e-Book

Tesis de Posgrado.
Letras

Blanchot: el rumor de las comunidades anónimas

Carolina Villada Castro

Secretaría de Posgrado
Secretaría de Investigación, Ciencia y Tecnica
ffyh Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC
UNC Universidad Nacional de Córdoba

La presente investigación de doctorado se dedica a indagar en los relatos de Blanchot por el anonimato de la voz narrativa y su urdimbre de una red de murmullos anónimos que produce una polifonía enunciativa. De este modo, sus ensayos despliegan una escritura literaria que configura una comunidad insumisa y solidaria con el dolor y el morir del otro. Esto con el fin de explicitar sus alcances éticos a partir de la poética de la alteridad y la hospitalidad de la escritura que se deriva de sus trabajos. A continuación presentamos los aportes de cada uno de los capítulos de esta tesis con respecto a la pregunta inicial y, posteriormente, bosquejamos las perspectivas que abre esta investigación: El primer capítulo, "Benveniste-Barthes: la tesitura de los murmullos", define las elecciones teórico-metodológicas de la investigación, a partir de la semiología de la lengua de Benveniste y de la semiología de la escritura de Barthes. El segundo capítulo, "Imágenes de comunidades anónimas en las ficciones de Blanchot" detalla cómo emerge y prolifera la red de murmullos anónimos en los relatos de Blanchot. El tercer capítulo, "Mayo del 68 y la comunidad literaria de los anónimos" explicita cómo esta red de murmullos en la narrativa de Blanchot se consolida en su obra ensayística y en sus escritos políticos a partir de la inquietud y necesidad de una escritura anónima y colectiva ante los acontecimientos históricos. Finalmente, el cuarto capítulo titulado "Bosquejo de una poética de la alteridad" trata los ensayos-ficción El paso no más allá, La escritura del desastre, El último en hablar y Après-coup, escritos a partir de los acontecimientos del holocausto y del genocidio debidos a las guerras del siglo XX.

Gracias a este recorrido logramos poner de manifiesto cómo la red de murmullos se transforma en una escritura de las comunidades anónimas, a través de los ensayos de Blanchot. Emerge entonces la exigencia ética de una escritura colectiva, insumisa y testimonial que, además, del rechazo de lo insoportable e injustificable, llega a nombrar lo indecible, a invocar y acoger a los ausentes. De los relatos a la escritura fragmentaria asistimos a un agrietamiento, debilitamiento y fragmentación de la voz narrativa que se torna condición de posibilidad de una polifonía enunciativa y de una geografía interlocutoria (Courtois, 2003), en fin, de un espacio de hospitalidad con los que vuelven, cuya muerte se invierte en el murmullo infinito de su ausencia en el seno de la escritura literaria, considerada en esta investigación como el rumor de las comunidades anónimas.

Carolina Villada Castro (Rionegro-Antioquia, Colombia, 1987). Profesional en filosofía, Universidad de Antioquia-Colombia. Magíster en Estudios de la Traducciones, Universidad Federal de Santa Catarina-Brasil. Doctora en letras, Universidad Nacional de Córdoba-Argentina. Se ha desempeñado como docente cátedra, además, posee experiencia profesional en traducción literaria, corrección de estilo y promoción de lectura en bibliotecas públicas de Medellín. Sus indagaciones se dedican a la poética, ética y estética. Le apasionan las lenguas y las culturas. Autora de "Foucault-Blanchot: la solidaridad de los anónimos", artículo publicado en la Revista Universitas Philosophica, 37(75), 2020 y de "Pozzi y Sereni: po(é)ticas de la alteridad", artículo publicado en Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, 9(20), 2020.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANA

Lic. Flavia Dezzutto

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Dra. Carolina Álvarez Ávila

SECRETARIO DE POSGRADO

Dr. Sebastián Muñoz

SUBSECRETARIA DE POSGRADO

Dra. Laura Freyre

Secretaría de Posgrado

Secretaría de Investigación, Ciencia y Tecnica

ffyh Facultad de Filosofía y Humanidades

UNC Universidad Nacional de Córdoba

Blanchot: el rumor de las comunidades anónimas

Carolina Villada Castro

Villada Castro, Carolina
Blanchot: el rumor de las comunidades anónimas / Carolina Villada Castro. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1638-2

1. Literatura. 2. Poesía. 3. Ética. I. Título.
CDD 809.104

Diseño de portada: Manuel Coll | Área de Comunicación institucional FFyH UNC
Gestión editorial: Noelia García | Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica FFyH UNC

ISBN 978-950-33-1638-2

Tesis de doctorado en Letras
Título: Blanchot: el rumor de las comunidades anónimas
Autora: Carolina Villada Castro
Director: Silvio Mattoni

Blanchot: el rumor de las comunidades anónimas por Carolina Villada Castro se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

Agradecimiento

Agradezco a familiares, amigos y a aquellos que fueron llegando en el camino para aportar con su afecto, con su conversación o con su interpelación estimulante.
Asimismo, quisiera expresar mi agradecimiento especial al profesor Silvio Mattoni, por su acogimiento generoso desde el inicio de la investigación, durante la estancia en Córdoba y por su lectura y retroalimentación siempre diligente, aguda y juiciosa tras cada entrega.

Índice

Introducción/1

Capítulo I

Benveniste-Barthes: la tesitura de los murmullos /8

1. Benveniste: semiología de la lengua /9

1.1 La teoría de los pronombres y el aparato formal de enunciación /12

1.2 La tercera persona: la anomalía /15

1.3 Comunidad en el *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* /19

2. Barthes: semiótica de la escritura /23

2.1 Barthes lector de Benveniste /23

2.2 De escritura blanca a lo neutro /26

2.3 Emergencia de lo neutro en los relatos y ensayos de Blanchot /31

Coda: la malla narrativa de los rumores anónimos /39

Capítulo II

Imágenes de comunidades anónimas en las ficciones de Blanchot /43

2.1 Umbral: las primeras novelas /44

2.1.1 *Thomas l'obscur* (1950): el hombre aniquilado /45

2.1.2 *Aminadab* (1942) y *Le Très-Haut* (1948): comunidad de la ley, comunidad de anónimos /53

2.2 Pasajes: los relatos /61

2.2.1 *L'arrêt de mort* (1948): acompañar a morir /63

2.2.2 *Au moment voulu* (1951): la danza de las miradas /69

2.2.3 *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953) : el espectro de cristal /78

2.2.4 *Le dernier homme* (1957): salvaje levedad /86

2.2.5 *L'attente l'oublie* (1962): la fuga vocal /94

2.2.6 *La Folie du jour* (1973): blanca locura /101

2.2.7 *L'Instant de ma mort* (1994) : vivir, morir intensa ligereza /104

Coda: la polifonía de las voces anónimas en la narrativa de Blanchot /107

Capítulo III

Mayo del 68 y la comunidad literaria de los anónimos /112

3.1 *La conversación infinita (1969):* de lo neutro al habla plural /113

3.2 *Écrits politiques* (1953-1993) y *Los intelectuales en cuestión (1997)*: escritura colectiva y anónima /122

3.3 *La comunidad inconfesable (1983):* la comunidad literaria /134
Coda: la comunidad literaria y la solidaridad de los anónimos /142

Capítulo IV
Bosquejo de una poética de la alteridad /146
4.1 *El paso no más allá (1973):* acoger a los ausentes que vuelven (*revenants*) /147
4. 2 *La escritura del desastre (1980):* responsabilidad y alteridad /153
4.3 Lo insoportable, lo indestructible: Blanchot lector de Antelme y Celan /160
Coda: la hospitalidad de la escritura /175

Conclusión
Poética y ética de las comunidades anónimas /178
Referencias /190

Introducción

La narrativa de Blanchot implica una lectura de oídas, una escucha atenta de una voz narrativa anónima en torno de la cual se diseminan otras voces anónimas en duplicación y multiplicación hasta componer un tejido de murmullos en variación y fuga entre sí. Voz próxima al soplo, al jadeo, al silencio, a la angustia, al grito, incluso, a la fuga vocal o a la embriaguez coral. El anonimato de la voz narrativa, su transformación en habla plural y la apuesta por una escritura literaria que configura una comunidad de anónimos insumisa, solidaria y hospitalaria con el dolor y el morir del otro es el tema al que se dedicará nuestra investigación. Más específicamente, esta tesis intentará responder a la pregunta por cómo emerge la red de murmullos anónimos en los relatos de Blanchot y se transforma, posteriormente, en una concepción de la escritura literaria como escritura de comunidades anónimas en sus ensayos.

Nuestro objetivo será establecer los alcances poéticos de esta malla de murmullos anónimos y, paralelamente, los alcances éticos de su consolidación a partir de la exigencia de una escritura colectiva e incluso testimonial en los escritos políticos y en los ensayos-ficción finales de Blanchot. Para lograr este objetivo, en un primer momento nos dedicaremos a detallar las elecciones teórico-metodológicas que orientan esta investigación, la cual situamos en la semiología de la lengua de Benveniste y la semiótica de la escritura de Barthes. Seguidamente, proponemos realizar un análisis semiótico de relatos de Blanchot, tales como *Thomas el oscuro* (1950), *Aminadab* (1942), *Le Très-Haut* (1948), *L'arrêt de mort* (1948), *Au moment voulu* (1951), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), *Le dernier homme* (1957), *L'attente l'oublie* (1962), *La Folie du jour* (1973), *L'Instant de ma mort* (1994). Para este análisis se usarán la teoría de los pronombres y el aparato formal de enunciación de Benveniste (1997a, 1997b, 2012), así como la noción de neutro de Barthes (2004). A continuación, procedemos a indagar por el modo como se transforma la red de murmullos anónimos de la narrativa de Blanchot en una comunidad anónima de escritura y, posteriormente, en una escritura testimonial en ensayos tales como *L'entretien infini (1969), Écrits politiques*

(1953-1993), Los intelectuales en cuestión (2003), *La comunidad inconfesable* (1983), *El paso no más allá* (1973), *La escritura del desastre (1980)* y *Après-Coup* (1983). Finalmente, esperamos establecer los alcances poéticos y éticos de dicha consideración de la escritura literaria como un espacio de comunidad de anónimos.

Durante el desarrollo de esta investigación fue necesario realizar una conformación y selección exhaustiva del corpus crítico existente sobre las obras de Blanchot, luego procedimos a una revisión sistemática del mismo que estuvo a la base de la argumentación de cada uno de los capítulos. Algunos de los intérpretes primarios de la obra de Blanchot que consultamos fueron: Bident (1998, 2010, 2012), Bident y Vilar (2003) Hoppenot (2014), Milon (2014), Préli (1997), Schulte-Nordolth (1995). A la par se consideraron recientes compilaciones de estudios críticos sobre la obra de Blanchot (Hart & Hartmann, 2004; Hardt, 2010; Ravel, 2007). Igualmente, hicimos un estudio atento de la interpretación tanto de los relatos como de los ensayos de Blanchot en las obras de otros pensadores e interlocutores contemporáneos como Lévinas (2000), Nancy (2002, 2007, 2016), Derrida (1986, 1998, 1999, 2000, 2002, 2003), Foucault (1997, 2001), Collin (1986, 2012) y Zarader (2001). Seguidamente, consultamos la recepción y derivas que su pensamiento entorno a la comunidad ha tenido en la literatura y la filosofía contemporánea, a partir de los trabajos de Agamben (1996, 2000), Esposito (2003, 2009), Cacciari (1978), Cragnolini (2007, 2008), Henao (2012), Antelo (2014). Finalmente, damos cuenta de los trabajos más recientes vinculados a las contribuciones poéticas y éticas de la obra de Blanchot a partir de los trabajos de Martínez (2011), Pulido (2015), Quintana (2014, 2017, 2018), Ramírez (2017), entre otros.

Gracias a estos procedimientos teórico-metodológicos fue posible construir poco a poco los capítulos que componen esta tesis, en la tentativa de responder a la pregunta de partida. De este modo, la tesis se configuró a partir de cuatro capítulos que describimos a seguir: el primer capítulo se titula "Benveniste-Barthes: la tesitura de los murmullos", allí se presentarán las contribuciones metodológicas de la semiología de la lengua de Benveniste y de la semiología de la escritura de Barthes. De Benveniste (1997a, 1997b) tomamos la teoría de los pronombres para comprender la función del narrador en los relatos de Blanchot al deslizarse de la primera persona "yo" a la tercera persona "él" que opera como "no-persona", esto es, como punto de articulación y alternancia de las voces. Esta contribución semiológica de Benveniste es imprescindible para nuestra indagación, puesto que nos indica el fino hilo con que se teje la malla narrativa de las voces anónimas en los relatos de Blanchot, su uso del monólogo como diálogo y del discurso libre indirecto. Gracias a esta

teoría de los pronombres de Benveniste podremos percibir en detalle cómo se dibuja la "geografía interlocutoria de los relatos de Blanchot" (Courtois, 2003, p. 553).

En esta geografía interlocutoria las voces tienden entonces a impersonalizarse, a duplicarse en el anonimato por el movimiento neutro del lenguaje y la escritura literaria. Así, el yo y el tú, el uno y el otro se alternan por un "él", mientras se dispersan en el flujo del discurso libre indirecto y por el carácter centrífugo y diseminador de la voz narrativa anónima. Precisamente, este desenvolvimiento de las voces, a través de los pronombres, en la malla narrativa de los relatos de Blanchot nos bosquejan esto que llamamos « rumor de las comunidades anónimas".

Paralelamente, en un evidente distanciamiento del significado semiológico y filológico de comunidad que nos reconstruye Benveniste en su imprescindible *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas: economía, parentesco, sociedad, poder, derecho, religión* (1983), nos dedicamos con Blanchot al modo como las voces tejen comunidad literaria en los relatos, esto es, cómo acontece esta geografía interlocutoria donde ya no se trata de una comunidad basada en la identidad de raza, lengua o territorio; sino de una comunidad de anónimos, esto es, allí donde unos y otros solo tienen en común entrar en ese movimiento de lo neutro, donde uno y otro se tornan ajenos y extraños como en una imposibilidad de representarse, significarse, apropiarse. En fin, como si los relatos de Blanchot removieran narrativamente ese paradigma occidental de la comunidad basada en la identidad, la unidad y totalidad con alcances éticos insoslayables, a saber, la exigencia de lo neutro de mantener lo desconocido ante sí o, si se quiere de mantener una relación de no poder con el otro y lo otro (ora con las cosas, ora con las imágenes o palabras), tema que se profundiza en el tercer y cuarto capítulo.

Por su parte, con la noción de lo neutro de Barthes no sólo buscaremos establecer cómo el problema del lenguaje literario se convierte en el tema preponderante de la literatura moderna, sino cómo esta perspectiva le permite convertir su revisión crítica de la historia de la literatura en una crítica ontológica de la historia de la escritura literaria (Bident, 2012). Más exactamente, con Barthes trataremos ese "deseo neutro" en el lenguaje y escritura literaria de remover la estructura, transgredir sus límites y, en suma, desestabilizar las categorías y los paradigmas. En contrapunto, a partir de los relatos y ensayos de Blanchot reivindicaremos esta "exigencia de lo neutro" que se desenvuelve en el lenguaje literario para reivindicar esa relación de no poder del sujeto del lenguaje — que se expone por lo neutro a su impersonalidad— y del otro interlocutor — expuesto también por lo neutro a su extrañeza y lejanía—, que apenas pueden duplicarse como otro(s) en el flujo narrativo. Por tanto, este capítulo nos proporciona las herramientas metodológicas que usaremos en los capítulos a

seguir, dedicados al análisis de los relatos de Blanchot y a los alcances éticos del "rumor de las comunidades anónimas" que dichos relatos nos esbozan.

El segundo capítulo, "Imágenes de comunidades anónimas en las ficciones de Blanchot", proporcionará entonces un análisis de los relatos de Blanchot a partir de la red de voces anónimas y de las figuras de comunidad de sus ficciones, tales como *Thomas el oscuro*, *Aminadab*, *Le Très-Haut*, *L'arrêt de mort*, *Au moment voulu*, *Celui qui ne m'accompagnait pas* , *Le dernier homme*, *L'attente l'oublie*, *La Folie du jour*, *L'Instant de ma mort*. En estos relatos podemos constatar cómo las voces que se vuelven anónimas, proliferan y se desvanecen en una negra noche, en un mar sin orillas, en el reflejo de un cristal o en medio de un fulgor blanco y enceguecedor. Igualmente, acompañamos la errancia de las voces, ya sea alrededor de una orden anónima como en *Aminadab* y *Le Très-Haut*, ya sea por la imposibilidad del recuerdo o por la locura como en *L'attente l'oublie* o en *La Folie du jour*. Paralelamente, se pone en escena el encuentro de espectros en lugar de personajes, figuras que en el contacto y aproximación se desvanecen tornándose extrañas y ajenas aún en medio de los vínculos más íntimos como en el amor o la amistad, tal como vemos en *L'arrêt de mort* o en *Au moment voulu* o de relaciones sin vínculo como la que emerge entre los enfermos y moribundos en *Le dernier homme.* Incluso asistimos al extrañamiento mismo de la voz narrativa, que se pierde e impersonaliza en medio de tentativa de narrar como en *Celui qui ne m'accompagnait pas* o que apenas puede dar testimonio de sus experiencias a partir de la tercera persona, al asumir que lo habita un extraño, el sobreviviente tras guerra de *L'Instant de ma mort.*

El tercer capítulo, "Mayo del 68 y la comunidad literaria de los anónimos", mostrará cómo la malla o red de murmullos anónimos en la narrativa de Blanchot se explicita gracias a la noción de habla plural en *La conversación infinita* y de comunidad literaria en *La comunidad inconfesable*. Ambas nociones tratan la escritura como un espacio de enunciación colectiva y anónima que rechaza el acontecimiento de lo injustificable, de lo insoportable y de lo intolerable. Más aún, este espacio se amplía a partir de la solidaridad con los anónimos o ante la necesidad de acoger a aquel que muere, a los ausentes. Tal como ocurriera durante los eventos de Mayo del 58 con la oposición a la Guerra contra Argelia o con la revuelta de estudiantes y trabajadores durante Mayo del 68. Consecuentemente, el escritor se convierte entonces en vigía de los acontecimientos impugnables para solidarizarse con los anónimos y mantener el rechazo a cualquier forma de totalitarismo o despotismo.

En el cuarto capítulo, "Bosquejo de una poética de la alteridad", estudiaremos *El paso no más allá, La Escritura del desastre, El último en hablar* y *Après coup* que responden literariamente al

holocausto y genocidio debidos a las guerras del siglo XX. En ellos Blanchot lleva a cabo un intenso diálogo con fenomenólogos como Husserl, Heidegger o Lévinas y con escritores como Celan y Antelme. A su vez se explorarán nociones como "subjetividad sin sujeto", "singular provisional" y anónimo cualquiera para referir al testigo o sobreviviente del desastre, a quien ha vivido lo insoportable y, con todo, mantiene la palabra.

De este modo, el anonimato de la voz narrativa de sus relatos logra un alcance ético en estos ensayos-ficción, así lo neutro permite responder a lo indecible incluso en el deslizamiento y extrañamiento de su enunciador, que apenas puede narrar en tercera persona, como desdoblándose o, mejor, exteriorizándose, al asumir este extraño extranjero que lo fragmenta. Al respecto aclara Zarader: «no se trata de vaciar el sujeto de su consistencia, sino de borrar el lugar de este. El "él", tal como es referido por Blanchot, se esfuerza por hacer escuchar que, cuando predomina el afuera o lo neutro, ya no hay sujeto en una experiencia semejante» (2001, p. 129)[1]. Asimismo, en los fragmentos de ficción que componen estos ensayos destacaremos la polifonia enunciativa o, si se quiere, la "enunciación de los que vuelven" (Hoppenot, 2014), que nos permitirán bosquejar una poética de la alteridad en estos últimos escritos de Blanchot.

De este modo, indicaremos cómo la escritura literaria responde a lo insoportable a través de lo indecible, en este sentido agrega Zarader: «hay por tanto un « espacio », en el lenguaje, en el que el único objetivo es acoger lo indecible, preservarlo, responderle: es el espacio « literario» [...] espacio de despliegue de lo indecible » (2001, p. 212)[2]. Es por esto que esperamos dar cuenta también de la hospitalidad de la escritura a que conlleva esta responsabilidad con el sufrimiento y morir del otro tras el holocausto y el genocidio del siglo XX.

A propósito enfocaremos las interlocuciones de Blanchot con Antelme y Celan en *La conversación infinita* o *El último en hablar,* quienes logran dar cuenta tanto de la voz indestructible del testigo que sobrevive a la catástrofe y degradación común, como de la disolución de la voz poética hasta convertirse en sombra en el poema, que se torna en espacio de diálogos o dramas pronominales, donde la muerte se invierte en el decir infinito de la voz poética capaz de invocar a los ausentes y componer con ellos un nosotros. El poema se convierte entonces en un espacio

[1] *N. del T.* Traducimos todas las citas de los autores cuyas obras en francés no cuentan con traducción previa al español publicada o en los casos en que consideramos necesario proponer versiones diferentes a las disponibles en las ediciones existentes. En estos casos dejamos la versión en francés en la nota al pie para su verificación por el lector: «Il ne s´agit plus de vider le sujet de sa consistance, mais d´en raturer le lieu. Le Il, tel qu´il est sollicité par Blanchot, s´efforce de faire entendre que, lorsque règne le dehors ou le neutre, il n´y a plus de sujet à une telle expérience » (Zarader, 2001, p. 129)

[2] « Il existe pourtant un « espace », dans le langage, dont la seule vocation est d´accueillir l´indecible, de le préserver, de répondre de lui : c´est l´espace « littéraire » [...] espace de déploiement de l´indecible » (Zarader, 2001, p. 212)

polifónico de sobrevivientes y ausentes; mientras nos permite confirmar nuestra tesis sobre la potencia poética y ética del rumor de las comunidades anónimas en el espacio literario.

Finalmente, las conclusiones tratarán los alcances poéticos y éticos de la escritura de las comunidades anónimas, con los que se espera responder a la pregunta inicial. Así intentaremos establecer cómo ese anonimato de la voz narrativa que disemina y dispersa las voces en los relatos de Blanchot, se transforma posteriormente en el habla plural y en la exigencia de una comunidad literaria de anónimos, donde se vigoriza y despliega una polifonía enunciativa o enunciación de los que vuelven. Movimiento poético consistente en acoger lo indecible, aun cuando « el deslumbramiento, el dolor, hace arder cualquier vocablo y lo deja mudo [...] es el lenguaje como tal que solo puede perderse en el abismo» (Zarader, 2001, p. 206)[3]. No obstante, esas palabras que quedan tras el desastre exponen el insoslayable alcance ético del lenguaje: «él se inclina hacia una dirección que se debe considerar ética, que se define como el lugar de « lo que es necesario » en la relación con el otro" (Zarader, 2001, p. 232)[4]. Así, tras el desfondamiento del sujeto del lenguaje que se vierte en la voz del anónimo cualquiera, nos abocaremos a un archipiélago infinito, donde de fragmento en fragmento se reverbera al otro y lo otro en el seno mismo del lenguaje, pues se trata entonces de «encontrar a este otro en el lenguaje» (« rencontrer cet autre que *dans* le langage », Zarader, 2001, p. 207).

[3] « L´éblouissement, la douleur, fait brûler tout vocable et le rend muet [...] c´est le langage comme tel qui ne peut que manquer à l´abîme » (Zarader, 2001, p. 206)

[4] «Il s´incurve dans une direction qu´on doit bien dire éthique, pour autant qu´on définisse celle-ci comme le lieu d´un il faut, en rapport à autrui » (Zarader, 2001, p. 232)

Capítulo I

Benveniste-Barthes: la tesitura de los murmullos

Capítulo I

Benveniste- Barthes: la tesitura de los murmullos

Este capítulo se dedica a las elecciones teórico-metodológicas con que se realizará el análisis literario de los relatos de Blanchot, estas se sitúan en la semiología de la lengua de Benveniste y la semiología de la escritura de Barthes. Más precisamente, para nuestro análisis tomaremos: la teoría de los pronombres (1997a, 1997b) y el concepto de comunidad (1983) de Benveniste; así como el concepto de neutro de Barthes (2004).

Esto a fin de explicitar el modo en que operan los pronombres en los relatos de Blanchot, especialmente en *Celui qui ne m'accompagnait pas, Au moment voulu, L'attente l'oublie, Le dernier homme* y *El instante de mi muerte*, en tanto puntos e índices provisionales que ponen en contacto murmullos anónimos en reverberación, multiplicación y diseminación entre sí. Particularmente, nos detendremos en el deslizamiento de la voz narrativa de la primera (yo, *moi*) a la tercera persona (él, *il*) dado que, en lugar de funcionar como un narrador omnisciente, objetivo o punto de vista, se torna en centro que descentra o, si se quiere, en el umbral de la dispersión de los rumores en los relatos de Blanchot. De este modo, se multiplican los envíos y reenvíos entre el yo (*moi*), tú (*tu*), él (*il*), ella (*elle*), se separan en un ustedes (*vous*), ellos (*ils*) o se superponen en un nosotros (*nous*).

Por consiguiente, en la primera parte estudiamos la teoría de los pronombres de Benveniste, a saber, el modo como intervienen en la dinámica de la enunciación, donde se destaca particularmente de la tercera persona en tanto "no-persona" o "anomalía" (1997a, p. 165). A lo que se suma su preciosa indagación filológica y lingüística en torno al concepto de comunidad en su *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* (1983). En la segunda parte nos dedicaremos al concepto de lo neutro en Barthes (2004), a sus tanteos iniciales en la figura de una escritura blanca (2011) hasta su problematización directa en *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el collège de france, 1977-1978* (2004). A fin de detenernos en la asunción de lo neutro como "aquello que

desbarata el paradigma", para señalar apenas "una dirección" (Barthes, 2004, p. 96), o en términos Beatriz Sarlo, en tanto se trata de la: "categoría que desestabiliza todas las categorías y los sistemas" (Sarlo, 2004). Finalmente, a partir de estas herramientas analíticas de Benveniste y Barthes podremos detallar formalmente esa geografía interlocutoria de la narrativa de Blanchot (Courtois, 2003), esto es, en el rumor de las comunidades anónimas a cuyo potencial poético y ético se dedica esta tesis.

1. Benveniste: semiología de la lengua

Heredero de Saussure y Pierce, Benveniste continua el análisis de las relaciones y diferencias entre los signos lingüísticos; sin embargo, evita un análisis puramente formal y autorreferencial. En contraste, para Benveniste la lengua es una construcción cultural, ya que la vida de los signos acontece en la vida social, al respecto afirma: "con la lengua estamos en el fundamento de toda vida de relación" (a, p. 118). Por tanto, si la semiología de la lengua quiere dar cuenta de la vida social del signo, esta debe poner en relación múltiples sistemas de signos tanto lingüísticos como no lingüísticos con capacidad de significar. Solo así la semiología puede establecer los modos en que el signo funciona, produce sentido, significa o se valida (Benveniste, 1997b, p. 55) con un conjunto finito de signos y con reglas definidas entre ellas, ya para la producción de discurso; ya para la figuración, en el caso particular de los signos artísticos.

Paralelamente, una de las contribuciones más notables de Benveniste es la prioridad que concede a la pregunta por el sentido más que por el signo lingüístico. En esta perspectiva la indagación por el sentido semiótico —que compete a las relaciones entre signos: "sentido cerrado sobre sí mismo y contenido de alguna manera en sí mismo" (Benveniste, 1969a, p. 111)— se articulará inevitablemente a un sentido semántico, es decir, al "sentido resultante del encadenamiento, de la apropiación en la circunstancia y de la adaptación de los diferentes signos entre sí" (Benveniste, 1969a, p. 111), con que el signo entra y circula en el mundo.

Precisamente este uso social del signo, su producción simultánea de sentido semiótico y semántico permite que los signos lleguen a configurar discursos y, con estos, se compongan sistemas semióticos diversos con relaciones múltiples. Así, un sistema semiótico puede engendrar, correlacionarse o interpretar a otro sistema semiótico, por ejemplo, una escritura puede engendrar otras escrituras. En el caso particular de Blanchot, podríamos considerar las continuidades y discontinuidades entre ensayo y ficción.

Justamente, en una breve alusión al lenguaje artístico, donde podemos situar el lenguaje literario, Benveniste aclara: "las relaciones significantes del "lenguaje" artístico hay que descubrirlas dentro de una composición" (Benveniste, 1997b, p. 62). Como veremos, es el caso de las variaciones formales de la voz narrativa en los relatos de Blanchot donde se entreteje la voz narrativa neutra y la malla de murmullos anónimos en desobramiento (*désœuvrement*), al modo de una fuga vocal.

Paralelamente, destacamos las consideraciones de Benveniste sobre la relación entre lengua y escritura en sus *Dernières leçons: Collège de France 1968 et 1969* (2012). En primer lugar, su énfasis en la lengua como condición de posibilidad de la escritura, más exactamente, de la escritura como creación paralela a la lengua y no como su calco o prótesis: « ella es *paralela* a la lengua, pero no es su *calco* » (« elle est *parallèle* à la langue, mais non son *décalque* », Benveniste, 2012, p. 24). En consecuencia, la escritura es una forma lingüística singular donde se construye sentidos y discurso. Con todo, la escritura es diversa a la oralidad, su singularidad consiste en que "ella es la boca y la lengua de otro" ("il est la bouche et la langue d´un autre", Benveniste, 2012, p. 98), puesto que no refiere ni a un locutor ni a una locución inmediata. Esta condición autónoma de la forma lingüística de la escritura, no obstante, es la condición de la auto-semiotización de la lengua. A propósito en la *Leçon 12* nos dirá Benveniste:

> La autosemiotización de la lengua: la escritura siempre y en todas partes ha sido instrumento que ha permitido a la lengua semiotizarse por sí misma. Esto quiere decir que el hablante se detiene en las cosas enunciadas; toma en consideración la lengua y la descubre significante; nota recurrencias, identidades, diferencias parciales y estas observaciones se fijan en representaciones gráficas que objetivan la lengua y suscitan como imágenes la materialidad misma de la lengua. (Benveniste, 2012, p. 113)[5]

En la escritura la lengua produce sentidos y discursos, a la vez que expone la condición de posibilidad del discurso, sus elementos compositivos. De este modo, la escritura proporciona incluso una imagen de la lengua como sistema formal a la base de los demás sistemas formales. Esta función metalingüística de la lengua solo es posible por la objetivación o materialización formal de la lengua en la escritura, al respecto anota Benveniste:

> 1. La lengua es el único sistema significante que puede describirse por sí mismo en sus propios términos. La propiedad metalingüística es propia de la lengua dado que es la intérprete de otros sistemas; 2. Pero para que la lengua se semiotice, debe *proceder por la objetivación de su propia*

[5] « L´auto-sémiotisation de la langue: l´écriture a toujours et partout été l´instrument qui a permis à la langue de se sémiotiser elle-même. Cela veut dire que le parlant s´arrête sur la langue au lieu de s´arrêter sur les choses énoncées ; il prend en considération la langue et la découvre signifiante ; il remarque des recurrences, des identités, des différences partielles et ces observations se fixent dans des répresentations graphiques qui objectivent la langue et qui suscitent en tant qu´images la materialité même de la langue. » (Benveniste, 2012, p. 113).

> *substancia*. La escritura *deviene* progresivamente el instrumento de esta objetivación formal. (Benveniste, 2012, p. 113)[6]

En suma, desde la semiología de la lengua de Benveniste, la escritura no se limita a la transcripción de la palabra hablada ni al alfabeto ni a iconizar lo real o el referente del discurso. En contraste, la escritura es una forma lingüística autónoma que posibilita la objetivación formal de la lengua, es decir, allí donde la lengua misma se semiotiza y, por ende, las condiciones de posibilidad del discurso y del sentido se problematizan, configuran y reconfiguran.

Como nos explicita Fenoglio en « *La langue et l'écriture » : un écart théorique entre Benveniste et Saussure* » (2016), a diferencia de Saussure en cuya obra la escritura no se problematiza, sino que es subordinada a la palabra hablada y permanece transparente; en Benveniste la correlación entre lengua y escritura es insoslayable: de un lado, la lengua es condición de posibilidad de la escritura como sistema semiótico; de otro lado, la escritura permite la auto-semiotización o auto-formalización de la lengua. Consecuentemente, la escritura expone la lengua como forma autónoma fuera del referente, capaz de crear formas, órdenes, en fin, múltiples relaciones y funciones entre los signos. Gracias a la escritura la lengua crea y recrea su materialidad, a la vez que la escritura se torna autónoma de la oralidad y se multiplican sus potencialidades semióticas, caso por excelencia de la literatura.

