acaso fuera posible, pero “no sería sino para traerla otra vez a la vida, para sacarla del sueño, de su forma cerrada, para conocerla cuando finalmente ésta sólo puede poseerse una vez que se haya aceptado no hacerlo y perderla para siempre. Sólo si desde siempre ha sido perdida”³.

En el fondo, lo *inconfesable* significa, pues, una violencia del amor en el corazón del vínculo de ser-con-otros y que lo suspende en “la absoluta inmanencia en una comunidad extática basada en la comprensión de la finitud y la mortalidad”⁴; sin embargo, la consideración de la analogía debe llevarse aún más lejos, pensando en las palabras que se abstienen de confesarse para ponerlo todo al descubierto, por lo cual, siempre serán la insuficiencia, la interrupción y la impotencia, por esta razón, esto se traduce en la pura apertura de la trayectoria en devenir de la obra (es decir, de hacer obra de la muerte) como la exigencia imposible de hacerse cargo de la otra muerte, la única que es, para mí, de hecho, accesible.

Al cabo de la narración de *La enfermedad de la muerte*, “Ella dice: Ven. Usted va. Dentro de ella, usted llora otra vez. Ella dice: No llores más. Dice: Tómate para que todo quede consumado. Usted lo hace, la toma. Queda consumado”⁵. Ella vuelve a dormirse”⁶. Pero un día ella ya no está. Ella se ha ido durante la noche. *Ella no regresará nunca*. No queda nada más que su cuerpo desaparecido: “su súbita ausencia confirma la diferencia entre ella y usted”⁷. El gesto de partir es un poco dejarle a “Usted”, como observa Blanchot, el recuerdo de un amor perdido antes de que éste haya podido advenir. Esto es quizá también lo que les sucede a los discípulos en Emaús: sólo se convencen de la presencia divina cuando los ha abandonado”⁸.

Un nuevo trasfondo se agrega, de este modo, a la dimensión inconfesable de la comunidad: al unirse “Usted” por cuenta propia a ella, también le ha dado esa muerte que todo el tiempo se esperaba, de lo cual, hasta ese momento, “Usted” no era capaz y remata su suerte terrestre. Da igual si Duras narra una muerte real, metafórica o imaginaria, la partida de la joven, con-sagra, aunque de manera esquiva, el destino in-cierto de ser *entre nosotros* que comparten los amantes; ésta la manera como Duras escenifica el adiós infinito de *Hiroshima mon amour*, en cuyo argumento, el “entretanto”, el entretiempos, suspende

¹ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 100.

² Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 71.

³ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 339.

⁴ Martin Jay, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 433.

⁵ Por semejanza, casual o no, la expresión de “todo está consumado” de la protagonista se emparenta con la sexta palabra de Cristo en la cruz cuando dice, “todo está consumado”. Cf. Jn. 20, 30.

⁶ Marguerite Duras, *La enfermedad de la muerte*, Tusquets, Barcelona, 1984, p. 47.

⁷ Marguerite Duras, *La enfermedad de la muerte*, p. 47.

⁸ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 105.

la fusión de los amantes, sin embargo, al suspenderla, la ha hecho posible como un “todavía no” anticipado y perfectamente cumplido¹. Así mismo, la protagonista de la película *Hiroshima mon amour*, abandona a su amante como un puro *partir sin partir* y, en su separación, como comparecencia de la presencia que no permanece, ella se despide afirmándose en el espacio donde aún está, el lugar que abandona sin dejarlo. Los amantes de *Hiroshima mon Amour* deambulan por la ciudad después de amarse sin pronunciar palabra alguna. Ella está por partir. Se sientan juntos en algún lugar sin decirse nada, se miran y simulan ya no reconocerse.

El mensaje que comporta lo inconfesable, con Duras y Blanchot, es aquel que *deja oír* una presencia que se va pero que no termina de partir, esto es, justamente, porque su despedida es su mostrarse: para que la partida tenga lugar, se necesita que ella manifieste el vacío que *ya es antes de ser*. Lo que se despide antes de comenzar. Las mujeres protagonistas, tanto de la película *Hiroshima mon amour* como de la novela *La enfermedad de la muerte*, se retiran sin dejar huella, su partida inminente comporta el vacío que *presenta la presencia*; y esta es la clave que más interesa destacar: la presencia de lo que no se tiene es el único signo en el que aún *es*, “fuente infinita de presencia”.

Hay una desaparición como fin y sin retorno en *La enfermedad de la muerte*, pero hay también una desaparición como retirada de la separación y la disolución de la comunidad, mediante la cual, volviendo a la óptica de Jean-Luc Nancy, es posible el “en-común” o el “con-tigo”². La separación de la muerte es lo que hace posible el *entre nosotros*³, es la relación abierta por la muerte:

sin la cual no habría relación, sino solamente una adherencia universal, una coherencia y una coalescencia, una coagulación de todo (una putrefacción siempre vivificante para nuevas germinaciones). Sin la muerte no habría más que contacto, contigüidad y contagio, propagación cancerosa de la vida [...]
La muerte abre la relación: es decir, el compartir la partida.⁴

Ahora bien, el *mal de la muerte*, referido en la narración de Duras, es la falta de sentimiento, la falta de amor que significaría la muerte, pero la *muerte* que los amantes se dan es también la de sus palabras o sus silencios, como en *Hiroshima mon amour*; por eso se está más allá de la mirada, de una mirada que no coincide ni reúne. En consecuencia, es una afirmación de una relación singular entre los seres, como una pura comparecencia de “finitudes” que se fusionan para vivir el fracaso que sería su unión perfecta, es decir, aquella en la que la *partida* llevaría inscrita la presencia: “la presencia presentando su despedida”; de ahí que la desaparición sea el vínculo invisible y fugaz de la comunidad (el ser *entre nosotros*) afincado en la discontinuidad. Por esta razón, la comunidad es creada por el propio hecho de la imposibilidad⁵. La disimetría y el destiempo de ser entre-nosotros son acompañados de una especie de inscripción que diría: “tú llevarás a cabo un duelo por mí”, o un “yo me despediré de ti”. La muerte, a la luz de Nancy en *Noli me tangere*, es la apertura por medio de la cual cada quien viene y *parte sin fin* en

¹ Así es como también la esencia mortal de Orfeo y Eurídice no puede ser aprehendida sino en términos dialógicos, “su ser otorga en el entre-dos que los une y los separa”. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, “Introducción” de Ana Poca, p 8.

² Paráfrasis de J.L. Nancy citadas en: Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 268.

³ Resulta ilustrativo llamar la atención sobre la palabra “prójimo”/ “vecino”, que en alemán es *mitmensch*, así como en francés es *prochain, autrui*, para decir “otros” en cuanto “común”.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 71.

⁵ Por eso mismo Marguerite Duras eligió encontrar en esa misma imposibilidad, la comunidad de los *amantes*

lo incesante; no obstante ello no desvela nada, es la metamorfosis en la que el cuerpo se retira y está expuesto a su resplandor transfigurativo, al tránsito fugitivo entre el *aquí* y *allá*, “entre el (no) tocar y el retirarse”¹.

Hay una desaparición que se anuda al destino irreversible de todo encuentro con otro. La partida, el adiós prematuro, tiene lugar siempre antes de que el encuentro tenga lugar, por eso el reconocimiento de aquello que se ha ido tiene lugar cuando se retira, por cuanto la falta, el “entre”, la “distancia” revelan el espaciamento que, sin embargo, posibilita el “estar juntos”². Dicho de otro modo, la muerte siempre está en el por-venir de ser-con-otro, debido a que siempre asedia en lo venidero como una proximidad insuperable, una distancia insalvable que coordina el estar los unos *con* los otros. De no ser así, sin el asedio de la finitud y la fragilidad de lo que somos, dice Nancy, co-estando se estaría en un “común” que disolvería todas las singularidades en una pura “adherencia universal”. Sin embargo, “eso nos expone absolutamente aunque, exponiéndonos, nos dis-pone también entre nosotros”³. Para Nancy, dicho muy a grandes rasgos, la singularidad de la muerte del prójimo posibilita otra forma de pensar el ser-en-común⁴. Los amantes gozan en la zozobra de esa intimidad, pero también el fracaso es lo que Nancy llama su “reparto”, por cuanto no es ni la muerte ni la comunión que define una “existencia plural”, sino aquello que se expone más allá del límite, más allá del orden legal, calculable y medible de la relación⁵.

Paralelamente, a través de esta inscripción, podría decirse, con Nancy, que el amor de los amantes se expone a la comunidad. La comunidad comparece en la escritura como desobra (*désœuvrement*); ella se inscribe como la inoperancia de la obra, lo cual difiere la comunión, la fusión y la obra. En últimas, el reparo de Nancy sobre la noción de comunidad en Blanchot es que el espacio de los amantes se separa de la idea de que el espacio comunitario no se entiende al margen de la comunidad ni como una comunidad de comunión⁶.

¹ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 71.

² En este sentido, cabe referir el paradigma de Lacan que de alguna forma resuena con las líneas de Maurice Blanchot, cuando dice “... ‘yo’ y el ‘otro’ no viven en el mismo tiempo, no están nunca juntos (en sincronía), no podrían ser por tanto contemporáneos, sino separados (incluso unidos) por un ‘todavía no’ que va a la par con un ‘ya no’”. El paradigma de Lacan argumenta que el amor es dar lo que no se tiene a quien no lo necesita; esto no significa que el amor se viva en el modo de la espera o la mera nostalgia, por lo demás se trata de que la relación que está en juego se funda en el deseo que toma lo que lo excede”. Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot: el reparto de lo inconfesable”, p. 260.

³ Jean Luc-Nancy en entrevista con Cristina Rodríguez Marciel, en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 260.

⁴ Los amantes exponen una “singularidad que se expone afuera”; Nancy sugiere que los amantes son repartidos disolviendo toda identidad, “no operan nada –se reparten, y la singularidad de su amor se expone a la comunidad”. Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, p. 50.

⁵ En contraste con el habla (*la comunicación interrumpida del éxtasis*) de los amantes de Bataille, que persigue la duración para su gozo que es arrebatado, Nancy señala que en la pluralidad se *inscribe* la duración colectiva en el instante de la comunicación, en el reparto.

⁶ Nancy demanda una separación, según observa Idoia Quintana, entre lo político y lo comunitario que contrasta con el reproche de Nancy sobre Bataille: “el haber conducido a un ‘desparejamiento’ de la política y del ser-en-común”. A la luz de Nancy, se requiere “desconectar lo político y lo comunitario”, de manera que el modelo de una forma distinta de comprender la comunidad consiste en pensar una existencia plural-singular que escapa al reparto de la comunidad que no obedece más que a la ley de la pura contingencia: “En alguna parte habría que pensar el enigma de intensidad, de surgimiento y de pérdida

Que la muerte esté en el horizonte o, “más que ella siempre est[é] ahí –dice Nancy–, inminente, como la separación que nos relaciona entre nosotros, los unos con los otros”¹, no implica el fracaso de la unión definitiva que se interrumpe por la muerte de uno de los amantes, sino que el cumplimiento de todo amor verdadero consistiría en realizarse únicamente en el modo de la pérdida, lo irremisible, es decir, como la realización que pierde lo que jamás se ha tenido: la ley del amor, como la del abandono, consiste en ser inapelable. Análogamente, en la literatura, el tiempo de una desobra incesante comporta lo mismo que la comunidad del amor o de la pasión, cuyo espacio, sin intercambio, tiene lugar impidiéndose. En ese tiempo nada se cumple, no hay proyecto, la escritura está desprovista de todo presente y toda anterioridad, por esta razón, su “ahora” sin presente, es lo ya dado de antemano.