Asistimos, por tanto, a un cambio epistémico insoslayable: la lengua se semiotiza a sí misma a partir de la escritura y, simultáneamente, la escritura se sitúa entre segmentos epistemológicos heterogéneos que entretejen arqueología, epistemología, lingüística, antropología y arte; mientras se constata el acontecer inagotable de la lengua entre comunidades, su diferir de la presunta naturalidad de la lengua y, así, la *différance* infinita de la lengua en la escritura.

Para esta tesis las consideraciones de Benveniste sobre la lengua y la escritura son muy pertinentes, debido a que intentaremos explicitar cómo el deslizamiento de la voz narrativa de la primera a la tercera persona y, de esta, hacia los demás pronombres en los relatos de Blanchot ocasionan la multiplicación de murmullos entre sí, con importantes alcances formales. Esta transformación de la voz narrativa neutra como umbral de la malla de murmullos anónimos conduce los relatos de Blanchot al anonimato del lenguaje, aquí donde en lugar de vaciar los murmullos en un formalismo puro; estos se duplican, multiplican y diseminan hasta componer esto

[6] «1.La langue est le seul système signifiant qui puisse se décrire lui-même dans ses propres termes. La propriété métalinguistique est bien propre à la langue du fait qu'elle est l'interprétant des autres systèmes ; 2. Mais pour que la langue se sémiotise, elle doit *procéder à une objectivation de sa propre substance.* L'écriture *devient* progressivement l'instrument de cette objectivation formelle. » (Benveniste, 2012, p. 113).

que llamamos comunidad de murmullos anónimos. En este caso, la lengua se semiotiza no con una función metalingüística; sino con una función narrativa correspondiente a la escritura literaria.

En el horizonte de esta semiología de la lengua y de la singular relación entre lengua, sentido y escritura que nos propone Benveniste, a continuación pasamos a tratar su teoría de los pronombres, de la enunciación y la tercera persona como "no-persona" en tanto herramientas teórica y metodológicas que nos permitirán detallar la tesitura de los murmullos en la narrativa de Blanchot.

1.1 La teoría de los pronombres y el aparato formal de la enunciación

En su obra *Problemas de lingüística general* (1997a, 1997b), Benveniste analiza el aparato formal de la enunciación y la intervención de los pronombres en su desenvolvimiento. Es el caso de la simple locución, en ella cada locutor se sitúa según enuncie o reciba el enunciado. Estas posiciones son provisionales en tanto varían a través del tiempo y conforme a las situaciones: "cada una efectúa la inserción del locutor en un nuevo instante del tiempo, y en una textura diferente de circunstancias y discursos" (Benveniste, 1969b, p. 3). Por consiguiente, en la enunciación el locutor se posiciona y simultáneamente postula al otro, en otras palabras, la enunciación es alocución puesto que "alguien se dirige a alguien" (Benveniste, 1997b, p. 85).

Así, el locutor toma el lugar del "yo" mientras produce un enunciado: "el pronombre yo, de elemento de un paradigma, se transmuta en una designación única y produce, en cada ocasión, una nueva persona" (Benveniste, 1969b, p. 4). El "yo" locutor es entonces un centro relacional en la enunciación, al respecto dice Benveniste:

> La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia del discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se manifestará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación. (Benveniste, 1997b, p. 85)

Por tanto, este pronombre o persona verbal indica una posición enunciativa móvil no substancial, es decir, se trata de una instancia meramente discursiva: "yo se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa" (Benveniste, 1997a, p. 182). De esta semiología de Benveniste se sigue que "el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua" (Benveniste, 1997a, p. 182-183). No obstante, esta posición enunciativa del "yo" será ocupada por otros locutores y abandonada cada vez que emerja uno nuevo en la dinámica de la interlocución: "signo único, pero móvil, yo, que puede ser asumido por cada locutor, a condición de que no remita cada vez sino a la instancia de su propio discurso" (Benveniste, 1997a, p. 175).

Esta función del "yo" del locutor también es básica no sólo porque sitúa a los demás participantes de la conversación; sino porque establece el "presente" (Benveniste, 1969b, p. 8) como centro generador y axial del tiempo de la enunciación. Por consiguiente, el tiempo de la lengua designado por la enunciación está "ordenado en función del discurso" (Benveniste, 1969b, p. 8) —en contraste con el tiempo físico, el tiempo subjetivo y solipsista de la vivencia o el tiempo cronológico—.

Paralelamente, el "tú" es relacional y relativo al "yo" locutor, ya que recibe la enunciación y su posición es de alocución, es decir, opera como oyente o interlocutor. Dado que en esta dinámica enunciativa el "yo" y el "tú" son realidades discursivas, sus posiciones "son inversibles" (Benveniste, 1997a, p. 166) y no substanciales, es decir, pueden invertirse o cambiar de lugar.

En suma, en esta semiología de la lengua de Benveniste los pronombres se plantean como instancias discursivas dinámicas que se actualizan con cada locutor, mientras se constata la lengua como sistema de los signos y su combinatoria, mientras se remueve el carácter metafísico de las categorías lingüísticas. A partir de esta explicación del aparato formal o, si se quiere, "marco formal de realización" (Benveniste, 1997b, p. 84) de la enunciación, los pronombres se sugieren en el lenguaje como "formas `vacías´ que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su `persona´, definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú" (Benveniste, 1997a, p. 184).

De este modo, la enunciación traza la geografía interlocutoria del lenguaje que acontece en la conversación y en el diálogo, su carácter relacional e intersubjetivo inevitable en el uso cotidiano de la lengua, a propósito anota Benveniste:

> El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como yo en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que exterior y todo a "mí", se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*. La polaridad de las personas, tal es en el lenguaje la condición fundamental [...] Así se desploman las viejas antinomias del "yo" y del "otro", del individuo y de la sociedad [...] es en una realidad dialéctica, que engloba los dos términos y los define por relación mutua, donde se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad. (Benveniste, 1997a, p. 181)

Cada acto enunciativo es entonces de carácter dialógico, singular y variable. Cada locución es necesariamente una interlocución y, a su vez, esta despliega una serie de relaciones y correlaciones entre un "yo" y un "tú" móviles, intercambiables y provisionales en el flujo de la conversación o diálogo, en este sentido agrega Benveniste: "Dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este marco es dado necesariamente con la definición de la enunciación." (Benveniste, 1997b, p. 88). En *L´attente l'oublie* los amantes

anónimos conversan: «*«Haz de tal modo que pueda hablarte.» – «sí, ahora háblame.» – «No puedo hacerlo.» – « ¡Habla sin poder!» – « ¡Tú me pides tan tranquilamente lo imposible!» ¿Cuál es este dolor, este miedo, cuál es esta luz? el olvido de la luz en la luz. »*. (Blanchot 1962, p. 64)[7]. En la conversación los amantes intentan hablar entre sí, el uno impele al otro, quien se expone a la dificultad de hablar que parece excederlo. Entre el imperativo, la pregunta, la solicitud y el forcejeo de las voces, el narrador emerge para enfocar esa imposibilidad, como una tercera voz anónima entre las voces de los amantes que desdobla la conversación, mientras nos constata el carácter dinámico de la enunciación en la conversación y, así, el juego intercambiable y móvil de las voces en la narrativa aquí indicadas por los pronombres, tal como nos propone Benveniste.

Otra contribución imprescindible de esta semiología de lengua es la consideración de todo monólogo como diálogo: el "yo" puede operar como referente (locutor) o referido, unas veces hace de locutor y otras de escucha. En este sentido Benveniste determina el monólogo como "variedad del diálogo" (Benveniste, 1997b, p. 88). Justamente, este es el caso por excelencia del escritor y de la enunciación escrita: "Esta se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien individuos. Se abren vastas perspectivas al análisis de las formas complejas del discurso, a partir del marco formal aquí esbozado." (Benveniste, 1997b, p. 91).

Al respecto podemos destacar particularmente el monólogo como recurso literario, considérese por ejemplo el siguiente pasaje de *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Blanchot: «*de aquel que había « desaparecido », tenía el derecho de hablar en tercera persona; sin embargo, era de mí mismo, quien estaba y permanecía allí [...] si bien el derecho a hablar de mí en tercera persona me pareció justificarse por una borradura semejante »*. (1953, p. 49-50)[8]. Como vemos, la voz narrativa en primera persona « yo » se desenvuelve en este pasaje como enunciador y como referente: habla y, a la vez, es aquel del que se habla. Con todo, aquí constatamos el deslizamiento de la voz narrativa de la primera a la tercera persona, esto es, del "yo" al "él", deslizamiento básico con que se caracterizará la voz narrativa neutra por Blanchot, otro de los conceptos de análisis básicos de esta tesis a tratar posteriormente desde Barthes (2004). Por lo pronto continuemos con el análisis de los pronombres desde la semiología de la lengua de Benveniste, focalizando esta vez las singularidades de la tercera persona

[7] *«Fais en sorte que je puisse te parler.» – «Oui, maintenant parle-moi.» – «Je ne le puis pas.» – «Parle sans pouvoir.» – «Tu me demandes si tranquillement l'impossible.» Quelle est cette douleur, cette crainte, quelle est cette lumière? L'oubli de la lumière dans la lumière. »* (Blanchot 1962, p. 64).

[8] *«de celui qui avait « disparu », j'avais le droit de parler à la troisième personne, c'était cependant moi-même, qui étais ici et demeurais [...] bien que le droit de parler de moi à la troisième personne me parût se justifier par un tel effacement »* (1953, p. 49-50).

"él" en la enunciación, debido a su importancia para comprender la tesitura de los murmullos en la narrativa de Blanchot.

1.2 La tercera persona: la anomalía

Gracias a sus análisis de lingüística comparada entre las lenguas árabes, caucásicas, amerindias e indo-europeas, Benveniste encuentra que la tercera persona "él" opera en las lenguas como una "forma verbal que tiene por función expresar la no-persona" (Benveniste, 1997a, p. 164). Por tanto, "él" apenas se usa como indicador de alguien e, incluso, de nadie en tanto índice de remisión entre voces. A propósito considérese, por ejemplo, el siguiente pasaje de *Celui qui ne m'accompagnait pas:*

> *Al mirar por los grandes ventanales de vidrio —había 3 allí— vi que más allá había alguien; desde que lo vi a lo lejos, se giró contra el vidrio y, sin detenerse en mí, fijó rápidamente una mirada intensa, pero rápida, a la envergadura y profundidad del salón. Yo estaba quizá en el centro de la sala. No veía claramente el jardín que debía encontrarse afuera, pero lo recordaba con gran intensidad, con una fuerza semejante al deseo. Distinguí en él los alrededores. Mientras estaba dentro de esta intentaba ver aún, un poco más lejos, para ver a lo lejos si aún había alguien, pero no lo logré o no inmediatamente. Sin embargo, recordé estas palabras: « gente, gente » lo que me hizo decir en voz baja: « creo que hay alguien. — ¿alguien? ¿Aquí? —hace un momento alguien miraba por el vidrio. — ¿Por el vidrio? » Palabras pronunciadas con un tono tan extraño, tan bajo que comencé por mi parte a sentir una suerte de temor. »* (Blanchot, 1953, p. 33-34)[9]

En este pasaje el narrador en primera persona « yo » remite a la tercera persona « él, alguien» que mira y acecha a través de los ventanales, mientras se traza el umbral de un espejeo entre el narrador y ese espectro anónimo de los cristales. En este juego literario, «él» indica «alguien » desconocido, no designa en sí una persona sino que opera más bien como índice. Al respecto precisa Benveniste "la forma él [...] extrae su valor de que es necesariamente parte de un discurso enunciado por "yo"" (Benveniste, 1997a, p. 186). Ahora bien, aunque la tercera persona sea relativa a la primera persona; en el caso de la narrativa de Blanchot esta relación de la primera y la tercera persona tiende a tornarse centrífuga, debido a la atracción que esta ejerce sobre aquella. Precisamente ese alguien anónimo es el que desdobla la voz narrativa neutra en tercera persona para designar no tanto un "yo" centrípeto dentro de la narración; sino un «alguien » anónimo que remite de voz a voz, de murmullo a murmullo, al modo de un movimiento centrífugo de las voces.

---

[9] *«En regardant par les grandes baies vitrées —il y en avait trois— je vis qu'au-delà se tenait quelqu'un ; dès que je l'aperçus, il se turna contra la vitre et, sans s'arrêter à moi, fixa rapidement d'un regard intense, mais rapide, tout l'étendue et la profondeur de la pièce. J'était peut-être au centre de la salle. Je ne voyais pas clairement le jardin qui devait se trouver dehors, mais je me le rappelais avec une grande puissance, une force qui ressemblait au désir. J'en distinguais les environs. Tandis que j'étais à l'intérieur de cette image, j'essayai de regarder encore, un peu plus loin, pour apercevoir s'il y avait toujours quelqu'un, mais je n'y parvins pas ou pas tout à fait. Je me souvins cependant de cette parole : « des gens, de gens » ce qui me amena à dire doucement : « je crois qu'il y a quelqu'un. —quelqu'un ? ici ? —Tout à l'heure quelqu'un regardait par la vitre. —Par la vitre ? » Paroles prononcées sur un ton si inusité, si bas, que je commençai à mon tour à ressentir une sorte de peur.»* (Blanchot, 1953, p. 33-34).

En este sentido "`él´ puede ser una infinidad de sujetos –o ninguno [...] `él´ en sí designa específicamente nada y nadie" (Benveniste, 1997a, p. 166). De este modo, la tercera persona abre y desenvuelve las posibilidades de cualquier locución, conversación, diálogo y, más aún, de la narrativa literaria, por cuanto multiplica las posibilidades de remisiones, envíos y reenvíos entre las voces, incluso entre sus monólogos y discursos indirectos. En consonancia aclara Benveniste: "por no implicar persona alguna, puede adoptar no importa qué sujeto, o no tener ninguno y este sujeto, expresado o no, no es jamás planteado como "persona"" (Benveniste, 1997a, p. 166).

A propósito, en *L'attente l'oublie* se narra: « *ella le habla, él no la escucha, yo la escucho en él* » (Blanchot 1962, p. 57)[10], la voz narrativa en tercera persona corresponde a un mero índice entre las voces de los amantes, apenas indicados como « él, ella », en fin, como anónimos, el uso del estilo indirecto libre intensifica este carácter diseminador de la narración; mientras la voz narrativa en primera persona más que constituirse en centro ordenador o de referencia termina envuelto por esta interacción de las voces anónimas. De ahí la pertinencia de estas consideraciones de Benveniste sobre la tercera persona como "no-persona", ya que se constituye en una herramienta imprescindible para el análisis literario de los relatos de Blanchot y, más exactamente, para detallar la urdimbre de la tesitura de los murmullos a partir de la relación de los pronombres en sus ficciones.

En consecuencia, Benveniste indica la tercera persona como aquella que posibilita la correlación no solo entre "yo" y "tú"; sino entre otra serie de sujetos diferentes y potenciales: "no importa qué sujeto compatible con su género y número y, repetido en el mismo enunciado, puede remitir a sujetos diferentes [...] puede tener referentes distintos e incluso funcionar sin referente" (Benveniste, 1997b, p. 204). Justamente, en *L'attente l'oublie* se narra: « *Alguien en mí conversa consigo mismo. Alguien en mí conversa con alguien. No los escucho. Por tanto, sin mí que los separo y sin esta separación que mantengo entre ellos, no se escucharían*». (Blanchot 1962, p. 35)[11], como vemos, aquí la voz narrativa en tercera persona « alguien» permite situar incluso a las demás: "yo", "alguien" y "ellos". Este desplazamiento narrativo hacia la tercera persona en tanto "no-persona" o, si quiere, por cuanto refiere "el que está ausente" (Benveniste, 1997a, p. 163) intensifica el carácter errabundo de la narrativa tan característico de la ficción experimental de Blanchot.

Desde esta perspectiva de la semiología de la lengua podemos considerar que a nivel literario la voz narrativa en tercera persona no remite más a un narrador omnisciente ni siquiera a un punto de

[10] « *Elle lui parle, il ne l'entend pas, je l'entends en lui* » (Blanchot 1962, p. 57).
[11] « *Quelqu'un en moi converse avec lui même. Quelqu'un en moi converse avec quelqu'un. Je ne les entends pas. Pourtant, sans moi qui les sépare et sans cette séparation que je maintiens entre eux, ils ne s'entendraient pas.* » (Blanchot 1962, p. 35).

vista sino que, en tanto "no-persona" —incluso en tanto "anomalía" (Benveniste, 1997a, p. 165) —, se desenvuelve como instancia discursiva donde no importa tanto el qué ni el quién; sino el proceso enunciativo mismo. Por tanto, en esta voz narrativa en tercera persona de los relatos de Blanchot permiten focalizar e intensificar el juego de remisiones, envíos y reenvíos entre las voces, imágenes o palabras reflectantes en la malla narrativa. Precisamente, en *Celui qui ne m'accompagnait pas* se dice:

> *Ellas me encierran fuertemente y, en la inmovilidad indecisa, solo puedo volverme su sueño, el sueño de esta noche donde permanecen cerca de mí, cuando permanezco al lado de ellas, en la intimidad de esta noche que pasa sin cesar por el día, que es el día para mí, se alzan alrededor, formando un círculo vacío, infinito, que aún está en mí, incluso si ya no estoy allí. En estos instantes ¿cómo ver en ellas un obstáculo? ¿Cómo pensar que se interponen entre su origen y yo? me confío mejor en ellas, las miro con esta confianza que no se dirige ni a la una ni a la otra, que no les da mirada, que no les descubre rostro, que le deja lo que ellas son, imágenes sin ojos, inmovilidad cerrada que se disimula silenciosamente y donde la disimulación se revela. Somos tan próximos que me parece formar un círculo con ellas, hacer un crículo alrededor de alguien que no vemos ni los unos ni los otros, pues no mucho más que los suyos, mis ojos no están abiertos.* (Blanchot, 1953, p. 147-148)[12]

Como vemos, aquí la malla narrativa entreteje « yo », « ellas » y « nosotros », para referir esta vez la relación de fascinación entre el narrador y las imágenes, más aún, para superponerlos en un nosotros en ese círculo de atracción y disimulación en el que entran y hacia donde el escritor es atraído por las imágenes, pese a que estas se le sustraigan y desaparezcan ante su mirada. Esta vez se parte de la tercera persona plural "ellas" para referir a las imágenes, pues son estas las que trazan el círculo en el que yerra el "yo" narrador debido a su disimulación. Es así que coincidimos con Benveniste al afirmar que «la tercera persona es profundamente diferente de las otras dos en su estatuto, su función y la distribución de sus formas" (Benveniste, 1997b, p. 216). Como la narrativa nos muestra, la tercera persona funciona como urdimbre de relaciones en tanto "no-persona", "anomalía" o umbral de tramas siempre potenciales en el flujo de interacciones entre las voces, imágenes y palabras en reverberación.

Una mención especial requieren los usos de los pronombres usted (*vous)* y uno (*on*) en francés como sustitutos anafóricos del impersonal (Benveniste, 1997a, p. 168), puesto que pueden designar ya a una persona —como en esta conversación de los anónimos en *Le dernier homme: «Es extraño,*

---

[12] *« Elles m'enferment étroitement et, dans l'immobilité indécise, je ne puis que devenir leur rêve, le rêve de cette nuit où elles demeurent près de moi, comme je demeure auprès d'elles, dans l'intimité de cette nuit qui passe sans cesse par le jour, qui est le jour pour moi, où elles sont debout dressés tout autour, formant le circle vide, infini, qui est moi encore, même si déjà je ne suis plus là. Dans ces instants , comment voir en elles un obstacle ? comment penser qu'elles s'interposent entre leur origine et moi ? Je me confie plutôt à elles, je les regarde dans cette confiance qui ne s'adresse ni à l'une ni à l'autre, qui ne leur prête pas regard, qui ne leur découvre pas de visage, qui le laisse ce qu'elles sont, images sans yeux, immobilité fermée qui se dissimule silencieusement et où la dissimulation se révèle. Nous sommes si proches qu'il me semble faire cercle avec elles, faire le cercle autour de quelqu'un que nous ne voyons ni les uns ni les autres, car, pas plus que les leurs, mes yeux ne sont ouvertes »* (Blanchot, 1953, p. 147-148).

ya no estoy seguro de usted» – « ¿usted está seguro de mí? » (Blanchot, 1957, p. 36)[13] —; o simplemente impersonalizar —como en este pasaje de *L'attente l'oublie* donde una voz impele a la otra: *"¡Haga de tal modo que pueda hablarle!"* (Blanchot 1962, p. 12)[14] —.

Paralelamente, es necesario detenernos en el pronombre "nosotros", la primera persona del plural, al respecto dice Benveniste: "'yo' dilatado más allá de la persona estricta, a la vez acrecentado y de contornos vagos" (Benveniste, 1997a, p. 170) y, más adelante, precisa: "[nosotros] persona amplificada y difusa" (Benveniste, 1997a, p. 171). Por consiguiente, la función de este pronombre es introducir el "yo" en un grupo de personas, superponerlo e indeterminarlo. No en vano, este es uno de los pronombres que frecuentemente va y viene en la malla narrativa de los relatos de Blanchot. Justamente en *Celui qui ne m'accompagnait pas* se dice: *« Alguien nos mira por el vidrio»* (Blanchot, 1953, p. 101-102)[15], hay aquí un giro narrativo y focal muy instigador, pues el focalizador se pone en la tercera persona; por su parte, la voz narrativa difuminada en este "nosotros" se vuelve la imagen focalizada por esa mirada anónima. Inversión que, de un lado, excentra la voz narrativa; por otro lado, prolifera las voces e imágenes del flujo narrativo.

Igualmente, en *Le dernier homme* en la conversación de los anónimos se oye: *« ¿quién habla? ¿Eres tú? ¿Soy yo en tí? ¿Es el rumor que sin cesar pasa entre nosotros y donde los diferentes ecos nos llegan de orilla a orilla? ¡Ah, cómo tiemblas, cómo pareces huir ante el desconcierto hacia el que, en este caso, te atraigo al desviarlo»* (Blanchot, 1957, p. 148)[16]. Como vemos, aquí son múltiples los pronombres que indican las voces en flujo y reflujo: « yo », « tú», « alguien » hasta superponerse en este « nosotros ». Los susurros de aquí, de allá, de este y de aquél van, vienen y se confunden en este "nosotros" donde se difuminan.

En suma, como intentamos mostrar la teoría de los pronombres de Benveniste y, en particular, la función singular de la tercera persona en tanto "no-persona" nos permiten analizar cuidadosamente la fina tesitura de los murmullos en la narrativa de Blanchot y, de este modo, las inversiones en la voz narrativa que esta tercera persona como "anomalía" posibilita, al situarse como umbral de urdimbres posibles donde crece el juego de remisiones, reenvíos y desvíos entre las voces, murmullos, imágenes y palabras reflectantes de los relatos de Blanchot.

---

[13] *« c'est étrange, je ne suis plus aussi sûre de vous » – « Vous étiez sûre de moi? »* (Blanchot, 1957, p. 36).
[14] *"faites en sorte que je puisse vous parler" (Blanchot 1962, p. 12).*
[15] *« Quelqu'un nous regarda par la vitre»* (Blanchot, 1953, p. 101-102).
[16] *« et qui parle ? est-ce toi ? est-ce moi en toi ? est-ce le rumeur qui sans cesse passe entre nous et dont les échos différents nous parviennent de rive à rive ? Ah, comme tu frémis, comme tu sembles fuir devant l'agitation vers laquelle, dans ce cas, je t'attire en la détournant »* (Blanchot, 1957, p. 148).

1.3 Comunidad en el *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*

En este apartado nos dedicaremos al concepto de comunidad de Benveniste a partir de su análisis lingüístico, comparativo y filológico del término recogido en *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas* (1983). Esto con miras a establecer el modo como este concepto de comunidad se contrasta a través de la narrativa de Blanchot.

Hasta aquí, el análisis de la malla narrativa de los relatos de Blanchot desde la teoría de los pronombres y el análisis del aparato formal de la enunciación propuestos por Benveniste nos permitió establecer cómo la voz narrativa se disloca de la primera a la tercera persona, "no-persona" o anomalía —que puede referir a cualquier sujeto o a nadie— para operar como índice o umbral donde se multiplican las interacciones, envíos y reenvíos entre las voces o donde simplemente proliferan las reverberaciones entre murmullos, imágenes o palabras. En uno y otro caso, el otro —ya sea amante, amigo o anónimo—, las imágenes más cotidianas—la nieve, la arena, el mar, los cristales, los ventanales, las escaleras, los pasillos, entre otros. — y las palabras se duplican y desvanecen en ese juego espejeante y reverberante de las voces y murmullos entre los cuales siempre se dispersan, sustraen y desaparecen como para regresar a su infinito en tanto palabras e imágenes literarias. Esta característica narrativa de los relatos de Blanchot nos permitirá aproximarnos poco a poco a los alcances éticos de esta poética, a saber, a lo que llamamos en esta tesis "el rumor de las comunidades anónimas", se trata precisamente de ese modo como el espacio narrativo de los relatos de Blanchot entretejen voces y murmullos donde las voces plurales, las imágenes y las palabras mismas, a la vez , proliferan y se desvanecen para mantenerse desconocidas y preservarse infinitas en el lenguaje literario. Por supuesto, se trata de una comunidad literaria puesto que está conformada por voces, imágenes y palabras. Por ahora, intentaremos hacer un análisis comparativo de esta comunidad literaria bosquejada en la malla narrativa de los relatos de Blanchot con el precioso análisis lingüístico y filológico de Benveniste del término de comunidad.

Desde el grupo oriental indoeuropeo- indoiranio de lenguas, *Arya* caracteriza la comunidad por la superioridad ante otros pueblos, en ella se comparte la misma raza y lengua. No obstante, en las sociedades antiguas esta comunidad se encuentra en guerra y conflicto permanente con otros pueblos para asegurar su existencia (Benveniste, 1983, p. 236). En consecuencia, en las lenguas de origen iranio, al término *arya* se opone a *anarya*: "extranjero, esclavo, enemigo" (Benveniste, 1983, p. 237), donde comienza a asociarse al extranjero con el enemigo de la comunidad. Paralelamente, en las lenguas de origen sánscrito a *Ārya* se opone *dāsa* que, de nuevo, refiere a extranjero, esclavo,

enemigo; sin embargo, en este caso, hay una variación: el extranjero puede ingresar a la comunidad por matrimonio, esto es, por alianza tribal (Benveniste, 1983, p. 66).

En el griego *xénos* refiere a extranjero, quien puede ser hospedado por las leyes de hospitalidad; en contraste con *aikhmálōtos* o esclavo, quien no tenía ni siquiera condición de ciudadano en la Antigua Grecia. Por su parte en el Latín *hostis* significa enemigo, quien es susceptible de convertirse *hospes*, esto es, huésped, o en *peregrinus,* es decir, en "aquel que está fuera de los límites de la comunidad" (Benveniste, 1983, p. 231). Con todo, pervive en la Antigua Roma la condición de esclavitud para aquel extranjero en condición de preso de guerra, quien permanecía al margen de la sociedad sin derechos y, posteriormente, llegaba incluso a ser objeto de venta (Benveniste, 1983, p. 228).

Como vemos, en esta trayectoria lingüística y filológica que nos reconstruye Benveniste en su invaluable *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas* (1983), el término comunidad emerge en tensión con el término del extranjero que, a su vez, tiene múltiples acepciones que oscilan entre su negación extrema como esclavo sometido a la comunidad dominante o como enemigo con quien la comunidad mantiene la guerra o el conflicto permanente. Su consideración como huésped o peregrino de estadía provisional en la comunidad. O su asimilación a la comunidad por la alianza tribal del matrimonio. Es así que emerge la centenaria dialéctica del amigo-enemigo que entreteje los términos comunidad y extranjero hasta nuestros días, al respecto dice Benveniste:

> Esta dialéctica "amigo-enemigo", ya lo hemos visto, juega en la noción de *phílos*: un enemigo, el mismo que se combate, puede convertirse temporalmente en *phílos*, por efectos de una convención pactada según los ritos y con los compromisos consagrados. [...] Al abrigo de las convenciones solemnes y merced a las reciprocidades, pueden nacer relaciones humanas, y entonces los nombres de ententes o estatutos jurídicos vienen a denotar sentimientos. (Benveniste, 1983, p. 232)

En contraste con esta antigua tradición multicultural, tanto en los ensayos como en la narrativa de Blanchot encontramos un esfuerzo literario por cuidar la "alteridad" tanto del otro ya sea amigo, amante o cualquier anónimo como de las palabras y las cosas. De tal modo que, la exigencia de la palabra literaria consiste en preservar ese carácter ajeno y desconocido del otro, de las imágenes o de las palabras. A propósito, consideremos el encuentro de los amantes anónimos en siguiente pasaje de *L'attente l'oublie:*

> *"Cuando me dirijo ante ti y quisiera mirarte, hablarte..." - "él la toma y la atrae, atrayéndola fuera de su Presencia." - "cuando me aproximo, inmóvil, mi paso unido a tu paso, calmado, precipitado..." "ella se gira hacia él, deteniéndose y dejándose ir." - "cuando vas hacia adelante, abriéndome un camino hacia tí..." - "ella desliza, elevándose en lo que toca." - "cuando vamos y venimos por el cuarto y nos miramos un instante..." - "ella se detiene en ella, inclinada fuera de sí, esperando que lo que llegó arribe..." cuando nos alejamos el uno del otro, y también de nosotros mismos, y así nos acercamos, pero*

lejos de nosotros...” - “es el vaivén de la espera: su detenimiento.” “cuando nos recordamos y nos olvidamos, reunidos: separados...” - “es la inmovilidad de la espera, más movediza que todo lo inestable...” - “Pero cuando dices “Ven” y que venga a este lugar de la atracción...” – “ella cae, entregada al afuera, los ojos tranquilamente abiertos.” - “cuando te giras y me haces señas...” - “ella se desvía de todo visible e invisible. “ - cayéndose y mostrándose.” - “cara a cara en este calmado desvío.” - “no aquí donde ella está y donde él está, sino entre ellos.” - “entre ellos, como este lugar con su gran aire fijo, la retención de las cosas en su estado latente.”. (Blanchot 1962, p. 121)[17]

Nótese la superposición de los juegos de miradas, palabras, aproximación y alejamiento de los amantes en su movimiento de búsqueda y sustracción, de deseo y ausencia, en fin, de invocación y desprendimiento. Allí donde el otro se aleja cuando intentamos acercarnos, al modo de la imagen que fascina y desaparece. Es así que la narrativa de Blanchot nos constata esa preservación del carácter extraño y extranjero del otro y de las cosas.

En consonancia, en *Le dernier homme* se destaca esta descripción de la singular extrañeza de este hombre moribundo del asilo, que la voz narrativa nos bosqueja en los siguientes términos: « *inocencia maravillosamente anodina por fuera; pero por dentro hecha de mil aristas de un cristal muy duro, de modo que a la menor tentativa de aproximación, se arriesgaba desgarrarse por las largas y finas agujas de su inocencia*» (Blanchot, 1957, p. 16)[18]. Obsérvese cómo se describe este anónimo del asilo: su imagen está hecha de mil aristas de cristal y sus agujas perforan al aproximársele. Al contrario de la tradición antigua, este carácter extraño y extranjero del otro no se rechaza; sino que se afirma, la palabra literaria lo nombra en su excedencia e irrepresentabilidad.

Paralelamente, a diferencia del sentido de la hospitalidad en sociedad antigua, donde “cada uno de ellos se ofrece a sí mismo una comunidad de igual lengua y de la misma ascendencia y se impone implícitamente a los pueblos vecinos [...] términos de instituciones como “hospitalidad”, que no tienen para nosotros más que un sentido moral o sentimental” (Benveniste, 1983, p. 238); la hospitalidad en los ensayos y narrativa de Blanchot corresponde a esa responsabilidad o exigencia de

[17] *«Lorsque je me tiens devant toi et que je voudrais te regarder, te parler ... » - « Il la saisit et l'attire, l'attirant hors de sa Présence.» - « Lorsque je m'approche, immobile, mon pas lié à ton pas, calme, précipité... » ¬« Elle se renverse contre lui, se retenant se laissant aller. » - « Lorsque tu vas en avant, me frayant un chemin vers toi... » - « Elle glisse, se soulevant en celle qu'il touche. » - « Lorsque nous allons et venons par la chambre et que nous regardons un instant ... » - « Elle se retient en elle, retirée hors d'elle, attendant que ce qui est arrivé arrive. » ¬« Lorsque nous nous éloignons l'un de l'autre, et aussi de nous-mêmes, et ainsi nous rapprochons, mais loin de nous ... » - « C'est le va-et-vient de l'attente : son arrêt. » ¬« Lorsque nous nous souvenons et que nous oublions, réunis: séparés ... » - « C'est l'immobilité de l'attente, plus mouvante que tout mouvant. » - « Mais lorsque tu dis « Viens» et que je viens dans ce lieu de l'attrait ... » – «Elle tombe, donnée au dehors, les yeux tranquillement ouverts. » - « Lorsque tu te retournes et me fais signe ... » - « Elle se détourne de tout visible et de tout invisible. » - «Se renversant et se montrant. » - « Face à face en ce calme détour. » - « Non pas ici où elle est et ici où il est, mais entre eux. » - « Entre eux, comme ce lieu avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latent.»* (Blanchot 1962, p. 121).