Bataille, en un sentido similar, decía que, al mantenerme presente en la proximidad del prójimo que se aleja muriendo, al ver a mi semejante morir, solo puedo subsistir *fuera de mí mismo*; por esta razón, es esta la única separación que puede abrirme, aunque en su imposibilidad, a lo Abierto, a la apertura de lo común:

Sólo una cosa: al morir, no únicamente te alejas, estás aún presente, porque he aquí que me concedes ese morir como la concesión que sobrepasa toda pena, y donde me estremezco suavemente en lo que desgarras, perdiendo el habla contigo, muriendo sin ti, dejándome morir en tu lugar, recibiendo este don más allá de ti y de mí. A lo cual hay esta respuesta: en la ilusión que te hace vivir cuando muero. En la ilusión que te hace morir cuando mueres.²

Téngase en cuenta lo siguiente: si en la relación entre los amantes no hay ni relación compartida, ni tampoco hay lugar para amantes seguros, esto mismo coordina todo aquello que se designa con el nombre de *comunidad*. En términos de Blanchot, la sustitución mortal, es decir, querer morir por mor del prójimo, como la protagonista de *La enfermedad de la muerte*, organiza todo lo que reemplaza a la comunión, el amor que no suprime la muerte, sino que sobrepasa el límite que ésta representa, de esta manera le quita poder con respecto a la asistencia del prójimo (*autrui*)³. La muerte que podría llegar a ser la exigencia (imposible) de una sustitución mortal (todo aquello que “reemplaza la comunión”) y significaría, por así decirlo, *sacrificarse* por el abandono de sí, lo cual no se funda en la finalidad que suspende la muerte, sino del don, “el don que ni se pesa, don de la ligereza, don siempre lleno”⁴. Por esta razón, durante el tiempo en que los protagonistas de *La enfermedad de la muerte* están juntos, ambos son premorientes, y cada uno pasa a ser exclusivo para el otro “(muero antes que tú, en tu lugar, me hago cargo de tu muerte) [ambas partes] [s]e dan y manifiestan su exclusividad, exponiéndose el uno al otro y así se dotan de un precio exclusivo, absoluto e inconmensurable [...]”⁵.

o de abandono que hace posibles a la vez la existencia plural (el nacimiento, la separación, la oposición) y la singularidad (la muerte, el amor). Pero lo inconfesable está siempre implicado en el nacimiento y la muerte, el amor y la guerra”. Jean-Luc Nancy, *La comunidad afrontada*, p. 111. Citado en Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 351.

¹ Palabras de Jean Luc-Nancy en entrevista entre Cristina Rodríguez Marciel y Jean-Luc Nancy en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 260.

² Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 26.

³ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 28.

⁴ Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, p. 54-55.

⁵ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 274.

Con la despedida se pierde lo que nunca se ha tenido, aquello que, sin embargo, no es la firma de un fracaso del amor, sino “el cumplimiento del amor que sólo puede llegar a partir de la pérdida de lo que nunca se tuvo”¹. En este sentido, la relación sin relación conforma una comunidad, lo que Bataille llamó la comunidad de los que no tienen comunidad. Además, hay que considerar que toda forma de comunidad “fusional o comunional” encamina la coexistencia organizada por uno y consentida por otro al lugar donde lo que está en juego es, efectivamente, la tentativa de amar, pero con fines de nada, por cuanto la tentativa “no tiene ningún otro objeto que la nada que los anima sin que ellos lo sepan y que no los expone a nada más que a tocarse vanamente”².

El encuentro entre los amantes no evoluciona en otra cosa más allá de lo que es; el encuentro se da en su tránsito permanente a la despedida que comienza mucho antes de sí, y que, en esa medida, no se sustenta más que en esa partida³. La relación no se realiza en la promesa de un horizonte compartido en el tiempo, o un llegar a ser de las cosas previsto, sino más bien se da en el puro acontecimiento del “todavía”, del “por en cuanto” desprovisto de toda finalidad que redunde, por lo demás, en el “aún no” perfectamente cumplido. En consecuencia, se trata de la relación entre lo que “hay”, en cuanto “presente y disponible, y siempre ‘amenazada’ y siempre ‘esperada’, se trata de la relación ‘entre lo que llamamos *obra* y lo que llamamos *desobramiento*”⁴. De manera que la pasión que todo lo olvida se dice en el aban-dono, la neutralidad, el espacio otro de la ley y la mesurabilidad. Amar es “tener ojos sólo para el otro, siendo el mundo sólo del otro o para el otro. No conoce límites porque no conoce ley”⁵. Por eso los amantes rompen con el mundo y “portan la amenaza de la aniquilación universal”⁶. Al respecto, Bataille escribe: “si este mundo no estuviera recorrido sin cesar por los movimientos convulsivos de seres que se buscan unos a otros..., tendría la apariencia de una irrisión ofrecida a los que él hace nacer”⁷.

La comunidad no está más allá de los amantes, no cierra un círculo más amplio que los comprenda: “los atraviesa con un trazo de escritura, donde la obra literaria se mezcla con el más simple intercambio público de la palabra. Sin que tal trazo atravesase el beso, que lo reparta, el beso mismo está tan desesperado como la comunidad derogada”⁸. La escritura coordina el lugar en que se inscribe y se comunica el “reparto” de las singularidades en la comunidad, es decir, con Nancy, la manera en que la intimidad se “expone exponiendo la inoperancia y la irrealización de la comunidad, tocándose, tocando el límite que difiere, difiriendo la comunión, la fusión a la vista de todos [...]”⁹.

Jean-Luc Nancy mencionaba que, a despecho de Bataille, y sin embargo con él, sería necesario poder decir que el amor no expone toda la comunidad, así como tampoco la aprehende ni la hace efectiva; su modelo aún sería cristiano, en cuanto la imposibilidad la hace posible. La comunidad de los amantes operaría en la separación entre lo privado y lo público, al margen de las relaciones sociales y

¹ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 335.

² Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 81.

³ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 299.

⁴ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 270.

⁵ Citado en Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 270.

⁶ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 331.

⁷ Citado en Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 80.

⁸ Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, p. 50. Citado en Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 347.

⁹ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 347.

colectivas. Lo que, por el contrario, sugiere Nancy es que los amantes no pueden constituir una sociedad aparte movida por una pasión como vínculo que los mantendría al margen, afirmando justamente una forma de comunión:

Lo que los amantes exponen es que ellos están expuestos en la comunidad, siempre, entre ellos, fuera de ellos mismos. Como si se tratara del caso más extremo, la figura de los amantes da cuenta de la no comunión por cuanto ellos exponen la comunidad como inoperante, como reparto [*partage*] de su intimidad. No es que tengan un lugar en la comunidad o que la conformen, sino que ésta los atraviesa.¹

“Bataille permanece a la sombra de la obsesión [y la pasión]”, dice Nancy, la pasión por la pasión de los amantes, así como también se halla a la sombra de la comunión como pasión. “Sin duda, la soberanía de los amantes no es otra cosa que el éxtasis del instante, ella *opera* una *unión*, ella es Nada, pero esta nada misma es también, en su ‘consumación’, una comunión”². En el marco de la polémica con Nancy, Blanchot sugiere que no se trata de la soberanía de los amantes, al margen de un orden social, sino “de la ruptura de su soberanía para exponerse hasta la muerte, la única soberana, la única que iguala – no en la igualdad de un ‘con’ o ‘co-’, otro como yo o un yo con el otro, sino lo otro *en* el que el yo se abisma”³.

En definitiva, la *ley de la relación* es, por tanto, más allá del abandono mismo, un corazón vacío. El corazón o la ley responden a una misma exigencia: “la ley o el corazón con el que se ‘cierra’ la primera parte del libro [*La comunidad inconfesable*] es el imposible engranaje, la misteriosa bisagra chirriante y perturbadora con que se ‘abre’ la segunda: la ley del abandono y la del amor”⁴. En el caso de la ley del abandono como la del amor, los amantes constituyen la última forma de la experiencia comunitaria, “el corazón vacío de ‘*tout autre chose*’, de una ‘extrañeza’ de lo que no podría ser común, está afirmado así por una misma palabra: ‘exigencia’, la *exigencia* ‘comunista’ y la *exigencia* ‘comunitaria’”⁵. Esto refiere a una exigencia que, como dice Nancy, desencadena toda habla y que incita a una ineludible responsabilidad⁶, esto es, aquello que concentra todo su alcance en la pregunta final que

¹ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 344.

² Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, p. 47.

³ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 345.

⁴ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 270.

⁵ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 270.

⁶ Atendiendo a la relación entre pasión y responsabilidad, se debe tener en cuenta que el vínculo escapa a la legalidad y, por lo tanto, se debe pensar como anterior a una ontología, por cuanto escapa al ser, “es decir, al ser como presencia y como centro a partir del cual todo lo otro se convierte en lo Mismo”. Idoia Quintana Domínguez, *La exigencia de un habla plural*, p. 334.

Ahora bien, con el fin de aclarar cómo se trata la dicotomía entre lo Otro y lo Mismo en la filosofía de Blanchot, el lector debe tener en cuenta que, a la luz del crítico francés, la filosofía ha otorgado a lo Otro un lugar subordinado al yo idéntico y la presencia completa. “Para Heidegger el estar-con no se considera sino en relación con el Ser y porque lleva consigo, a su modo, la pregunta del Ser. Para Husserl, si no me equivoco, sólo la esfera del *ego* es original, la del prójimo (*autrui*) no para mí más que ‘apresentada’. De manera general, casi todas las filosofías occidentales son filosofías de lo Mismo, y cuando se preocupan por el Otro, lo hacen todavía por otro yo mismo”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 66.

Con ello, Blanchot critica la ontología de Heidegger por reducir “lo Otro a lo Mismo”. No obstante, la crítica se encamina a la forma en que se suele leer la ontología que remite el Ser al ente en relación con el don: “No hay que limitarse a las interpretaciones demasiado fáciles de aquello que se entiende (y traduce) en Heidegger: ‘la historia del ser es comprendida como la historia de las donaciones en las cuales el advenimiento (*Ereignis*) se mantiene en retirada””. En este sentido, menciona Idoia Quintana, si se acepta decir “el ser se da mientras que el tiempo se retira, no decimos nada porque entendemos ‘ser’ a la manera del ‘ente’ que da, se da y favorece”. Por su parte, Heidegger dice que “Presencia (ser) pertenece al claro –clareamiento– del retirarse (tiempo). Claro –clareamiento– del retirarse (tiempo) trae consigo la presencia (*ser*)”. Se

Blanchot *nos confía a todos* acerca de la clase de palabras con las que hay que callarse para no retirar la palabra¹. Y es así como lo inconfesable se suma al abandono donde se “consume consumiéndose” el amor auténtico como sustitución mortal, uno en lugar del otro, “bajo el modo de la pérdida sin remisión que olvida lo que se había abandonado porque es sin objeto y sin razón [...] ¿Qué es lo que habría que confesar? ¿Qué quedaría por decir de lo que obra si no hay más posibilidad que escuchar el habla siempre por venir, nunca presente, de lo que llama al abandono de la obra?”². Esta responsabilidad evita cualquier modelo inmanentista y cerrado de lo comunitario, así como también, cualquier forma de trascendencia de la escritura y la comunicación, salvo quizás aquel que puede dar a la vida una trascendencia sin gloria³.

La experiencia del límite: el sacrificio y la fusión de los amantes

Para dar continuidad a la dimensión que reúne el erotismo y la muerte, se presentará la perspectiva de Georges Bataille teniendo en cuenta la relación que el éxtasis, la muerte y el sacrificio sostienen con la experiencia erótica en general. En principio, la remanencia de esa muerte podría significarse, según lo que desarrolla Bataille en *El erotismo*, en el signo del cadáver, aquel que, en su interior, contiene la huella de un vaciamiento. El cadáver, signo de un vacío insuperable, introduce la ausencia, es decir, lo radicalmente otro. No obstante, al respecto Bataille sostiene, “puedo decirme que la repugnancia y el horror son el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturban mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario que es el horror”⁴. Esto se deriva, por un lado, de una actitud arcaica relativa al vértigo ante el cadáver que, a su vez, funda la angustia de nuestra finitud, nuestra discontinuidad. Por esta razón, Bataille se remite a los “primeros hombres” de la etapa primitiva de la humanidad y a la actitud que sucedió desde entonces a la muerte, esto es, la interdicción, lo intocable, el tabú (no-tocar)⁵ y, por ende, el deseo de continuidad que, habilitando su eminente trasfondo sagrado, entraña la experiencia de la muerte⁶. “El asco, el miedo, en el momento en que el deseo nace de lo que da miedo, y da náuseas, son la cumbre de la vida erótica: el miedo nos deja al borde de desfallecer”⁷.

recibe de ahí la donación siempre en relación con la *presencia*, agrega Quintana, *el ser adviene el advenimiento* (presencia de toda presencia), así como “habla el habla”, “don de habla pronunciando la riqueza múltiple de lo *Mismo* que nunca es lo idéntico”. Idoia Quintana Domínguez, *La exigencia de un habla plural*, p. 334.

¹ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 270.

² Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 338.

³ Cristina Rodríguez Marciel, “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot...”, p. 271.

⁴ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 63.

⁵ En *Tótem y tabú*, Freud señaló que el tacto juega un papel fundamental en cuanto estructura constitutiva de la sacralidad. Por su parte, para Jean-Luc Nancy, lo *intocable* está presente en todas partes donde existe lo sagrado, esto es, el retiro, la distancia: “la distinción y lo inconmensurable, con la emoción que los acompaña o que los constituye”. Cfr. Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, II, 2; Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 25.

⁶ Un deseo polisémico que acaso no se agota en la per-versión del tacto, sino en el deseo de hacer de nosotros, que somos seres discontinuos, seres infinitos; por eso, el deseo y la pulsión de muerte son impulsos transgresores de la prohibición.

⁷ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 101.

Los primeros hombres de los que habla Bataille en *El erotismo*, con la conciencia despierta por el trabajo, se sintieron indispuestos por un renuevo incesante de una continua exigencia de muerte. Considérese la siguiente afirmación: “tomada en su conjunto, la vida es el inmenso movimiento que componen reproducción y muerte. La vida no cesa de engendrar, pero es para aniquilar lo que engendra”¹. Los primeros hombres rechazaron la muerte y la reproducción vertiginosa con prohibiciones asociadas al mundo del trabajo y la economía; pero nunca se clausuraron en ese rechazo, sino más bien salieron de la misma forma en que entraron. Se trata de un impulso de la angustia que constituye la humanidad, pero que, así mismo, se transforma en una angustia superada. Así pues, Bataille sostuvo la idea de que “esencialmente la vida es un exceso, es la prodigalidad de la vida”². Ella agota ilimitadamente sus fuerzas y sus recursos; por eso se dice que aniquila constantemente lo que crea como su propia condición de renovación; algo así como un impulso pródigo que derrocha, que gasta, pero también este exceso tiene lugar justamente para renovarse (por esta razón, también el don se substrahe de toda simetría y reciprocidad). Bataille menciona que, tras la muerte, el ser discontinuo no desaparece del todo. Pero esta vez no nos referimos aquí a una desaparición inconclusa que subyace en la muerte, sino de un cadáver abocado a la putrefacción, cuyos restos, pueden subsistir indefinidamente³. Volviendo sobre la idea de los primeros hombres de los que habla Bataille, es probable que el ser sexuado estuviera abocado a pensar, ante el cadáver, en una especie de deseo de inmortalidad, un principio discontinuo que, a pesar de todo, reside en él, al darse cuenta de que la discontinuidad que somos puede ser también el origen de un sentimiento de infinitud que se adhiere a la intuición de lo sagrado a través de un deseo de continuidad. Pero lo esencial es que, en el plano de la discontinuidad y la continuidad de los seres, en la reproducción sexuada, en la reproducción de dos seres ínfimos y finitos se revela la continuidad fundamental: un exceso, una energía que se gasta, se derrocha y se prodiga, y en la que, por medio de su plétora, la continuidad perdida se recupera para que la discontinuidad pueda recobrase.

En ese plano, el único medio para acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento suscitado por la conciencia de muerte desde los primeros hombres. Esto es lo “diabólico” que, como lo dice Bataille, significa esencialmente la coincidencia de la muerte y del erotismo: “no podremos dejar de percibir, vinculada al nacimiento del erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte”⁴. La muerte ocasiona tanta angustia como fascinación, y “en el extremo, deseamos resueltamente aquello que pone en peligro nuestra vida”⁵. Este deseo es también la angustia de hacer perdurar la individualidad eternamente, pero también a esto no sólo se opone la imposibilidad más grande, sino que la búsqueda de la continuidad del ser es correlativa a la muerte, al disolver la individualidad con el todo. En consecuencia, así es como el hombre quiere vivir y por eso el ser consigo mismo no basta nunca, por lo

¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 91.

² Georges Bataille, *El erotismo*, p. 91.

³ “Pero el signo vacío (la basura) no sólo tiene el poder de atraer el desfallecimiento. Le hace falta, uniéndose a los colores seductores, concertar su horror con ella a fin de mantenernos angustiados en la alternativa del deseo y de la náusea. El sexo está unido a la basura: es el orificio de ella; pero no es el objeto del deseo más que si la desnudez del cuerpo maravilló”. Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 101.

⁴ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Editorial Tusquets, Barcelona, 2007, p. 41.

⁵ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 91.

demás, se busca ir más allá de la soledad vital (*el dolor de la individuación*) para conseguir hacer durar la discontinuidad que somos.

Joven, bella, tus risas, tu voz, tu brillo atraen a un hombre, que no espera sino la hora en que el placer, imitando en ti la agonía, te llevará al límite de la locura. Tu desnudez, bella, ofrecida –silencio y presentimiento de un cielo sin fondo–, es semejante al horror de la noche, cuyo infinito designa: lo que no puede definirse –y que, sobre nuestras cabezas, levanta un espejo de la muerte definitiva.¹

Al vivirse el erotismo como la transgresión de un interdicto que nos viene de la conciencia de muerte², la transgresión implica un cierto caos que pone en entredicho la ley y la racionalidad humana: “La nada: el más allá del ser limitado. La nada es, en rigor, una ausencia, la del límite. Considerado desde otro punto de vista, la nada es lo que desea el ser limitado, ¡el deseo que tiene por objeto lo que no es el que desea!”³. Por otro lado, la relación entre muerte y erotismo tiene que ver con que para nosotros, seres discontinuos, la muerte tiene todo el sentido de la continuidad del ser⁴. Ya desde Sade se sabía que el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte⁵. En el fondo deseamos lo que nos horroriza, lo que pone en juego nuestra propia vida. Ese vínculo no debería parecer paradójico, por cuanto el exceso del que procede la reproducción y el exceso que es la muerte no podrían comprenderse sino en la mutua implicación. Desde el comienzo se hace evidente que los interdictos iniciales afectan a la muerte y al erotismo, por eso se implican mutuamente.

Cabe destacar otra variante por medio de la cual el erotismo, en cuanto promesa de vida que se afirma incluso hasta la muerte, se vincula con la conciencia de finitud, según una antigua comparación entre el amor y el sacrificio. En la antigüedad se tenía una intuición mucho más inmediata de la que nosotros tenemos del sacrificio; incluso en la eucaristía, aunque la imagen del crucificado sea *obsesiva*, como observa Bataille, dista mucho de conmemorar un sacrificio sangriento. En el caso del cristianismo, con la idea del sacrificio de la Cruz, se deforma el carácter de la transgresión⁶. Por su parte, el sacrificio en la antigüedad consistía en una acción deliberada, cuya finalidad comportaba un cambio repentino del ser que es la víctima, que en su muerte, sacrificada, es llevada de nuevo a la continuidad del ser, a la disolución de las particularidades.

¹ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 102.

² Quisiera destacar que no solamente hay una concordancia entre el erotismo y la muerte, sino también un vínculo asociado directamente al pensamiento que deviene de la muerte de Dios para Bataille, en el que el límite y la transgresión, hacen posible pensar la muerte definitiva y el límite en el que “goza” la transgresión del interdicto, por eso es un límite que de algún modo, *se echa de menos*. “La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo sino a un mundo que se desata en la experiencia del límite, se hace y deshace en el exceso que lo transgrede”. Georges Bataille, *El erotismo*, p.14.

³ Cfr. Belén Castellanos Rodríguez, “El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille”. *Revista Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y jurídicas*. N° 26. 2010, p. 3.

⁴ Complementando la cita anterior: el vacío y la muerte significan un más allá del límite, es decir, la nada, por eso son coincidentes el erotismo y la muerte, tanto uno y otro, son una experiencia-límite; una superación del límite (la ley, Dios, el Afuera) que es, en principio, el movimiento inicial de una *nostalgia de la muerte*, la *nostalgia de nuestra discontinuidad y nuestro ser uno* (aislado, individual, incompleto, carente, y por ende, deseante).

⁵ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 29.

⁶ “Hablando en general, el sacrificio, y no sólo el de Jesús, parece haber dado la sensación de crimen, el sacrificio está del lado del mal, es un mal necesario para el bien. El sacrificio sería por otra parte ininteligible si no se viese en él el medio por el que los hombres, universalmente se ‘comunicaban’ entre sí, al mismo tiempo que con las sombras con las que poblaban los infiernos y el cielo”. Cfr. Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1979, p. 50

El sacrificio despoja a la víctima de su carácter limitado por uno ilimitado; de lo infinito solícito a lo sagrado. Así mismo, “para el amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o el animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde con su pudor esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable [...]”¹. Lo que el acto de amor y del sacrificio revelan es la *carne*: “el sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes”².

En el erotismo, el sentimiento de plétora y apertura no está ligado propiamente a la reproducción, sino que cuanto más pleno el goce erótico, menos nos preocupamos por la reproducción; de ello resulta que la tristeza relativa al espasmo final (*la petite mort*) de la relación sexual³ puede proporcionar una sensación melancólica anticipada de la muerte: “y se da el caso de que la muerte y su angustia están en las antípodas del placer”⁴. El sentimiento del origen, como lo define Pascal Quignard, se traduce en un *sentimiento de la despedida*, el cual está estrechamente asociado a una salida de sí (*exitus*), en un viaje hacia el otro (*coitus*), el mismo que se recrea brevemente en la fusión del erotismo, esto es, un regreso a la nostalgia de la muerte que suspende la negación de ser-uno, la individuación, por cuanto el éxtasis (*exitus*) es la falta de respuesta del exterior, *es la respuesta vacía que la voluntad se da, suspendida sobre el vacío de una noche inteligible*⁵. Pero al desgarrarse la unión, es decir, *rozar la muerte en el éxtasis* (la efusión amorosa con otro), se descubre la “verdadera existencia” tras un declive tenue y estrepitoso de un *desgarramiento definitivo* que se suma a la experiencia propia del amor. Nos unimos para separarnos, aunque la separación nos preceda. Por eso, es sólo a la altura de la muerte, según Bataille, que en el aislamiento individual aparece la imagen del ser amado, aquel que, por lo demás, tiene para el amante el sentido de *todo lo que es*. Por esta razón, en la narración de Duras *La enfermedad de la muerte*, la verdad del ser cobra sentido cuando la imposibilidad de elevar la pasión del amor se pone a la altura de la muerte, en el “todavía no”, en el “entretanto” de la pérdida y el desgarramiento, el *sentimiento de la despedida*.

En la partida final de *La enfermedad de la muerte*, como también lo ha sugerido Bataille, se estremece el aislamiento individual, en el *adiós anticipado* se revela la transparencia del mundo, la

¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 95.

² Georges Bataille, *El erotismo*, p. 97.

³ Pascal Quignard desarrolló en la *Vida secreta*, la idea de la pérdida del origen como el “sentimiento de adiós”: “hay en el adiós una experiencia propia del amor”. De este modo viene la muerte a sumarse al amor, al lenguaje, “ese abanico que al cerrarse las hace coincidir en la melancolía y la ausencia. Lo que la muerte añade al abanico está expresado en la etimología y su poética descendencia”.

A continuación, la etimología que Amelia Gamoneda, traductora de la obra de Quignard, refiere en su comentario: “*Coitus*: viaje con el otro. *Exitus*: viaje a la exterioridad. Muerte. *Coitus* y *exitus* significan sexualidad y muerte [...] La salida de uno mismo se dice en griego *ekstasis*, en latín *existentia*. Lo que ha sido compartido no es el abrazo ni el orgasmo individual [...] sino el éxtasis [...] *Issir* y *ekstasis* son lo mismo. Son el corazón de la vida secreta”. En este sentido, conviene anotar que *el éxtasis sexual es una forma de muerte*, pero la raíz latina sugiere que ambos (éxtasis y muerte) son “existencia”; la verdadera “existencia” es, pues, una “salida”, un viaje; “tras haber rozado de cerca la muerte, el modo en que se siente existir Pascal Quignard es el *ekstasis* solitario: ‘es posible mirar por última vez el mundo aunque uno sobreviva a esa mirada’”. Amelia Gamoneda, “El étimo y la melancolía”, *Revista de Libros*, n°75 – marzo de 2003, pp. 11-80.

⁴ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 108.