[18] «innocence merveilleusement lisse au-dehors, mais au-dedans faite de mille arêtes d´un cristal très dur, de sorte qu´à la moindre tentative d´approche, il risquait d´être déchiré par les longues et fines aiguilles de son innocence » (Blanchot, 1957, p. 16)

la palabra literaria de responder a aquello que la interpela. Incluso en la narrativa de Blanchot se hace comunidad con esos anónimos que no sólo son los otros; sino que somos nosotros mismos una vez que afirmamos lo desconocido ante sí que hay en la experiencia más cotidiana, sencilla o inesperada. En *Le dernier homme* las voces anónimas del sanatorio conversan:

> *« ¿Quién hay ahora además de nosotros? » –– « Nadie » ––«Quién es el lejano y quien es el prójimo? » ––« Nosotros aquí y allá» –– « ¿quién es el más viejo y el más joven? » ––« Nosotros » ––« ¿quién debe ser glorificado, quién viene hacia nosotros, quién nos espera? » ––« Nosotros » ––« y este sol, ¿de dónde saca su luz? » ––« De nosotros mismos »–– « y el cielo, ¿cuál es? » ––« la soledad que está en nosotros*». (Blanchot, 1957, p.120)[19]

En esta aguzada conversación que se desenvuelve entre una tercera persona anónima y un "nosotros" que la incorpora y difumina, vemos que se hace comunidad entre anónimos, ellos asumen a la vez su proximidad y extrañeza, incluso como afirman en sí mismos su destino y su cielo con un cierto eco pagano. Por su parte, en *El instante de mi muerte* la voz narrativa en primera persona abre el relato afirmando su comunidad con aquellos que mueren en el contexto de las guerras mundiales, a las que sobrevive Blanchot y que inspiran este relato, es así que la voz narrativa en tercera persona dice: «*Como si la muerte fuera de él no pudiese desde entonces más que chocar con la muerte en él*» (Blanchot, 2001, p. 25). Lejos estamos de la comunidad centenaria de semejantes en raza, lengua o territorio que nos reconstruía el análisis lingüístico, contrastivo y filológico de Benveniste; con todo, es así que podemos detallar mejor los contrastes con la comunidad de anónimos bosquejada en la narrativa de Blanchot. En el pasaje de *El instante de mi muerte* se traza bien la comunidad con el muerto que dibuja el narrador: la muerte debida a la guerra es acogida en el morir continuo del personaje del relato. Esta comunidad con los muertos se invierte así en la comunidad de los testigos o sobrevivientes que constatan nuevamente los alcances éticos de esta comunidad literaria de los relatos de Blanchot, mientras se suma a la exigencia de mantener lo desconocido ante sí, en otras palabras, no pretender una relación de poder representativo o significativo con el otro, con las cosas o con las palabras del lenguaje literario ya mencionados. De ahí la pertinencia insoslayable del concepto de comunidad proporcionado por Benveniste para esta indagación.

[19] «*qu'y a-t-il maintenant hors de nous? » –– « personne » ––«Qui est le lointain et qui est le prochain? » ––« Nous ici et nous là-bas » –– « et qui le plus vieux et qui le plus jeune ? » ––« nous » ––« et qui doit être glorifié, qui vient vers nous, qui nous attend ? » ––« nous » ––« et ce soleil, d'où tient -il sa lumière ? » ––« de nous seuls »–– « et le ciel, quel est-il ? » ––« la solitude qui est en nous »*. (Blanchot, 1957, p.120)

2. Barthes: semiología de la escritura

A continuación nos dedicaremos al concepto de lo neutro de Barthes desde su semiología de la escritura, dado que nos proporciona otra herramienta metodológica básica para el análisis literario de los relatos de Blanchot. Para esto, en primer lugar nos ocuparemos de la recepción de las contribuciones de la semiología de la lengua de Benveniste desde la lectura de Barthes, que lo conduce al abandono del análisis estructural de los relatos hacia un análisis discursivo de la literatura. En segundo lugar, tratamos las nociones de escritura blanca y de lo neutro que vinculan los análisis teóricos y críticos de Barthes. En tercer lugar, contrastamos este concepto de lo neutro de Barthes con las consideraciones sobre lo neutro en los ensayos de Blanchot, tales como: *El espacio literario*, *La conversación infinita*, *De Kafka a Kafka*, *El paso no más allá*, *La escritura del desastre* y sus usos narrativos en los relatos.

2.1 Barthes lector de Benveniste

La semiología de la lengua de Benveniste es uno de los referentes básicos a la base de la semiología de la escritura de Barthes. Ambos autores tomaron distancia del carácter cientificista de la semiología y coincidieron en concebirla como un "discurso sobre el sentido" (Barthes, 1969, p. 90). En esta perspectiva Barthes propone, en lugar de un análisis estructural, un análisis discursivo de los relatos literarios que se ocupe de las relaciones de sentido. Paralelamente, reivindica los alcances sociales e históricos del sentido, dando un alcance crítico a la semiología en la cultura, al permitir el análisis de los múltiples sistemas de sentido a partir de la lengua como "el único sistema semiótico capaz de interpretar otro sistema semiótico" (Barthes, 1986, p. 262). Este aporte insoslayable de Benveniste le permitirá a Barthes relacionar incluso la semiología con un "proyecto de subversión" (Barthes, 1969, p. 86). De este modo, la ultra-revolución semiológica estaría en la capacidad de problematizar y analizar "los sistemas de sentido" (Barthes, 1969, p. 88). En el caso particular del análisis semiológico o discursivo de los relatos literarios se trata entonces de estudiar el tejido entre relaciones de sentido y la "imaginación del placer" (Barthes, 1969, p. 93-94).

Ahora bien, algunas de las nociones de Benveniste que retoma Barthes para su semiología de la escritura son: discurso, persona y temporalidad. Respecto del discurso, se destaca su distanciamiento del estructuralismo, una vez Benveniste reivindica que el discurso se constituye

tanto de una unidad semiótica como de una unidad semántica, esto es, corresponde simultáneamente a "una forma y un sentido" (Barthes, 1977, p. 47).

Por su parte, a partir de la noción de persona de Benveniste, Barthes abandona psicologismos y realismos, para considerarla como una función meramente discursiva y gramatical, relativa a la lingüística del discurso. De este modo, se remueve todo carácter metafísico al sujeto del relato y, en cambio, se vincula a la dinámica formal de la enunciación, al respecto concluye agudamente Barthes: «En el relato, dice Benveniste, nadie habla» (Barthes, 1977, p. 41). Como expusimos en la primera parte de este capítulo, a propósito se destaca el contrapunto entre las nociones de persona ("yo, tú") y no-persona ("él") tomadas de la teoría de los pronombres y del análisis del aparato formal de la enunciación en la obra de Benveniste *Problemas de lingüística general* (1997a, 1997b). Así, desde uno de sus primeros textos *Análisis estructural del relato,* Barthes resume el valor de esta contribución en los siguientes términos:

> Habrá que acercarse a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (yo/tú) o apersonal[20] (él) singular, dual o plural de la acción. Serán —quizá— las categorías gramaticales de la persona (accesibles en nuestros pronombres) las que den la clave del nivel «accional». Pero como estas categorías no pueden definirse sino por relación con la instancia del discurso, y no con la de la realidad, los personajes, en tanto unidades del nivel «accional», sólo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se los integra al tercer nivel de la descripción, que llamaremos aquí nivel de la Narración (por oposición a las Funciones y a las Acciones). (Barthes, 1977, p. 37)

Ya más alejado del estructuralismo y en el umbral de la senda posestructuralista, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* Barthes destaca justamente el viraje que se abre con este hallazgo de la función semiótica de la tercera persona como "no-persona" gracias a los trabajos de gramática comparada de Benveniste, esto es, reitera su instancia discursiva diversa a la instancia lingüística del "yo". Sobre esto dice Barthes:

> El yo lingüístico puede y debe definirse de una manera a-psicológica: ya que yo no es sino «la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística yo» (Benveniste). Por último, y ésta es la última observación, él, o la no-persona, nunca refleja la instancia del discurso, sino que se sitúa fuera de ella; hay que darle su verdadera importancia a la recomendación de Benveniste de no representarse el él como una persona más o menos disminuida o alejada: él es absolutamente la no-persona, marcada por la ausencia de lo que hacen específicamente (es decir, lingüísticamente) yo y tú. (Barthes, 1987a, p. 28)

Este cambio en la semiología de la lengua tiene importantes alcances en la semiología discursiva y el análisis literario, se trata de la relación disimétrica que produce el tiempo discursivo de la enunciación entre locución, escritura y lectura, con que se apunta a la autonomía de la obra o, como

[20] En otras versiones se traduce este mismo término por "no-persona" en la obra de Benveniste (Benveniste, 1997a, 1997b) y en la obra de Barthes (1987a)..

ya nos decía Benveniste (2012), a la auto-semiotización de la lengua por la escritura. De este modo, la enunciación deja de limitarse al presente de la locución y al locutor para componer discursivamente su propia temporalidad, sus relaciones de sentido, persona y no-persona. Consecuentemente precisa Barthes:

> El yo del que escribe yo no es el mismo yo que está leyendo el tú. Esta disimetría fundamental de la lengua, que explican Jespersen y Jakobson bajo la noción de *shifter* o encabalgamiento entre mensaje y código, comienza al fin a producir cierta inquietud a la literatura al representar ante sus ojos que la intersubjetividad, o, quizá más acertadamente mencionada, la interlocución, no puede llevarse a cabo por el simple efecto de un deseo piadoso relativo a los méritos del «diálogo», sino a través de un descenso profundo, paciente y a veces intrincado en el interior del laberinto del sentido. (Barthes, 1987a, p. 29-30)

La autonomía discursiva del relato abre, entonces, el juego literario de lecturas, sentidos e interlocuciones posibles. Por consiguiente, la necesidad de una semiología de la escritura atenta a esta semiología de la lengua de Benveniste se debe a la necesidad de explicitar los alcances y singularidades de este viraje para la literatura. En este sentido, la posibilidad de un análisis discursivo del relato supone, igualmente, explorar el "tiempo de la enunciación en sí" (Barthes, 1987a, p. 27) de la escritura. A continuación, Barthes caracteriza esta temporalidad discursiva de la escritura en contraste con la locución:

> Hay un segundo sistema, o sistema de la historia, del relato, apropiado a la relación de los acontecimientos pasados, sin intervención del locutor, desprovisto, en consecuencia, de presente y de futuro (salvo el perifrástico), y cuyo tiempo específico es el aoristo (o sus equivalentes, como el pretérito francés), tiempo que es precisamente el que falta en el sistema del discurso. La existencia de ese sistema a-personal no entra en contradicción con la naturaleza esencialmente logocéntrica del tiempo lingüístico, que acabamos de afirmar: el segundo sistema está tan sólo privado de los caracteres del primero; el uno está relacionado con el otro por la simple oposición marcado/no marcado: por lo tanto, forman parte de la misma pertinencia. La distinción entre estos dos sistemas no recubre en absoluto la que tradicionalmente se hace entre discurso objetivo y discurso subjetivo, pues no debería confundirse la relación entre enunciador y referente con la relación entre ese mismo enunciador y la enunciación, y es únicamente esta última relación la que determina el sistema temporal del discurso. (Barthes, 1987a, p. 26-27)

En suma, en la escritura la relación del enunciador y la enunciación —en tanto instancias discursivas— se activan y actualizan dentro de las relaciones textuales e intertextuales, con cada lector e interlocución. Más aún, al considerar este carácter dinámico, social e histórico del discursos y, por tanto, del análisis literario, la semiología de la escritura de Barthes está atenta, más que a la obra, a su textualidad —como nos muestra lúcidamente en su obra *Crítica y Verdad—,* esto es, al modo como en el texto mismo se abren fisuras y desvíos, ya que "el texto tampoco es isótropo: los bordes, la fisura son imprevisibles [...] será necesario que el análisis estructural (la semiología)

reconozca las menores resistencias, el dibujo irregular de sus venas" (Barthes 1993, p. 34). Precisamente, tanto estos bordes y fisuras como la no-persona ya dan pistas sobre el concepto de lo neutro que vincularán los aportes de Benveniste, Barthes y Blanchot en sus aristas semiológicas, críticas y narrativas respectivamente, tal como indicaremos a seguir.

2.2 De la escritura blanca a lo neutro

Desde la perspectiva de su semiología de la escritura, la asunción de la función discursiva de la primera persona "yo" en la teoría de los pronombres de Benveniste se transforma posteriormente con Barthes en la distinción entre autor y "yo" de la enunciación o discurso, que evita las lecturas psicologistas de la literatura o la asimilación de narrador o personajes a autor:

> Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo. (Barthes, 1987a, p. 68)

Por otro lado, conlleva a su tesis de la muerte del autor, al respecto en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* nos dice: "el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura" (Barthes, 1987a, p. 66). En este viraje confluyen tanto la lingüística moderna como la literatura de Mallarmé en el caso francés. Desde una y otra vertiente habla el lenguaje mismo en el discurso literario:

> En Francia ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa», y no «yo»: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). (Barthes, 1987a, p. 66-67)

Por consiguiente, el análisis discursivo del relato desde esta semiología de la escritura de Barthes se dedicará a indagar por el modo como el lenguaje "performa", cómo esa impersonalidad de la voz narrativa o, como vimos anteriormente en el caso de los relatos de Blanchot, el uso de la voz narrativa en tercera persona en tanto "no-persona" disemina las voces, sus interlocuciones, las relaciones de sentido y, en efecto, las lecturas posibles.

Considérese, por ejemplo, este pasaje de *Au moment voulu:*

> *Las cosas son terribles, cuando emergen fuera de sí mismas, de una semejanza donde no tienen ni tiempo para corromperse ni origen para encontrarse y donde, eternamente, sus semejanzas no es lo que ellas afirman; sino que, al otro lado, la sombra fluye y refluye de la repetición, la potencia absoluta de*

> *esta semejanza que no es la de nadie, no tiene nombre ni figura. Es por lo que amar es terrible y nosotros solo podemos amar lo más terrible.* (Blanchot, 1951, p. 161)[21]

La voz anónima e impersonal del narrador nos relata esta oscilación entre la fascinación por las imágenes y, a su vez, este vagabundeo entre su semejanza, sus repeticiones y la dificultad de nombrarlas o figurarlas, con que las cosas, sus imágenes escapan a su lenguaje, dejándole apenas esta posibilidad de bosquejar su alejamiento.

No en vano, Barthes reconoce los aportes de Mallarmé y Blanchot en las condiciones de emergencia y caracterización de la literatura moderna como esta que pone en juego la experiencia del lenguaje literario por la escritura —más que en el relato mismo—, hasta volver la problematización de su condición de posibilidad en argumento:

> [La escritura] les ha dejado a los escritores mismos el cuidado —y la preocupación— de llevar a cabo esta encuesta (y, felizmente, no se han privado de hacerlo, desde Mallarmé hasta Blanchot): y ellos no han dejado de reconocer que el lenguaje es la materia misma de la literatura, avanzando así, a su manera, hacia la verdad objetiva de su arte. (Barthes, 1972, p. 39)

Paralelamente, las consideraciones sobre el aparato formal de enunciación, así como la consideración de la persona, no-persona y temporalidad como instancias discursivas de Benveniste, se vinculan en esta semiología de la escritura al abandono de la noción de "obra" literaria por la preponderancia del "texto" literario e, inevitablemente, de su intertextualidad. Se trata entonces de enfocar el tejido (*textus*) discursivo que puede entretejer múltiples textos a la vez. En este tejido textual y discursivo la singularidad del relato literario está, por tanto, en el desafío de la escritura literaria misma que aboca a la experiencia del lenguaje en su autonomía y, como veremos con lo neutro, a su potencial desestabilizador o, si se quiere, como ya apuntaba Mallarmé a su infinito que desborda las estructuras. Así, en *Crítica y verdad* la revisión de la historia de la literatura permite establecer cómo en algunas obras literarias se bosqueja —en un juego de metaficción— el problema de la obra misma, ya sea su condición de emergencia como en Proust, ya sea la misma ausencia de la obra como en Blanchot, en este sentido dice Barthes:

> Ahora bien, desde hace cerca de cien años, desde Mallarmé, sin duda, está en curso una reforma importante de los lugares de nuestra literatura: lo que se intercambia, se penetra y se unifica es la doble función, poética y crítica, de la escritura; no basta decir que los escritores mismos hacen crítica: su obra, a menudo, enuncia las condiciones de su nacimiento (Proust) o inclusive de su ausencia (Blanchot); un mismo lenguaje tiende a circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí

[21] *« Terribles sont les choses, quand elles émergent hors d'elles-mêmes, dans une ressemblance où elles n'ont ni temps pour se corrompre ni origine pour se trouver et où, eternellement leurs semblables, ce n'est pas elles qu'elles affirment, mais, par delà le sombre flux et reflux de la répétition, la puissance absolue de cette ressemblance qui ne celle de personne et qui n'a pas de nome et pas de figure. C'est pourquoi aimer est terrible et nous ne pouvons aimer que le plus terrible. »* (Blanchot, 1951, p. 161)..

> mismo; el libro es así atacado de flanco y por la retaguardia por el que lo hizo; no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura. (Barthes, 1972, p. 47)

Estas consideraciones de Barthes ya se tanteaban desde sus primeras obras con nociones como "escritura blanca" en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos,* con esta noción Barthes realiza una revisión crítica e histórica de la literatura: para comenzar se detiene en autores como Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, los Goncourt, los surrealistas, Queneau, Sartre, Blanchot o Camus para destacar su problematización de la naturalización del lenguaje literario y la aventura que los conduce a su exploración y experimentación formal, de donde emergen escrituras novedosas y plurales que caracterizan la literatura moderna y, en su seno, la inquietud singular por el lenguaje y escritura literaria. Simultáneamente, esta noción de "escritura blanca" le permite destacar el abandono del carácter central del sujeto de enunciación y la remoción de la conciencia burguesa que se constata en la escritura de autores como Camus, Blanchot o Queneau. Igualmente, esta noción le permite a Barthes notar con Mallarmé la autonomía devuelta al lenguaje literario, tras el abandono de la metafísica del referente y del significado, es así que destaca su "agrafía tipográfica" (Barthes, 2011, p. 57), a saber, el modo como llega a trazar la zona de vacío entorno a la palabra, allí donde parece vaciarse de los sedimentos de sentido instrumental en un contexto histórico y social para explorar nuevos usos, travesías de sentido e, incluso, dejar resonar el silencio.

En suma, con la noción de "escritura blanca" Barthes recoge las transformaciones, desajustes y mutaciones que la historia de la literatura y su revisión crítica permiten describir como condición de emergencia de la literatura moderna, caracterizada por esta relevancia que otorga a la escritura y al lenguaje literario. Con todo, con esta noción también desenvuelve una crítica: "En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje" (Barthes, 2011, p. 57). Estas palabras de tono irónico se concretan más delante en "una doble recusación de la escritura blanchotiana: si es blanca, es prisionera, si no es blanca, no es digna de interés" (Bident, 2012, p. 347).

Barthes mantiene así un tono crítico y, a veces, escéptico respecto del uso del silencio en la escritura de Blanchot y de esa presunta liberación de las sujeciones del lenguaje. A propósito de esta singular postura nos aclara Bident:

> Se trata de salir de la positividad semiológica y de hacer pasar a primer plano a la dialéctica entre el sentido planteado y el sentido frustrado, la plenitud y la suspensión, lo plural y lo neutro. Se trata, en el vocabulario de Barthes, de lo obvio y lo obtuso, la polisemia y la asemia, el gasto y la reserva, la tumescencia y el agujero, el ardor y la excepción, el imperio y el retroceso de los signos. (Bident, 2012, p. 352)

Por tanto, más que una liberación plena del lenguaje por la escritura literaria, como si esto fuera posible, Barthes intenta resaltar esa tensión o forcejeo entre esa pluralidad del sentido y los agujeros del lenguaje. Perspectiva que, no obstante, se mantiene próxima a la de Blanchot cuando se ocupe posteriormente de lo neutro, si bien sus trayectorias de pensamiento resultan diversas, dado que en su recorrido intelectual Barthes transita más cerca del formalismo y el marxismo que Blanchot. No en vano, Bident aclara que "es Barthes, pues, quien retornaría a Blanchot, a lo neutro de Blanchot" (Bident, 2012, p. 354), al coincidir con este en la potencia de lo neutro en el lenguaje para desbordar y remover todo límite o tentativa de representar o sistematizar.

La necesidad de pensar lo neutro desde la semiología de la escritura se esboza a través de sus primeros ensayos críticos. En *S/Z* (1987b), por ejemplo, va emergiendo desde el análisis literario la percepción del abandono de los géneros y la emergencia del carácter fragmentario de los textos en la literatura moderna, donde comienza a percibirse eses fugas en el texto literario, dado que su carácter formal ya no se expone como unidad autosuficiente; sino como "espejismo de estructuras" (Barthes, 1987b, p. 15), esto es, como un juego formal siempre inconcluso, incesante y, por esto, fragmentario. Al respecto, anota Barthes:

> Los blancos y los puntos borrosos del análisis serán como las huellas que señalan la fuga del texto, pues si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, son todos los movimientos de las inflexiones de un inmenso *fading* que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes. (Barthes, 1987b, p. 15)

Posteriormente, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* Barthes vincula lo neutro a ese movimiento de descentramiento de la escritura que ya no se ordena a partir del sujeto: "La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe." (Barthes, 1987a, p. 65). Este movimiento neutro de la escritura acontece más precisamente en los agujeros del lenguaje, allí donde recomienza su potencia centrífuga para responder incluso a lo indecible: "decir que no se puede decir [...] el límite vertiginoso del lenguaje, lo neutro deíctico ("eso") ≠ lengua como represión, dogmatismo del sentido: queremos a toda costa un sentido" (Barthes, 2005, p. 129).

Precisamente, estos tanteos en torno a lo neutro a través de sus textos críticos conllevaron a las lecciones de Barthes: *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978* (2004). En estas notas de curso lo neutro en el lenguaje literario se reivindica como el desajuste de la estructura, más aún, como la imposibilidad del lenguaje mismo de limitarse a la unidad de la

estructura. En consecuencia, Barthes afirma que lo neutro es aquello que desbarata el paradigma, con importantes alcances lingüísticos y semiológicos:

> El problema (lingüístico) seria suspender toda categoría [...] haciendo entender que todo paradigma está mal planteado, lo cual es desviar la estructura misma del sentido: cada vocablo se convertiría en no-pertinente, im-pertinente. Quizás interrogar formas de escritura muy modernas bajo ese aspecto ≠ lo tético. (Barthes, 2004, p. 96)

Esta capacidad de remover lo tético (del griego *themi*), a saber, "lo que se plantea o afirma" por lo neutro correspondería entonces a esa pluralidad potencial de las relaciones de sentido y del texto literario, a esa ausencia de origen definitivo en el sujeto, más aún, a esta "pasión de la diferencia" (Barthes, 2004, p. 128) en el seno del lenguaje que evita su fijación, limitación o estructuración en una unidad o totalidad cerrada. Lo neutro, por tanto, no alude a una operación nihilizante de la borradura sin más del sentido; sino a la "operación no operante" (Barthes, 2004, p. 148) del lenguaje para evitar mejor que cualquier sentido sea definitivo y, en cambio, multiplicar sus relaciones textuales e intertextuales. Como nos precisa Bident: «se debe reiterar entonces que lo neutro de Blanchot, como el de Barthes, es una noción activa.» (« Il faut donc répéter que le neutre de Blanchot, tout comme celui de Barthes, est une notion active. », 2010, p. 14).

Como hemos visto, en la revisión histórica y crítica de la literatura desde la semiología de la escritura de Barthes conlleva a una consideración de la potencia neutra del lenguaje y la escritura cuyo apogeo se alcanza particularmente en la literatura moderna. Para Bident esta consideración del movimiento neutro de la escritura por Barthes tiene alcances ontológicos, a propósito anota:

> Esta necesidad de una crítica ontológica, que va hasta la percepción de la ausencia de sentido, lo que Barthes llama `exención de sentido´, radicaliza la `exigencia de lo neutro´ (en los términos de Blanchot), `el deseo de lo neutro´ (en los de Barthes), y apela a esto que sabría conllevar esta exigencia y responder a este deseo: la escritura. Barthes afirma entonces más adelante: "la escritura es precisamente ese discurso que desbarata sin lugar a dudas el discurso », añadiendo: "no tengo (todavía no) los medios conceptuales para teorizar esta posición (que supondría un ` ¿qué es la escritura?')".* Recordemos en fin que *El grado cero* se presentaba, tales eran las últimas palabras de la introducción, como "una introducción a lo que podría ser una Historia de la Escritura". Nosotros hemos pasado entonces de una pregunta histórica a una pregunta ontológica; de una prospectiva a una crítica, por no decir a una deconstrucción; de una reserva respecto de la escritura neutra a una certeza en la potencia neutra de la escritura. (Bident, 2010a, p. 30)[22]

[22] «Cette nécessité d'une critique ontologique, qui va jusqu'à la perception de l'absance du sens, ce que Barthes quant à lui nomme "l'exemption de sens", radicalise "l'exigence du neutre" (dans les termes de Blanchot), le "désir de neutre" (dans ceux de Barthes), et en appelle à cela seul qui saurait porter cette exigence et répondre à ce désir: l'écriture. Barthes affirme ainsi plus loin: "l'Écriture est précisément ce discours- là qui déjoue à coup sûr l'arrogance du discours", ajoutant: "Je n'ai pas (ou pas encore) les moyens conceptuels de théoriser cette position (qui supposerait un 'qu'est-ce que l'écriture?')".* Souvenons- nous enfin que *Le Degré Zéro* se présentait, tels étaient les derniers mots de son introduction, comme "une introduction à ce que pourrait être une Histoire de l'Écriture". Nous sommes donc passés d'un questionnement historique à un questionnement ontologique; d'une prospective à une critique, pour ne pas dire à

Lo que comenzó como una revisión crítica y semiológica de la escritura literaria condujo a la advertencia de esa fuerza y deseo neutro que crece en el lenguaje literario, su descentramiento, suspensión y fuga. Por consiguiente, con lo neutro Barthes proporciona simultáneamente, conforme a Bident, una historia de la escritura, una remoción crítica y ontológica de su ordenamiento bajo la imagen de un pensamiento de la unidad y totalidad o de un sujeto ordenador. En contraste, la escritura expone el deseo de lo neutro, ese movimiento transgresor en el seno del lenguaje literario y provocador del placer del texto. De este modo, lo neutro: «Hace parte de estos conceptos que no plantean una creación léxica; sino donde la articulación en la lengua y el discurso permite abrir nuevos campos, nuevos planos, nuevos horizontes de pensamiento» (Bident, 2010a, p. 13)[23]. Como veremos a continuación, a partir de una trayectoria paralela a la de Barthes, Blanchot también descubre lo neutro del lenguaje desde su crítica y ficción literaria.

2.3 Emergencia de lo neutro en los relatos y ensayos de Blanchot

Como hemos indicado anteriormente, lo neutro emerge en los relatos de Blanchot a través de un deslizamiento de la voz narrativa de la primera persona "yo" a la tercera persona "él" que no opera más como narrador omnisciente, objetivo o como punto de vista; sino como "no-persona" o "anomalía" — según los términos de Benveniste (1997a, 1997b) —, incluso como índice anónimo de reenvió entre voces o umbral donde emergen nuevas reverberaciones o murmullos entre las voces anónimas. En consonancia dice Bident:

> En los relatos, poco a poco desprovistos de nombres propios, Blanchot describe el movimiento anónimo por donde cada prueba singular se disuelve en una experiencia indefinida; en los textos críticos, intenta sustituir la parte de lo neutro de cada creación singular por una suerte de metamorfosis del discurso directo del ensayista por un discurso indirecto libre del escritor, donde lo que se dice de la obra ya no pertenece ni a su autor ni al crítico, ni al uno ni al otro, ni tampoco a la obra por sí misma ; sino a cualquier obra, metamorfosis de una delicadeza letal pero indiscutiblemente ética, en tanto esta preserva el movimiento básico de creación, neutro entonces ya que no se enraíza ni en lo uno ni en lo otro, mientras encuentra cada vez un camino, su camino apropiado. Lo neutro respondería entonces, de alguna manera, a la facultad de deslizarse a la impersonalidad del otro o, al contrario, al deseo de poner a prueba la paradoja de su propia impersonalidad. (Bident, 2010a, p.21)[24]

---

une déconstruction; d'une réserve sur l'écriture neutre à la certitude du pouvoir neutre de l'écriture. » (Bident, 2010a, p. 30).

[23] « il fait partie de ces concepts qui ne reposent pas sur une création lexicale mais dont l'articulation dans la langue et le discours permet d'ouvrir de nouveaux champs, de nouveaux plans, de nouveaux horizons de pensée. » (Bident, 2010a, p. 13).

[24] « Dans les récits, peu à peu dépourvus de noms propres, Blanchot décrit le mouvement anonyme par où chaque épreuve singulière se dissout dans une expérience indéfinie; dans les textes critiques, il tente de relever la part du neutre propre à chaque création singulière, par une sorte de métamorphose du discours direct de l'essayiste en discours indirect

Como señala Bident, este uso de pronombres en lugar de nombres en los relatos de Blanchot entrega al anonimato las voces que tejen la narrativa, de este modo, sus interlocuciones se tornan impredecibles, las voces que intervienen se duplican incesantemente y el recurso del discurso indirecto libre las dispersa y disemina aún más. Movimiento narrativo que corresponde al movimiento de lo neutro en el lenguaje literario con un revés inevitablemente ético, en términos de Bident, se trata de ese doble desafío de la "impersonalidad de lo otro" (Bident, 2010a, p. 21), a saber, de ser desbordado por el otro o lo otro (imágenes, palabras o cosas) y de asumir paradójicamente la "propia impersonalidad" (Bident, 2010a, p. 21), esto es, la extrañeza y excedencia del que escribe, narra o lee estos relatos.

De la escritura a la lectura, la experiencia de lo neutro en los relatos de Blanchot envuelve en la dispersión y errancia tanto a las voces como a aquellos que las escuchan o leen. El lector se transforma entonces en un tercero, fisgón o testigo:

> Situar al lector en posición de tercero, esto es lo que se propone Blanchot en sus propios relatos: un tercero observador de escenas de deseo que separan al narrador de Claudia y Judith en *El momento deseado*; observador o no-testigo de las escenas espectrales que separan el escritor de su compañero, invisible pero presentido detrás del vidrio en *Aquel que no me acompaña*; testigo de las escenas de celos que separan el narrador de una amiga y de aquel que llama, según el título, *El último hombre*; testigo de escenas del lenguaje que marcan, entre un hombre y una mujer, la posibilidad o imposibilidad del habla, la conversación, del comienzo, del discurso, de la atención, en *La espera el olvido.* Una potencia neutra atraviesa la física de estos intercambios, en un movimiento renovado sin cesar, tocar por contacto, tocar a distancia, atracciones, adhesiones, estima, separación sin retorno, repulsiones, dudas, indecisiones, gestos incidentales, cortantes, definitivos, ridículos, recuerdos dudosos, espectros insistentes, transmisiones opacas, transparencias rotas, admiraciones, abismos, fatigas, persecuciones. (Bident, 2010a, p. 24-25)[25]

Como vemos, este lector en tanto tercero respecto de las voces en conversación en los relatos en lugar de ver claramente el argumento desde afuera, avanzar en la aprehensión de pistas para

---

libre de l'écrivain, où ce qui est dit de l'oeuvre n'appartient plus ni à son auteur ni au critique, ni à l'un ni à l'autre, ni même à l'oeuvre elle-même, mais à toute oeuvre, métamorphose d'une délicatesse mortifère mais indiscutablement éthique, en ceci qu'elle préserve le mouvement essentiel de la création, neutre, donc, puisqu'il ne s'enracine ni en l'un ni en l'autre, tout en trouvant, chaque fois, une voie, sa voie, appropriée. Le neutre répondrait donc, en quelque sorte, à la faculté de se glisser dans *l'impersonnalité* de l'autre ou, à rebours, au désir de mettre à l'épreuve le paradoxe de sa *propre* impersonnalité. » (Bident, 2010a, p.21).