⁵ Cfr. Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 89.

transparencia del ser pleno, ilimitado: “pero esta mujer que tengo en mis brazos se me escapa; la impresión, transformada en certidumbre, de respuesta a la espera, intento vanamente reencontrarla en el abrazo: sólo la ausencia continua, alcanzándola por *la sensación de carencia*”¹. El ser amado equivale para el amante a la verdad del ser: “el azar quiere que, a través de él, una vez desaparecida la complejidad del mundo, el amante vislumbre el fondo del ser, la simplicidad del ser”². En este sentido, en su movimiento inicial, “el amor es la nostalgia de la muerte. Pero la nostalgia de la muerte es el movimiento en que la muerte es superada”³. Bataille menciona –a propósito de un comentario a *En busca del tiempo perdido*– que la vida se derrumba progresivamente y se disuelve en la inanidad, en la imposibilidad de retener, de detener, de tocar. Arriesgando una lectura cruzada entre Duras y Bataille, podríamos decir que el ser amado revela la continuidad del ser en el plano que apunta *al más allá de los seres particulares*. En la narración de Duras, “Ella” es percibida también como un alumbramiento a partir del ser del amante; no obstante hay una mezcla terrible, absurda, entre erotismo y la *enfermedad de la muerte*, una mezcla en la que el sufrimiento contiene una “verdad milagrosa”: “La fatalidad de los seres finitos los deja en el límite de ellos mismos. Y este límite está desgarrado (¡De aquí el sentido desgarrador de la *curiosidad!*)”⁴. La amante circunstancial del protagonista de la novela de Duras, le dice a “Usted” que el mal se apodera cada vez más, se apodera de sus ojos y de su voz. Profundamente imbricado en el erotismo y la muerte, el protagonista de la narración de Duras es portador del mal que lo condena a “estar muerto sin vida previa a la que morir, sin conocimiento alguno de morir a vida alguna”⁵. La pasión rememora sin cesar lo que no se tiene, el abismo, la discontinuidad que hay entre un ser y otro, agudizando así el deseo de poseer lo que siempre habita en la separación, para hacer, como menciona Bataille, un solo corazón; de ahí que la decepción, el fracaso y la imposibilidad sean el fondo, “la última verdad de la vida. Sin la decepción agotadora –en el mismo instante en que fallan las fuerzas– no podrías saber que la avidez de gozar es la desposesión de la muerte”⁶.

En la pasión, la imagen de esa fusión toma cuerpo con una intensidad imprevisible. Pero más allá del azar que pone en duda el encuentro amoroso definitivo, Bataille sugiere que la humanidad se ha esforzado desde sus primeros tiempos en acceder a la continuidad que libera. La exigencia de continuidad se planteó necesariamente como una cuestión que entraña la conciencia de muerte; aquella que precipita al ser discontinuo en la continuidad del ser⁷. En el caso del sacrificio religioso, la muerte no afecta la continuidad del ser sino que la manifiesta; a través del deseo de inmortalidad, lo que entra en juego es la preocupación por asegurar la supervivencia en la discontinuidad. Durante el sacrificio, la muerte lleva a negar la duración individual; en consecuencia, la comunidad de los amantes se nutre de la muerte; la aproximación entre los amantes siempre es mortal, se trata de una *proximidad letal*, en la que la muerte siempre es lo inminente, “que se deja de evocar pero no compartir, la muerte de la que no se

¹ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, p. 76.

² Georges Bataille, *El erotismo*, p. 15.

³ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 103.

⁴ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 100.

⁵ Marguerite Duras, *La enfermedad de la muerte*, p. 23.

⁶ Conviene aclarar que los términos “amor”, “pasión”, “eros” son tratados aquí como sinónimos, siguiendo también la explicitación de Bataille cuando dice que “El deseo y el amor se confunden: el amor es el deseo de un objeto a la medida de la totalidad del deseo”. Georges Bataille, “*El aleluya*” y *otros textos*, p. 97-98.

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 16.

muere, la muerte sin poder, sin obra”¹. Esta *enfermedad de la muerte*, es decir, la que “Usted” lleva consigo, designaría acaso el amor siempre impedido o suspendido, en otros, el *puro movimiento de amar*, “uno y otro llamando al vacío, a la noche negra que descubre el vacío vertiginoso ‘de las piernas abiertas’”².

Finalmente, cabe anotar que el sacrificio para Bataille tiene un trasfondo de “comunicación” en relación también con la transgresión de los interdictos, porque hay un deseo soberano que “roe y alimenta la angustia prometiendo al ser a buscar el más allá de sí mismo”³. No obstante, hay que agregar que el más allá del ser redundante en nada, “es mi ausencia lo que presiento en el desgarramiento, en el sentimiento penoso de la carencia. La presencia del otro se revela en este sentimiento. Pero no logra revelarse plenamente más que si *el otro*, por su lado, se inclina sobre el pretil de su nada o si cae en ella (si muere)”⁴. Así pues, la comunicación no tiene lugar más que “*entre dos seres puestos en juego* – desgarrados, suspendidos, inclinados uno y otro sobre su nada–”⁵.

El brillo nocturno añadido a la presencia: tocar sin tocar

Enseguida será puntual pasar a explicar cómo la distancia con relación al límite, lo *intocable*, indica también el aplazamiento que no sólo compromete la suspensión de la comunión, sino también la diferencia del límite, esto es, según lo que ha venido desarrollándose, en términos de la presencia de lo que no podría ser nunca “presente” del todo. Para este propósito, la lectura que se propone aquí de Jean-Luc Nancy y la “ontología del cuerpo” en *Noli me tangere* (haciendo un contraste con lo relacionado anteriormente en Bataille) orientan a grandes rasgos el corolario que rodea la pregunta sobre el límite, la presencia inmediata que excluye toda aprehensión y, finalmente, la derogación infinita del encuentro.

Es recurrente encontrar en la obra de Jean-Luc Nancy el concepto de “cuerpos intocables” para hablar de cuerpos que no pueden tocar ni ser tocados, esto es, como el cuerpo de un “dios”, el Cristo resucitado, que carece de extensión y siempre entraña una separación entre algo y otra cosa. De manera que la separación comporta el aspecto sagrado de toda presencia inmediata, esto es, como la memoria de lo que jamás se ha depositado en un recuerdo, que no es, por tanto, dice Nancy, susceptible ni de olvido ni de recuerdo. En la parábola cristiana del *Noli me tangere*, la presentación del cuerpo se hace intocable en la medida en que se muestra para volverse inaccesible⁶, pero lo que interesa anotar es que la separación irreductible entre un cuerpo y otro es análoga a la condición de *ser cuerpo*, esto es, que el

¹ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 83.

² Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 70.

³ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, p. 50

⁴ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, p. 50

⁵ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, p. 50

⁶ De ahí la paradoja de los apotegmas cristianos: *Hoc est corpus meum* y *Noli me tangere*, en donde justamente la paradoja (oxímoron) es de lo que se trata. El ser y la verdad –suscribe Nancy esta hipótesis– del “Cuerpo de Cristo” están en la sustracción, en la retirada que es lo único que da la medida del tacto del que se debe tratar “no tocando ese cuerpo, tocar su eternidad. No llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia real, que consiste en su partida”. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 21.

cuerpo es ex-puesto y abierto a los otros cuerpos, por cuanto es *entre* y a la vez *con* ellos que se está expuesto a la afección, a la afectación y al ser afectado bajo la condición de “ser en cuerpo” y “entre cuerpos”. A grandes rasgos, la ontología del cuerpo que desarrolla Nancy tiene que ver con el *lugar del ser* de nuestra existencia, en la que no se puede sustraer el contacto ni la afección, por cuanto se *es* (en) cuerpo; por esta razón, es con el otro cuerpo que se encuentra la posibilidad y, al mismo tiempo, la separación que habilita la singularidad: el límite y la discontinuidad. Esto es lo que Nancy considera como la experiencia de la comunidad (el estar-en-común, el estar juntos) como la constitución de un ser singular plural, la comunidad (de los cuerpos)¹.

En su ensayo titulado *Noli me tangere*, Nancy desarrolla un exhaustivo análisis sobre el tacto y la relación con el límite, “el de su violencia y su muerte: en ese límite, se derrumba o se expone, y de una manera u otra se pierde necesariamente”². El límite que colinda con la violencia y la muerte, de modo similar a Georges Bataille, se asigna a una “súplica por el padecimiento de dolor o pasión, a veces ambas cosas”³. Nancy señala el límite como una escena extraña en la que un “cuerpo glorificado”, el de Jesús, se muestra pero se rehúsa a un cuerpo sensible, el de María Magdalena, para exponer así cada uno de esos cuerpos a *la verdad del otro*, “rozándose un sentido con el otro pero permaneciendo las dos verdades inconciliables, rechazándose una a otra”⁴. Dicho a grandes rasgos: dejarse tocar, afectar, ser un punto de con-tacto y, en consecuencia, tocar al otro, todo esto forma parte de un sentido del (in)tacto con el otro cuerpo. Jean-Luc Nancy introduce una exégesis sobre la representación iconográfica del Evangelio de Juan dedicado al encuentro de Cristo con María Magdalena, en el cual Jesús resucitado le dice: “No me toques”.

Según la parábola bíblica, la Magdalena, desolada ante el sepulcro vacío, se inclinó para mirar dentro. Después de ser interrogada por los ángeles y el propio Cristo por el motivo de su duelo, confunde al resucitado con un hortelano, y le dice: “Señor, si tú te lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo lo llevaré”⁵. Al reconocerlo, súbitamente, quiere tocar su cuerpo, pero el Cristo le dice: “No me toques, porque aún no he subido a mi Padre”⁶. El incidente revela a Jesús como la verdad del profeta: “El que me ha visto a mí, ha visto al padre. ¿Cómo dices tú: muéstranos el Padre?”⁷, demostrando así la correlación entre el logos, como la verdad que se muestra retirándose, y la figura⁸. Se trata de un hecho singular que excede las fronteras de “la identidad de lo invisible y lo visible, de lo revelable y lo revelado, de lo divino y lo humano”⁹. La parábola del cuerpo *in-tacto* del Cristo “se

¹ Carlos Elizalde Castillo, “Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”. Revista Tramas, N°30, UAM-X, México, 2008, pp. 289-293.

² Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Editorial Trotta, Madrid, 2006, p. 84.

³ Carlos Elizalde Castillo, “Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”, p. 4.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 84.

⁵ Ev. Jn, 20:14.

⁶ Ev. Jn, 20:17.

⁷ Ev. Jn, 20: 9.

⁸ Esa correlación, en lo particular, con respecto al evangelio de Juan, se funda en el reconocido acápite del evangelio: *In principio erat Verbo, et Verbum caro factum est*. Cabe anotar que la correspondencia entre el Verbo (*logos*) y la Carne (la figura) se funda en una correlación primaria entre la palabra y el mundo; de ahí también que Dios-Padre, según la semiología católica, sea contenido entre el Alfa y el Omega, que, a la luz de la teología medieval, se traduce en la infalibilidad del Verbo que se hace Carne. Según la esencia de esta correspondencia, el *Ser* es a la medida del *Logos*.

⁹ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 11.

configura como la apelación a una capacidad receptiva, anterior a cualquier mensaje o imagen. Habitar la escucha o la visión para poder acoger el mensaje¹. Esta es una correlación en la cual, la mirada (o la escucha), y el mensaje entran en tensión (como sucede en el episodio de Emaús), uno a partir del otro en una participación que los constituye para la revelación, no del sentido último, sino de “un irreductible resto, un exceso que, más allá de cualquier concepto, permita abrir el sentido del texto o la imagen en aquello que se formula como exhortación”, como la exigencia de un sujeto que, sucumbiendo a la violencia de la precipitación, “oiga su escucha o vea su mirada en aquello que las abre”².

Noli me tangere, “no me toques”, es la traducción del griego *Mè mou haptou*, en el que el indicativo *haptou*, viene del verbo *haptain*, que, además de “tocar”, podría tener también la acepción de “retener”, “detener”, por lo cual, literalmente el enunciado sería “No quieras tocarme”³. Y sin pasar por alto la figura de Jesús como hortelano, Jean-Luc Nancy lo identifica como el resucitado que reconoce el vacío de su sepulcro y cuida los accesos a la muerte; cultivando el jardín, forma una *cultura* al abrir una relación con el límite, la muerte, la ausencia y la retirada divina. En este sentido, a mi modo de ver, la relación con el límite que colinda con la partida y la discontinuidad, entraña un vínculo indisociable con la prohibición, el interdicto, como lo hemos visto en Bataille, pero asimismo con lo que hace posible pensar lo que sucede en el intervalo que no resuelve la distancia; y es que lo que establece el encuentro (inmediato) del cuerpo de Jesús con María Magdalena es la prohibición del con-tacto físico, del retener (al otro cuerpo) y, en consecuencia, da forma a un con-tacto diferente que es el de su eternidad, la prolongación de la retirada de la presencia. Lo próximo, lo inminente, que nunca puede (re)solverse, se mantiene en el paso infranqueable que ocasiona la relación con el *paso* mismo, esto es, no lo que está delante o detrás, sino lo que sucede en el “entre”. Todo radica en lo que sucede en el “entre”, en el umbral. En consecuencia, el énfasis acerca del contacto con el otro cuerpo está puesto sobre el tacto que se detiene en el intervalo y, aún más, que se detiene (se prohíbe) para el otro cuerpo que se va y no termina de partir jamás; por lo tanto, la eternidad es lo que está en juego con la suspensión (del instante, del encuentro, del con-tacto), en la medida en que lo que se pierde, en este caso, la presencia del otro, es la remisión infinita, es decir, aquello que es necesario ser reencontrado una y otra vez.

Para Nancy el tacto de la eternidad del Cristo que se retira, es lo que permite la posibilidad de la resurrección más allá del retorno de entre los muertos, esto es, como “el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo*”⁴. En este sentido, es en el otro cuerpo como la relación con el afuera, es decir, el umbral que no distingue aquí o allá, tiene lugar⁵, por cuanto el otro cuerpo señala una ley que indispona el tacto y, de igual modo, señala una relación con la alteridad como separación infinita de ella, como muerte del otro (a la única que asisto) y como lugar

¹ Carlos Elizalde Castillo, “Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”, p. 2.

² Carlos Elizalde Castillo, “Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”, p. 4.

³ Cristo no permite, en el sentido *háptico* del tacto, no ser retenido, pues es la presencia que parte. El tacto sería la adhesión a una presencia inmediata y, así mismo, tocar sería *creer en el tocar*, creer en la presencia del presente, por lo cual sería faltar al acto de partir según el cual el tacto y la presencia *vienen a nosotros*: “Sólo así la ‘resurrección’ encuentra su sentido no religioso [...] La ‘resurrección’ es la surrección, el surgimiento de lo indisponible, de lo otro, y del acto de desaparecer *en el cuerpo mismo y como el cuerpo*”. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 28

⁴ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 28.

⁵ De alguna manera, la lectura de Rilke que hemos propuesto en el capítulo precedente coincide con esta conclusión.

de la existencia con otro. “De este modo el resucitado es aquello que toca desde su partida, como ausencia, el punto de mi muerte”¹.

Por su parte, la fórmula evangélica “No quieras tocarme” adquiere para Nancy otras tonalidades que yacen detrás del interdicto; el Cristo diría para Nancy:

No me toques, no me retengas, no pienses cogerme ni alcanzarme, pues parto hacia el Padre, es decir, todavía y siempre hacia la fuerza misma de la muerte y me alejo en ella, me fundo con su brillo nocturno en esta mañana de primavera. Parto ya, no soy más que en esta partida, yo soy el que parte del acto de partir, mi ser consiste en esa partida y mi palabra es ésta: Yo, la verdad, parto.²

El cuerpo divino se separa junto con la verdad (el sentido). Él, en cuanto cuerpo indisponible, presenta la ausencia y, al mismo tiempo, no cesa de partir, así como la pureza sagrada de la distancia inmediata es lo inaprehensible. El Cristo muere y se une a la realidad del “padre” (*deus absconditus*, la *presencia del Dios que se oculta*); con su partida, la naturaleza sagrada del cuerpo del Cristo se hace indecible, inefable e impronunciable y, por esta razón, el ser irreductible³. El “padre”⁴ no es otro que el ausente, el *dios oculto*, el retirado, “precisamente opuesto a ‘mis hermanos’, los presentes, aquellos a los que la mujer puede y debe ir a buscar”⁵. El Cristo parte entonces hacia el ausente, hacia el distante: él se ausenta, retrocede a esa dimensión de la que sólo llega la *gloria*, es decir, el “brillo nocturno” añadido a la presencia, “el resplandor de un exceso sobre lo dado, lo disponible, lo establecido”⁶.

En el sepulcro, María Magdalena ve lo invisible (*la mirada que mira sin ver*)⁷, ella intenta tocar el cuerpo que se desplaza; advierte el “levantamiento del cuerpo” porque su fe le permite “ver sin ver”, concebir lo revelable sin ser revelado, “ver lo que no es visible, ver lo que se da a ver solamente a la mirada capaz, a los ojos que ya han sabido ver en la noche de lo invisible”⁸. Esto es como la mirada que señala un tacto, solamente si el tocar propiamente tuviera que perder una presencia inmediata para afirmarse en el vacío de su retirada; “tú ves lo que no está presente, tocas lo intocable que se mantiene fuera del alcance de tus manos, igual que aquel que ves delante de ti deja ya este lugar de encuentro”⁹.

¹ Carlos Elizalde Castillo, “Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”, p. 3.

² Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 29-30.

³ Dice Blanchot que “[l]a presencia-ausencia de Dios no es ambigua. Su certidumbre y su incertidumbre no lo hacen dudoso ni probable, sino tanto cierto como incierto. La oscuridad en la que estamos respecto a él, así como la de su voluntad con respecto a nosotros, nos da el deber de actuar tan rigurosamente como si tuviéramos el claro conocimiento de nuestros fines”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 127.

⁴ El sustantivo “padre” es transcrito por Nancy con o sin mayúscula en el proverbio que él recrea, por cuanto el griego de la *Septuaginta* no lo prescribe.

⁵ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 30.

⁶ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 30.

⁷ Remito al pasaje de Isaías citadas en el Evangelio de Mateo: “Oír, oiréis pero no entenderéis; mirar, miraréis pero no veréis”. Mt. 13: 10-17.

⁸ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 37.

⁹ *El que cree en mí, aunque muera vivirá*, esto es, que creer en él, estar en la fe, no es creer en la regeneración del cadáver: “es mantenerse con firmeza en la seguridad de una forma de estar ante la muerte”. Esa “forma de estar” es la *anastasis*, la resurrección que en hebreo es *qûm* que indica la “elevación” o el “levantamiento”, figura que anuncia el pensamiento judío de la “resurrección” y “es de él de donde viene el uso de la palabra *anastasis*, así como el verbo *egeiro*, de sentido cercano”. El levantamiento, la *elevación*, el *levantarse*, es la verticalidad perpendicular a la horizontalidad del sepulcro “no reduciéndolo a la nada, sino afirmando en él la forma de estar (por tanto también la reserva) de un intocable, de un inaccesible”. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 32-37.

La mirada indica distancia, y la distancia deconstruye el espacio; por esta razón, *Noli me tangere* es un poco la figura del tacto de la presencia que toca con su partida, aquella que desvía la mirada de la tumba para suspenderla en el con-tacto que se establece en la distancia entre algo y algo, “no pudiendo ver más que el tiempo de saber que hay que dejar partir esa visión”¹.

~

Ahora bien, una digresión:

Para la antigua teología mística, el *ékstasis*, etimológicamente la “salida de sí” (hacia otro), es lo propio del amor. Esta acepción la introduzco desde la perspectiva de Pseudo Dionisio Areopagita², quien formulaba que el amor (*éros*) significaba un acceso a Dios por medio de “la tiniebla más luminosa del lenguaje”³ y, por tanto, más allá de toda experiencia (escrita o verbal) que rebasa sus límites⁴. Por consiguiente, si es más allá de todo lenguaje, es también silencio (*apófasis*), más allá de todo ser como nada, en el que el *ser* regresa a la nada de donde ha surgido, pero en el que donde todavía *es* sin necesidad de *ser*⁵. Pseudo Dionisio mencionaba que en la experiencia mística no se puede percibir ni inteligir nada más que la luz iluminadora que enceguece⁶, por eso mismo, y volviendo sobre el episodio

¹ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 38.

² Pseudo Dionisio cobra una vital importancia por ser el primer autor cristiano (y durante mucho tiempo el único) que intentó describir el funcionamiento de la conciencia mística y la naturaleza de su modo de alcanzar la unión (mística) con Dios. Esta unión deriva de la exposición que Pseudo Dionisio hace en *Los nombres divinos*. “‘Esto dice el que es, lo que era, el que viene, el todopoderoso’ y ‘Tú eres el mismo’ y el ‘Espíritu de verdad que es, que sale de junto al Padre [...] ‘Todo está constituido en Él, y ‘Enviarás su Espíritu y serán creados’ y ‘Todo cuanto tiene el Padre, mío es’ y ‘Todo lo mío tuyo es y lo tuyo, mío’”. Pseudo Dionisio Areopagita. *Los nombres divinos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005, p. 23.

³ A Pseudo Dionisio se le adeuda el lenguaje de la “Divina Oscuridad”, “la negación de todo cuanto es” y del alcance de lo Absoluto por el alma como “divina ignorancia”, esto es, como un modo de la negación. Ese esfuerzo del lenguaje en Pseudo Dionisio fue reconocido por un conjunto bastante amplio de místicos medievales, que hallaron en sus experiencias una senda apropiada para configurar un sistema de lenguaje, el cual se transformaría sucesivamente en una terminología propia de la llamada “ciencia contemplativa”. Cfr. Hallet, C. “El modo filosófico de conocer a Dios, según el Pseudo Dionisio Areopagita, su valor y sus límites”. En *Teología y vida*, 27, 227-290. Citado en Pseudo Dionisio Areopagita. *Teología mística*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2007, p. 18.

⁴ Pseudo Dionisio dedica su tratado a modo de “epístola paulina” a Timoteo (discípulo de Pablo), en el que le recomienda abandonar toda percepción sensible o inteligible “sé extendido incognoscitivamente a lo alto, hacia la unión de lo que está por encima de toda esencia y conocimiento. Pues con el éxtasis irresistible y purificadamente liberado de ti mismo y de todas las cosas, dejando todo y liberado de todo hacia el supraesencial rayo de la tiniebla divina, serás conducido a lo alto”. Cfr. Pseudo Dionisio Areopagita. *Teología mística*, 2007, p. 20.

⁵ Esta última idea corresponde a un oscuro pasaje correspondiente a *El pensamiento del afuera* de Foucault, cuya interpretación arriesgo de esta forma para elucidar la “ida y vuelta” del lenguaje de la teología negativa, como un regreso a nada, al más allá del ser, como silencio y suspensión de todo predicado.

⁶ Se debe reconocer que el amor al “conocimiento” (la *filosofía*) no basta ni puede ser suficiente; debe comprender que ni lo sensible ni lo inteligible le son suficientes para conocer la divinidad, lo cual viene a significar, para Pseudo Dionisio, una purificación, *apokátharsis*, una renuncia *aphoristhênai*. Esa purificación da lugar a un *ékstasis* de amor, acompañado de inactividad y silencio que permite la *hénosis* misteriosa, un poco como decían los neoplatónicos que el silencio (místico) humano imita el silencio de Dios, ante cuya supraeminencia el hombre sigue el camino de la afasia. Por otro lado, según la estrecha afinidad entre el amor divino y el amor profano, Pseudo Dionisio refiere las Divinas Palabras relativas al amor-erótico de los divinos Oráculos: “‘Enamórate de ella –dice– y velará por ti’; ‘rodéala de una empalizada y te exaltarán; hónrala para que te abrace’, y otras más, cuantas son alabadas con himnos según las Divinas Palabras”. Haciendo referencia a los más renombrados tratadistas, el nombre del amor-erótico aparece incluso más *divino* que el amor. Pseudo Dionisio se refiere al “divino” Ignacio de Antioquía quien escribió: “Mi enamoramiento está crucificado”, y en las introducciones a los Oráculos se dice sobre la divina Sabiduría: “Mo volví enamorado de su belleza”, todo esto con el fin de superar la “presunción absurda de

de la Magdalena ante el sepulcro, ni siquiera la autorrevelación de Dios a través del Cristo puede hacerlo accesible al hombre, por cuanto se revela como la presencia encubierta e incognoscible de antemano¹. En contraste, Nancy menciona que si bien el cuerpo resucitado es terrenal, permanece en la sombra; su presencia es lo que se va. Por lo tanto, su “estar ahí”, “delante”, es su *kenosis*, su vaciamiento, vaciamiento a la medida de su “cuerpo terrenal”, esto es lo que se muestra, pero para tocar con la distancia, “es en el vacío o en el vaciamiento donde brilla la luz. Y esta luz no colma el vacío: lo ahueca todavía más [...]”²; así pues, su desaparición es la huella fulgurante y enceguedora de la presencia (del ser) que permanece en lo que (no) (se) muestra³.