[25] «Placer le lecteur en position de tiers, voilà ce que propose Blanchot dans ses propres récits: un tiers voyeur des scènes de désir qui séparent le narrateur de Claudia et de Judith, dans *Au moment voulu*; voyeur ou non-voyant des scènes spectrales qui séparent l'écrivain de son partenaire, invisible mais pressenti, derrière la vitre, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*; témoin des scènes jalouses qui séparent le narrateur d'une amie et de celui qu'il nomme, selon le titre, *Le Dernier Homme*; témoin des scènes de langage qui marquent, entre un homme et une femme, la possibilité ou l'impossibilité de la parole, de l'entretien, de l'abord, de l'adresse, de l'attention, dans *L'Attente l'oubli*. Une puissance neutre traverse la physique de ces échanges, dans un mouvement sans cesse interrompu et sans cesse relancé, toucher en contact, toucher à distance, attractions, adhésions, égards, écarts sans retour, répulsions, hésitations, indécisions, gestes incidents, tranchants, définitifs, dérisoires, mémoires suspectes, spectres insistants, transmissions opaques, transparences écorchées, émerveillements, abîmes, fatigues, poursuites» (Bident, 2010a, p. 24-25).

desenvolver la trama o arriesgarse como investigador o detective de un insólito acontecimiento; al contrario, el lector yerra por sendas insospechadas entre espectros, espejeos y caminos que se bifurcan indefinidamente. Con todo, este lector tendrá la posición activa del lector interpelado:

> Situar al lector en posición de tercero, entonces, pero tercero activo llamado, no a completar la historia; sino a medir el reconocimiento posible de toda historia, por una poética de la elipsis, la interrupción, la fragmentación, la incertidumbre, la paradoja, el inacabamiento, la falta, el recuerdo roto, trozo sin vínculo, del comentario infinito, del espaciamiento espectral, de la sorda oralidad (Bident, 2010a, p. 25)[26]

Por su parte, en los ensayos de Blanchot lo neutro se vincula a sus indagaciones sobre el lenguaje literario, tan característico de ensayos como *El espacio literario*, *La conversación infinita*, *De Kafka a Kafka*, *El paso no más allá*, *La escritura del desastre*. Se trata entonces de establecer el modo como a partir del movimiento centrífugo de la voz narrativa se multiplican y diseminan las voces en la narrativa hasta componer una malla de murmullos en reverberación y dispersión entre sí que entregan la obra a la des-obra o, si se quiere, las voces, imágenes y ficción hacia su borradura o, lo que es lo mismo, hacia ese infinito blanco del lenguaje literario donde recomienza incesantemente tan característico del juego de ficción- metaficción de sus relatos.

En *El espacio literario* (2002) lo neutro refiere a esa errancia de "la mano que escribe", a esa fascinación por la imagen y la palabra que excede cualquier tentativa de representación, significación, poder o apropiación y, con todo, hace escribir, al modo del canto de Orfeo que, pese a la desaparición de Eurídice, canta esta ausencia:

> En el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en "el infinitamente muerto". Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites mesurados del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna. (Blanchot, 2002, p. 156)

Del mismo modo, apunta al movimiento centrífugo de la obra ante la tentativa del autor o del lector de aproximarse su centro: "como si la riqueza que toca, esa superabundancia de la fuente, también fuese la extrema pobreza, fuese sobre todo la superabundancia del rechazo y lo convirtiese en quien no produce y yerra en el seno de una inacción infinita." (Blanchot, 2002, p. 164). Si bien esto da cuenta de la autonomía de la obra, no obstante, para Blanchot tiene que ver más exactamente con ese carácter neutro del lenguaje literario que en su continuo diferir desborda cualquier inspiración o interpretación.

---

[26] «Placer le lecteur en position de tiers, donc, mais de tiers actif, appelé, non à compléter l'histoire, mais à mesurer la reconnaissance possible de toute histoire, par une poétique de l'ellipse, de l'interruption, de la fragmentation, de l'incertitude, du paradoxe, de l'inachèvement, du manque, de la relance brisée, du bloc sans liaison, du commentaire infini, de l'espacement spectral, de l'oralisation sourde. » (Bident, 2010a, p. 25)

Paralelamente, en el libro de ensayos *De Kafka a Kafka* (1993) Blanchot se dedica a la indagación por los usos y variaciones de la voz narrativa neutra en algunos pasajes de la historia de la literatura, al considerar la tesis kafkiana de la escritura como el paso del "`yo´ al `él´" (Blanchot, 1993, p. 226). Es el caso de la narración de lo cotidiano sin hazaña en *El quijote* (Blanchot, 1993, p. 227). El uso de la voz impersonal de Flaubert sirve para no intervenir en la obra, dar cuenta de la validez del modo narrativo o del desinterés del autor (Blanchot, 1993, p. 232). Por su parte, el uso de la tercera persona de Thomas Mann permite la intromisión de narrador como subjetividad privilegiada o como punto de vista (Blanchot, 1993, p. 231).

Con todo, el uso de la tercera persona en la literatura kafkiana experimenta un desvío singular, pues en sus textos la voz narrativa neutra da cuenta no solo de la austeridad de la escritura; sino de la extrañeza que se instaura en el espacio de la obra o, si se quiere, de la experiencia de la escritura. La tercera persona pone en juego a la experiencia narrativa y al personaje principal quien se torna cada vez más extrañado y perdido entre los acontecimientos laberínticos entre los que yerra. En adelante, narrar ya no se enfoca tanto en la validez de lo narrado, a la preponderancia del narrador o a un punto de vista. Narrar, en cambio, apunta a un descentramiento: "contar pone en juego lo neutro" (Blanchot, 1993, p. 234), la voz narrativa neutra como se ve en la literatura de Kafka destituye entonces tanto al sujeto como la acción transitiva u objetiva. En esta misma perspectiva, Blanchot sitúa la narrativa durasiana, donde la voz narrativa neutra da cuenta de esta voz agujero de carne o, si se quiere, de esa palabra ausencia o inmenso "gong" vacío que se propaga en el flujo de su narrativa.

A partir de esta revisión histórica del uso de la voz narrativa neutra que desemboca en la literatura de Kafka, Blanchot llega a caracterizar esta voz neutra o, si se quiere, este movimiento neutro del lenguaje como aquel que da cuenta de los límites del relato a partir de la extrañeza de los acontecimientos de los que intenta dar cuenta o del extrañamiento mismo de la voz que intenta narrarlos, de modo que más que una narración el relato se disuelve en esta excedencia de la tentativa misma de narrar. Consecuentemente, según Blanchot, la voz neutra "no revela ni oculta, no significa de un modo óptico [...] Ni atributiva, ni enunciativa [...] habla sin el ser, desvío del ser (neutro)" (Blanchot, 1993, p. 238- 239). Se trata, más bien, de una voz "espectral y fantasmagórica [...] tiende a ausentarse en quien la lleva y también a borrarlo a él mismo como centro" (Blanchot, 1993, p. 238). Con todo, este carácter exteriorizador y centrífugo de la voz narrativa que disloca a cualquier sujeto de enunciación "atrae al lenguaje" (Blanchot, 1993, p. 238), a esa vorágine del diferir o, si se quiere, de la duplicación infinita del lenguaje literario.

Por su parte, en *La conversación infinita* (2008) Blanchot bosqueja una relación entre la voz narrativa en tercera persona —lo neutro del lenguaje literario— y la relación del tercer género de carácter ético. Desde nuestra lectura, el uso literario de la despersonalización en la narrativa de Blanchot más que corresponder a una experimentación literaria abstracta, responde formalmente a una exigencia ética: preservar la alteridad o la relación de no-poder con el otro y consigo mismo para tejer una comunidad literaria de anónimos. Así la aproximación del otro siempre está acompañada de la borradura de su rostro, su alejamiento y sustracción. Este juego literario implica, por tanto, una exigencia ética insoslayable, mantener lo desconocido ante sí o, si se quiere, no pretender caracterizar, identificar o reconocer al personaje como *alter ego*.

En este sentido sobre la relación de tercer género afirma Blanchot: "allí donde cesa mi poder, allí donde cae la posibilidad, se designa esta relación que funda la pura falta en el habla" (Blanchot, 2008, p.86). El desafío narrativo es acoger la alteridad de esta voz, este rumor en su extrañeza y lejanía para, no obstante, dejarlo desaparecer. Se trata entonces de "el puro intervalo entre el hombre y el hombre [...], lo que no depende de la posibilidad y no se enuncia en términos de poder" (Blanchot, 2008, p.86). La relación ética en esta narrativa consiste entonces en una "relación sin unidad, sin igualdad" (Blanchot, 2008, p. 87), implica la disimetría y discontinuidad de las voces, pues solo así puede tejerse como habla plural donde el narrador no es el centro ordenador de las voces; sino apenas una tercera persona — o no-persona — que opera como índice para reenviar de voz en voz, de reverberación en reverberación; mientras nos aboca a eso que podríamos llamar "comunidad literaria de anónimos". Considérese por ejemplo la siguiente escena de amantes anónimos en *Au moment voulu* (1951), así dice el narrador- personaje: «*ese instante nunca fue perturbado, ni prolongado ni diferido y, quizás, ella me ignoraba; pero no importaba, pues para el uno y el otro ese instante era el momento deseado*» (Blanchot, 1951, p. 139). Como vemos, aquí se vinculan deseo y anonimato, lo que se desea es esa lejanía y extrañeza, esa comunidad en la separación. Es por esto que en Blanchot la oscilación entre amar- morir es semejante a la oscilación entre amar - escribir, ambos actos responden a un movimiento despersonalizador, en tanto se pone en juego una relación de no-poder ya con el amante, ya con la palabra que reverbera el deseo. Con todo, esta extrañeza también interpela la subjetividad del amante, la exterioriza y extraña, puesto que la expone a lo desconocido en sí.

En suma, la comunidad de amantes converge con la comunidad literaria desde Blanchot, ya que ambas responden a un movimiento despersonalizador ya del deseo, ya de la escritura. Esto que aquí intentamos considerar como un movimiento de despersonalización o de lo neutro que corresponde,

por consiguiente, a una exigencia ética de preservar la alteridad, lo desconocido en y ante sí, en palabras de Blanchot, se trata de una "relación de extrañeza entre el hombre y el hombre" (Blanchot, 2008, p. 89) o, si se quiere, se dirige a "lo infinito de una relación sin términos y como la infinita terminación de un término sin relación" (Blanchot, 2008, p. 92). Allí donde los amantes como los escritores comparten errancias.

Paralelamente, en *El paso (no) más allá* (1994) Blanchot enfatiza en este deslizamiento del sujeto por lo neutro, hasta tornarlo en una mera función móvil, vaciándolo así de cualquier sustancialidad, esencialidad o carácter fundamentador:

> soy yo quien, a partir de ahí, entra en la relación en que «yo» acepta petrificarse en una identidad ficticia o funcional, a fin de que pueda ejercerse el juego de escritura en el que (él)lo, o bien participa siendo (al mismo tiempo) el producto o el don, o bien es la apuesta, la apuesta que, como tal, como jugador principal, juega, cambia, se desplaza y ocupa el lugar del cambio mismo, desplazamiento que carece de emplazamiento y del que todo emplazamiento carece. (Blanchot, 1994, p. 32)

En la narrativa el "yo" se desliza hacia el "él" para excentrar y diseminar las voces en la narrativa. Esta movilidad de la voz narrativa desenvuelve entonces la multiplicidad del espacio literario y desata la pluralidad de las voces. Sin embargo, este movimiento centrífugo, multiplicador y diseminador de las voces desenvuelve lo neutro en el lenguaje literario mismo: "Lo neutro está, pues, implicado en el funcionamiento de todo lenguaje, al tiempo que ocupa su vertiente silenciosa y que impide que éste quede reducido tanto a un complejo juego de estructuras determinables como a la presencia sedimentaria de algún habla viva" (Blanchot, 1994, p. 103).

A continuación, retornemos brevemente al uso literario de la voz neutra en los relatos de Blanchot para mostrar cómo deriva en una fuga vocal, movimiento centrífugo o vorágine del lenguaje que tiende al infinito. En *Celui qui ne m´accompagnait pas* el narrador nos dibuja el umbral de su errancia espejeante cuando en el centro de su sala descubre el merodeo de un espectro detrás de los cristales con quien comienza su fulgurante vagabundeo. En el flujo narrativo se intensifica el movimiento de descentramiento y ya exteriorizado el narrador repite incesantemente a modo de estribillo: « *Alguien nos mira a través del cristal* » (« quelqu´un nous regarde par la vitre», Blanchot, 1953, p. 101-102). Como se ve, ya preso de ese doble espectral, el narrador se sumerge junto al lector en ese merodeo en torno a ese espectro que ronda a través de los cristales. El espectro y sus espejeos entre los vidrios parecen invadir desde afuera y acotar el espacio interior donde se encuentra cada vez más dislocado esa inquieta y extrañada voz narrativa hasta envolvernos en su errancia cristalina. Blanchot juega aquí con las metáforas sedimentadas y olvidadas en el lenguaje de la luz, la mirada o la presencia, estas con las que antes se componía la narración literaria; pero que

ahora en la narración se convierten en una fuerza blanca y centelleante que ofusca, confunde, espejea y extraña al narrador cuyo intento de narrar se invierte apenas en esa errancia entorno al espectro en que se ha convertido dentro de esa sala disuelta por el afuera y por los cristales. De este modo, nos instiga a pensar en la metáfora de la vorágine que se agita en el centro de la ficción misma.

En consonancia, en *Au moment voulu* se presenta una variación de esa imagen espectral y cristalina del narrador entre los reflejos centelleantes de las imágenes de las cosas y de las palabras como imágenes, así dice el narrador excentrado una vez más: «*a través de las [cosas], tengo la inmovilidad y la inconstancia de un reflejo, imagen errante entre imágenes y la monotonía de un movimiento arrastrado por ellas que parecía sin fin como había sido sin comienzo*» (Blanchot, 1951, p. 159)[27].

Por su parte, en *L´attente l´oublie* encontramos pasajes que indican el deslizamiento de la primera persona a la tercera persona e, incluso, esta se señala como lugar móvil, provisorio y vacío de resonancia de otras voces: « *las voces resuenan en el inmenso vacío, el vacío de las voces y el vacío de este lugar vacío.*» ("les voix résonnent dans l´immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide", Blanchot 1962, p. 15). Por consiguiente, lejos estamos de un narrador omnisciente, de una narración objetiva o de un punto de vista de un narrador personaje que operase a la vez como foco narrativo.

Paralelamente, en *Le dernier homme* el narrador inmerso en la fuga vocal entra en el flujo de las voces anónimas; mientras se constata su excentramiento, movilidad y provisionalidad como voz entre voces: « *especie de embriaguez que emergía de ella, venía de este « nosotros », que brotaba de mí y que, más allá de la habitación donde el espacio comenzaba a cerrarse, me obligaba a escucharme en este coro cuyos cimientos situaba allá, en cualquier parte hacia el mar* » (Blanchot, 1957, p. 119, 132) [28]. La voz narrativa neutra remite entonces a la emergencia y disolución de esa fuga vocal o si se quiere de ese coro que parece reverberar el mar, tal como se repite a modo de ritornello: « *este coro del que me gustaría situar sus bases allá, en cualquier parte hacia el mar*» («ce chœur dont je situais l´assise là-bas, quelque part vers la mer », Blanchot, 1957, p. 119, 120, 132).

[27] « à travers elles, j´ai l´immobilité et l´inconstance d´un reflet, image errant parmi des images et entraînée avec elles dans la monotonie d´un mouvement qui paraît sans terme comme il a été sans commencement » (Blanchot, 1951, p. 159)
[28] « l´espèce d´ivresse qui jaillisait d´elle, venait de ce « nous » qui jaillisait de moi et qui, bien au-delà de la chambre où l´espace commençait de s´enfermer, m´obligeait à m´entendre dans ce chœur dont je situais l´assise là-bas, quelque part vers la mer » (Blanchot, 1957, p. 119, 132)

Por su parte, en *La escritura del desastre* (1990) se prolonga el análisis de los alcances literarios y éticos de lo neutro en el lenguaje. La escritura literaria descentra el sujeto del lenguaje quien entonces parece disolverse y dispersarse en su pasividad:

> Hay una relación entre escritura y pasividad porque la una y la otra suponen la borradura, la extenuación del sujeto: suponen un cambio de tiempo: suponen que entre ser y no ser algo que no se cumple sin embargo sucede como si hubiese ocurrido desde siempre – la ociosidad (*le désoeuvrement*) de lo neutro, la ruptura silenciosa de lo fragmentario. (Blanchot, 1990, p. 20-21)[29]

En consonancia, Foucault en su texto dedicado a Blanchot *El pensamiento del afuera* anota cómo esta disolución del sujeto del lenguaje expone el "ser bruto" del lenguaje o, si se quiere, su infinito tal como se constata en la literatura moderna donde tiene lugar la locura, el desastre, el erotismo o la muerte como experiencias límite del sujeto:

> La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse "fuera de sí mismo", pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retomo de los signos sobre sí mismos. (Foucault, 1997, p.13)

Consecuentemente, para Foucault este hallazgo que caracteriza la literatura moderna es uno de los virajes insoslayables del ocaso de la historia metafísica del sujeto en occidente:

> El "hablo" funciona como a contrapelo del "pienso". Éste conducía en efecto a la certidumbre indudable del Yo y de su existencia; aquél, por el contrario, aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío [...] La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla. (Foucault, 1997, p. 14-15)

Con todo, esta potencia de lo neutro en el lenguaje y escritura literaria no sustituye la centralidad del sujeto por la del Otro, en una suerte de divinización de la alteridad[30]; en cambio, enfatiza en esa potencia de remover cualquier paradigma que anunciaba lo neutro desde Barthes (2004) o esa exigencia de una relación de no-poder o relación del "tercer género" —tal como establecía Blanchot en *La conversación infinita* (2008)— a que apela lo neutro con Blanchot mientras impide fundar, fundamentar, representar, significar, en fin, pretender una relación de poder en la literatura respecto del otro o de lo otro —ya sean las imágenes, las palabras o las cosas—. En consecuencia dice Blanchot:

---

[29] Esta opción de traducción de *désœuvrement* por ociosidad, se encuentra modificada en otros pasajes por deshacer o desasimiento y en otras versiones por inacción o desobramiento. Desde nuestra lectura, esta última aunque es muy literal y estaría más próxima a un préstamo o galicismo, no obstante, dibuja muy claramente la disolución del sujeto paralela a la disolución de la obra a que apunta la potencia neutra de la escritura literaria.

[30] Esta crítica a la divinización del Otro, en el caso de Lévinas, se tratará en capítulo posterior dedicado a los alcances éticos de este rumor de las comunidades anónimas.

> Aunque intuimos que lo neutro está en juego en el infinito del lenguaje, no tiene la propiedad de dar a este una neutralidad, siendo inasible, salvo en lo infinito, y, tan pronto como se aprehende está siempre a punto de caer, como interrogante negativa , ora hacia lo Uno, ora hacia lo Otro al que retiene repetitivamente por un movimiento de ocultación: por lo tanto en relación con el infinito del lenguaje que ninguna totalidad puede abarcar y que, en caso de afirmarse, lo hace fuera de la afirmación y asimismo de la negación tales como se nos presentan en el uso y el saber. De donde surge la obligación de no hablar *sobre* el lenguaje sin saber que uno se ciñe, en este caso, a lo ilimitado de un saber, sino *a partir* del lenguaje que justamente no es un punto de partida, salvo como la exigencia indecible que sin embargo le pertenece. (Blanchot, 1990, p. 114-115)

Como intentamos mostrar, ya se trate del "deseo de lo neutro" con Barthes (2004), ya se trate de la "exigencia de lo neutro" con Blanchot (2008), en uno y otro caso se apunta a esa potencia de la escritura y del lenguaje para remover cualquier estructura, paradigma o relación de poder en la literatura con que se busca reivindicar con la literatura moderna ese infinito que centellea en el contacto con el otro, las cosas, las imágenes o las palabras al acceder a ellas desde el lenguaje y la escritura literarias.

Coda: la malla narrativa de los rumores anónimos

Este capítulo se dedicó a presentar las contribuciones metodológicas de la semiología de la lengua de Benveniste y de la semiología de la escritura de Barthes para la indagación de esta tesis: el rumor de las comunidades anónimas en la narrativa y ensayos de Blanchot. De Benveniste (1997a, 1997b) tomamos la teoría de los pronombres para comprender la función singular del narrador en los relatos de Blanchot al deslizarse de la primera persona "yo" a la tercera persona "él" que opera como "no-persona", esto es, como índice anónimo que remite de voz a voz. Esta contribución semiológica de Benveniste es imprescindible para nuestra indagación, puesto que nos indica el fino hilo con que se teje la malla narrativa de las voces y rumores anónimos en los relatos de Blanchot, su recurso al monólogo como diálogo y al discurso libre indirecto. En fin, gracias a esta teoría de los pronombres de Benveniste podemos percibir en detalle cómo se dibuja esa geografía interlocutoria de los relatos de Blanchot. En consonancia agrega Courtois:

> El mismo movimiento que reenvía el « que habla » a la posición indefinida de *aquel* y que afecta las condiciones de enunciación efectúa el pasaje del « YO» al « ÉL » en mayúscula , al reenviar a lo interminable de la escritura [...] hay un vínculo entre la neutralización de las condiciones propiamente lingüísticas de la enunciación y el « él » , la persona que no es persona según Benveniste, lo neutro de la obra que solo existe en el discurso al destejer las mallas significativas de la enunciación. Lo más enigmático de esta fenomenología gramatical que efectúa la sustitución del « él » por el «yo » está en la fórmula « prójimo se vuelve otro» (*otro* con minúscula que recuerda la claridad con que Blanchot cerrará la vía al «Otro »con mayúscula en « la voz narrativa » debido al

> peligro de sustancialización y al estar de cerca de las teorías del « Otro »). Se debe pensar entonces en el « sí mismo convertido en nadie » en «el prójimo convertido en el otro» (Courtois, 2003, p. 553)[31]

En esta geografía interlocutoria las voces tienden entonces a impersonalizarse, es decir, a duplicarse y multiplicarse en el anonimato por el movimiento neutro del lenguaje y la escritura literaria. Así, el yo y el tú, el uno y el otro se convierten en "él", "aquel del que se habla", mientras se duplican y multiplican entre el flujo del discurso indirecto libre y el carácter centrífugo y diseminador de esta voz narrativa anónima. Según Courtois, se trata entonces de una "enunciación acordeón" donde las oraciones, al modo de fuelles, siguen una línea de fuga intrínseca y necesaria:

> La fuerza de Maurice Blanchot: que un punto de articulación sea al mismo tiempo un punto de suspensión, e incluso, que un punto de articulación aparezca como tal bajo el aspecto de uno de suspensión. Pero es la gramática y la sintaxis desplegada a partir de esta gramática las que hacen posible este vínculo entre articulación y suspensión, visible a veces a través de un punto de fijación de la glosa, invisible con frecuencia en medio de la sintaxis del relato. Y son ellas, de repente, las que permiten dar lugar a la abstracción, este cruel infinito del murmullo. (Courtois, 2003, p. 554)[32]

Precisamente, este desenvolvimiento de las voces, a través de los pronombres, en la malla narrativa de los relatos de Blanchot nos bosquejan esto que llamamos « rumor de las comunidades anónimas". Paralelamente, en un evidente distanciamiento del significado semiológico y filológico de comunidad que nos reconstruye Benveniste en su imprescindible *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas: economía, parentesco, sociedad, poder, derecho, religión* (1983), nos dedicamos con Blanchot al modo como las voces anónimas tejen comunidad literaria en los relatos, esto es, cómo acontece esta geografía interlocutoria donde ya no se trata de una comunidad basada en la identidad de raza, lengua o territorio; sino de una comunidad de anónimos, esto es, allí donde unos y otros solo tienen en común entrar en ese movimiento de lo neutro, donde uno y otro se tornan ajenos y extraños como en una imposibilidad de representarse, significarse, apropiarse. En fin, como si los relatos de Blanchot removieran narrativamente ese paradigma occidental de la comunidad basada en

---

[31] «Le même mouvement qui renvoi le « qui parle » à l'indefini de la position *celui qui* et qui affecte les conditions de l'énonciation effectue le passage de le JE majuscule à IL majuscule, renvoyant à l'interminable à l'écrire –interminable distinct de l'universel comme de l'éternel [...] il y a un lien entre la neutralisation des conditions proprement linguistiques de l'énonciation et le « il » , la personne qui n'est pas une personne selon Benveniste, le neutre de l'oeuvre qui n'existe dans le discours que par le détricotage des mailles significatives de l'énonciation. Le plus énigmatique de cette phénomenologie grammaticale effectuant la substitution du « il » au « Je » se tient dans la formule « autrui devient l'autre » (*autre* avec une minuscule qui rappelle la netteté avec laquelle Blanchot barrera la route à « l'Autre » avec majuscule dans « La voix narrative » au motif de danger de substantialisation – au motif peut-être encore et tenant au voisinage refusé d'autres théories de l' « Autre »). Il faut donc penser qu'il y a du « moi-même devenu personne » dans « autrui devient l'autre ». (Courtois, 2003, p. 553)

[32] «C'est la force de Maurice Blanchot : qu'un point d'articulation soit en même temps un point de retrait, et même, qu'un point d'articulation apparaise comme tel sous l'allure d'un retrait. Mais c'est la grammaire et la syntaxe dépliée à partir de cette gramaire qui rendent possible ce lien d'une articulation et d'un retrait, visible parfois à travers le point de fixation d'une glose, invisible souvent au milieu de la syntaxe d'un récit. ET ce sont elles, du coup, qui permettent d'assigner à résidence l'abstraction, ce mauvais infini du murmure. » (Courtois, 2003, p. 554).

la identidad, la unidad y totalidad con alcances éticos insoslayables, a saber, la exigencia de lo neutro de mantener lo desconocido ante sí o, si se quiere de mantener una relación de no poder con el otro y lo otro (ora con las cosas, ora con las imágenes o palabras).

Por su parte, con la noción de lo neutro de Barthes no sólo pudimos establecer cómo el problema lenguaje literario se convierte en el tema preponderante de la literatura moderna, sino cómo esta perspectiva le permite convertir su revisión crítica de la historia de la literatura en una crítica ontológica de la historia de la escritura literaria (Bident, 2012). Más exactamente, pudimos establecer con Barthes ese "deseo neutro" en el lenguaje y escritura literaria de remover la estructura, transgredir sus límites y, en suma, desestabilizar las categorías y los paradigmas. En contrapunto, a partir de los relatos y ensayos de Blanchot pudimos reivindicar esta "exigencia de lo neutro" que se desenvuelve en el lenguaje literario para reivindicar esa relación de no poder del sujeto del lenguaje — que se expone por lo neutro a su impersonalidad— y del otro interlocutor — expuesto también por lo neutro a su extrañeza y lejanía— que apenas pueden duplicarse como otro(s) en el contacto y la reverberación. De este modo, este capítulo nos proporciona así las herramientas metodológicas que usaremos en los capítulos a seguir, dedicados al análisis de los relatos de Blanchot y a los alcances éticos del "rumor de las comunidades anónimas" que dichos relatos nos esbozan, tal como trataremos poerotismosteriormente en esta tesis.

Capítulo II

Imágenes de comunidades anónimas en las ficciones de Blanchot

Capítulo II

Imágenes de comunidades anónimas en las ficciones de Blanchot

«« ¿Quién habla? ¿Eres tú? ¿Soy yo en ti? ¿Es el rumor que sin cesar pasa entre nosotros y cuyos diversos ecos nos llegan de orilla a orilla?» Ah, cómo tiemblas, como pareces huir ante la agitación hacia la cual, en este caso, te atraigo al desviarla »

(Blanchot, 1957, p. 148)[33]

En este capítulo realizaremos un análisis semiótico de los relatos de Blanchot, desde sus primeras novelas *Thomas l'obscur, Aminadab* y *Le Très-Haut*, hasta sus relatos posteriores *L'arrêt de mort*, *Au moment voulu*, *Celui qui ne m'accompagnait pas, Le dernier homme*, *l'attente l'oublie, La folie du jour* y *L'instant de ma mort.* Para este análisis consideraremos los aportes de la teoría de los pronombres de Benveniste (1997a, 1997b), su asunción del monólogo como diálogo y la noción de lo neutro de Barthes (2004), asimismo detallaremos cómo se despliega la geografía interlocutoria (Courtois, 2003) en los relatos de Blanchot.

De este modo, podremos prestar oídos a las voces anónimas en repetición y variación, que se aproximan, superponen, multiplican, diseminan y, no obstante, desaparecen en sus centelleos, las cuales yerran en torno a una voz narrativa que se desliza de la primera a la tercera persona, perfora los nombres para proliferar entre pronombres o se transfigura entre el silencio, el grito, el mutismo, el murmullo o el jadeo, semejante al rumor de arena, a la niebla, a la tormenta o al soplo del viento. Serie de imágenes que componen la poética de los murmullos anónimos en las ficciones de Blanchot que desplegaremos a continuación.

[33] «Et qui parle ? est-ce toi ? est-ce moi en toi ? est-ce le rumeur qui sans cesse passe entre nous et dont les échos différents nous parviennent de rive à rive ? Ah, comme tu frémis, comme tu sembles fuir devant l'agitation vers laquelle, dans ce cas, je t'attire en la détournant » (Blanchot, 1957, p. 148).

2.1 El umbral: las primeras novelas

En su texto *Le roman oeuvre de mauvaise foi* de 1947, Blanchot anota: « los seres de la ficción, para preservar este carácter esencial, solo pueden realizarse en el equívoco, y que el lenguaje tiene por función de producirlos en el modo de la ambigüedad y de la impugnación » (Blanchot, 2010, p. 111)[34]. Justamente, este juego de ambigüedad e impugnación del lenguaje y la imagen literaria van a recorrer el corpus de la ficción de Blanchot desde sus inicios, cuando las novelas y relatos aún cumplen con los rasgos de los géneros literarios. Sin embargo, posteriormente en *L´espace littéraire* (1955), este movimiento de ambigüedad e impugnación se aproximará a un movimiento de desobramiento (*désœuvrement*) por el que las ficciones compondrán un espacio cada vez más descodificado y descodificador, en el que la voz narrativa y los personajes entran en una suerte de anonimato o desaparición:

> ¿Hasta qué punto la noción de personaje permanece entonces predominando y en qué medida el espesor fascinante de la ficción, la existencia de un *mundo* novelesco logra hacer de la novela algo más que una fantasía? En fin, los personajes que necesitan cautivarnos para jugar su rol con nosotros no deben por su parte, convertirse en la presa de esta fascinación, fascinantes porque ellos mismos están fascinados, incapaces de dominar hasta en el dominio y la lucidez más grande. (Blanchot, 2010, p. 115)[35]

Paralelamente, el espacio-tiempo se torna indefinido y parece interrumpirse, entonces, comienzan a proliferar murmullos más que voces, pronombres más que nombres, así como una serie de imágenes que trasparecen y oscurecen, como variaciones de una misma luz blanca, o quizás, negra que reenvía a un infinito inagotable e inasible.

En este primer apartado, nos dedicaremos a la serie de novelas de Blanchot *Thomas l'obscur, Aminadab* y *Le Très-haut*. Con humor negro, Blanchot refiere la novela como "obra de mala fe", debido a la experiencia excedentaria de la escritura en que hace entrar al escritor y al lector, quienes parecen errar alrededor de un conocimiento vacío y a la fascinación por un ausencia que, no obstante, hace escribir y leer inagotablemente:

> Es un conocimiento que comienza por el vacío de la fascinación, un descubrimiento que supone la autoridad de una ignorancia radiante, es decir, una aprehensión del ser que tiene por condición el

[34] « les êtres de la fiction, pour conserver ce caractère essentiel, ne peuvent se réaliser que dans l'équivoque, et que le langage a pour rôle de les réaliser sur le mode de la ambigüité et de la contestation » (Blanchot, 2010, p. 111)

[35] «jusqu´à quel point la notion de personnage reste-elle alors prédominante et dans quelle mesure l´épaisseur envoûtante de la fiction, l´existence d´un *monde* romanesque réussissent-elle à faire du roman plus qu´un rêve? Enfin, les personnages qui ont besoin de nous envoûter pour jouer leur partie avec nous, ne doivent-ils pas à leur tour, devenir la proie de cette fascination, fascinants parce qu´ eux mêmes fascinés, incapables de se dominer jusque dans la maîtrise et la lucidité la plus grande » (Blanchot, 2010, p. 115)

> reino de la ausencia, del ser ausente que quiere ser todo y se realiza bajo la doble forma paradójica de la ausencia y la ausencia del todo. (Blanchot, 2010, p. 114)[36]

Así, con las variaciones de esta ausencia que se afirma en el hombre aniquilado de *Thomas l'obscur* o de los juegos del anonimato de la ley de *Aminadab* y *Le Très-haut,* intentaremos indicar las primeras imágenes de las comunidades anónimas por las que indagamos en esta tesis.