Formulando una nueva analogía con la antigua teología mística: según Pseudo Dionisio, la Nada es un atributo de Dios; Dios, en cuanto que está más allá de toda propiedad, de todo lo propio, más allá de toda esencia y de todo saber, Superesencia y Diferencia absoluta, no-es, es Nada. Sin embargo, la Nada no es nada, y no tiene propiedades, pero, en este sentido, la Nada es Todo, “por una especie de conversión herético-mística –dice Buci Glucksmann–, después barroca, esa ‘nada de ser’ se convierte en una infinitud de goce extático, en un exceso proliferante de formas [...] [en una] Erótica de la nada”⁴. Así pues, no es sólo mediante el éxtasis que la mística se transforma en una experiencia del exceso y los cuerpos, como lo concluyen numerosos estudios sobre la mística, sino que, esos excesos –como lo menciona Foucault en el comienzo del *Prefacio a la transgresión*–, colindan con la “felicidad de expresión” que conocieron los cuerpos desposeídos de la gracia divina: si bien el agujero es el vacío donde Dios no está (la Nada de Dios), también es su fuente. Esta oscilación de la nada de ser y el goce místico horadan la Nada; pero es un “vaciamiento pleno”, el desgarramiento del ser en la ausencia absoluta, de ahí se sigue que la existencia mística, siendo un vacío indeterminado, da un vuelco para convertirse en plenitud⁵.

Ahora bien, si la Nada ha sido un atributo de Dios desde Pseudo Dionisio, y por consecuencia la mística es una experiencia (del deseo) desprovista de objeto⁶, entonces conduce necesariamente al

ciertos hombres” para que ofrenden más bien a lo divino el real amor-erótico. Pseudo Dionisio Areopagita. *Teología mística*, p. 335.

¹ Esa inefabilidad, decía Orígenes de Alejandría, es inaccesible por insuficiencia de la razón humana, pero no por naturaleza. Clemente de Alejandría y la escuela de los Capadocios sostuvieron que, además de esa insuficiencia, Dios mismo es inaccesible, salvo por sus actos, es incognoscible en su esencia. Pseudo Dionisio “reunió la inaccesibilidad total con la total perceptibilidad suprimiendo todo equivoco, todo apofatismo convencional de los neoplatónicos”. Cfr. Lossky, V. *La théologie négative dans la doctrine de Denys l’Areopagite*. En *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 28, 204-221.

² *Kenose* remite a la epístola paulina de Filipenses 2, 6-7, con la expresión *theos ekénosen*, para nombrar a un Dios que se ha vaciado de sí mismo en el hombre.

³ En un sentido muy similar, dice Blanchot: “¿[q]ué 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, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia?” Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 25.

⁴ Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, pp. 166-167. Citado en Amelia Gamonedo Lanza, *Marguerite Duras: La textura del deseo*, Editorial Ilustrada, Universidad de Salamanca, 1995, p. 45.

⁵ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 175.

⁶ En el caso de la mística, el vaciamiento no sólo se transforma en una forma de plenitud, sino también es, como lo llama Michel de Certeau, la producción de un cuerpo, a falta de uno propio. La mística no sólo es una experiencia de la falta, sino también de la diseminación, esto es, el punto a partir de la cual se en-camina el desierto donde el final siempre es aplazado e improbable; de ahí también la renuncia a la satisfacción como vía negativa (el predicado que se resiste a ser *ni esto ni*

éxtasis (*salida de sí*) y, por ese camino, a la fusión amorosa, o, dicho de otro modo, el “goce de la presencia”¹. El estado vacío, correlativo a la revelación de la presencia divina contenida en su “nada de ser”, podría ser relacionado con *una ausencia sin ausente*². Ese desplazamiento fue mencionado al comienzo de este capítulo, con relación a lo Sagrado, como el efugio de una presencia, un “cuerpo que pasa” y que no puede ser de ningún modo aprehendido ni reconocido. En el caso del cuerpo (in)tacto del Cristo, su presentación no ofrece un punto de aprehensión ni de apoyo más allá de la interrupción del tacto y su retirada. Este sería el espejismo de la expectación vacía a la medida del aplazamiento (in)finito de una promesa. La esperanza que se dice en la posibilidad de todo aquello que escapa de lo posible: “ella es, en última instancia, la relación reconquistada, allí donde está perdida la relación”³. La esperanza es esperanza verdadera según el hecho de que pretende dar en el provenir de una promesa, lo que la resuelve en el umbral, lo que *es*. “Lo que es, es la presencia”⁴. Valga anotar, por último, que la esperanza, dice Blanchot, tiene como condición ser solamente esperanza como la suspensión infinita de la resolución:

Hay esperanza si se refiere, lejos de cualquier aprehensión presente, de cualquier posesión inmediata, a lo que es siempre venidero, y tal vez no vendrá nunca, y la esperanza dice la venida esperada de lo que todavía no está más que en la esperanza.⁵

La espera, bajo la figura del límite, sin embargo, frustra lo que no viene en el “ahora”. La promesa es lo que, por excelencia, “no presenta”. El cumplimiento de lo que se espera tiene lugar en la afirmación de lo improbable; esta suspensión inderogable, en el caso de la espera, en cuanto más lejana y difícil su resolución, “tanto más profunda y próxima a su destino de esperanza está la esperanza que lo afirma: poco tengo que esperar, cuando lo que espero casi lo tengo al alcance de la mano”⁶. Esperando no lo improbable que no es sino la medida de lo que hay que esperar, sino más bien la esperanza verdadera, como la afirmación de lo improbable y la espera de lo que es.

aquello, ni lo uno ni lo otro de San Juan de la Cruz) y que, en palabras de Michel de Certeau, “con la certeza de lo que falta, se sabe que no se puede residir aquí ni contentarse con aquello”. Según el principio freudiano, *todo falta cuando algo falta*; por esta razón los textos místicos tienen por condición que la presencia (Dios) tenga por y como condición la de no formar parte de ellos. Por otro lado, el discurso de la teología negativa comienza por nombrar la incompetencia y la imposibilidad de la presencia (en el libro de *Los veinticuatro filósofos* se lee que “Dios es un círculo cuya circunferencia se halla en todas partes y su centro en ninguna”), de ahí el origen místico de una búsqueda indefinida del objeto del deseo que siempre se aparta en todo momento, de manera que la escritura, el poema, se transforma en el “teatro de sus operaciones”. “Místico es aquél que no puede dejar de caminar y que, con la certeza de lo que falta, sabe de cada lugar y de cada objeto que no es eso, que no se puede residir aquí ni contentarse con aquello”. Cfr. Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 1995.

¹ Entre los siglos XII y XIII la literatura mística se transforma en el escenario de un tránsito en el tratamiento del discurso de Dios: una lenta transformación de la fe en erotismo. Este es el caso, por ejemplo, de la beguina, mística y visionaria Hadewijch de Amberes, quien formó parte de ese amplio fenómeno medieval en el que el amor cortés se fundió con el amor divino, desplazando a “Dios” como el único objeto de amor, en un paso decisivo en los lugares de enunciación para la experiencia mística y amorosa. (es en este sentido que Hölderlin acertaba en decir que “el poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo”).

² Amelia Gamoneda, *La textura del deseo*, p. 47.

³ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 51.

⁴ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 51.

⁵ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 51.

⁶ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 51.

En la experiencia de lo inmediato no podría haber captación inmediata de lo inmediato; lo inmediato excluye todo lo inmediato: “eso quiere decir toda relación directa, toda fusión mística y todo contacto sensible”¹. Intentando hacer comprender que no se trata de una simple contradicción entre la presencia y el acceso a la presencia, Blanchot sugiere que lo inmediato excluye de paso toda mediación. La presencia inmediata es presencia de lo que no podría nunca estar presente, presencia inaccesible, presencia que abandona el lugar del encuentro presentando su retirada. La presencia inmediata es lo siempre otro del tiempo “ahora” presente; lo inmediato es presencia que revoca lo inmediato y, por ende, todo modo (de estar) presente [*Gegenwart*]. Esto equivale a decir, según Blanchot, que lo inmediato, que desborda todo (estar) presente es también, por su presencia misma, la presencia infinita que se afirma en lo que sigue siendo radicalmente ausente: “presencia siempre infinitamente distinta en su presencia, presencia de lo otro en su alteridad: no-presencia”². Si lo inmediato es presencia de lo que, al desbordar, excluye todo presente, es, por lo tanto, lo infinitamente ausente. La única relación con lo inmediato sería una relación que reserva una ausencia infinita.

De lo anterior, se sigue que al interrogar sobre la presencia inmediata, no se privilegia la relación directa, sino más bien la esquiva. Por otro lado, si lo inmediato, tomado en rigor, es lo inaccesible, significa también un límite dado en el “afuera” que siempre va a escapar del poder de captar o aprehender un “ahí” de la presencia. En el episodio del evangelio de Mateo, la presentación del levantamiento del cuerpo tiene lugar a través de la interdicción que interrumpe el deseo de tocar, pero, por esto mismo, lo afirma en el acto de tocar sin tocar, en el acto de su partida. Comparativamente, cabría derivar que esta interrupción del deseo se emparenta con el movimiento de la mirada de Orfeo con el que comienza este estudio, motivo según el cual, el olvido de la ley hace posible la obra que se (des)hace fracasando, interrumpiéndose. La mirada precipitada y desmesurada de Orfeo devuelve la presencia al lugar donde inicialmente se había perdido. Ella es lo imposible de recobrar y con ello se sigue la ausencia sin fin y la (im)posibilidad que constituye tanto a la obra como al obrar, esto es, la atracción por la exterioridad imposible de asir: el “afuera”. Por esta razón, la desobra se dice en lo que no reúne, en lo que no aprehende y en lo que no concluye. Esto se dice también en la obra que transgrede el límite, cuya ley, la de “no mirar” (comparable a la de “no me toques”), en el caso de Orfeo, antecede a la obra, para realizarse en la fusión entre el fracaso y el aplazamiento; de igual modo, la figura del rostro que se pierde con Eurídice es el fracaso de la promesa (“la verás al final del túnel”). La ausencia muestra la unión en lo que separa. El vacío en el “entre” del tacto (ya) es el tacto. El “todavía no” se realiza en el cumplimiento que lo revoca. Por último, si lo inmediato “es imposible tanto para los mortales como para los inmortales”³, en consecuencia, tal vez la imposibilidad (la relación que escapa al poder de aprehender, de retener) es la forma de relación con la conmoción fundamental de lo inmediato que no puede ser retenido pero tampoco apartado.

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 48.

² Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 48.

³ Palabras de Hölderlin citadas en: Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 48.

El encuentro es la promesa de lo que viene sin advenir. El encuentro reúne en un mismo espacio la suspensión, el abandono y aquello que se espera sin realizarse. El encuentro es lo que siempre está por-venir. Por ello, el encuentro se da en el entre infinito de la espera sin presencia, esta es la necesidad que separa la intención de lo que se denuncia como la injerencia oculta del deseo. En consecuencia, la reunión del encuentro no deja nunca de ser intempestiva y, por esto mismo, azarosa. El encuentro contrae la irrupción de la exterioridad que estremece. El afuera irrumpe con el encuentro. El encuentro (la necesidad fortuita) atraviesa el mundo, excede la unidad cerrada del “yo” y, tras penetrarla, como todo aquello que “llega no llegando (llegando con el estatuto de la no llegada), el encuentro es el revés imposible de vivir de lo que al derecho no se puede escribir [...] El encuentro nos encuentra”¹. El azar es deseo, por lo cual, o bien el deseo persigue al azar en lo que se tiene fortuitamente, o bien es seducido para que de cierta forma se asemeje a lo deseado². El azar, el albur del encuentro, no sólo pone en tela de juicio una causalidad y una finalidad. Con esto, se pone en entredicho, dice Blanchot, dos series localmente autónomas y cualitativamente diferentes: naturaleza e historia; esas dos series dejan de ser homogéneas justo en el punto de intersección. El azar es lo indeterminante que determina; precede al encuentro y lo solicita. Esto mismo se dice en la exterioridad infinita, la no contemporaneidad de lo que se da en la unidad de la presencia: “he aquí el misterio del azar, su elemento de revelación”³.