2.1.1 *Thomas l'obscur (1950):* el hombre aniquilado

El epígrafe de *Thomas l'obscur* (1950): « la figura completa solo expresa en sí misma un centro imaginario » (« la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire », Blanchot, 1950, p. 7) nos proporciona una primera pista sobre la vorágine que envuelve esta ficción. Se trata de un movimiento de sustracción a la representación que atraviesa a Thomas como personaje, a las imágenes de ficción y a la voz narrativa. La necesidad de enfocar este movimiento tiene que ver con la expresión literaria del anonimato en esta primera ficción de Blanchot, en cuanto umbral mismo de sus ficciones posteriores. Este apartado se dedica entonces a explicitar en *Thomas l'obscur* el juego de ficción y metaficción que permite indicar el deslizamiento del lenguaje literario de la representación a la no representación, esto que torna a sus personajes, a la voz narrativa y a las demás imágenes literarias en imágenes anónimas irreducibles a cualquier representación. Así podremos indicar el anonimato a través de los espectros que deambulan en la ficción y de sus encuentros, una arista desde la cual comenzamos a aproximarnos a las imágenes de las comunidades anónimas en Blanchot.

La fascinación de Thomas por el mar — « La embriaguez de salir de sí, de deslizarse en el vacío de dispersarse en el pensamiento del agua» (« L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau », Blanchot, 1950, p. 11) — o su desaparición en la noche refieren a la necesidad de salir de sí, a la atracción por la exterioridad y la intensificación de su desaparición como personaje.

En Thomas se desvanece la consistencia del personaje, mientras se aproxima a la imagen de un espectro errante o suplicante:

> El suplicante ya no busca ser acogido en ninguna parte, al contrario, su objetivo ya no es detenerse y permanecer en el umbral de los lugares, en el umbral de las cosas y de los hombres. En adelante se sitúa fuera de esta realidad de la que ya decidió no hacer parte, dejando detrás de él trazos de poesía

[36] "c'est une connaissance qui commence par le vide de la fascination, une découverte qui suposse l'autorité d'une ignorance rayonnante, c'est une appréhension de l'être qui a pour conditionne le règne de l'absence d'être absence qui veut être tout et se réaliser sous cette double forme paradoxale d'absence et d'absence de tout » (Blanchot, 2010, p. 114).

como un extraño pasante que deja en su camino las luces fugaces de las estrellas. (Pulido, 2015, p. 83) [37]

Su relación consigo y con las cosas es un contacto con la oscuridad misma, esto es, una relación con lo irrepresentable: «En él, su propia mirada entraba bajo la forma de una imagen, en el momento en que esta mirada era considerada como la muerte de toda imagen» («En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré comme la mort de toute image », Blanchot, 1950, p. 18). Movimiento desobrador de imágenes sin fundamento ni fondo, imágenes blancas, cuyo fulgor instiga un claro secreto, en palabras de Lévinas: « la plenitud de lo que por tanto se oculta y permanece cerrado » (« l'épanouissement de ce qui pourtant se cache et demeure fermé », Lévinas, 1975, p. 17).

En este mismo movimiento de irrepresentación y desobramiento entran las palabras y la voz narrativa, como se percibe en la escena de lectura de Thomas: «mantiene el pensamiento en su ser ya privado de sentido, cuando subidas sobre sus hombros, la palabra *él* y la palabra *yo* comenzaban su masacre, permaneciendo como sombrías palabras, almas desencarnadas y ángeles de palabras, que lo exploraban profundamente » (Blanchot, 1950, p. 29)[38]. Aquí en un gesto de metaficción, por un resquicio de la ficción se agrieta la voz narrativa, tradicional centro unificador del sentido y de la obra literaria. Este cambio de pronombre enunciador del yo al él hará que la enunciación ya no se configure en torno a un sujeto específico, pues como indica Benveniste respecto de la tercera persona "él": "por no implicar persona alguna, puede adoptar no importa qué sujeto, o no tener ninguno y este sujeto, expresado o no, no es jamás planteado como "persona"" (Benveniste, 1997a, p. 166). Como veremos, esto ocasionará que la narración no siga un movimiento centrípeto sino uno centrífugo. Dinámica que se intensifica por este uso de pronombres en lugar de nombres y, por tanto, de voces espectrales en lugar de personajes.

Precisamente, este descentramiento metaficcional de la voz narrativa — al introducirse en el momento voraz de lectura de Thomas — del yo (*je*) al él (*il*) en el curso de la ficción, también es uno de los primeros esbozos del anonimato del lenguaje literario que atravesará la ficción ulterior de Blanchot. En este sentido, Hart constata el modo como Thomas se pone en juego en la ficción

[37] « Le suppliant ne cherchera donc plus à être accueilli nulle part, bien au contraire, son but est de ne plus s'arrêter et de rester au seuil des lieux, au seuil des choses et des hommes. Il se situe désormais hors de cette réalité dont il a décidé de ne plus faire partie, laissant derrière lui des traces de poème comme un étranger passant qui laisse sur son chemin de fugaces lumières d'étoiles » (Pulido, 2015, p. 83).

[38] « il garda la pensée qu'en sa personne déjà privée de sens, tandis que, juchés sur ses épaules, le mot *Il* et le mot *Je* commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures, âmes désincarnées et anges des mots, qui profondément l'exploraient» (Blanchot, 1950, p. 29).

misma como punto de atracción hacia este centro excentrado del lenguaje donde se desobran todas las palabras:

> I restrict myself to one point that has been raised: as we have heard, the narrator speaks of the noun "Thomas" as "the creation of a word [un mot] maliciously formed to destroy all words" (97, 303, 112). Nowhere is this operation explicitly described or clarified in the roman or the récit. It is addressed only in the essays, indirectly at first in *Comment la littérature est-elle possible*? (1942), and finally quite directly in " *La littérature et le droit à la mort*" (1947–48). At the very end of that long and powerful probing of the relations between writing and death, Blanchot once again attends to the figure of the double. This time, though, it is not a character in a novel but a strange power that abides at the heart of language (Hart, 2010, p. 83)

Seguidamente, la ficción indica a Thomas como el hombre aniquilado — "homme affreusement anéanti" (Blanchot, 1950, p. 40) —, esto es, como un hombre sin imagen o, si se quiere, como una imagen vacía: « mientras se inclinaba hacia este vacío donde él veía su imagen en la ausencia total de imágenes» (« alors qu'il se penchait encore sur ce vide où il voyait son image dans l'absence totale d'images», Blanchot, 1950, p. 40). De este modo, Thomas no se juega en la ficción como sujeto de lenguaje; sino como imagen entre imágenes en el movimiento anónimo del lenguaje que reverbera en su carácter espectral, en su fascinación y diseminación en el mar o la noche.

En *La pensée du dehors* (2001), texto dedicado a Blanchot, Foucault afirma respecto del sujeto del lenguaje en la literatura: "el sujeto — el "yo" que habla— se fragmenta, se dispersa y se desvía hasta desaparecer en este espacio desnudo" ("le sujet — le "je" qui parle— se morcelle, se disperse et s´égaille jusqu´à disparaître en cet espace nu", Foucault, 2001, p. 519). Este flujo que torna irrepresentables a las cosas, a las palabras y a Thomas para entregarlos al anonimato corresponde al anonimato mismo del lenguaje literario, a fin de desbordar los límites positivistas que lo reducen a una estructura autorreferencial: «la literatura no es el lenguaje acercándose a sí hasta el punto de su resplandeciente manifestación, es el lenguaje colocándose lo más lejos de sí, y si, en este `fuera de sí´ expone su ser propio, esta claridad con frecuencia revela una distancia más que una referencia de los signos a ellos mismos » (Foucault, 2001, p. 520)[39]. Más aún, para Foucault este anonimato del lenguaje permite considerar la literatura como: « ese afuera donde desaparece el yo que habla » (« ce dehors où disparaît le je qui parle », Foucault, 2001, p. 520).

Hasta aquí, *Thomas l'obscur* nos esboza el anonimato como el carácter no representativo del lenguaje literario, flujo que va envolviendo a los personajes y a la voz narrativa en un movimiento

[39] «la littérature ce n´est pas le langage ce rapprochant de soi jusqu´au point de sa brûlante manifestation, c´est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise `hors de soi´ il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révéle un écart plutôt qu´un retour des signes sur eux-mêmes » (Foucault, 2001, p. 520).

continuo de ficción y metaficción. En esta perspectiva, la fuerza poética de la imagen de Thomas como hombre aniquilado — "homme affreusement anéanti" (Blanchot, 1950, p. 40) —nos permite considerar que la aniquilación del hombre o, si se quiere, del sujeto del lenguaje se juega en la ficción como condición de la multiplicación de las imágenes, la proliferación de las voces y la transformación de la voz narrativa en intersticio de su infinitización.

No obstante, este anonimato de Thomas caracteriza igualmente su relación con los demás personajes de la ficción, que a partir de su encuentro y contacto devienen también espectros. Lo que nos permite esbozar, a continuación, una primera relación entre anonimato y comunidad en esta ficción temprana de Blanchot.

El encuentro de Thomas y Anne pone en escena una relación al mismo tiempo de fascinación y lejanía, en la que cada aproximación es un alejamiento: «ya estoy infinitamente lejos y no puedo alejarme más. Cuando le toco, Thomas... » («je suis déjà infiniment loin et ne puis m'éloigner davantage. Dès que je vous touche, Thomas... », Blanchot, 1950, p. 57). Cada mirada es un encuentro con lo desconocido ante sí, un contacto con el abismo que atrae: « rodeaba como un abismo. Giraba en torno a ella. Él la fascinaba » (« Il l'environnait comme un gouffre. Il tournait autour d'elle. Il la fascinait », Blanchot, 1950, p. 53). Comienza entonces la serie de imágenes de jóvenes amantes que se buscan, se sustraen, se esquivan. Fascinación sin meta, sin fin, sin proyecto ni promesa. Más bien, relación que intensifica este anonimato, el desvarío y la errancia de los amantes.

El anonimato entreteje esta comunidad de amantes de Thomas y Anne: desconocidos sin historia entre sí se juegan en esta relación de extrañamiento mutuo, donde se acoge continuamente a ese otro ante sí: « era siempre a otro al que encontraba en su seno» («*c'était toujours un autre qu'elle trouvait dans son sein*. », Blanchot, 1950, p. 55). El anonimato que bosqueja estos cuadros de amantes nos acerca, por tanto, a la relación de los amantes como relación con la alteridad, motivo que se intensificará cada vez más en la ficción posterior de Blanchot. La atracción en los personajes de Blanchot acontece entre extraños, el encantamiento se intensifica con esa otredad irrepresentable e inagotable. Así, solo por el llamado, el otro emerge de su anonimato:

> « ¿Es usted? » pregunta él. Enseguida, vio una llama en sus ojos, una llama triste y fría sobre su rostro. Temblaba en este cuerpo desconocido, mientras que Anne, sentía que entraba en ella un pensamiento doloroso, una juventud fúnebre que estaba dedicada a querer, creía volver a ser ella misma. (Blanchot, 1950, p. 48)[40]

[40] « C'est vous? » demanda-t-il. Aussitôt, il vit une flamme dans des yeux, une flamme triste et froide sur un visage. Il frémit dans ce corps inconnu, tandis qu'Anne, sentant entrer en elle un esprit douloureux, une jeunesse funèbre qu'elle était vouée à aimer, croyait redevenir elle-même. » (Blanchot, 1950, p. 48)

Justamente, el llamado y la mirada aparecen desde *Thomas l'obscur* como trazos literarios de esta alteridad que atraviesa la comunidad de amantes. El llamado invoca a un otro que mira no para afirmar su presencia; sino su ausencia desnuda y su desaparecimiento. Resonancia del mito de Orfeo y Eurídice que va y viene en las ficciones de Blanchot.

Sin embargo, esta alteridad no solo se juega en el amante sino en sí mismo. Thomas es esta inevitable « ausencia desnuda » (« absence nue », Blanchot, 1950, p. 67); a la vez que en esta relación de extrañamiento, Anne: « ella pudo reconocer allí su misma transparencia» *(« elle pût y reconnaître sa pure et sa propre transparence* », Blanchot, 1950, p. 68). Así, el anonimato se pasa entre los amantes como un movimiento que crece y atrae a quienes entran en esta relación para transformarlos al mismo tiempo en desconocidos entre sí y ante sí: ausencias desnudas e imágenes que trasparecen. Al entrar en esta relación de amantes, Thomas y Anne intensifican su anonimato, mientras se entregan al lector como imágenes entre imágenes en mutuo desvanecimiento.

Es así como emerge otro tema literario insoslayable para nuestra indagación por las comunidades anónimas: se trata de la cercanía entre la comunidad de amantes y la comunidad de moribundos. En los capítulos finales de *Thomas l'obscur*, el motivo que intensifica la ficción es el acompañamiento de Thomas a Anne a morir. Anne moribunda se va transformando en otra, un ser cada vez más extraño para sí: «ella se había transformado en otro cuerpo, en el que la vida, penuria, indigencia supremas, la había hecho convertirse poco a poco en la totalidad de lo que no podía convertirse» (Blanchot, 1950, p. 71-72)[41]. La enfermedad transforma el cuerpo de Anne y, con él, a Anne: "la nueva persona que había devorado a la antigua" ("la nouvelle personne qui avait dévoré l'ancienne", Blanchot, 1950, p. 73).

Este extrañamiento de Anne moribunda intensifica su desprendimiento en el contacto con los otros —« Ella los miraba con una mirada más modesta, con una mirada simple que para ellos humanos era una mirada vacía » (Blanchot, 1950, p. 98)[42] — y con las cosas —« La soledad, para Ana, era inmensa. Todo lo que veía, lo que sentía era la desgarradura que la separaba de lo que veía y sentía» (Blanchot, 1950, p. 79)[43] —.

Aquí la comunidad con el moribundo nuevamente es una relación de alteridad, el continuo desprendimiento y separación de un otro cada vez más ajeno y distante. En esta ficción, acompañar a

[41] «elle s'était transformée en un autre corps dont la vie, pénurie, indigence suprêmes, l'avait fait devenir lentement la totalité de ce qu'elle ne pouvait devenir. » (Blanchot, 1950, p. 71-72).
[42] « Elle les regardait d'un regard toujours plus modeste, d'un regard simple qui pour eux humains était un regard vide » (Blanchot, 1950, p. 98).
[43] « La solitude, pour Anne, était immense. Tout ce qu'elle voyait, tout ce qu'elle sentait était le déchirement qui la séparait de ce qu'elle voyait et sentait" (Blanchot, 1950, p. 79).

morir se esboza como un compartir la soledad del enfermo ante lo desconocido, como en el cuadro final de Anne:

> En todas las almas que la rodeaban había tanta claridad que ella también podía aproximarse íntimamente a su propia alma, había —única claridad que les permitió percibir— una conciencia silenciosa, cerrada y desolada, es la soledad que creía alrededor de ella, el dulce campo de las relaciones humanas donde, entre infinitas relaciones plenas de armonía y ternura, veía venir a su encuentro su sufrimiento mortal (Blanchot, 1950, p. 79)[44]

En las ficciones posteriores de Blanchot, la imagen literaria del enfermo y del moribundo son variaciones de este anonimato que caracteriza sus personajes transformados en espectros, su errancia y el lento agotamiento en el que se desvanecen en rostros cada vez más blancos: « faltaba que su rostro, sus hombros se hicieran invisibles, como sucede a cualquier cosa que se desvanece » (« Il fallait que son visage, ses épaules devinssent invisibles, comme il convient à quelque chose qui s'évanouit », Blanchot, 1950, p. 98).

A modo de pulso que intensifica estos pasajes, el mar retorna esta vez como la visión final de Anne en el umbral de la muerte: « era más bien un inmenso mar, aunque las aguas fueran invisibles y las orillas desaparecieran » (« c'était plutôt une immense mer, bien que les eaux en fussent invisibles et le rivage évanoui », Blanchot, 1950, p. 93). La mirada espectral de Anne se disuelve en ese mar infinito que como la noche atrae y abisma a los espectros errantes de las ficciones de Blanchot. Paralelamente, el mito de Orfeo y Eurídice vuelve en la última mirada del cadáver de Anne por Thomas: « al mirar, supremo retorno de Eurídice, una última vez hacia lo que se ve, Anne también iba a desaparecer allí. Abría los ojos sin la menor curiosidad, con la fatiga de alguien que sabe perfectamente de antemano todo lo que va a ofrecerse a su vista » (Blanchot, 1950, p. 97)[45]

Finalmente, la comunidad de anónimos se expresa literariamente en esta ficción tras la muerte de Anne, cuando Thomas toma el lugar del moribundo. Tal como se describe en el siguiente pasaje:

> El hombre eterno que toma el lugar del moribundo, este hombre sin crimen, sin razón para morir que es el hombre que muere, yo moría, extraña muerte a la muerte, que pasaba mi instante supremo en un tiempo en el que ya no era posible morir y que, sin embargo, vivía todas las horas de mi vida donde ya no podía vivirlas. (Blanchot, 1950, p. 103)[46]

---

[44] « Dans toutes les âmes qui l'environnaient comme autant de clairières et qu'elle pouvait approcher aussi intimement que sa propre âme, il y avait, seule clarté qui permît de les percevoir, une conscience silencieuse, fermée et désolée, et c'est la solitude qui créait autour d'elle le doux champ des relations humaines où, entre d'infinis rapports pleins d'harmonie et de tendresse, elle voyait venir à sa rencontre son chagrin mortel » (Blanchot, 1950, p. 79).

[45] « en regardant, suprême retour d'Eurydice, une dernière fois vers ce qui se voit, Anne aussi venait d'y tomber. Elle ouvrait les yeux sans la moindre curiosité, avec la lassitude de quelqu'un qui sait parfaitement à l'avance tout ce qui va s'offrir à sa vue » (Blanchot, 1950, p. 97)

[46] « l'homme éternel qui prend la place du moribond, cet homme sans crime, sans raison de mourir qu'est tout homme qui meurt, je mourais, mort si étranger à la mort, que je passais mon instant suprême dans un temps où il n'était déjà

Este acogimiento del morir del otro o, si se quiere, esta asunción de una vida cada vez más desubjetivada y anónima, reverbera con la imagen anterior de Thomas como el hombre aniquilado — "homme affreusement anéanti" (Blanchot, 1950, p. 40) — y con la nulidad misma del espectro de Thomas: « La muerte era una grosera metamorfosis cerca de la nada indiscernible que asociaba, sin embargo, al nombre Thomas » (« La mort était une métamorphose grossière auprès de la nullité indiscernable que j'accolais cependant au nom de Thomas », Blanchot, 1950, p. 112). No obstante, este anonimato de Thomas apunta a un pensamiento sin representación, sin imagen o, como explicitaremos en capítulos posteriores, desobrador, que ya se esboza en las palabras de Thomas: « Pensaba, fuera de toda imagen y todo pensamiento» (« Je pensais, en dehors de toute image et de toute pensée», Blanchot, 1950, p. 105). Más contundente aún: « Pienso, entonces no soy. » (« Je pense, donc je ne suis pas. », Blanchot, 1950, p. 114). En un lance metaficcional, Thomas invierte el pensamiento moderno fundado en el sujeto, para afirmar un pensamiento anónimo, este que lo de-subjetiva, excede y exterioriza.

Precisamente, este pensamiento anónimo es aquel que permite responder a la serie de situaciones límites esbozadas en esta ficción: el erotismo, la enfermedad y la muerte. Unas y otras abocan a lo desconocido ante sí. Para nuestra indagación, las comunidades anónimas interpelan este pensamiento anónimo como perspectiva desde la cual es posible acoger lo desconocido y al otro como imágenes límite que desbordan cualquier representación y que, en adelante, poblarán y se multiplicarán en las ficciones de Blanchot.

En las últimas páginas de la ficción vuelve la descripción del encuentro entre desconocidos, esta vez, de Thomas con una mujer en el verano. A su mirada, Thomas ofrece su ausencia: « con una sola mirada, ella se fundía en mí y, en esta intimidad, descubría mi ausencia » (« En un seul regard, elle se fondit en moi et, dans cette intimité, découvrit mon absence », Blanchot, 1950, p. 117). La comunidad de anónimos se esboza una vez más como una relación con lo desconocido ante sí, con este otro cuyo rostro no revela, no representa ni se identifica: «yo le mostraba un rostro sin secreto, indecifrable » (« Je lui montrais un visage privé de secret, indéchiffrable», Blanchot, 1950, p. 118).

La ficción concluye con una potente imagen de Thomas entregándose al anonimato: "caigo con el horror de mi caída. Aspiro vertiginosamente a rechazarme " ("Je tombe avec l'horreur de ma chute. J'aspire vertigineusement à me rejeter de moi.", Blanchot, 1950, p. 121). Más aún, la tremenda imagen en que Thomas se entrega a la noche, para desaparecer y diseminarse en ella:

---

plus possible de mourir et que je vivais cependant toutes les heures de ma vie à l'heure où je ne pouvais plus les vivre » (Blanchot, 1950, p. 103)

> Oh noche, ahora, nada me hará ser, nada me separa de ti. Me acojo admirablemente a la simplicidad a la que me invitas. Me inclino hacia ti, igual a ti, ofreciéndote un espejo para tu perfecta nada, para tus tinieblas que no son ni luz ni ausencia de luz, para este vacío que contempla. (Blanchot, 1950, p. 128)[47]

En esta imagen se entrecruzan audazmente ficción y metaficción, mientras resuena el epígrafe: «la figura completa solo expresa en sí misma la búsqueda de un centro imaginario» (« la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire », Blanchot, 1950, p. 7). La noche — imagen de este centro imaginario—es vacío y vorágine de la imagen literaria, los personajes y la voz narrativa; a la vez que índice del lenguaje y del pensamiento anónimos.

Para nuestra investigación por las comunidades anónimas, *Thomas l'obscur* o el hombre aniquilado nos instiga las siguientes consideraciones: a nivel ficcional, la serie de imágenes blancas, los espectros errantes, los contactos de amantes con sus ausencias desnudas, su desvanecimiento ante la mirada, las miradas de moribundos que trasparecen en el mar sin orillas y los rostros que se oscurecen en la noche vacía, nos dejan en el umbral de un espacio ficcional en el que las imágenes sin fondo ni fundamento se aproximan sustrayéndose, desvaneciéndose y diseminándose para el lector, a la vez que entre ellas, en su comunidad anónima, reverberan, se transforman y multiplican. Así, el espectro Thomas encuentra al espectro Anne en su errancia para disolverse luego en la noche y el mar, tonalidades de claridad y oscuridad, imágenes entre imágenes, o si se quiere, variaciones del espacio imaginario.

Por consiguiente, a nivel metaficcional, este anonimato del espacio imaginario que no se reduce ni sujeta a ninguna representación ni sujeto, conlleva a pensar en el anonimato del lenguaje literario mismo como flujo que atrae a los personajes, a la voz narrativa y a las imágenes literarias a su transparencia y desvanecimiento. Es justamente en esta perspectiva del anonimato del lenguaje literario que es posible esbozar las comunidades anónimas como comunidad de desconocidos entre sí en *Thomas l'obscur:* comunidad de amantes en extrañamiento mutuo a través de una relación contínua de aproximación, desprendimiento y separación. Comunidad con el enfermo que acoge lo desconocido ante sí y de sus cuidadores como relación con un otro cada vez más ajeno. Comunidad con el moribundo en su extrañamiento, desprendimiento y alejamiento que de-subjetiva también a su compañero, quien desaparece poco a poco en el anonimato como el hombre aniquilado, imagen entre imágenes en este espacio imaginario.

[47] « O nuit, maintenant, rien ne me fera être, rien ne me séparera de toi. J'adhère admirablement à la simplicité où tu m'invites. Je me penche sur toi, égal à toi, t'offrant un miroir pour ton parfait néant, pour tes ténèbres qui ne sont ni lumière ni absence de lumière, pour ce vide qui contemple. » (Blanchot, 1950, p. 128)

2.1.2 ***Aminadab*** **(1942) y** ***Le Très-Haut*** **(1948): comunidad de la ley, comunidad de anónimos**

> Tan pronto como se lo mira, el rostro de la ley se da media vuelta y entra en la sombra; en cuanto uno quiere oír sus palabras, no consigue oír más que un canto que no es otra cosa que la mortal promesa de un canto futuro (Foucault, 1997, p. 27)

Aminadab y *Le Très-Haut* componen espacios narrativos llenos de ecos, ambigüedades e imágenes en variación entre sí en torno al tema de la ley. En este apartado, analizaremos los pasajes literarios dedicados a la ley, la comunidad de la ley —los inquilinos de la casa hotel en *Aminadab,* los ciudadanos y sospechosos de la ciudad en epidemia de *Le très-Haut* — y, finalmente, la relación entre ley y lenguaje. Esto con el objetivo de enfocar las continuidades y discontinuidades entre la comunidad de la ley y la comunidad de los anónimos, como contribución insoslayable de estas novelas para nuestra investigación.

La casa-hotel de *Aminadab* se transforma en un laberinto donde se prolongan corredores y se multiplican puertas que emergen con las variaciones de luz y sombra: "A cada lado del corredor había una serie de puertas que destacaban de las sombras a causa del color negro que las recubría" (Blanchot, 1981, p. 34). En los cuartos, la serie de cuadros con rostros anónimos en borradura entran en un juego inter-semiótico con la ficción para dar pistas sobre ese anonimato de la ley que envolverá poco a poco la casa-hotel y a los extraños inquilinos que yerran en ella, en palabras de Bident: «un mundo ilocalizable y casi fantástico, personajes que se enfrentan al sinsentido, que realizan ellos mismos gestos inexplicables. Inicia poco a poco el lector en su oscuridad, en lugar de ahogarlo en el vértigo» (Bident, 1998, p. 205)[48]. Por estas características, Sartre (Strathman, 2010, p. 108) asoció *Aminadab* al *Castillo* de Kafka, ambos alegorías de la compleja relación entre ley y lenguaje. A esto añade Strathman:

> An image of the mysterious nature of poetic inspiration, the decision to enter the house takes Thomas on a labyrinthine quest for an understanding of the many forms of social life—papers, records, contracts, laws, hierarchies, customs, and practices—that apparently govern the house, its staff, and its guests. But Thomas is, at least initially, unable to appreciate the upside-down logic of the house, governed by the upside-down logic of language, and so he presses on with the mindset of a subject intent on knowing, on getting to the bottom of, the "message" he has received. In the end, the trajectory of his quest is best understood as a search for the secret of the house itself, as well as for his place in it. (Strathman, 2010, p. 108)

[48] «un monde insituable et comme fantastique, des personnages qui s´affrontent au non-sens, qui accomplissent eux-mêmes des gestes inexpliqués. Il initie peu à peu le lecteur à l´obscur, au lieu de l´y noyer de vertige » (Bident, 1998, p. 205)

Paralelamente, la ciudad en epidemia de *Le très-Haut* nos aboca a un escenario completamente vigilado y segmentado que con el avance del contagio entra en caos, desolación y destrucción, tan similar a las ciudades en estado de excepción. Así, el espacio-tiempo entra en consonancia con el tema mismo de la ficción, esto es, la vigilancia y paranoia en nombre de la seguridad de la ciudad que produce la confusión de la sociedad civil al encontrarse en un medio en el que la ley aparece y desaparece de un modo inesperado entre acciones autoritarias y multitudes dispersas, en el que cualquier civil puede tornarse repentinamente sospechoso. La ficción expone, entonces, el carácter delusorio de la ley, la seguridad y la salubridad como motivo de la ficción misma.

A esto se suma, el carácter espectral de los personajes que deambulan en ambas ficciones, sujetos al reglamento desconocido en la casa-hotel de *Aminadab* o en la suspensión de la ley en la ciudad en epidemia de *Le Très-Haut*, sobre esto anota Pulido:

> El nombre propio parece una referencia útil, pero solo es un artificio. Una trama común teje a todos los personajes a partir de su carácter doble. En *Aminadab*: Thomas/Dom, Barbe/Lucie, Jérôme/Joseph, primero/ segundo portero, arrendador/criados; en *Le Très-Haut*: Sorge/Iche, Sorge/Dorte, Louise/Jeanne, Iche/Bouxx, Bouxx/Roste, Bouxx/suegro. Estos personajes se parecen, se vigilan y se olvidan mutuamente. Pero ¿qué sucede cuando un individuo u otro experimentan la desconfianza? ¿Qué tipo de relaciones puede acontecer entonces entre los personajes? se intercambian miradas y en este intercambio no hay signos de amistad ni de complicidad. Se mira al otro, porque se sospecha de él, sea por estar débil y enfermo, sea por actuar en contra o a favor de la ley. (Pulido, 2015, p. 37-38)[49]

Precisamente, los personajes se envuelven en esta deriva de un orden desconocido, donde las relaciones entre ellos son, inevitablemente, de mutua sospecha y desconcierto. Más aún, ellos mismos se vuelven delusorios, transitando permanentemente en este orden arbitrario entre el personal y los inquilinos de *Aminadab* o entre los civiles y los sospechosos de *Le Très-Haut*. Por su parte, la voz narrativa si bien aún se aproxima a un narrador-personaje, no obstante, en *Aminadab* Thomas es el umbral del narrador anónimo que predominará en las ficciones posteriores: « el nombre Thomas será borrado en los escritos posteriores y solo quedará un narrador anónimo » (« le nom Thomas sera effacé dans les écrits postérieurs et il ne restera qu'un narrateur anonyme », Pulido, 2015, p. 77). Por tanto, Thomas más que un narrador omnisciente, es apenas un espectro entre espectros, una voz que nos acompaña a errar en el laberinto narrativo en el que se extravía.

[49] « Le nom propre semble un repère utile, mais il n'est qu'un artifice. Une trame commune est tissée chez tous les personnages à partir de ce caractère du double. Dans *Aminadab* : Thomas/Dom, Barbe/Lucie, Jérôme/Joseph, premier/deuxième portier, locataires/domestiques; dans *Le Très-Haut*: Sorge/Iche, Sorge/Dorte, Louise/Jeanne, Iche/Bouxx, Bouxx/Roste, Bouxx/beau-père. Ces personnages se ressemblent, se surveillent et s'oublient mutuellement. Mais qu'arrive-t-il lorsque, d'un individu à l'autre, on n'éprouve que de la méfiance? Quel genre de rapports peut-il y avoir entre de tels personnages ? Ils échangent des regards, et dans cet échange il n'y a ni signes d'amitié ni de complicité. On regarde l'autre parce qu'on le soupçonne, soit d'être faible ou malade, soit d'agir contre ou en faveur de la loi. » (Pulido, 2015, p. 37-38)

Thomas es referido entonces como un "él", un cualquiera, un anónimo entre anónimos, que en la dinámica narrativa conlleva a la "indicación de enunciado sobre alguien o algo no referido a persona específica" (Benveniste, 1997a, p. 164). De este modo, el argumento narrativo se urde a través de la errancia de este anónimo, mientras la narrativa misma desenvuelve una trama laberíntica. Paralelamente, en *Le Très-Haut*, la voz narrativa está más cerca de un: « flujo transformador » (Bident, 1998, p. 261), donde Sorge es apenas un instigador "tratamiento fantástico de un sujeto político" (Bident, 1998, p. 260).

En ambas ficciones la ley va y viene como tema que sugiere las continuidades entre las novelas, no en vano, dice Foucault: «Por ambas partes de la invisibilidad de la ley, *Aminadab* y *Le Très–Haut* forman un díptico » (1997, p. 23). En *Aminadab*, esta indagación incesante de Thomas por el reglamento de la casa-hotel lo conduce de pasillo en pasillo, de cuarto en cuarto, de puerta en puerta, en fin, de desvío en desvío a la gran sala donde encuentra la máquina del juego de azar (Blanchot, 1981, p. 100), esta que "un día cualquiera, en cualquier momento, alguien empuja la rueda y la pone en marcha. No somos nosotros los que provocamos ese ademán, nosotros estamos allí tranquilamente sentados, como subordinados y no vemos nada" (Blanchot, 1981, p. 102). Mordaz imagen llena de resonancias kafkianas — *Ante la ley (*1915)*, En la colonia penitenciaria* (1919), *EL castillo* (1922), *El proceso* (1925), entre otros— en las que la búsqueda de un fondo o fundamento para la ley nos entrega el azar.

Junto a esta imagen podemos retomar los epígrafes de *Le Très–Haut:* «soy una trampa para usted. Por más que le diga todo, por más leal que sea, más lo engañaré; es mi franqueza la que lo atrapará» y, enseguida, «le suplico comprenderlo, todo lo que viene de mí solo es mentira para usted, porque soy la verdad » (Blanchot, 1948a)[50]. Ambos se acercan a la mueca o, si se quiere, a una inmensa carcajada a la búsqueda de un fondo de la ley o de un fundamento en el lenguaje de la ley. Como indicaremos más adelante, esto tiene que ver con el anonimato mismo del lenguaje sin fondo ni fundamento, vorágine imaginaria o espacio ficcional. En estos epígrafes la ley se reitera como artificio o, para establecer la continuidad con *Aminadab*, maquinación: "esas famosas reglas acerca de las cuales tan a gusto se discute en las grandes salas y que no existen, en la mayoría de los casos, más que en la mente de quienes las agitan" (Blanchot, 1981, p. 232).

Otra imagen instigadora es la orden proveniente de una boca sin rostro ligada a la ley en *Le Très–Haut*:

[50] «je suis un piège pour vous. J´aurai beau tout vous dire; plus je serai loyal, plus je vous tromperai; c´est ma franchise qui vous attrapera. [...] je vous supplie de le comprendre, tout ce qui vous vient de moi n´est pour vous que mensonge, parce que je suis la vérité » (Blanchot, 1948a)

> Lo escuchaba secretear con una voz ligera: « mientras viva, usted vivirá y la muerte vivirá. Mientras tenga aliento, usted respirará y la justicia respirará: mientras tenga un pensamiento, el espíritu será de resentimiento y venganza. Y ahora, yo lo he jurado: allí donde hubo una muerte injusta, allí va a haber una muerte justa; allí donde la sangre se hace crimen en la desigualdad, la sangre va a hacerse crimen en el castigo y lo mejor se convierte en tinieblas para que en el día falte lo peor» (Blanchot, 1948a, p. 74)[51]

Esta relación entre la ley y la orden sin rostro puede interpretarse como una variación ficcional del carácter artificioso de la ley o, si se quiere, un guiño al fondo vacío de su máscara (*masque*) (Blanchot, 1948a, p. 174) y teatralidad.

En este juego de azar de la ley, los personajes de *Aminadab* y *Le Très-Haut* van y vienen desposeídos de sus suertes y destino: "¿quién de nosotros es el prisionero?" (Blanchot, 1981, p. 37) y, más adelante, "nos conocen mejor de lo que nosotros mismos nos conocemos" (Blanchot, 1981, p. 161). Unas veces guardianes, otras prisioneros; unas veces personal, otras inquilinos; unas veces civiles, otras sospechosos. Esta desposesión que los iguala a todos, los torna sujetos de la ley: «que los hombres fueran todos igualmente fieles a la ley, ¡Ah! este pensamiento me embriagaba» («que les hommes fussent tous pareillement fidèles à la loi, ah! cette pensée me rendrait ivre », Blanchot, 1948a, p. 26). La ley es, por tanto, este movimiento envolvente en que unos y otros entran:

> Que la ley estuviera siempre en movimiento, que pasara indefinidamente de uno a otro, por todas partes presente, con su luz igual, transparente y absoluta, aclarando a cada uno y a cada objeto de modo siempre diverso y por tanto idéntico, en lo cotidiano todo me la hacía sentir y, sintiéndola, rápidamente era conducido y saturado. (Blanchot, 1948a, p. 35)[52]

Como se esboza en este pasaje, la ley también se asocia a esta luz que cubre a todos volviéndolos invisibles en su abstracción universalizadora y totalizadora: «Es extraño, pero justamente es ahí que aparece la profundidad de la ley: es necesario que cada uno se borre, no hay que estar allí, en persona, sino en general, de una manera invisible » (Blanchot, 1948a, p. 69)[53]. Por tanto, la ley aparece invisibilizando a estos sujetos de ley, como les sucede a los espectros que deambulan tras el reglamento desconocido de la casa-hotel de *Aminadab* o preguntando por la ley en la ciudad en caos y derrumbamiento de *Le Très-Haut.*

---

[51] « je l'entandais chuchoter d'une voix rapide : « tant que je vivrai, vous vivrez, et la mort vivra. Tant que j'aurai un souffle, vous respirerez et la justice respirera. Tant que j'aurai une pensée, l'esprit sera une ressentiment et vengeance. Et maintenant, je l'ai juré : là où il y a eu une mort injuste, il va y avoir une mort juste ; là où le sang s'est fait crime dans l'iniquité, la sang va se faire crime dans le châtiment ; et le meilleur devient ténèbres pour que le jour manque au pire » (Blanchot, 1948a, p. 74).

[52] « que la loi fût toujours en mouvement, qu'elle passât indéfinement de l'un à l'autre, présent partout, avec sa lumière égale, transparante et absolue, éclarant chacun et chaque objet d'une manière toujours diverse et pourtant identique, d'ordinaire tout me le faisait sentir et, sentant cela, tantôt j'étais transporté et ivre » (Blanchot, 1948a, p. 35).

[53] «C'est bizarre, mais justement c'est là qu'apparaît la profondeur de la loi : il faut que chacun s'efface, il ne faut pas être là, en personne, mais en général, d'une manière invisible » (Blanchot, 1948a, p. 69).

Sin embargo, esta profundidad de la ley que lo envuelve todo resulta más desconcertante en los actos de transgresión, rebeldía e insumisión pues: «solo se trata de un simulacro, un tipo de juego para hacer circular la ley, para recordar a cada uno su profundidad, la intangibilidad de la libertad» (Blanchot, 1948a, p. 34)[54] como dice Sorge en *Le Très-Haut*. Por consiguiente, aún en los actos de infracción y suspensión de la ley, esta se reforzaría y propagaría, confirmando una vez más su carácter artificioso y falaz. Esto que Hill denomina: "circular logic" o "dialectical reversal" (1997, p. 144), para insistir en el modo como ley y transgresión mantienen un círculo de continuidad o una dialéctica donde uno reconduce al otro. Aquí un fragmento del tremendo diálogo entre Bouxx el insumiso[55] y Sorge el funcionario[56] del Estado, el gran artefacto de la ley:

> Lo que quisiera llamar destrucción del Estado se convertirá siempre realmente en servicio al Estado. Lo que harás para escapar a la ley será aún la fuerza de ley para usted. Y cuando el Estado decidirá reducirlo a la nada, sabrá que esta destrucción, no sanciona su error, no le da ante la historia el vano orgullo de las revueltas sino que hace de usted uno de estos servidores modestos y convenientes en el polvo en el que reposa el bien de todos, su bien. (Blanchot, 1948a, p. 134)[57]

Como se indica en este pasaje, aún las revueltas que intentan eliminar el Estado terminan reabsorbidas por la ley, tanto civiles como rebeldes trasparecen y atraen su luz igualadora: « un Estado que es soberano de todo pretende reabsorber sus problemas. Está dichoso por lo que lo agita y, en este débil desorden, encuentra el movimiento que lo conserva. Una confianza ilimitada, sin cesar, reconcilia el gobierno y los ciudadanos que lo ofenden » (Blanchot, 1948a, p. 193)[58].

Al respecto, Foucault sintetiza de un modo agudo los alcances filosóficos de estos pasajes literarios:

> La ley: mucho más que el principio o la prescripción interna de las conductas, ella es el afuera que las envuelve, y por ahí las hace escapar a toda interioridad; es la noche que las limita, el vacío que las cierne, devolviendo, a espaldas de todos, su singularidad a la gris monotonía de lo universal, y abriendo a su alrededor un espacio de malestar, de insatisfacción, de celo multiplicado. (Foucault, 1997, p. 22)

---

[54] « il ne s´agit que d´un simulacre,une sorte de jeu pour faire circuler la loi, pour rappeler à chacun la profondeur, l´intangibilité de la liberté » (Blanchot, 1948a, p. 34).

[55] "aquello que lo manifiesta" (Foucault, 1997, p. 24).

[56] "aquello en lo que se disimula el disimulo" (Foucault, 1997, p. 24).

[57] « ce que vous voudriez nommer destruction de l´État vous apparaîtra toujours réellement service de l´État. Ce que vous ferez pour échapper à la loi sera encore la force de la loi pour vous. Et quand l´État décidera de vous anéantir, vous saurez que cet anéantissement ne sanctionne pas votre erreur, ne vous donne pas devant l´histoire le vain orgueil des révoltés mais fait de vous l´un de ces serviteurs modestes et convenables sur la poussière desquels le bien de tous, et votre bien, reposent » (Blanchot, 1948a, p. 134).

[58] « un État qui est maître de tout prétend résorber ses troubles. Il est heureux de ce qui l´agite et, dans ce faible désordre, trouve le mouvement qui le conserve. Une confince illimitée, sans cesse, réconcilie le gouvernement et les citoyens qui l´offessent » (Blanchot, 1948a, p. 193)

De este modo, el insumiso o el rebelde en su intento de huida y destrucción de la ley: "se acerca obstinadamente a la abertura de una invisibilidad de la que nunca sale triunfante" (Foucault, 1997, p. 22). Así, la ley se invisibiliza en su propia luz ante aquel que se acerca para atacarla, absorbiéndolo en su blancura incandescente. Más aún, "el afuera de la ley es tan inaccesible que cuando se quiere superarlo y penetrar en él se está abocado, no ya al castigo que sería la ley finalmente violada" (Foucault, 1997, p. 23). Por tanto, la transgresión de la ley no es más que el contacto con su afuera indefinido, un desplazamiento y ampliación de su límite provisorio. Movimiento de manifestación y ocultamiento de la ley que atrae y devora los gritos desesperados en la ciudad de la epidemia, mientras se hunde entre el caos y el derrumbamiento:

> ¿Dónde está la ley? ¿Qué hace la ley? tales gritos se hacían escuchar siempre, incluso en los tiempos de gozo y, aunque expresaban un reproche o descontento, constituían un homenaje dedicado a su insigne dignidad. Pues era la dignidad de la ley al ocultarse y mostrarse: en cada uno, ella se ocultaba, ella se mostraba en todos; cuando no la veíamos, ya no sabíamos que estaba en nosotros. (Blanchot, 1948, p. 218)[59]

Esto es más notable aún, cuando Sorge, servidor de la ley —«servir al Estado, dar a la ley su fervor, su luz, su vida, pasar con ella de hombre en hombre indefinidamente, cuando se creyó que era posible, no se pregunta otra cosa » (Blanchot, 1948, p. 118)[60] —, renuncia a su trabajo como funcionario. En el lugar vacío que queda tras su partida como funcionario pervive la ley como lógica, maquinación y artefacto del orden social. Sobre esto anota Foucault:

> cuando abandona el servicio del Estado donde él debía poner orden en la existencia del prójimo, Sorge no se pone fuera de la ley; la fuerza, por el contrario, a manifestarse en aquel lugar vacío que él acaba de abandonar; en el movimiento con el que borra su existencia singular y la sustrae a la universalidad de la ley, la exalta, la sirve, demuestra su perfección, la "obliga", pero ligándola a su propia desaparición (lo que en un sentido es lo contrario de la existencia transgresiva tal y como Bouxx o Dorte dan ejemplo de ella); así pues, no es más que la ley misma (Foucault, 1997, p. 25)

Esta manifestación de la ley aún en su misma suspensión (Blanchot, 1948, p. 193) en nombre de la seguridad y la salubridad en la ciudad de la epidemia de *Le Très-Haut* multiplica las micro-vigilancias entre los ciudadanos, convirtiéndolos al mismo tiempo en vigilantes y sospechosos entre sí, espectros de esta sujeción a la ley, pues la ley y « el Estado está en todas partes. Cada uno lo siente, lo ve, cada uno cree vivir por él» (« l´État est en tous lieux. Chacun le sent, le voit, chacun se sent vivre par lui », Blanchot, 1948, p. 171). De ahí que en la comunidad de la ley: «los espías no

[59] « où est la loi ? que fait la loi ? de tels cris s´étaient toujours, fait entendre, même dans les temps hereux et, bien que exprimant un reproche ou un mécontentement, constituaient un hommage rendu à sa dignité insigne. Car c´était la dignitié de la loi que de se cacher et de se montrer : en chacun, elle se cachait elle se montrait en tous ; quand on ne la voyait, on ne savait plus qu´on était soi » (Blanchot, 1948a, p. 218)

[60] «servir l´État, donner à la loi sa chaleur, sa lumière, sa vie, passer avec elle d´homme en homme indéfiniment, quand on a senti que cela était possible, on ne demande rien d´autre » (Blanchot, 1948a, p. 118)

faltan, no es un secreto. Los mejores ciudadanos tienen necesidad de sentirse sospechosos. Deberle e inquietarlos: se les perturba y al mismo tiempo se les vigila» (Blanchot, 1948, p. 86)[61]. En este contexto, la ley se sostiene y sustenta a partir de la producción del enemigo: «la ley, lejos de ser el lugar de encuentro donde cada uno se siente llamado al espíritu común, ya no es más que la advertencia personal y extraña que nos dirige un funcionario, resuelto no se sabe por qué a tratarnos como enemigos » (Blanchot, 1948, p. 172)[62]. A partir de estos pasajes, la comunidad de la ley es entonces la comunidad de la mutua sospecha y de la micro-vigilancia.

Precisamente, en *Aminadab* una imagen permite aproximarnos a la comunidad de ley: "los inquilinos se iban uno tras otro y, pasaban tan cerca de él que hubiera podido tocarlos [...] Todo lo que se podría distinguir eran las sombras de los que pasaban y que, por lo general, se alejaban como si el exterior ya no existiera para ellos" (Blanchot, 1981, p. 77). Como estas sombras que transitan en la casa-hotel, este laberinto de la ley, unos y otros aparecen y desaparecen en su juego arbitrario de luz y sombra: ora la ley invisibiliza a unos, ora la ley visibiliza a otros. Espectros errantes que deambulan de pasillo en pasillo, de puerta en puerta, de cuarto en cuarto, indagando por un reglamento que dicta esta máquina de azar. Así en los pasillos, en los encuentros fortuitos entre inquilinos y personal, el contacto entre unos y otros dibuja rostros amigables que se vuelven miedosos: "sus rostros eran desconocidos" (Blanchot, 1981, p. 143). Por tanto, la comunidad de ley se confunde en estos pasajes con una comunidad del miedo mutuo. De un modo semejante, en *Le Très-Haut* el motivo que se repite a modo de *ritornello*: : «no estoy solo, yo era un hombre cualquiera » («je ne suis pas seul, j´étais un homme quelconque », Blanchot, 1948, p. 9) o « no estoy solo, llevo la vida de todo el mundo» (« je ne suis pas seul, je mène la vie de tout le monde », Blanchot, 1948, p. 61), nos muestra a Sorge como miembro de la comunidad de ley, más aún como uno de sus sirvientes, otro nadie, una abstracción jurídica, en contraste con las multitudes enloquecidas y las turbas en ruinas de la ciudad en estado de sitio ante la propagación de la epidemia. Imágenes que se yuxtaponen, en lugar de oponerse, como variaciones de luz de la misma ley invisibilizadora y visibilizadora, del mismo afuera al que nada ni nadie se sustrae:

> La ley no puede responder a esta provocación más que con su propia retirada: no porque se repliegue en un silencio más profundo todavía, sino porque ella permanece en su inmovilidad idéntica. Uno puede precipitarse perfectamente en un vacío abierto: pueden muy bien formarse complots, extenderse rumores de sabotaje, los incendios, los asesinatos pueden muy bien ocupar el lugar del

[61] « les espions ne manquent pas, ce n´est pas un secret. Les meilleurs citoyens ont besoin de se sentir suspects. Le devoir et de les inquiéter : on les trouble et en même temps on les surveille » (Blanchot, 1948a, p. 86)

[62] « la loi, loin d´être le lieu de rencontré où chacun se sent appelé vers le esprit commum, n´est plus que l´avertissement personnel et étranger que nous adresse un fonctionnaire, résolu on ne sait pourquoi à nous traiter en ennemis » (Blanchot, 1948a, p. 172)

> orden más ceremonioso; el orden de la ley no habrá sido jamás tan soberano, puesto que ahora abarca todo aquello que quiere derribarlo. Aquel que, contra ella, quiera fundar un orden nuevo, organizar una segunda policía, instituir otro Estado, se encontrará siempre con la acogida silenciosa e infinitamente complaciente de la ley. Ésta, a decir verdad, no cambia: ya ha descendido de una vez por todas a la tumba y cada una de sus formas no será más que una metamorfosis de aquella muerte que no llega nunca (Foucault, 1997, p. 25-26)

En contraste, en la comunidad de anónimos, por la que indagamos, el anonimato que se comparte no tiene que ver con la borradura en la abstracción y universalidad de la ley; sino con la singularidad o extrañeza (*étrangeté*) que se juega en la relación entre unos y otros: En *Aminadab,* la comunidad de desconocidos entre Thomas, Dom el prisionero y Barbe la aseadora a través de esta casa-laberinto. El encuentro con el anciano moribundo, esa nada que desaparecía poco a poco (Blanchot, 1981, p. 94-95) y los cuidados improvisados de sus visitantes insospechados. La comunidad de amantes inesperados: "él se iba, ella le olvidaba; él volvía, ella le acogía, eso es lo que convertía en agradables pero inútiles las relaciones con ella" (Blanchot, 1981, p. 108). En *Le Très-Haut,* una vez más, la comunidad con el moribundo que llama e interpela en medio de esta ciudad en estado de sitio por la epidemia: « no estoy muerto, no estoy muerto » (« Je ne suis pas mort, je ne suis pas mort », Blanchot, 1948, p. 179). O la comunidad con el enfermo entre Jeanne y Sorge, este acompañamiento en el dolor que vincula a dos desconocidos sin promesa en común. En fin, imágenes de comunidad de anónimos que, no obstante, comenzarán a multiplicarse entre las ficciones posteriores de Blanchot.

Justamente, en *Le Très-Haut,* el encuentro final de esta comunidad con el enfermo, Jeanne nombra a Sorge como el altísimo: « sé que tú eres el Único, el supremo. Que podría permanecer de pie ante la ley» (« je sais que tu es l´Unique, le suprême. Qui pourrait rester debout devant la loi », Blanchot, 1948, p. 224), palabras que reverberan con las de Sorge al terminar la novela: "ahora, es ahora que hablo" ("maintenant, c´est maintenant que je parle", Blanchot, 1948, p. 243). En este juego lleno de ironía y ambigüedad, Sorge, funcionario de la ley, se asimila al "altísimo" (*Le Très-Haut*, con claros ecos teológicos en francés), quien apenas intenta hablar al final de la ficción. Lejos de una lectura teológica, proponemos interpretar literariamente estos pasajes como un recurso a la ironía, con que Blanchot da a Sorge, un cualquiera, voz para dar cuenta de su misma desposesión y sujeción. En este sentido, quizá Sorge es el altísimo porque es un anónimo más, un rostro que se borra en la universalidad de la ley, un lugar donde se absorbe su luz invisibilizadora, una escucha que responde a su orden sin rostro, una mirada atenta a su máscara vacía. Más aún, Sorge es esta voz anónima que señala el carácter artificioso de la ley, su maquinación, el fondo

azaroso de esta orden impersonal, con que su voz ficticia apunta al mismo fondo vacío de la ley como ficción del lenguaje, mientras desaparece él mismo como sujeto de estas palabras tras el llamado de Jeanne. Al respecto anota Foucault:

> Obstinándose por vivir en el barrio apestado, es también el dios que acepta morir entre los hombres, pero que, no consiguiendo morir, deja vacante la promesa de la ley, liberando un silencio que desgarra el grito más hondo: ¿dónde está la ley?, ¿qué hace la ley? Y cuando, mediante una nueva metamorfosis o una nueva coincidencia con su propia identidad, es reconocido, nombrado, denunciado, venerado y escarnecido por la mujer que se parece extrañamente a su hermana, entonces él, el detentador de todos los nombres, se transforma en una cosa innombrable, una ausencia ausente, la presencia informe del vacío y el mudo horror de esta presencia. (Foucault, 1997, p. 26)

Sorge es, así, la voz anónima de cualquiera desde donde la ley se aboca también a su vacío: el lenguaje, donde desaparecen a la vez ley y sujeto. Por consiguiente, en estas novelas si bien la ley se juega como tema y motivo ficcional a través de imágenes en variación y reverberación, tales como: máquina de azar, trampa (*piège*), mentira, orden sin rostro, máscara (*masque*) o luz invisibilizadora. No obstante, la fuerza de estas ficciones está en indicar la ley como ficción del lenguaje, o si se quiere como: "simulacro del simulacro" ("simulacre du simulacre", Bident, 1998, p. 208).

En consecuencia, estas ficciones en lugar de fundamentar la ley como un universal irreducible, la conducen a este movimiento desobrador del lenguaje, en otras palabras, a la vorágine del espacio imaginario. Thomas o Sorge, voces anónimas que deambulan y se pierden en el flujo de las novelas, no revelan la ley; sino que la sitúan como imagen entre imágenes en este espacio ficcional. Para nuestra investigación, en las comunidades anónimas no se cumple una abstracción universalista como en la comunidad de ley; al contrario, su anonimato recuerda la artificiosidad de la ley, esta que desvían en sus relaciones de alteridad, de acogimiento de ese otro ajeno e irrepresentable, en su relación sin contrato, promesa ni meta. En suma, es en las comunidades anónimas donde se remueve y desvía la ley, no para reforzarla transgrediéndola; sino para afirmar una relación de extrañeza, singularidad (*étrangeté*) y desprendimiento de estos espectros errantes en el erotismo, el dolor e, incluso, el morir que, hasta aquí, apenas insinúan el potencial po(é)tico del anonimato del lenguaje.

2.2 Los pasajes: los relatos

En este segundo apartado, nos dedicaremos a la serie de relatos: *L'arrêt de mort, Au momento voulu, Celui qui ne m'accompagnait pas, Le dernier homme* y *L'attente l'oubli,* a fin de continuar detallando la transformación de la voz narrativa en una voz anónima y su efecto en la diseminación

de las demás voces espectrales en el corpus literario de Blanchot, a partir de la teoría de los pronombres de Benveniste (1997a, 1997b) y de la noción de neutro en Barthes (2004). Sin embargo, es necesario detenernos previamente en sus estudios críticos sobre el relato en ensayos como *La part du feu*, *L'espace littéraire* y *Le livre à venir*.

En estos ensayos, Blanchot desenvuelve un estudio sobre las transformaciones del relato a través del análisis crítico de autores insoslayables como Kafka, Proust, Rilke, Mallarmé, Melville o Musil. En estos pasajes, va esbozando tópicos que caracterizarán paralelamente sus ficciones: el espacio imaginario o literario como un espacio de exilio, vorágine o excentramiento en que los personajes se tornan cada vez más anónimos y casi espectrales. En *El libro que vendrá,* al comentar a Proust, Nerval y Melville, Blanchot destaca:

> El relato, por sus movimientos de carácter laberíntico, o por la ruptura de nivel que él mismo produce en su sustancia, parece atraído fuera de sí por una luz cuyo reflejo creemos sorprender aquí y allá, pero esa atracción que lo desvía hacia un punto infinitamente exterior, es también el movimiento que lo devuelve hacia el secreto de sí mismo, hacia su centro, hacia esa eternidad a partir de la cual él siempre se engendra y es su propio y eterno nacimiento (Blanchot, 1991, p. 105)

Igualmente, sus apuntes sobre el tiempo narrativo a propósito de los relatos de Kafka, Blanchot afirma en *La part du feu*: « el relato de ficción pone, al interior de aquel que escribe, una distancia, un intervalo (ficticio él mismo), sin el que no podría expresarse » (« Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit, une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer » , Blanchot, 1949, p. 29). Por tanto, el relato se caracteriza por la interrupción o intervalo, en que el presente parece suspenderse y los acontecimientos no arribar; lo que produce simultáneamente una discontinuidad con el pasado y el futuro, transformando el relato en la narración de este evento que no se realiza sino que, al contrario, se interrumpe, desvía, duplica e, incluso, infinitiza.

Finalmente, sus tanteos en torno al anonimato de la voz narrativa al comentar, por ejemplo, la angustia de Kafka o la experiencia de esta cosa extraña y casi silenciosa de la escritura de Rilke en *L'espace littéraire*. Movimiento que se intensificará poco a poco en los relatos de Blanchot, inicialmente a través del uso de un narrador-escritor que narra a la vez que se pierde en el mismo flujo de su narración: “esfuerzo por hacer hablar, dentro del relato, al relato mismo” (Blanchot, 1991, p. 185), tal como sucede a Robbe-Grillet o a la voz narrativa en las ficciones de Musil:

> Él se siente más atraído por el "Él" del relato, esa extraña neutralidad, exigencia tal vez insostenible que el arte siempre procura satisfacer y a la vez titubea en hacerlo. A esto aspira también la impersonalidad del arte clásico, pero Musil no puede aceptarla como forma petrificada ni como poder de narrar soberanamente una acción dominada por completo. Lo que pasa es que no tiene

> nada que narrar, puesto que, según el sentido mismo de su relato, ya no estamos ante acontecimientos que acaecen realmente, ni ante personas que los vivan personalmente, sino ante un conjunto preciso e indeterminado de versiones posibles. (Blanchot, 1991, p. 168)

Es así que el narrador anónimo incluso llega a convertirse en una voz anónima entre las voces anónimas en el relato. No obstante, este anonimato de la voz narrativa se jugará posteriormente como el umbral de un habla plural, como se constata en la serie de pronombres, en lugar de nombres o personajes, que poblará los relatos de Blanchot; mientras teje y entreteje una serie de murmullos reverberando entre sí. Precisamente, este deslizamiento de la voz narrativa anónima hacia un habla plural es el intersticio ficcional desde el que indagaremos por las comunidades anónimas en los relatos de Blanchot posteriormente.

2.2.1 *L'arrêt de mort (1948):* acompañar a morir

L'arrêt de mort (1948b) se constituye de dos de los primeros relatos de Blanchot, donde se esbozan una serie de imágenes que oscilan entre la comunidad con el moribundo y la comunidad de amantes.

El primer relato se desenvuelve a partir de una relación de amigos entre el narrador, un periodista, y "J." una joven enferma de origen burgués. El narrador apenas arroja unas pocas pistas sobre el contexto, el relato se desenvolvería en París 1938, las turbulencias en Munich durante 1940 y, en este intervalo, el transcurso de sus vidas anónimas entre la casa de J., el periódico y hotel donde reside el narrador-periodista. Escenas que se van narrando con unas serie de analepsis que parecen componer el relato por fragmentos. De este modo, poco a poco, los relatos de Blanchot se van desprendiendo de las coordenadas y van introduciendo al lector en este espacio ficcional de un continuo exilio y extrañamiento entre J. y el narrador, más aún, de J. con ella misma, debido a esa alteridad irreducible que exacerba la enfermedad y la proximidad de la muerte.

Precisamente, nos detendremos en esta relación del narrador y J., dado que en este "acompañar a morir" se juega la importancia poética de esta ficción para nuestra indagación: de un lado, el sufrimiento de-subjetivador por la enfermedad, que torna a J. una anónima para sí en esta relación sin tiempo con lo desconocido ante sí. De otro lado, esta amistad con J. que hace entrar al narrador en su mismo anonimato. Así, ambos excedidos por lo desconocido ante sí y entre sí, se tornan extraños y anónimos en medio de esta relación de amistad. En palabras de Bident: « el amigo toma en sí el duelo del amigo, y es solo por la existencia de la amistad que puede dar este paso» (« l'ami

prend sur lui le deuil de l'ami, et c'est par la seule existence de l'amitié que peut réussir cette passe », Bident, 1998, p. 291).

Lejos de cualquier proyecto, promesa o meta, esta comunidad con el moribundo indica un acompañamiento en la desposesión y desapropiación de sí. Más aún, lejos de una fusión, identificación o reconocimiento entre ambos, esta comunidad con el moribundo se juega en el desprendimiento mutuo. "Acompañar a morir" se esboza en este relato como una fuerza a la vez poética y ética: su potencia poética se debe a que crea un espacio ficcional en el que los personajes atraídos por lo desconocido ante sí a causa del sufrimiento, se transforman en anónimos entre sí. Por su parte, su potencia ética está en la amistad con esto desconocido ante sí, en que se transforma la relación del enfermo y el moribundo, pues mientras el uno se hace cada vez más ajeno y lejano; el otro lo acoge en su desprendimiento. Al respecto, este pasaje sobre J. agonizante:

> Quizá estaba en el último instante de la agonía, pero ella no me parecía tan vital, aunque increíblemente apremiada por el dolor, el agotamiento y la muerte, que de nuevo me convencí de que si ella no lo quería y si yo no lo quería, nunca nada la vencería. Mientras se sucedían las crisis — pero del coma ya no había trazo ni de ningún síntoma mortal —, en medio de la más grande impaciencia, y como los otros estaban ausentes, su mano que se tensaba sobre la mía súbitamente se domina y me aprieta con todo el afecto y la ternura que ella podía. Al mismo tiempo, ella me sonríe de una manera natural e incluso con placer. Enseguida, me dice en voz baja y breve: « Rápido, una inyección. » (Desde la noche, ella ya no la había solicitado.) Tomo una una jeringa grande, allí puse dos dosis de morfina y dos dosis de pantopon, lo que era cuatro dosis de estupefacientes. El líquido era demasiado lento para penetrar, pero, viendo lo que hacía, ella se mantiene calmada. No se mueve más en ningún momento. Dos o tres minutos más tarde, su pulso cambia, da un golpe violento, se detiene, después vuelve a circular con dificultad hasta detenerse de nuevo, esto varias veces, en fin, se hace extremadamente rápido y minúsculo y « se derrama como la arena. » (Blanchot, 1948b, p. 51-52)[63]

En esta escena, la intensificación de la vida coincide con la del sufrimiento, como si este exaltara la inminencia de aquella o, si se quiere, como dos intensidades álgidas del morir que de-subjetiva, desposee y exterioriza a cualquiera. Y, con todo, en medio de esta situación límite, el centelleo de esta mano que, tras la exasperación manotea, busca y toma la mano del otro con afecto. Más aún, esta sonrisa del moribundo que aún llama al contacto, mientras poco a poco entre luchas y derrotas con

[63] « Peut-être en était-elle au dernier instant de l'agonie, mais elle me paraissait si vivante, quoique incroyablement pressée par la souffrance, l'épuisement et la mort, qu'à nouveau je fus persuadé que, si elle ne le voulait pas et si je ne le voulais pas, jamais rien n'aurait raison d'elle. Pendant que les crises succédaient aux crises — mais de coma plus de trace ni d'aucun symptôme mortel —, au milieu de la plus grande impatience, et comme les autres étaient absentes, sa main qui se crispait sur la mienne subitement se maîtrisa et me pressa avec toute l'affection et toute la tendresse qu'elle pouvait. En même temps, elle me sourit d'une manière naturelle et même avec amusement. Tout de suite après, elle me dit d'une voix basse et rapide : « Vite, une piqûre. » (Elle n'en avait, depuis la nuit, jamais réclamé.) Je pris une grosse seringue, j'y réunis deux doses de morphine et deux doses de pantopon, ce qui faisait quatre doses de stupéfiants. Le liquide fut assez lent à pénétrer, mais, voyant ce que je faisais, elle resta très calme. Elle ne bougea plus à aucun moment. Deux ou trois minutes plus tard, son pouls se dérégla, il frappa un coup violent, s'arrêta, puis se remit à battre lourdement pour s'arrêter à nouveau, cela plusieurs fois, enfin il devint extrêmement rapide et minuscule, et « s'éparpilla comme du sable. » (Blanchot, 1948b, p. 51-52).

el dolor que excede, aumenta y agota, J. se desvanece y esparce como la arena. Junto a estas imágenes del contacto en el desprendimiento final reverbera esta "última mirada del moribundo" afectuosa e indulgente: « Podría añadir que, durante estos instantes, J. Continúa mirándome con la misma mirada afectuosa y generosa y esta mirada dura aún » (Blanchot, 1948b, p. 52)[64]. Manoteos, sonrisa y mirada del moribundo centellean como intersticios de las comunidades anónimas por las que indagamos.

Paralelamente, este "acompañar a morir" se transforma en el morir mismo del narrador o, como lo nombra Derrida: "mort *sans* mort", "survivre" (Derrida, 2003, p. 596), esta imagen con que Blanchot refiere esa desposesión del sujeto en medio del lenguaje literario—con claras resonancias de Kafka, Mallarmé y Rilke—, dado que no detenta más poder sobre las palabras; sino que apenas consigue errar entre ellas como imagen entre imágenes o voz entre voces. En términos de Edmond Jabès, quien escribe la contraportada de la edición francesa de *L'arrêt de mort*: «Ley del universo y del libro. «Lo que arriba había arribado hace mucho tiempo.» ¿Y cuál es esta palabra de muerte que no sería silencio? « Lo extraordinario comienza en el momento en que me detengo. » (Edmond Jabès, solapa edición francesa)[65]. Más aún, movimiento mismo de la escritura, esto es, experiencia límite de la posibilidad de la narración, la figuración y del relato mismo ante lo desconocido en el sufrimiento y la muerte como en el caso de *L'arrêt de mort*. No en vano, las palabras finales del narrador que sobrevive a la muerte de J., imposibilidad del relato, soledad de las palabras y del silencio que murmura en ellas:

> Haber perdido el silencio, la pena que experimento por ello es inmensurable. No puedo decir qué infortunio invade al hombre una vez que toma la palabra. Infortunio inmóvil, él mismo destinado al mutismo; para él, lo irrespirable es el elemento que respiro. Me he encerrado, solo, en una habitación, y nadie en casa, afuera casi nadie, pero esta soledad se puso a hablar — por mi parte — es esta soledad la que habla, es necesario que hable, no por nimiedad, sino porque fuera de ella vela una más grande que ella aún y cada una, al recibir la palabra para silenciarla y no revelarla, en lugar de eso la repercute al infinito, y el infinito deviene su eco. (Blanchot, 1948b, p. 57)[66]

---

[64] « Je pourrais ajouter que, pendant ces instants, J. continua à me regarder avec le même regard affectueux et consentant et que ce regard dure encore » (Blanchot, 1948, p. 52)

[65] "Loi de l'univers et du livre. «Ce qui arriva était arrivé depuis longtemps. » Et quelle est cette parole de mort qui ne serait point silence? « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. » (Edmond Jabès, solapa edición francesa).