En este sentido, podríamos poner el énfasis en lo imprevisible del encuentro como la única apertura posible del tiempo, el único por-venir puro. “Pero este porvenir, este más allá no es otro tiempo, no es una mañana de la historia. Está presente en el corazón mismo de la experiencia. Presente no con una presencia total, sino con la huella”⁴. De cara al otro en una mirada y una palabra que mantienen la distancia donde *se interrumpen todas las totalidades*⁵. Este estar-juntos como separación, decía Jacques Derrida, precede, desborda, a la sociedad, la colectividad, la comunidad; “[e]sta trascendencia más allá de la negatividad no se realiza con la intuición de una presencia positiva, únicamente instauro un lenguaje en el que ni el sí ni el no son la primera palabra sino la interrogación”⁶. En el encuentro hay una asimetría, una discordancia esencial entre los términos de la presencia. El encuentro *es* separación, “rompe la unidad del Ser al acoger lo otro y la diferencia en la fuente del sentido”⁷.

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 533.

² Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 535.

³ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 534.

⁴ Cabe recordar, en este sentido, la función constitutiva del sujeto de Lacan: “Lo que busco en la palabra, es la respuesta del otro. Lo que me constituye como sujeto es una pregunta. Para encontrarlo [al otro] le llamo con un nombre que debe asumir o rechazar para responderme”. Cfr. Jacques, Lacan, *Écrits I*, Seuil, París, 1966, p. 181.

⁵ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 142.

⁶ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 142.

⁷ “Pero se dirá que hay que haber pensado desde siempre ya el ser para decir estas cosas, el encuentro y la separación de qué y de quién, y sobretodo, que el encuentro *es* separación. Ciertamente, pero el ‘desde siempre hay que’ significa precisamente el exilio originario fuera del reino del ser, el exilio como pensamiento del ser, y que el Ser no es ni se muestra nunca *él mismo*,

Por otro lado, lo intempestivo, la sorpresa, lo arbitrario de la necesidad, es el azar inesperado a causa de la espera. En un pasaje de *Nadja* de André Breton se dice: “[n]o sé por qué es allí, en efecto, a donde me llevan mis pasos sin rumbo determinado, sin nada que decida sino esta seña oscura, a saber que allí es donde pasará eso”¹. El espacio donde *eso* acontece, significa la premonición de lo que está desterrado de la intención. En el caso de *Nadja*, ella siempre es encontrada, y sucesivamente es menester reencontrarla una y otra vez. Por eso, el encuentro con *Nadja*, decía Blanchot, es el “encuentro del encuentro”, el encuentro redoblado una vez más, sin que este tenga lugar. Ella es siempre sustraída del encuentro definitivo a partir del momento en que se ofrece; ella es prometida a la sustracción tanto más incierta que su manifestación y más oscura que ella, que no es abolida por el acontecimiento, sino que tiene lugar en el mismo espacio –el no lugar– del encuentro. El encuentro despliega el espacio, en ese espacio no unificado del “todavía no”, del “entre” del (con)tacto y la (com)unión, donde la vida ya no se da más que como escritura. En este sentido, la vida participa de la intimidad de la escritura, allí donde no está presente en el *lenguaje donde se articula lo real*. El encuentro, entrañado en la experiencia de lo imposible, solicita una espera que aguarda por el más allá de lo que espera; por esta razón, todo entretiempos es *espera de la espera*. Una vez más: el encuentro nos encuentra. Se trata de la condición en la cual todo advenimiento no adviene nunca, pero que, sin embargo, permite que no deje de advenir: “un ‘ven’ eterno que no se acalla con la presencia”². El “entre” no dialectizable de la espera es la condición imposible de la espera resuelta.

Ahora bien, la presencia por partir –se puede cotejar con la novela *Nadja* de Breton– se mantiene aparte de toda verdad interpretable, debido a que sólo significa la particularidad insignificante de su presencia, y esta presencia ocurre en el encuentro: “aportada por el azar, recobrada por el azar, peligrosa y fascinante como él”³. La presencia se disipa a sí misma, en un intervalo aterrador y abierto por lo imprevisible entre la razón y la sinrazón. Esto es como si el encuentro, dice Blanchot, habilitado por el azar (de Nietzsche o Mallarmé, el imposible regreso a la unidad y la manifestación única de la diferencia que se da de golpe en un momento y en un lugar), abriera en el mundo el advenimiento de una distancia sin término, donde lo que llega de un modo abrupto fuera la no-llegada misma. De manera que la no llegada del encuentro es el nudo del espacio imposible de desanudar, teniendo en cuenta que su núcleo es el vacío. Este espaciamiento convierte todo lo que pretende colmarlo en algo separador, en fisura. He ahí el espacio que la escritura mantiene, despliega y repliega con la diferencia, la pluralidad esencial. Pero el encuentro que tiene lugar para nosotros necesariamente dentro de la continuidad del mundo se da precisamente de un modo tal que interrumpe la continuidad y se afirma como detención, abertura.

~

Marguerite Duras escribía que “el mundo va hacia su pérdida”, pero con ello no significaba una pura exhortación literal negativa contra el encuentro, sino como un movimiento destructivo, afirmativo, solícito al deseo; aquello mismo que Lévinas llama *eros*, Blanchot *atracción*, Sade *deseo* o Bataille

no está nunca presente, ahora, fuera de la diferencia (en todos los sentidos que requiere hoy esta palabra)”. Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 101.

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 535.

² Idoia Quintana Domínguez, *La exigencia de un habla plural*, p. 16.

³ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 533.

*transgresión*¹. Bajo todos estos enfoques, la destrucción es obra del deseo, la interrupción o destrucción esencialmente del sujeto, como se refleja en Duras; de ahí que para ella haya una palabra para nombrar la combinación entre deseo y destrucción: el arrebató [*ravissement*], cuya derivación se traduce en una composición física del *ravissement*. Este movimiento debe ser asociado a un pensamiento que entraña una naturaleza que colinda con el *desastre*, el *desorden*, la transgresión del límite: la escritura.

El encuentro no promete más que la despedida en el momento mismo en que tiene lugar. Lo que el encuentro aborda de frente es también, como la mirada y la escritura, lo que se le escapa. La precisión misma de lo que yace en el encuentro es la neutralidad de lo desconocido, es decir, lo que está siempre en tensión con el encuentro y no deja que éste se cumpla sino para volver a poner en juego su cumplimiento inmediatamente. “Esta es la persecución jadeante, extenuante”². El deseo atrae a los que son por él y son capturados hacia lo extraño, es decir, donde los amantes se convierten en extraños para sí mismos en una intimidad que los vuelve también extraños el uno para el otro³. Esto no es una separación ni una pura división, sino una inaccesibilidad y, por medio de esta inaccesibilidad, dice Blanchot, la relación infinita. Esta es la relación que también sostenemos con lo inmemorial, como advierte Nancy, en términos de prolongación y renovación.

De este carácter irresolutorio del encuentro, como se mencionó anteriormente, Blanchot deduce la imposibilidad de esa comunidad; la “com-unidad”, como el deseo, se encuentra en una tensión permanente con la destrucción; la (com)unión, la fusión, es lo imposible de los amantes. La configuración del deseo se da como pulsión destructiva, pero también entraña un aspecto paradójico y disímil. Blanchot sostuvo que “el deseo lleva consigo una relación con la imposibilidad, y es la imposibilidad hecha relación, la separación misma, en su absoluto, que se hace atrayente y toma cuerpo”⁴. En la narración de *La enfermedad de la muerte*, el intervalo que separa la reunión de los amantes se traduce como la separación que nunca concluye, por cuanto la fusión nunca tuvo lugar y, cuando lo consigue, la obtiene sólo en la medida en que ella se va, es decir, como la despedida que no termina. Ese amor, a la luz de Marguerite Duras, es aquello que lo ha ocupado todo y, por esto mismo, se anuda, como la escritura, a lo imposible. Recuérdese que es con el pretexto de la narración de Duras que Blanchot y Nancy piensan que la comunidad (literaria y de los amantes) se crea por el propio hecho de una imposibilidad abocada a la diseminación y la desobra. Esa condición para la comunidad de los amantes, en la cual, la decepción es lo inevitable, deja al descubierto una nostalgia por el Uno original, la cual viene a activarse en el momento en que la evidencia de lo imposible y la posibilidad aparecen simultáneamente, “un instante de sufrimiento y felicidad a la vez”⁵. Maurice Blanchot coincide con la óptica de Duras cuando dice: “El mundo –lo real– es continuo: lo discontinuo es lo continuo tal y como se le presenta al hombre, que es incapaz de conocerlo y de formular su expresión”⁶.

¹ Amelia Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras: La textura del deseo*, p. 29.

² Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 535.

³ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, p. 72.

⁴ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 67-68. Citado en Amelia Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras: La textura del deseo*, p. 29.

⁵ Amelia Gamoneda, *Marguerite Duras: La textura del deseo*, p. 35.

⁶ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 604.

Lo continuo remite a la plenitud del ser; “lo discontinuo viene del conocer, señal de nuestra miseria”¹. Cabe recordar a Bataille cuando menciona que somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible, pero que tenemos la nostalgia de la continuidad perdida; esa nostalgia gobierna en todos los hombres las todas formas del erotismo² y, así mismo, se recrudece en la crisis, la sensación de pérdida, la *petit mort* que sucede al espasmo ulterior del *coitus* (viaje-con-otro), esto es, porque amar es precisamente la posibilidad más lejana: “infinitamente, los obstáculos escamotean el amor al furor de amar”³. Por eso tenemos un deseo angustioso por hacer continuo aquello que, por naturaleza, es discontinuo, frágil y perecedero.

La pasión nos impulsa hacia aquello que fascina. Hace que todo lo demás, incluso nosotros mismos, se olvide a tal punto que *ya no hay ley ni límite que se interponga*⁴. Por esta razón, la pasión, como la escritura, llevan por igual inscrita una *ley del desastre*, en la que se pretende alcanzar la fusión con aquello que se “resuelve en el instante de la muerte”⁵. Cada quien pretende vivir la muerte y la del ser amado como un punto de fusión en el que comparece la discontinuidad del ser.

Para el caso de la comunidad de los amantes en Marguerite Duras, la despedida se traduce en la búsqueda de una fusión embriagadora con la pérdida y la imposibilidad mismas⁶. En *La enfermedad de la muerte*, Duras “encierra” a los amantes a vivir en el contacto sexual repetido, “la admirable imposibilidad de reunirse a través de la diferencia que los separa”⁷. *La enfermedad de la muerte* se cierra nombrando la muerte, no como la posibilidad de todas las posibilidades en las que “yo” no estoy presente, sino como la imposibilidad que afirma la relación como un encuentro perecedero con mi prójimo, y que sólo la muerte hace posible, confiando a la memoria el recuerdo incierto de la diferencia que “nos” separa y nos anticipa sin un recuerdo fijo donde situarlo.

Es así como se ha podido vivir de la única manera posible para el protagonista que adolece de la *enfermedad de la muerte*. Por esta razón, el cuerpo perdido coordina un ofrecimiento que nunca termina de darse por completo, acaso, por imposible e innecesario. La (in)memoria del cuerpo que se retira es el duelo que se lleva a cabo por la imposibilidad y la impotencia. El deseo, la muerte y el amor se confunden: “el amor es el deseo de un objeto a la medida de la totalidad del deseo”⁸, de ahí que tienda, como la escritura, al desastre y al fracaso más abrupto. El amor tiene esta exigencia, dice Bataille, “o su objeto escapa o tú escapabas de él. Si él no te huyese, tú huirías del amor. Los amantes se encuentran en la condición de desgarrarse. Uno y otro tienen sed de sufrir. El deseo debe en ellos desear lo imposible. Si

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 604.

² A saber, para Bataille son tres las formas del erotismo: el erotismo del cuerpo, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado

³ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 98.

⁴ Idoia Quintana, *La exigencia de un habla plural*, p. 330.

⁵ Micheline Tison-Braun, *Marguerite Duras*, Editions Rodopi B. V., Coll. “Monographie en Littérature Contemporaine”, Amsterdam, 1984, p. 40. Citado en Amelia Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras: La textura del deseo*, p. 35.

⁶ Danielle Bajomé: “La nuit battue à mort. Description fragmentaire de l’écriture du desastre de Marguerite Duras” en *Revue de Sciences Humaines*, n°202, “Marguerite Duras”, Université de Lille III, 1986-2, p.5. Citado en Amelia Gamoneda Lanza, *Marguerite Duras: La textura del deseo*, 34.

⁷ Marguerite Duras, *La enfermedad de la muerte*, p. 58.