[66] « Avoir perdu le silence, le regret que j'en éprouve est sans mesure. Je ne puis dire quel malheur envahit l'homme qui une fois a pris la parole. Malheur immobile, lui-même voué au mutisme; par lui, l'irrespirable est l'élément que je respire. Je me suis enfermé, seul, dans une chambre, et personne dans la maison, au-dehors presque personne, mais cette solitude elle-même s'est mise à parler, et à mon tour, de cette solitude qui parle, il faut que je parle, non par dérision, mais parce qu'au- dessus d'elle veille une plus grande qu'elle et au-dessus de celle-ci une plus grande encore, et chacune, recevant la parole afin de l'étouffer et de la taire, au lieu de cela la répercute à l'infini, et l'infini devient son écho. » (Blanchot, 1948b, p. 57).

De este modo, en este primer relato los pasajes entre "acompañar a morir" y "sobrevivir" para mantener la palabra, vinculan la relación con el otro y la escritura en cuanto movimientos que de-subjetivan, desposeen, desapropian. Contactos con lo desconocido ante sí: de un lado, el sufrimiento; del otro, tomar la palabra para narrar este sufrimiento. La palabra dona entonces su silencio y su soledad al límite de la figuración, la subjetividad y la obra misma, para acoger esto desconocido en el infinito del espacio ficcional.

Por su parte, el segundo relato que compone *L'arrêt de mort* nos permite enfocar la comunidad de amantes en la que el morir retorna como motivo en la mirada del amante que se sustrae, excede y desapropia. Nuevamente el escenario es París entre guerras, N(athalie) traductora y Thomas periodista, originarios de los países en conflicto, se tornan amantes anónimos tras un encuentro accidental y furtivo, mientras entran en una relación de continuo forcejeo, manteniendo su mutua extrañeza y desconocimiento. Aquí la narración de este encuentro inevitable en un hotel:

> Uno de los lados cómicos de esta escena, es que ella, que había vencido los obstáculos para llegar hasta allí, solo pensaba en partir, y yo, la retenía a pesar de ella y de mí. Que se quiera comprender que ella me miraba como a alguien que le parecía no haber visto nunca, que ella descubría oculto, completamente en desorden, en una pieza lúgubre de hotel, cerca de un individuo iracundo que, al menor gesto, se precipitaba sobre ella para detenerla. Y, por mi parte, intentaba de la misma manera instintiva, pues, sin darme cuenta de que no la conocía, la rechazaba cruelmente en la habitación, no para vigilarla allí, sino para impedirle perder afuera este espíritu de terror que había encontrado aquí y bajo el cual era empujada a vencerse o a desaparecer. (Blanchot, 1948b, p. 68-69)[67]

Se repiten en variación los motivos literarios que ya encontramos en las novelas de Blanchot a propósito de los amantes, se trata de esta singular relación en la que la aproximación al amante es un alejamiento, otro modo de-subjetivación y desposesión:

> Al vincularme con Nathalie, puedo decirlo, no me vínculo con nadie: no es una palabra reduccionista, al contrario, es lo que puedo expresar más seriamente de un ser. Pero la veía entonces, más bien como alguien encantador, en quien la libertad no era menor a la mía. (Blanchot, 1948b, p. 90)[68]

En este relato, la imagen erótica es apenas un pliegue de la imagen poética, una y otra se juegan en lo no representable, no figurativo, esto es, en aquello que se borra y se sustrae, como esta pasión

[67] « L'un des côtés comiques de cette scène, c'est qu'elle, qui avait vaincu des obstacles pour arriver jusque-là, ne songeait qu'à partir, et moi, je la retenais malgré elle et malgré moi. Qu'on veuille bien comprendre qu'elle me regardait comme quelqu'un qu'elle semblait n'avoir jamais vu, qu'elle se découvrait donc enfermée, tout à fait en désordre, dans une pièce lugubre d'hôtel, auprès d'un individu furieux qui, au moindre geste, se précipitait sur elle pour l'arrêter. Et, pour mon compte, j'agissais de la même manière instinctive, car, ne m'étant pas aperçu que je ne la connaissais pas, je la repoussais brutalement dans la chambre, non pour l'y garder, mais pour l'empêcher d'aller perdre au-dehors cet esprit de terreur qu'elle avait rencontré ici et sous lequel elle était appelée à se courber ou à disparaître. » (Blanchot, 1948b, p. 68-69)

[68] « En me liant avec Nathalie, je puis le dire, je ne me liais presque avec personne : ce n'est pas là une parole rapetissante, c'est au contraire ce que je puis exprimer de plus sérieux sur un être. Mais je la voyais, alors, plutôt comme quelqu'un de charmant, dont la liberté n'était pas moins grande que la mienne. » (Blanchot, 1948b, p. 90)

muerta y vacía que brilla en los ojos de N(athalie), este rostro esquivo que responde al llamado de Thomas:

> Intentaba ver su figura, estaba un poco inclinado a su lado. Le tomé la cabeza entre las manos y, tan suavemente como la tomé, le dije: « mírame. » su rostro, en efecto se levanta entre mis manos y, enseguida, a tres o cuatro pasos de mí, la veo aún, esta llama muerta y vacía de sus ojos. (Blanchot, 1948b, p. 111)[69]

Justamente, este juego poético con el "llamado del otro" se multiplicará e intensificará cada vez más en las ficciones posteriores de Blanchot como esbozo de las comunidades anónimas por las que indagamos, dado que este llamado al que el otro acude es, al mismo tiempo, la escenificación de su alejamiento. Esta invocación expone una alteridad que no se sujeta a "mi" deseo sino que lo desborda; esta imagen que en cuanto se aproxima se borra o, si se quiere, este rostro que en cuanto se gira, trasparece. Una variación más del mito de Orfeo y Eurídice que atraviesa todo el corpus literario de Blanchot y que resuena en este pasaje teatral del relato: « este infortunio lo tomo en mí y me regocijo por ello sin medida y, a ella, le digo eternamente: « Ven », y eternamente, ella está allí. » (Blanchot, 1948b, p. 127)[70].

De este modo, la comunidad de amantes entre Thomas y N(athalie) escenifican una relación de no-poder, la exigencia del alejamiento y preservación de la extrañeza entre sí como preservación misma de esta alteridad del otro. Estos contactos con el otro, Blanchot los refiere poéticamente con la imagen del "cristal", que en adelante proliferará en sus ficciones para instigar este carácter delusorio del otro, una imagen que se desvanece en su finura, que se absorbe en su misma claridad y blancura:

> Lo que, a veces, me ha impresionado de este pensamiento, es una suerte de crudeza, la crudeza infinita entre su respeto hacia mí y mi respeto por ella; pero crudeza no es para mí una palabra justa: la crudeza venía de mí, de mi persona. Puedo imaginarla: si en ese momento, como lo hago ahora, había andado a su lado con más frecuencia, le hubiera reconocido el derecho de sentarse a mi mesa y tenderse cerca de mí, más que permanecer en una intimidad de algunos instantes en la que todos sus orgullosos poderes se mostraban y donde los míos la tomaban con un orgullo aún más grande, ni la familiaridad nos habría faltado, ni la igualdad en la tristeza, ni la absoluta franqueza, y con estas intenciones habría sabido, quizás, lo que ella misma nunca ha podido saber, convertida, por mi alejamiento, por una frialdad que la colocaba bajo un cristal, presa por ello de un obstinado sueño. (Blanchot, 1948b, p. 87-88)[71]

---

[69] « J'essayai de voir sa figure, j'étais un peu tourné de son côté. Je lui pris la tête entre les mains et, aussi doucement que je le pus, je lui dis : « Regarde-moi. » Sa tête, en effet, se souleva entre mes mains et, aussitôt, à trois ou quatre pas de moi, je la vis encore, cette flamme morte et vide de ses yeux » (Blanchot, 1948b, p. 111).

[70] « ce malheur je le prends sur moi et je m'en réjouis sans mesure et, à elle, je dis éternellement : « Viens », et éternellement, elle est là. » (Blanchot, 1948b, p. 127)

[71] « Ce qui, parfois, dans cette pensée, m'a impressionné, c'est une sorte de dureté, la distance infinie entre son respect pour moi et mon respect pour elle; mais dureté n'est pas un mot juste : la dureté venait de moi, de ma personne. Je puis même le rêver : si à cette époque, comme je le fais aujourd'hui, j'avais plus souvent marché à ses côtés, si je lui avais reconnu ce droit de s'asseoir à ma table et de s'étendre près de moi, plutôt que de demeurer dans une intimité de

Al respecto, Toumayan (2010, p. 164) habla del "efecto de cristal" para indicar sus alcances narrativos, dado que por una acción de refracción distancia personas, cosas y experiencias, interrumpe el flujo del tiempo y, más aún, los vuelve reflejos que desaparecen en la ficción misma:

> Similar effects are recorded by the narrator in the second half of *Death Sentence*, although in this case it is death or the neutre, not the intersubjective relation, that has modified or distorted the space. Hence the narrator comments occasionally on the experience of an atmospheric refraction that he calls "l'effet de la vitre," whereby persons, things, or even his own experiences are perceived as through a window, that is, as though the element through which they are perceived were of a different composition or density. The resulting dislocation appears to limit ordinary access to the thing, person, experience, or event, and this limiting is felt through an effect of distancing that has both a spatial and a temporal dimensión (Toumayan, 2010, p. 164)

Si bien ambos relatos de *L'arrêt de mort* se despliegan en torno a imágenes diversas, no obstante, estas imágenes se acercan y reverberan entre sí, su hilo conductor sería la "mirada de la muerte" según Jabès: « Tres personajes – una misma e incontenible pasión – van a vivir y a morir por la infinita humanidad y por la glacial crueldad de esta mirada ; rodeados por algunos testigos ocasionales, garantes de la plausibilidad de la historia, van a vivir la muerte del otro y a morir por su propia muerte » (Edmond Jabès, contraportada edición francesa)[72]. Paralelamente, Madole en su texto *Grammaire de L'Arrêt de mort,* intenta establecer relaciones entre *Le très-Haut* y *L'Arret de mort* como ficciones escritas en el mismo año (1948), las cuales más allá de sus diferencias de estilo y narración, coinciden en esta fatalidad de la muerte que atravesaba aquella época y que Blanchot elabora literariamente, anotando que: « el corpus narrativo entero de Blanchot se manifestará entonces como el de una lucha entre, de un lado, el esfuerzo del narrador por escapar a lo inevitable y a lo irremediable, de otra parte, por la fatalidad de un consentimiento del mismo narrador por un destino de crimen y de muerte » (Madole, 2003, p. 534)[73].

Sin embargo, la repetición del morir como motivo en variación en la narrativa de Blanchot no corresponde a un fatalismo o patetismo; sino, desde nuestra lectura, a una interrelación entre el anonimato del lenguaje y el anonimato que se juega en el contacto con el otro en estas ficciones. Las imágenes de amigos y amantes que se componen a partir de relaciones entre J., N(athalie) y el

---

quelques instants où tous ses pouvoirs orgueilleux se montraient et où les miens la saisissaient avec un orgueil encore plus grand, ni la familiarité ne nous aurait manqué, ni l'égalité dans la tristesse, ni l'absolue franchise, et sur ses desseins j'aurais su peut-être ce qu'elle- même n'a jamais pu savoir, rendue, par mon éloignement, d'une froideur qui la mettait sous une vitre, en proie à un seul rêve obstiné. » (Blanchot, 1948b, p. 87-88)

[72] "Trois personnages - une même irréfrénable passion - vont vivre et mourir de l'humanité infinie et de la glaciale cruauté de ce regard; entourés de quelques témoins occasionnels, garants de la plausibilité de l'histoire, vont vivre la mort de l'autre et mourir de leur propre mort » (Edmond Jabès, contraportada edición francesa)

[73] « l'entier corps narratif blanchotien ce manifesterait alors comme celui d'une lutte entre d'une part l'effort du narrateur pour échappeur à l'inévitable et à l'irrémédiable, d'autre part la fatalité d'un consentement du même narrateur à un destin de crime et de mort » (Madole, 2003, p. 534)

narrador, el acompañamiento a morir y la fascinación erótica, el extrañamiento por el sufrimiento o el alejamiento de los amantes, el acogimiento en el desprendimiento o la desposesión en el deseo, se entregan como imágenes a este narrador espectral que como un cristal entre ellas apenas logra refractarlas, esto es, acogerlas en su evanescencia y desvanecimiento —tal como se escenificará con más contundencia en *Celui qui ne m'accompagnait pas*—. En suma, en *L'arrêt de mort,* esta sentencia o suspensión de la muerte, a propósito de la ambigüedad del término francés *arrêt,* instiga la transformación de la muerte en el morir, esto es, de la figuración de la muerte en la imposibilidad del narrador de figurar este morir de J. o el mirar de N(athalie). Desde esta arista, las comunidades de anónimos que se componen con el moribundo o con el amante conciernen a esta relación con este morir o mirar irrepresentable, una vez más, a ese contacto con eso desconocido ante sí y entre sí que se juega el encuentro con el otro.

2.2.2 *Au moment voulu (1951):* la danza de las miradas

Cada cosa dicha
Se dice para alejarse de un lugar
No para designarlo.
Solo el rostro
Que se gira hacia el vacío.
Jean-Louis Giovannoni, *L'immobile est un geste*[74]

Au momento voulu (1951) es uno de los relatos más preciosos de Blanchot, parece escenificar una danza de rostros y miradas en tensión, atracción y desvío en torno a la que se compone la ficción. Algunos de los temas del relato imprescindibles para nuestra indagación por las comunidades anónimas son: el otro como imagen, así como, la fascinación por la escritura. En este relato, los espectros —ya no personajes— que desenvuelven la escena son: el narrador-escritor, Claudia su amante actual y Judith el espectro de su amante muerta. Como en las demás ficciones, el flujo narrativo tiene en varios momentos trazos meta-ficcionales característicos de la narrativa de Blanchot. Las escenas se llevan a cabo en el interior de una casa del sur de Francia, donde la puerta trasera, los ventanales, la escalera, los pasillos y los cuartos se tornan cada vez más ilimitados e

[74] « Chaque chose dite/ est dite pour s'éloigner d'un lieu/ et non pour le désigner./Il n'est de visage/que tourné vers le vide » Jean-Louis Giovannoni (1988) en *L'immobile est un geste.*

indefinidos en el transcurso de la narración. Por su parte, el tiempo parece interrumpido o aplazado, apenas nos recuerdan su paso las alusiones al día y a la noche, las variaciones entre la niebla, la nieve, la lluvia o el cambio de estación. Justamente esta espectralidad de los personajes y las transformaciones del espacio-tiempo nos permiten percibir su teatralidad y dramatización narrativa, al respecto anota Bident:

> La escucha casi técnica de los diferentes movimientos del cuerpo, la atención a los gestos mínimos de develamiento y ocultamiento, el flujo de un ritmo volviendo lento el tiempo para precipitarlo mejor y entonces inmediatamente los descenlaces y, particularmente en *Au moment voulu*, la teatralidad implícita de los diálogos y la escenografía permanentemente recreada por la mirada. (Bident, 1998, p. 315)[75]

Judith, el espectro de la amante muerta, cruza el umbral de la ficción y, en adelante, yerra a través de ella como una figura inaprehensible: "una figura aparece, para desaparecer. Ella solo aparece tras haber desaparecido, y para retirarse de nuevo" ("une figure apparaît, pour disparaître. Elle n´apparaît que pour avoir déjà disparu, et pour tout emporter à nouveau", Bident, 1998, p. 313). Preludio de esta danza de las miradas en la que entran seguidamente el narrador, un escritor, y su amante Claudia, una cantante. De este modo, este aparecer y desaparecer de la mirada espectral de Judith a través de la escalera, tras la puerta trasera, los ventanales o los cuartos atrae cada vez más la mirada pasiva del narrador, este "casi nadie" que permanece invisible (Blanchot, 1951, p. 20) al lado de la mirada vigilante y en ocasiones violenta y cruel de Claudia. Lo que torna la ficción, según Bident, una: « mezcla de erotismo y sofocación» (« mélange d´érotisme et de suffocation» , Bident, 1998, p. 315). Envuelto por esta danza de rostros y miradas, el narrador cada vez más agotado se entrega a esta pasión por la mirada que lo excede y exterioriza. La voz narrativa cada vez más fascinada y anónima se vuelve entonces: « un arco extendido entre dos muertes »[76] (« un arc rendu entre deux morts », Bident, 1998, p. 319): la de Judith y la suya. Si bien retorna el tema del morir, esta vez nos trae una variación: el morir del narrador a que conduce la mirada de Judith, este espectro de una muerta, se transforma aquí en la voz de la fascinación.

Para nuestra indagación por las comunidades anónimas, esta fascinación por el otro como imagen, nos permitirá desenvolver una nueva perspectiva de la comunidad entre el escritor y la alteridad: la voz narrativa se entrega a la fascinación por esta imagen irrepresentable del otro, la

[75] « l´écoute presque téchnique des différents mouvements du corps, l´attention aux moindres gestes de dévoilement et de retournement, le flux d´un rythme ralentissant le temps pour mieux brusquer et aussi et aussitôt les dénouements et, particulièrment dans *Au moment voulu*, la théâtralité implicite des dialogues et la scénographie en permanence inventée par le régard. » (Bident, 1998, p. 315)

[76] Variación del bello poema de Doris Humprey sobre la danza: « la danse est un arc rendu entre deux morts" propuesta por Bident (Humprey como se citó en Bident, 1998, p. 319)

escritura es este "momento deseado" en el que uno y otro comparten este morir, esta desposesión, en fin, esta errancia como imágenes entre imágenes en el espacio ficcional. A continuación, intentaremos desplegar esta danza a partir de la mirada de Judith, la mirada pasiva del narrador y la imagen del momento deseado, con el objetivo de explicitar el modo en el que esta danza espectral pone en escena lo que a tientas llamamos: comunidad de anónimos.

Judith, la amante muerta, merodea la ficción como una figura muda: « el fulgor de una potencia sin mirada» (« le rayonnement d´une puissance sans regard», Bident, 1998, p. 312), una mirada ávida que atrae y se hurta a la mirada del narrador. Esta imagen se torna una inquilina inesperada, un espectro insospechado que aparece y desaparece por la puerta trasera, bajo la escalera, entre los ventanales, en los cuartos o tras los personajes. En contraste, Claudia, la cantante, amante del narrador-escritor, se describe como una presencia viva, inmensa, incluso ruda y violenta, cuyo canto blanco es apenas la imposibilidad del canto (Blanchot, 1951, p. 69). En el curso de la ficción, Claudia se hace cada vez más distante y reservada, incluso fría y hostil ante la ausencia de este narrador entregado a una fascinación ajena y lejana a sus contactos. Cada vez más, los encuentros entre Claudia y el narrador se convierten en un «cruel intervalo » («cruel intervale », Blanchot, 1951, p. 86). Su mirada vigilante y fustigadora entra en tensión con la mirada extraviada y ajena del escritor, así sus contactos se convierten en una tensa relación de continuos forcejeos, en los que esta mirada de poder de Claudia es continuamente desviada por esta mirada de no-poder del escritor.

La danza de las miradas en esta ficción entrecruza la mirada vigilante de Claudia, la mirada pasiva del escritor y la mirada ávida de Judith:

> Judith, al inicio, continuaba mirando por la ventana. Yo tenía un ligero sentimiento de frío, no el frío que se convierte en escalofrío, sino un apasible frío, silencioso (todo estaba sumergido de nuevo en un silencio particular). Quizá esto se debía a que Claudia (ella entraba, llevando leña) se detiene y me mira de buena manera, no puedo expresarme de otra manera: durante todo el tiempo que ella me observa, pero comprendo que me encontraba allí, en ese ligero frío, apacible, en absoluto desagradable de afuera y de allí, a través de la transparencia de la escarcha, la miraba, yo también, profunda y silenciosamente. (Blanchot, 1951, p. 93)[77]

En el vaivén de sus forcejeos, contactos y desvíos se desenvuelve la ficción, mientras el narrador permanece invisible en una: "desgarradura entre ellas dos" ("déchirure entre elles deux", Blanchot, 1951, p. 86). No en vano, esta voz narradora, extraviada y ex-centrada dice: « debí notar – ¿pero en

[77] « Judith, debout, continuait à regarder par la fenêtre. J´éprouvais un léger sentiment de froid, non pas le froid de bouleversant d´un frisson, mais un froid calme, silencieux (tout était plongé à nouveau dans un silence particulier). Peut-être cela vint-il de ce que Claudia (elle entrait, portant du bois) s´arrêta et me regarda à da manière instructive, me je ne puis m´exprimer autrement : pendant tout le temps qu´elle m´observa, mais je compris que je me trouvais là-bas, dans le froid léger, calme, nullement désagréable du dehors et de là, à travers de la transparance du givre, je la regardais, moi aussi, profondément et silencieusement » (Blanchot, 1951, p. 93)

qué momento? – que entre ellas dos era un asunto de constante conversación » (« je dus m ´apercevoir –mais à quel moment? – qu´entre elles deux c´était un sujet de constante conversation », Blanchot, 1951, p. 96).

Con todo, uno de los momentos más intensos de esta danza espectral corresponde a la escena en que Judith entra en la habitación y se aproxima a Claudia mientras duerme:

> Ella se me aparecía bajo el estupor del primer sueño, pues cuando Claudia hizo caer bruscamente las cobijas, se alegra de seguir los movimientos con la misma expresión de avidez burlona —y en el momento, me parece, curiosamente atenta— pero sin asombro. En todo caso, este gesto no la molesta; ella también contemplaba, con malicia, su cuerpo nocturno, este cuerpo hundido en la noche. Ella tenía los brazos tranquilamente recostados, en una milenaria actitud de reposo (pero la mano fuertemente contraída). Claudia hizo entonces este gesto: ella le toca el brazo para alzarlo (o desplazarlo), y como este no se liberaba intenta abrirle la mano. Lo que pasó se dio en un instante: Judith, con una vitalidad prodigiosa, se levanta, dice dos palabras, —después se tiende en la cama. (Blanchot, 1951, p. 132)[78]

Esta escena compone un cuadro de motivos instigadores y reverberantes entre sí: dos mujeres entre el sueño y la muerte, en un movimiento discontinuo entre el poder y la fascinación, la posesión y desposesión ante la mirada del narrador-escritor. Desde nuestra lectura, en esta ficción el otro se juega como imagen en oscilación entre la sujeción y de-sujeción. El narrador-escritor poco a poco se desliza de la mirada que vigila hacia la mirada de la fascinación, esto es, de la mirada de sujeción del otro, hacia una mirada de desposesión del otro.

Precisamente, el narrador-escritor se refiere en esta ficción como un "casi nadie", una sombra, una transparencia, solitario, lejano, disperso, entregado a la incertidumbre y el anonimato, como nos narra en este bello pasaje:

> Estas son las más bellas horas del mundo, estas donde no importa quién soporta con gozo vivir sin fin. [...] percibía esto, vivía esto, habiéndolo vivido. Tenía a mi alcance estas horas que no me pedían nada y a las que no pedía nada solo pasar sin percibirme e ignorarme después de notarme como un conocido. Y esto es cierto, pasan felizmente sin mí; y yo también, pasaba gozosamente a sus espaldas, discreto, difuminando lo eterno: ¿solo? ¡Solo! mi declive bastaba para todo (Blanchot, 1951, p. 52-53)[79]

---

[78] « elle ne semblait pas sous le stupeur du premier réveil, car lorsque Claudia fit brusquement tomber les couvertures, elle se contenta de suivre les mouvements avec la même expression d´avidité railleuse —et à présent, il me semble, curieusement intéressée— mais sans surprise. En tout cas, ce geste ne la gêne pas ; elle aussi contemplait, malicieusement, son corps nocturne, ce corps culbuté dans la nuit. Elle avait les bras sagement allongés, dans une attitude millénaire de repos (mais le main fortement crispée). Claudia fit alors ce geste : elle lui toucha le bras pour le soulever (ou le déplacer), et comme celui-ci ne se livrait pas elle essaya de lui ouvrir la main. Ce qui suivit fut l´œvre d´un instant : Judith, avec une vivacité prodigieuse, se dressa, hurla deux mots, —puis s´effondra sur le lit » (Blanchot, 1951, p. 132)

[79] « ce sont les plus belles heures du monde, celles où n´importe qui supporte allègrement de vivre sans fin. [...] je voyais cela, je vivais cela, l´ayant vécu. Je les avais à ma portée, ces heures qui ne me demandait rien et à qui je ne demandais rien que de passer sans m´atteindre et de m´ignorer après m´apercevoir connu. Et cela est vrais, elles passent heureusement sans moi ; et moi aussi, à leur insu je passais joyeusement, éffacé, efaçant l´éternel : seul ? seul ! mon déclin suffisait à tout » (Blanchot, 1951, p. 52-53)

El narrador-escritor se entrega así a la pasión por la mirada: «había ganado, yo también, el derecho de entregarme firmemente a la pasión de mi mirada, [aunque] fuese estéril y poco afortunado » (Blanchot, 1951, p. 58)[80]. Pasión por la imagen, en este caso, por el otro como imagen a la que apenas puede responder con su sed, su agotamiento y pasividad, afirmando este desconocido ante sí que se aproxima alejándose, como esta mirada ávida de Judith a la que apenas responde su mirada fascinada, mientras se entrega a la invisibilidad y el anonimato. El narrador-escritor envuelto en esta vorágine de la fascinación por el otro como imagen que atrae y trasparece en su brillo, se torna él mismo una imagen errante entre sus imágenes excedentarias:

> El olvido no pasó sobre las cosas, pero debo constatarlo : en la claridad en la que resplandecían, en esta claridad que no destruye sus límites, pero une lo ilimitado a un « le veo » constante y alegre, ellas brillan en la familiaridad de un reconocimiento donde no hay lugar para otra cosa ; y yo, a través de ellas, tengo la inmovilidad e inconstancia de un reflejo, imagen errante entre imágenes y enlazada con ellas en la monotonía de un movimiento que parecía sin término como fue sin comienzo. (Blanchot, 1951, p. 159)[81]

Para nuestra indagación por las comunidades anónimas, una de las imágenes tiene especial relevancia, se trata del morir del otro, este cuadro de la muerte de Judith ante el narrador-escritor:

> ¿Qué habría podido decir? Ella no estaba en un momento inolvidable, ella no desearía ser santificada: incluso bajo su terrible aspecto, tenía no sé qué de extremadamente alegre. Sin duda, esto no se dejaba revivir, el momento del desmoronamiento, la espantosa desnaturalización de la vida, incapaz de contenerse, era un golpe dado a la memoria, —¿y después ? después, el caos, y por tanto lo diré, el último momento superaba infinitamente a los demás, pues es sobre mí que este cuerpo de fantasía se descomponía, había probado su fuerza, la fuerza de un sueño, de una desesperada delicadeza, vencida y siempre perseverante, tal como solo podía comunicármela un ser con ojos ávidos (Blanchot, 1951, p. 134)[82]

Esta imagen del morir del otro es, así, la imagen de lo inolvidable que, en adelante, hace del narrador-escritor un fantasma del evento: « me gustaría decir aún esto: cuando el hombre ha vivido lo inolvidable, se retrae sobre él para lamentarlo, o se pone a errar para reencontrarlo; así se convierte

[80] «j´avais gagné, moi aussi, le droit de me tenir fermement à la seule passion de mon regad, fût-il stérile et peu heureux » (Blanchot, 1951, p. 58)

[81] « l´oubli n´a pas passé sur les choses, mais je dois le constater: dans la clarté où elles resplendissent, dans cette clarté qui ne détruit pas leurs limites, mais unit l´illimité à un « Je vous vois » constant et joyeux, elles brillent dans la familiarité d´un recommencement où autres chose n´a pas de place ; et moi, à travers elles, j´ai l ´immobilité et l´inconstance d´un reflet, image errant parmi des images et entraînée avec elles dans la monotonie d´un mouvement qui paraît sans terme comme il a été sans commencement » (Blanchot, 1951, p. 159)

[82] « qu´aurais-je pu en dire? Elle n´était pas un moment inoubliable, elle ne désirait pas être sanctifiée : même sous son aspect terrifiant, elle avait je ne sais quoi d´extraordinariament gai. Sans doute, cela ne se laissait pas revivre, le moment de l´éffondrement l´effrayante dénaturation de la vie, incapable de se contenir, était un coup assené à la mémoire, —et après ? après, le chaos, et pourtant je l´affirmerai, le dernier instant dépassait infiniment tous les autres, car c´est sur moi que ce corps de rêve s´était décomposé, je l´avais éprouvé sa force, la force d´un rêve, d´une doucer désespérée, vaincue et toujours persévérante, telle que seul pouvait me la communiquer un être aux yeux avides » (Blanchot, 1951, p. 134)

en el fantasma del acontecimiento. » (Blanchot, 1951, p. 133-134)[83]. La danza espectral en que entran la mirada ávida de Judith y la mirada pasiva del narrador-escritor esboza una comunidad con el ausente, esta imagen inquilina que seduce al narrador hacia su propia desaparición y errancia entre las imágenes como espacio de la escritura: « ¿un rostro? Allí donde ella me ve, quizá hay un rostro, pero cubierto, encerrado en la eternidad de un reflejo, si es verdad que la sombra de las cosas es la semejanza radiante donde ellas se retiran y que las lanza al infinito de lo semejante a lo semejante » (Blanchot, 1951, p. 165).[84]

El momento deseado es entonces el momento del mutuo desconocimiento: «este instante nunca fue alterado, ni prolongado ni diferido, y quizás ella me ignoraba, pero no importaba, pues para uno y otro este instante era el momento deseado » (Blanchot, 1951, p. 139)[85]. En que el otro, su imagen, entrega su blancura, mientras se desvanece y desaparece. La relación con el otro es, así, una relación con lo que no pertenece a alguien ni tiene figura, esta imagen errante sin fin ni semejante, como la mirada inaprehensible y esquiva de Judith, esta que ama y fascina al narrador-escritor:

> Las cosas son terribles, cuando emergen fuera de ellas mismas, en una afinidad en la que no tienen ni tiempo para corromperse ni origen para encontrarse y donde, eternamente sus semejanzas, no es que ellas afirmen — sino más allá el oscuro flujo y reflujo de la repetición — la potencia absoluta de esta semejanza que no pertenece a nadie, no tiene nombre ni rostro. Es por esto que amar es terrible y solo podemos amar lo más terrible. (Blanchot, 1951, p. 161)[86]

Precisamente, al final de la ficción esta atracción por el otro como imagen se multiplica y disemina hacia las cosas mismas como imágenes, en un fascinante cuadro ficcional de imágenes ilimitadas, en errancia y recomienzo infinito. Danza espectral de las imágenes mismas que proliferan en el espacio imaginario:

> Pero vincularse a lo que no tiene nombre ni rostro y dar a esta semejanza errante y sin fin la profundidad de un instante mortal, replegarse con ella y llevarla consigo allí donde toda semejanza cae y se destroza, es lo que quiere la pasión. Puedo decir que me vinculé con esta inmovilidad que pasa por la noche y el día, apacible fosforescencia de un instante que no conocía el eclipse de las tinieblas, que no se extinguía, no se aclaraba, pues no revela nada, alegría centelleante de un rayo, pero esta inmovilidad también yerra por todas partes, y quizás soportaría mejor una evidencia que nunca tendría la esperanza de mirar hacia otra parte, columna monumental ante la que uno se

[83] « je voudrais encore dire ceci : quand l'homme a vécu l'inoubliable , il s'enferme avec lui pour le regretter, ou il se met à errer pour le retrouver ; ainsi, il devient le fantôme de l 'événement. » (Blanchot, 1951, p. 133-134).

[84] «une figure? Là où elle me voit, il y a peut-être une figure, mais enveloppée, enfermée dans l'éternité d'un reflet, s'il est vrai que l'ombre des choses est la ressemblance brillante où elles se retirent et qui les rejette à l'infini du semblable au semblable » (Blanchot, 1951, p. 165).