⁸ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 98.

no, el deseo se saciaría, el deseo moriría”¹. El amor hace retroceder aquel que lo alcanza, debido a que alcanzarlo revela lo que está fuera de todo contacto. Bataille menciona que nada subsiste en la vaguedad de las conciencias; tras la crisis, la discontinuidad de cada uno de los seres está intacta. Esta es al mismo tiempo la crisis más intensa y la más insignificante, porque el amor no es el deseo de perder sino el de vivir con el miedo de la pérdida inminente, manteniendo al ser amado, al amante, al borde del desfallecimiento: “sólo a este precio podremos sentir ante el ser amado la violencia del arrobamiento”². Y esta violencia que comporta el amor introduce a su vez el mismo elemento del desorden, el caos, el mismo regusto de muerte que hallamos en el ansía de los cuerpos, dice Bataille. “Esencialmente, el amor eleva el gusto de un ser por otro a un grado de tensión en que la privación eventual de la posesión del otro –o la pérdida de su amor– no se resiente menos [...] que una amenaza de muerte”³. Bataille menciona que éste es el fundamento del deseo de vivir en la angustia, en presencia de un objeto de valor tan grande que “el corazón falla a quien teme su pérdida”⁴. Nancy ha caracterizado la imposibilidad de retener con la posibilidad de afirmarse en aquello que se retira y que nunca puede ser presentado, de lo que no puede ser aprehendido, de lo que nunca puede ser escrito sin extraviar aquello que es deseado: “no tienes nada, no puedes tener ni retener nada, y he aquí lo que necesitas amar y saber. He aquí lo que corresponde a un saber de amor. Ama lo que se te escapa, ama a aquel que se va. Ama que se vaya”⁵.

¹ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, p. 98.

² Georges Bataille, *El erotismo*, p. 246.

³ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 246.

⁴ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 247.

⁵ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, p. 60.

COROLARIO

1. La presencia abandona el lugar dando a ver el vacío de donde desaparece. La presencia se anuda a la interrupción de la escritura, cuya fascinación, radica en la ausencia de tiempo. La escritura es, por tanto, ajena a toda relación de presencia.
2. En responsabilidad directa con respecto a la Unidad, Maurice Blanchot ha dicho que la escritura conserva el recuerdo de la exterioridad de la Ley que le dio origen, diciendo: “no harás imagen”, “no representarás”, “recusarás la presencia como semejanza”, “signo y huella”¹.
3. Se concluye que la escritura no es ni signo ni modo secundario de la presencia, por cuanto está en relación de alteridad con respecto a ella.
4. El movimiento que busca “aprehender”, “cercando”, “dando la vuelta” para encontrar la presencia, la extra-vía. El canto de Orfeo inaugura la separación: la visión de algo invisible que equivale a una ausencia infinita. El espacio literario, por analogía, ostenta la exterioridad inaprehensible. Por esta razón, la obra no aprehende nunca lo que le es exterior. En consecuencia, la obra redundante en el fracaso, la interrupción, la ruina, la ausencia de obra, (des)obra.
5. Orfeo es el signo que apunta a la despedida prematura, a la ausencia de origen, donde no sólo falta la segura existencia, la esperanza de la verdad, y los dioses que se han retirado, sino también, donde el poema es la falta. En esta situación, el afuera conforma el espacio desértico, indeterminable e informe, donde todo falta. El afuera, sin embargo, es la “ceguera profunda” que ocupa el centro mismo del pensamiento². El afuera introduce la espera, la postergación de lo que está siempre por-venir en un espacio que no reúne ni consume nada. El encuentro con el “origen del canto” (v.gr. las sirenas, el rostro de Eurídice), es la promesa inconcluyente de lo puramente adviniente. En Blanchot, el afuera es y tiene lugar con la atracción, esto concierne a la muerte, la fascinación, el deseo, lo neutro, la interrupción de la obra que “hace obra”. Orfeo es porque canta.
6. Nada precede a la escritura. La escritura está desprovista de un origen o un fin concluyente. El tiempo de la escritura es, por tanto, el tiempo de la repetición. La repetición es el tiempo

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 556.

² Anna Poca, “Introducción”, *El espacio literario*, p. 8.

“presente” de la escritura donde la “presencia se presenta” perdiéndose. El Libro, la obra, el canto, comienzan donde hallan su falta.

7. Con Mallarmé se concluye que el sujeto que dice “hablo” es lo que, por definición, no está. El sujeto *subyace* al habla. Decir “yo” es decir “otro”, sin rostro, sin lugar. El esfuerzo de la poesía de Mallarmé reanuda este esfuerzo por alcanzar la ausencia misma. La experiencia literaria excluye al autor. Análogamente, Rilke buscaba que la muerte propia hablara en él. Sin embargo, no soy nunca “yo” quien habla, “yo no puedo hablar”.
8. Rilke y Mallarmé introducen la impotencia del lenguaje. Foucault anudó esa tarea a la pregunta que Nietzsche prescribía para la filosofía al preguntar: “¿Quién habla?”. Mallarmé apuntaba a una soledad insalvable en la cual, el lenguaje manifiesta la desaparición de aquel que habla.
9. Rilke mostraba, por su parte, que lo invisible es necesario a lo visible. Lo que se muestra ya no se define por la dicotomía entre lo visible y lo invisible. Lo que oscurece ilumina, lo que vela desvela, lo que se ausenta presenta. Esta relación inextricable entre los contrarios, se puso de manifiesto con Pierre Klossowski y la mutua implicación entre los dioses y los hombres, el sonido y el silencio, lo sagrado y lo profano, la presencia y la ausencia. Blanchot, decía, sin embargo: “[i]ntento, sin lograrlo, decir que hay un habla en que las cosas no se ocultan, al no mostrarse. Ni veladas ni desveladas: allí está su novedad [...] Aquí, lo que se revela no se entrega a la vista, sin refugiarse tampoco en la simple invisibilidad”¹.
10. La separación, la fisura, el hiato, que en Blanchot se dice en la extrañeza y la infinitud que es entre-nosotros, responde, con relación al lenguaje mismo, a lo puramente otro. La alteridad pura es también la distancia insalvable, lo que se mira y se extra-vía. De la alteridad pura me separa el intervalo que la deja infinitamente fuera de mí.
11. En la segunda sección se ha dicho que el “ahí” o el “ahora” determinan el modo imposible y nunca dado de la presencia. Lo inmediato excluye todo modo presente de la presencia.
12. La desaparición es necesaria para “mostrar el vacío” que ya “es” antes de ser. En ese sentido, se ha dicho con “La flor ausente” de Mallarmé, que decir la “flor” es decir su “ausencia”. Y con el epitafio de Rilke, “La rosa de nadie”, que decir la rosa, o la muerte, es decir la otra muerte, la muerte de nadie.
13. Con relación al erotismo, de igual modo, se ha destacado que la fusión tiene lugar con la promesa de despedir lo que, sin embargo, nunca se ha tenido.

¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, p. 36-37.

14. La experiencia del amor comporta de antemano la despedida prematura. De este modo, toda forma de relación comunitaria se funda con la promesa de disolverse. Por ello encontramos aquello que justamente promete dejar de estar antes de que el encuentro mismo tenga lugar.
15. Si la nostalgia de la “continuidad” perdida, como ha dicho Bataille, se ocasiona a raíz de la experiencia de la finitud de mi prójimo, en consecuencia, el erotismo (sagrado, del cuerpo, y de los corazones) se anuda a la muerte por medio del deseo de dar continuidad a aquello que por naturaleza es discontinuo, frágil y perecedero. El erotismo sostiene una relación entrañada en lo sagrado y la muerte.
16. Con Jean-Luc Nancy fue posible concluir que la suspensión de la reunión entre los cuerpos, es la discontinuidad que permite el contacto entre nosotros. La distancia que separa el tacto es el espaciamiento en el que el tacto toca no tocando. El tacto que se interrumpe, es el acto de tocar sin tocar. En este sentido, la muerte no fija el sentido de una clausura, sino que como el Cristo que se aparta del tacto, da lugar a la renovación y a la prolongación.
17. *Noli me tangere* puede entenderse como una *pasión de la escritura*; en la cual no se puede más que perder el cuerpo irremediamente: justo en el momento en que *toca el cuerpo*, la escritura *pierde su tacto*; en cuanto escribe el cuerpo, lo borra. La escritura no expresa más que el movimiento de una desaparición.
18. La desaparición no clausura. Quien parte no es reconocido sino hasta el momento que abandona el lugar que nunca fue. Paralelamente, las interdicciones “no tocar”, “no mirar”, o “recusarás el signo como modo de la presencia”, traducen la interrupción la voluntad de aprehender, retener, poniendo en entredicho por un instante la ley, en cuya fisura, el tacto de la presencia tiene lugar, cuando se va.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, G. *El aleluya y otros textos*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- _____. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
- _____. *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Editorial Tusquets, 2007.
- _____. *Sobre Nietzsche*. Madrid: Taurus, 1979.
- Blanchot, M. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- _____. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- _____. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007.
- _____. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- _____. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- _____. *La part du Feu*. Paris: Éditions Gallimard, 1949.
- Caro Valverde, María Teresa. *La escritura del otro* (Tesis doctoral). Murcia: Ilustrada, Universidad de Murcia, 1999.
- Castellanos Rodríguez, Belén. “El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille”. *Revista Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y jurídicas*. N° 26. (2010).
- Deleuze, G. *La lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- Derrida, J. *Cómo no hablar y otros textos. Denegaciones*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.
- _____. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1989.
- Duras, M. *La enfermedad de la muerte*, Barcelona: Tusquets, 1984.
- Elizalde Castillo, C. “Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo”. *Revista Tramas*, N°30, UAM-X, México, (2008), 289-293.

- Foucault, M. “La prose d’Acteon”. *La Nouvelle Revue Française*, n° 135, (marzo de 1963), 444-459.
- _____. “Prefacio a la transgresión”. En *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 55
- _____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1997.
- Gamoneda Lanza, A. “El étimo y la melancolía”. *Revista de Libros*, n°75 – (marzo de 2003), 11-80.
- Gamoneda Lanza, A. *Marguerite Duras: La textura del deseo*. Salamanca: Editorial Ilustrada, Universidad de Salamanca, 1995.
- Jabès, E. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Madrid: Trotta, 2000.
- _____. *El libro de la hospitalidad*. Madrid: Trotta, 2014.
- Jay, M. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- _____. *Ojos abatidos*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Klossowski, P. “Nietzsche, le polythéisme et la parodie”. *Un si funeste désir* (Conferencia en el Collège de Philosophie en 1957). Paris: Gallimard, 1967
- _____. *Le bain de Diane*, Paris: Editorial Jean Jacques Pauvert, 1956.
- _____. *Sade mi prójimo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- Laporte, R. “Sur Maurice Blanchot”. *Critique*, N° 229, (junio de 1966).
- Lévinas, E. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Minima Trotta, 2000
- Mallarmé, S. *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard / Pléiade, 1945.
- Martínez González, R. *Maurice Blanchot: La exigencia política* (Tesis doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.
- Nancy, J-L. *Noli me tangere*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- _____. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, p. 294.
- _____. *Une expérience au cœur*. En *La Déclosion* (Déconstruction du christianisme, 1). Paris: Galilée, 2005.

- Piña, C. *Literatura y posmodernidad*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008.
- Ponce, Juan García. *Teología y pornografía: Pierre Klossowski en su obra, una descripción*. México D. F: Ediciones Era, 2001.
- Potel, H. “Cuestiones de herencia. Fantasma, duelo y melancolía en Jacques Derrida”. En Casas, A.; Constante, A.; Flores Farfan, L.; *Los (con)finés del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Quignard, P. *Butes*. Madrid: Sexto Piso, 2012.
- Quintana Domínguez, I. *La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Católica de Lovaina/Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Rilke, R. M. *Escritos como epitafio para Wea Ouckama Knoop*. Madrid: Visor de poesía. 2004.
- _____. *Las elegías de Duino*. Barcelona: Editorial Lumen, 1980.
- _____. *Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Catedra, 1987.
- Rodríguez Marciel, C. “Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot: el reparto de lo inconfesable”. *Revista Escritura e imagen*, Universidad Complutense de Madrid, n° 8 (2012), p. 259-276.
- _____. “Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy”. Madrid: Dykinson S.A., 2012.
- Rooden, A. “La comunidad en obra. Jean-Luc Nancy en diálogo con Maurice Blanchot: Un desacuerdo tácito”. *Revista Pléyade* 7. Vol. IV N°1. (Enero-Junio 2011), 79-103.
- Scholem, G. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, “Walter Benjamin y su ángel”, Madrid, Trotta, 2004