[85] «jamais cet instant ne fut troublé, ni prolongé, ni différé, et peut-être m'ignorait-elle, et peut-être était-elle ignorée de moi, mais il n'importait, car pour l'un et pour l'autre cet instant était bien le moment voulu » (Blanchot, 1951, p. 139)

[86] « terribles sont les choses, quand elles émergent hors d'elles-mêmes, dans une ressemblance où elles n'ont ni temps pour se corrompre ni origine pour se trouver et où, eternellement leurs semblables, ce n'est pas elles qu'elles affirment, mais, par delà le sombre flux et reflux de la répétition, la puissance absolue de cette ressemblance qui ne celle de personne et qui n'a pas de nomeet pas de figure. C'est pourquoi aimer est terrible et nous ne pouvons aimer que le plus terrible » (Blanchot, 1951, p. 161).

> mantiene de pie, pero este movimiento perpetuo, este capricho infinito, esta persecución que me deja en el mismo lugar, me conduce a creer en un verdadero movimiento, movimiento vivo y buscando la vida, aunque sea cubierta por el poder y la inmovilidad del destino. (Blanchot, 1951, p. 161-162)[87]

Pasión por la escritura que, como se anota en este pasaje, consiste en esta relación con la imagen errabunda, sin nombre, figura o fin, apenas en fragmentación y diseminación, brillo breve en medio de la espera inmóvil de su centelleo. Devaneo infinito de la voz narrativa y del escritor que se van entregando a la fascinación de la escritura en esta ficción.

En este espacio imaginario del devaneo se multiplican las imágenes en variación de la nieve blanca, lúgubre, densa que se torna en neblina y desaparece en la tormenta; las dilataciones del día y la noche como pulso de la danza de las miradas; la invocación incesante de un vaso de agua que sacie la sed y agotamiento del escritor-narrador tras la avidez de las miradas; el centelleo de los cristales en los que aparece y desaparece este reflejo esquivo de Judith, en el que se pierde la mirada del narrador-escritor hasta volverse este movimiento de efracción en el que se desvanece su reflejo. Serie de imágenes errabundas de la ficción en el retorno incesante de su aparición, desaparición y anonimato.

Más aún, libertad de la imagen que se despliega desde un punto invisible hacia un punto invisible, mientras de-subjetiva y desapropia al escritor, a la vez que ritma el devaneo y fascinación de la voz narrativa, tal como se describe en este bello pasaje:

> Cada día, o al menos ciertos días, pero también cada período de tiempo y cada movimiento del día me muestra, a través del espacio radiante, el espesor de una imagen libre elevándose a partir de un punto que no veo hacia un punto que tampoco veo, ambos sin duda se confunden para mí, ascenso inmóvil, pleno de esplendor, pero también oscuro esfuerzo, fría fantasía, siempre la misma y siempre vana, donde lo semejante sale para afirmar lo semejante, sin que esta actividad prodigiosa pueda hacer nada más que darme la fuerza para seguir esta imagen instante por instante, imagen yo mismo, proyectada en el fuego de las apariencias, como si la una y la otra persiguiésemos la posibilidad — conociendo la una por la otra — de dar a un punto del vacío el brillo y el valor vivo de una significación verdadera. Y seguramente el punto permanece vacío, del mismo modo que puede recomenzar sin cesar, el comienzo permanece siempre mudo e ignorado, pero, y esto es lo extraño, no me preocupo por ello y continúo por retomar el instante con una avidez increíble, el mismo instante, a través del cual me parece notar este fulgor: alguien está allí, no habla, no me mira, sin embargo, portador de una vida y un gozo encantador, aunque esta alegría sea también el eco de un

[87] « Mais se lier à ce qui n´a pas de nom et pas de figure et donner à cette ressemblance errante et sans fin la profondeur d´un instant mortel, s´enfermer avec elle et la pousser avec soi là où toute ressemblance succombe et se brise, c´est cela que veut la passion. Je puis dire que je me suis lié à cette immobilité qui passe et par la nuit et par le jour, calme phosphorescence d´un instant qui ne connaît pas l´éclipse des ténèbres, qui n´éteint pas, n´éclaire pas, car elle ne révèle rien , bonheur scintillant d´un rayon, mais cette immobilité erre aussi partout, et peut-être supporterais-je mieux une évidence que je n´aurais jamaisl´espoir de regarder ailleurs, colonne monumentale devant laquelle on se tient debout, mais ce mouvement perpétuel, ce caprice infini, cette poursuite qui me laisse à la même place et cependant me fait sans cesse changer de place, m´entraîne à croire à un mouvement véritable, mouvement vivant et cherchant la vie, bien qu´il soit enveloppé dans la puissance et l´immobilité du destin. » (Blanchot, 1951, p. 161-162)

> acontecimiento soberano repercutiéndose a través de la infinita ligereza del tiempo donde no puede fijarse. (Blanchot, 1951, p. 164)[88]

Apogeo radiante de la imagen que atrae al narrador-escritor para entregarlo como imagen a este "fuego de las imágenes" del que no es más que un fulgor provisorio. El narrador-escritor se torna entonces este "alguien", este anónimo, este cualquiera que escribe transitoriamente —imagen que continuará desplegándose en *Celui qui ne m'accompagnait pas*. De este modo, en esta danza espectral, el escritor-narrador en medio de la fascinación por Judith, por el otro como imagen, se expone él mismo como imagen: un alguien, un cualquiera, un anónimo. Por esta fascinación hacia la mirada del ausente, de la imagen misma como ausencia y de la escritura, el narrador se transforma en una tercera persona, en términos de Benveniste en una "anomalía" (Benveniste, 1997a, p. 165), en tanto, opera como punto relacional de la enunciación, remitiendo apenas a esa mirada, imagen o figuras que trasparecen y se sustraen a su voz.

En este sentido, Bident (2010) aborda la oralidad y espacialidad de *Au momento voulu* a partir de la composición narrativa de las voces y de las relaciones entre ellas: "My hypothesis is that the opening of each récit may be read but also heard and seen as the bringing into play of an oralization and of a spacing of the récit, or rather, of an oralization of the narration and a spacing of the reading." (Bident, 2010b, p. 198). Se trata de este tejido narrativo cuya estrategia de referencialidad se realiza sin la centralidad de un yo. De este modo, la primera frase del relato: "En la ausencia de la amiga que vivía con él, la puerta fue abierta por Judith" ("En l'absence de l'amie qui vivait avec elle, la porte fut ouvert par Judith", Blanchot, 1951, p. 7) describe una singular estructura, según Bident:

> The beginning of *Au moment voulu* opens with a strong structure: ludic, specular, spectacular, oral, oracular. Such a structure rests upon, respectively, the game, the mirror, the theatre, the voice, and the enigma, and, therefore, as their essence, on chance, reflection, space, the gift, and the secret. Finally, and as the condition of the preceding, it rests on time, the look, the body, the other, and the third person. (Bident, 2010b, p. 200)

[88] « Chaque jour, ou du moins certains jours, mais aussi chaque période de temps et chaque mouvement du jour me montre, à travers l'espace rayonnant, l'essor d'une image libre s'élevant à partir d'un point que je ne vois pas vers un point que je ne vois pas non plus, tous deux sans doute sont confondus pour moi, ascension immobile, pleine de splendeur mais aussi effort obscur, fantaisie froide, toujours la même et toujours vaine, d'où le semblable sort pour affirmer le semblable, sans que cette activité prodigieuse puisse faire rien de plus que de me donner la force de suivre cette image instant par instant, image moi-même, projetée dans le feu des apparances, comme si l'un et l'autre nous poursuivions la possibilité, en nous nous exprimant l'un pour l'autre, de donner à un point de vide l'éclat et la valeur vivante d'une signification véritable. Et assurément le point de demeure vide, de même que cela peut bien recommencer sans cesse, le commencement reste toujours muet et ignoré, mais, et c'est là étrange, je ne m'en soucie pas et je continue à ressasir avec une avidité incroyable l'instant, le même instant, à travers lequel il me semble que j'aperçois cette lueur : qulqu'un est là, qui ne parle pas, qui ne me regarde pas, capable cependant d'une vie et d'une gaîté ravissantes, quoique cette gaîté soit aussi l'écho d'un événement souverain se répercutant à travers l 'infinie légèreté du temps où il ne peut se fixer. » (Blanchot, 1951, p. 164)

Judith, tercera persona, es la primera referencia narrativa que se indica a través de una oración en voz pasiva, las demás voces y personajes permanecen anónimas e irán apareciendo posteriormente, incluso, la del narrador-personaje que sólo transversalmente entrará a componer uno de los focos narrativos: "we are at the limit of all referentiality, of all representation, of all possible correlation." (Bident, 2010b, p. 198-199).

De este modo, esta composición narrativa a partir de terceras personas deconstruye las condiciones lingüísticas de enunciación, produce colisiones sintácticas y la desapropiación misma del lenguaje (Bident, 2010b, p. 204). No en vano, para Benveniste la tercera persona funciona como una instancia discursiva donde no importan ni el qué ni el quién sino el "proceso enunciativo" (Benveniste, 1997a, p. 175), dado que su función es la de un sustituto relacional. A lo que se añade su función neutra debido a la escritura, es por esto que para Barthes: "la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe." (Barthes, 1987a, p. 65).

Con todo, esta voz narrativa neutra —sin impersonalizar ni positivizar el relato a manos de un narrador omnisciente— posibilita un espacio de interlocución de las voces anónimas en incesante reverberación y multiplicación, esto que Blanchot llama en sus ensayos: el murmullo incesante del lenguaje. Precisamente, este murmullo entre las voces es el que da cuenta de esta espacialidad y oralidad de la ficción, así como, de la relación no figurativa y disimétrica con el otro:

> The récit opens and initiates us by a scene of exposition, of "exposition": a "face" [figure] and a "me" (or an ego), are "ex-posed" in an open space, on the two edges of a threshold, posed and "ex-posed," the one to the other, confronted, expropriated, dissymmetrical (let us recall, moreover, the "sidelong" glance), and without assumption or common figuration. (Bident, 2010b, p. 208)

De este modo, *Au moment voulu* conjuga movimientos poéticos insoslayables para nuestra indagación: la voz narrativa neutra que entrelaza las voces de la ficción para entregarlas al anonimato y al murmullo incesante, así como, la atracción de la imagen irrepresentable del otro que desemboca en este espacio centelleante de las imágenes.

2.2.3 *Celui qui ne m'accompagnait pas (1953) :* espectro de cristal

« Alguien nos mira por el vidrio»

(Blanchot, 1953, p. 101-102)

Celui qui ne m'accompagnait pas (1953) es uno de los relatos más singulares de Blanchot, debido a que toma la escritura como motivo de la ficción. El relato se desenvuelve en el interior de una casa, más exactamente entre una sala y una habitación en forma de garita, desde la que el narrador intenta escribir, tentativa con la que parece suspenderse o interrumpirse el tiempo, apenas indicado por el paso del día, la noche, los cambios de estación o las variaciones del viento. Una vez más, los personajes rarificados de Blanchot (Bident, 1998, p. 323) se toman la ficción; sin embargo, esta vez, su anonimato se acentúa con el uso preponderante de pronombres (*moi, il, tu, vous, nous, gens*) en lugar de nombres. Como nos ha indicado Benveniste, estos pronombres operan como "instancias del discurso que se actualizan con el locutor" (Benveniste, 1997a, p. 172) y, por tanto, en los relatos se constituyen como "realidades discursivas" (Benveniste, 1997a, p. 173) que permiten el desenvolvimiento de la trama, la reverberación, duplicación y multiplicación de las voces.

Este relato alcanza su clímax con las apariciones imprevistas de un desconocido a través de las vidrieras de la sala. Esta visión intermitente de un visitante inesperado intensifica la ficción al desencadenar una conversación que no cesará hasta el final, tornándose así en el pulso de la ficción que sugiere el ritmo de la escritura misma: «el narrador provoca un diálogo fantástico con el `él´, este otro él mismo [...] ahora se trata de traer a la presencia de la imagen, de hacer emerger en la superficie del lenguaje la esencia de la disimulación » (Bident, 1998, p. 323)[89]. En el flujo de la narración notamos cómo el narrador en primera persona es intercambiable y provisional, pues como ya nos aclaraba Benveniste el "yo" es un "signo único, pero móvil, yo, que puede ser asumido por cada locutor, a condición de que no remita cada vez sino a la instancia de su propio discurso" (Benveniste, 1997a, p. 175). Sin embargo, debido a la escritura se efectúa un desdoblamiento en la tercera persona que, según Benveniste "no es una persona [sino una] forma verbal que tiene por función expresar la no-persona" (1997a, p. 164). Por consiguiente, la potencia de esta ficción estará en escenificar este desdoblamiento del escritor, este tornarse espectro, voz anónima en la vorágine del espacio imaginario y del lenguaje literario a través de su conversación con el espectro inesperado que parece visitarlo.

[89] « le narrateur engage un dialogue fantastique avec ce `il´, cet autre lui-même [...] il s´agit de mantenant d´améner à la presence de l´image, de faire émerger à la surface du langage l´essence de la dissimulation » (Bident, 1998, p. 323)

Precisamente, esta conversación con el visitante inesperado o con este "compañero que no acompaña" consiste en una escucha continua que agota y, al mismo tiempo, exige mantener la palabra. La ficción se vuelve entonces este movimiento continuo de escucha del murmullo del otro y de dar la palabra para otro(s), es decir, una interlocución incesante. No en vano, la escritura tanto en esta ficción como en el ensayo-ficción *L'entretien infini* (1969) de Blanchot consistirá en una « escucha infinita » (« écoute infinie », Bident, 1998, p. 324) de este otro (*il*) « compañero invisible de la escritura» (« partenaire invisible de l'écrire », Bident, 1998, p. 324). Más aún, en esta conversación entre uno y otro o este "nosotros" que van componiendo entre fragmento y fragmento. Por tanto, en *Celui qui ne m'accompagnait pas* la escritura se escenifica como una comunidad de murmullos anónimos: La voz narrativa entra en el anonimato para multiplicarse en esta serie de susurros, en el que la escucha se comparte con otro, con cualquiera, o si se quiere, entre nosotros como cualquieras. En suma, en este exilio común en el seno del lenguaje literario: « en lo más profundo de la soledad, él se encarga de la comunidad por venir » (« Au plus profond de la solitude, il est en charge de la communauté à venir », Bident, 1998, p. 326)

A continuación, detallaremos cómo la voz narrativa se desliza poco a poco de la primera a la tercera persona —pasaje del *moi* al *il*—, para entrar en la relación con el compañero que no acompaña. Seguidamente, indicaremos la transformación de esta voz narrativa en esta serie de murmullos anónimos que compondrán el espacio literario de la escritura misma. Comunidad de escritura o, si se quiere, comunidad de murmullos anónimos, tal como proponemos en esta investigación doctoral.

La ficción comienza con la advertencia del narrador escritor sobre el artificio que hay en "decir `yo´" —« *dire je* » (Blanchot, 1953, p. 11-12). El yo (*moi*), la voz narrativa en primera persona, es apenas un punto de vista en el lenguaje, uno de sus destellos (*reflet*) o pliegues —tal como especificará Foucault (1997), lector de Blanchot —. Es así que en medio de su tentativa de escribir, el narrador nos describe la negligencia como la única relación que logra mantener consigo mismo:

> La negligencia es el único don por el que había sido capaz de arrastrarla conmigo ante los ojos de todos. Suceso de un instante pero de ningún modo acabado allí, ya que el éxito consistía justamente en reunir vida e instante. El instante pasa, la negligencia desaparece, pero el rostro que ella había aclarado no se borra, o su manera de oscurecerse fue tal que la oscuridad también se convierte en su rostro. (Blanchot, 1953, p. 12-13)[90]

[90] « La insouciance est le seul don par lequel j´aie été capable de l´intraîner avec moi un grand jour. Succèss d´un instant mais nullement diminué par là, puisque le succès consistait précisément à réunir vie et instant. L´instant passé, l´insouciance s´effaça, mais le visage qu´elle avait éclairé ne s´ effaça pas, ou sa façon de s´obscurcir fut que l´obscurité aussi devint son visage » (Blanchot, 1953, p. 12-13).

No en vano, en esta oscilación entre la escritura y la negligencia respecto de sí, el narrador escritor se va tornando poco a poco una sombra: «escribir me convirtió en sombra para hacerme digno de la oscuridad » (« écrire à fait de moi un ombre pour me rendre digne de l´obscurité », Blanchot, 1953, p. 13). Esta sombra errante que tantea en el vacío no es más que el preludio del anonimato en el que se deslizará el narrador escritor en el flujo de la ficción.

Entra en escena entonces este «él » (*il*) que escribe: «escribir era el lugar en el que podía ser el menos incomodado por su presencia » («écrire était le lieu où je pouvais être le moins gêné de sa présence », Blanchot, 1953, p. 11-12), "compañero de camino" (Blanchot, 1953, p. 17) y, no obstante, « compañero que no acompaña ». Esta presencia extraña en que se transforma el narrador escritor por la escritura misma: «del que había « desaparecido », tenía el derecho de hablar en tercera persona, sin embargo, era yo mismo, quien estaba y permanecía allí [...] aunque el derecho a hablar de mí en tercera persona me parecía justificarse por una borradura tal » (Blanchot, 1953, p. 49-50)[91]. Esto dado que, como precisa Foucault: «el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla" (1997, p. 37).

No obstante, este doble se torna imagen misma de la ficción a través del potente pasaje en que el narrador percibe que alguien lo mira a través de la vidriera y, en un intercambio de miradas, este espectro de cristal, sin detenerse en él, pasa una mirada a través de su habitación:

> Al mirar por los grandes ventanales de vidrio —allí había tres— vi que más allá se mantenía alguien; desde que lo noté, se gira hacia el vidrio y, sin detenerse en mí, fija rápidamente una mirada intensa, pero rápida, en toda la extensión y profundidad del salón. Yo estaba en el centro de la sala. No veía claramente el jardín que debía encontrarse afuera, pero lo recordaba con un gran poder, una fuerza semejante al deseo. Distinguía los alrededores de ello. Mientras estaba al interior de esta imagen, intenté seguir mirando, un poco más lejos, para ver si siempre había alguien, pero no lo logré o no completamente. Sin embargo, recuerdo estas palabras: « gente, gente » lo que me conduce a decir en voz baja: «creo que hay alguien. — ¿alguien? ¿Aquí ? —hace un momento alguien miraba por el vidrio ». (Blanchot, 1953, p. 33-34)[92]

Como bien ha señalado Bident (1998, 2003), la teatralidad en la ficción de Blanchot es insoslayable, aquí se alternan una serie de voces sin rostro — alguien, personas, gente— que

[91] « de celui qui avait « disparu », j´avais le droit de parler à la troisième personne, c´était cependant moi-même, qui étais ici et demeurais [...] et bien que le droit de parler de moi à la troisième personne me parût se justifier par un tel effacement » (Blanchot, 1953, p. 49-50).

[92] « En regardant par les grandes baies vitrées —il y en avait trois— je vis qu´au-delà se tenait quelqu´un ; dès que je l´aperçus, il se turna contra la vitre et, sans s´arrêter à moi, fixa rapidement d´un regard intense, mais rapide, tout l´étendue et la profondeur de la pièce. J´était peut-être au centre de la salle. Je ne voyais pas clairement le jardin qui devait se trouver dehors, mais je me le rappelais avec une grande puissance, une force qui ressemblait au désir. J´en distinguais les environs. Tandis que j´étais à l´intérieur de cette image, j´essayai de regarder encore, un peu plus loin, pour apercevoir s´il y avait toujours quelqu´un, mais je n´y parvins pas ou pas tout à fait. Je me souvins cependant de cette parole : « des gens, de gens » ce qui me amena à dire doucement : « je crois qu´il y a quelqu´un. —quelqu´un ? ici ? —Tout à l´heure quelqu´un regardait par la vitre. » (Blanchot, 1953, p. 33-34)

proliferan y provocan la errancia del narrador. Poco a poco, la soledad del narrador escritor tras entrar en el anonimato se convierte en un trato continuo con este compañero que no acompaña y, a través de su conversación, con un nosotros. A propósito, quisiéramos recordar desde la teoría de los pronombres de Benveniste, que "el empleo de "nosotros" difumina la afirmación demasiado rotunda del "yo" en una expresión más vasta y difusa" (Benveniste, 1997a, p. 170). De este modo, la ficción se convierte en un flujo de murmullos anónimos en mutua reverberación, huidizos, inaprehensibles, extraños, múltiples, evanescentes:

> Palabras pronunciadas en un tono inusitado, tan bajo, que por mi parte comencé a sentir una especie de miedo. Lo que me asustó, es que parecía repetir mis palabras sin comprenderlas completamente y tuve este pensamiento: ¿sabe lo que es un cristal? « Alguien miraba fuera de la sala— ¿aquí? —allá donde estamos» dice entonces: « ¿quién era? —No sé, no lo he visto —Y ¿él lo ha visto? » Pienso en este asunto, no sé por qué; pero oprimía el corazón; solo puedo decirle: « quizá no me vio; quizá no ha visto a nadie » en ese momento sentía fatiga, para emplear esta palabra, que aumentaba el espacio, que intentaba reemplazarlo por otro espacio más tenue, un aire vacío y sin raíz. Sin embargo, las escuchaba decir aún: « sabe que debemos quedarnos solos, nosotros estamos solos » (Blanchot, 1953, p. 33-34)[93]

Este flujo de murmullos oscila entra la ambigüedad y la barahúnda, movimiento que mantiene al narrador escritor entre la fascinación, la errancia, el agotamiento, el horror y la desesperación: «creo que lancé un grito, yo me deslicé y caí contra lo que me pareció ser la mesa» («Je crois que je poussai un cris, je glissai ou tombai contre ce qui me sembla être la table», Blanchot, 1953, p. 36-37). El narrador deambula continuamente entre el silencio y la plasticidad de las palabras unas veces cercanas al soplo, otras a la irrupción del viento de afuera, al estremecimiento y al grito. La voz narrativa se hace cada vez más delusoria, apenas una imagen solitaria entre otras imágenes anónimas: «la idea de que yo vivía aquí —que trabajaba aquí— significaba, es verdad, que solo estaba allí en ese momento como una imagen, un reflejo de un solitario deslizándose a través de la inmovilidad del tiempo » (Blanchot, 1953, p. 54)[94]. Sus pasos tantean rumbos cada vez más difusos en la penumbra: « ir hacia lo alto, hacia lo bajo, incluso en las tinieblas y tan lejos como se puede, luchar por la transparencia, hay que hacerlo.» («aller vers le haut, vers le bas, mais même dans le ténèbres et aussi loin qu'il se peut, lutter pour la transparence, il le faut.», Blanchot, 1953, p. 81). Esta vez, la

[93] « Paroles prononcées sur un ton si inusité, si bas, que je començai à mon tour à ressentir une sorte de peur. Ce qui m'effraya, c'est qu'il semblait répéter mes mots sans tout à fait les comprendre, et j'eus cette pensée : sait-il ce que c'est qu'une vitre ? « quelqu'un qui regardait du dehors dans la salle —Ici ? —Là où nous sommes » Il dit encore : « qui était- ce ? —Je ne sais pas, je ne l'ai pas assez vu. —Et il vous a vu ? » Je réfléchis ; cette question, je ne savais pourquoi, mais serrait le coeur ; je ne pus que lui dire : « il ne m'a peut-être pas vu, il n'a peut-être pas vu personne » j'éprouvai à cet instant une fatigue, pour employer ce mot, qui creussait l'espace, qui cherchait à y substituer un autre espace plus ténu, un air vide, sans racine. Je l'entendis cependant encore me dire : « vous savez nous devons rester seuls nous sommes seuls » (Blanchot, 1953, p. 33-34)

[94] « l'idée que je vivais ici —que j'y travaillais— signifiait, il est vrai, que je n'y étais en ce moment que comme une image, le reflet d'un solitaire glissant à travers l'immobilité du temps » (Blanchot, 1953, p. 54)

teatralidad narrativa (Bident, 1998) se bosqueja con la serie de pasos errados, caídas indefinidas y gritos con que la voz narrativa cada vez más desposeída, exteriorizada, extrañada y excedida intenta mantener la palabra en el espacio literario:

> Toda la potencia del vacío se intensifica alrededor de mí, me encierra, me retiene y me rechaza en la profundidad de la caída, sin fin, de suerte que la grieta en la que caigo tiene las dimensiones precisas de mi cuerpo, es mi cuerpo, donde no tengo la posibilidad de caer y con el que en ese instante me golpeo como con una presencia fría y extraña, que me devuelve a donde estoy. (Blanchot, 1953, p. 116-117)[95]

No obstante, este anonimato al que se entrega la voz narrativa es el umbral y el espacio de la escritura al que lo aproxima este compañero que no lo acompaña en su extravío, sucediéndole a su cercanía, su abandono:

> Entre todas las impresiones que me llegaron, creo que la más fuerte era esta: es que nunca la evidencia de la realidad había estado más presente que en este deslizamiento hacia la desaparición; en este movimiento se había liberado algo que era la alusión a un acontecimiento, a su intimidad, como si, por este aspecto, desaparecer fuera la verdad más humana y, también, la más próxima a mí. Y la otra impresión que se me imponía era la contraparte de una certeza: el vacío desolador, pero también radiante, que expresaba para mí esta desaparición, acontecimiento que no estaba tentado a relacionar directamente con la palabra de mi compañero. (Blanchot, 1953, p. 65-66)[96]

Una y otra vez el compañero que no acompaña interpela: « *¿escribe?* », mientras el narrador apenas responde: «pero lo sabe bien, ya no puedo escribir y ya no puedo casi yo mismo » («mais vous le savez bien, je ne puis plus écrire et je ne suis presque plus moi-même », Blanchot, 1953, p. 104). Pregunta voraz que en el curso de la ficción se intensifica, se hace más penetrante y fustigante: « ¿escribe, escribe en este momento?» (« écrivez-vous, écrivez-vous en ce moment?», Blanchot, 1953, p. 71, 102). Solicitud que no cesa de escucharse, continuidad ávida e insistencia ininterrumpida (Blanchot, 1953) que convierte esta conversación en tensión y sofocación:

> Ningún pacto los mantiene atados y sin embargo están fuertemente ligados gracias a una constante interrogación (describa lo que está viendo; ¿qué está escribiendo ahora?) y al discurso ininterrumpido que pone de manifiesto la imposibilidad de una respuesta. Como si, en esta retirada, en este hueco que quizás no sea más que la irresistible erosión de la persona que habla, se liberara el espacio de un lenguaje neutro; entre el narrador y ese compañero indisociable que no le acompaña, a lo largo de esa delgada línea que los separa como separa también el Yo que habla del Él que él es en su ser hablado, se precipita todo el relato, desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda palabra

[95] « toute la puissance du vide se resserre autor de moi, m´enferme, me retient et me repousse dans la profondeur d´une chute sans fin, de sorte que la brèche où je tombe a les dimensions justes de mon corps, est mon corps où je n´ai pas la possibilité de tomber et auquel à cet instant je me heurte comme à une présence froide étrangère, qui me rejette où je suis » (Blanchot, 1953, p. 116-117).

[96] « Parmi toutes les impressions qui m´atteignirent, je crois que la plus forte était celle-ci : c´est que jamais l´évidence de réalité n´avait été aussi pressante que dans ce glissement vers la disparition ; en ce mouvement s´était livré quelque chose qui était une allusion à un événement, à son intimité, comme si, par cette figure, dispparaître fût sa vérité la plus humaine et, aussi, la plus proche de moi. Et l´autre impression qui s´imposait était la contrapartie d´une telle certitude : le vide désolant, mais aussi rayonnant, qu´exprimait pour moi cette disparition, événement que je n´étais pas même tenté de rapporter directement à la parole de mon compagnon » (Blanchot, 1953, p. 65-66).

> y de toda escritura, y que las hace aparecer, las desposee, les impone su ley, y manifiesta en su desarrollo infinito su reverberación de un instante, su fulgurante desaparición. (Foucault, 1997, p. 34-35)

Con todo, en este forcejeo el murmullo voraz desaparece junto a la voz narrativa, multiplicándose en sus reverberos. Movimiento de lo que recomienza sin reposo como el "devaneo de un eco" ("caprice d'un écho", Blanchot, 1953, p. 76), de su hambre y de su vacío.

Voz narrativa anónima que se transforma en un habla plural —como la denominará Blanchot en *La conversación infinita* — a través del movimiento errante de la escritura. Justamente, esto nos permite pensar la escritura como una comunidad de murmullos anónimos, o si se quiere, superposición de voces anónimas en variación, imágenes en espejeo entre sí, centelleos en efracción. En suma, manoteos de aquel que intenta escribir, de su compañero anónimo y, en fin, de los cualquieras que comienzan a murmurar cerca de su mesa:

> Había realizado tantas luchas, había ido tan lejos, tan lejos, ¿hasta dónde? allí cerca de esta mesa, de la que veía girar la superficie, también ella, con la ligereza de un movimiento vacío y, aquel que se encontraba allí quizá estaba a punto de escribir, yo mismo me apoyaba en él, sobre mí algún otro, sobre este alguien: en el otro extremo de la cadena estaba aún esta sala y esta mesa. Estaba sin apoyo contra un infinito semejante sin fuerza contra el vacío que la pregunta abría y cerraba sin liberar, de modo que incluso no podía caer allí. (Blanchot, 1953, p. 77-78)[97]

La ficción se desenvuelve entonces entre este « nosotros » (*nous*) que componen la voz narrativa, el "compañero que no acompaña" y estos cualquieras que murmuran: « cuando dice nosotros, no estoy seguro de lo que dice. ¿Esto no se relaciona ni con usted ni conmigo? — ¡con nosotros! » (« Quand vous dites nous, je ne suis pas sûr de ce que vous dites. Cela ne se raporte ni à vous ni à moi ? —à nous ! », Blanchot, 1953, p. 87). El murmullo y la escucha van y vienen entre uno y otro sin detenerse, como una provocación incesante a la que responde este cualquiera que escribe:

> Que esto fuera rastro de mi relación con él, con la soledad de este « nosotros » en la que había que mantenerse, siempre separando para que, en esta separación, pueda expresarse y yo mismo escucharlo, donde había que mantenerse y no retirarme : ofrecerme peligrosamente a este elemento sofocante que, cuando se revelaba, me impedía disimularme allí, me forzaba a errar o me dispersaba exponiéndome al poder de la disimulación, lo pensaba, este pensamiento, si no lo comprendía, al menos me apoyaba en él, era de cierta manera este lugar, y es desde allí que veía la sala en la que, sin embargo, me mantenía. (Blanchot, 1953, p. 100-101)[98]

---

[97] «j'avais soutenu tant des luttes, j'avais été si loin, et si loin, où était-ce ? là près de cette table, dont je voyais la surface tourner, elle ausi, avec la légèreté d'un mouvement vide, et celui qui se trouvait là peut-être était-il en train d'écrire, et moi-même je m'appuyais sur lui, sur moi qulqu'un d'autre, sur celui-ci quelqu'un : à l'autre bout de la chaîne c'était encore cette sale et cette table. J'étais sans appui contre un tel infini sans force contre le vide que la question ouvrait et fermait sans relâche, de sorte que je ne pouvais même pas y tomber » (Blanchot, 1953, p. 77-78).

[98] « Que cela eût trait à mes rapport avec lui, à la sollitude de ce « nous » dans lequel il fallait me tenir, toujours l 'écartant pour que, dans cet écart, il pût s'exprimer et moi-même l'entendre, où il fallait me tenir mais non pas me retirer : m'offrir dangereusement à cet élément étouffant qui, lorqu'il se révélait, m'impêchait de m'y dissimuler, me forçait à errer ou me dispersait en me tenant ouvert à la puissance de la dissimulation, je le pensais, cette pensée, si je ne

El motivo de la escritura se toma entonces la ficción, la voz narrativa pregunta: «estamos vinculados por escritos, ¿no es cierto? », el « compañero que no acompaña » responde: « sí, es esto » « pero lo sabes, él no debe tener allí el nombre entre nosotros » (« mais vous le savez, il ne doit pas y avoir de nom entre nous », Blanchot, 1953, p. 108). Este pasaje nos permite afirmar así la escritura literaria como esta comunidad de murmullos anónimos, relación incesante entre un habla plural y una escucha infinita en la que se acoge lo desconocido para preservarlo como tal: «me parece que si escribo soy yo quien escribirá: leeré a mi compañero de tal modo que solo se me aproximará y lo que debe permanecer desconocido se mantendrá preservado» (Blanchot, 1953, p. 128)[99]. Comunidad con este « compañero que no acompaña », con este visitante inesperado, con estos cualquieras que murmuran, en fin, con estas palabras e imágenes de cristal en espejeo y disimulación:

> Notaba a qué riesgo me exponía : en lugar de hacer pasar las palabras la frontera que habían franqueado, en cambio, alterarlas de antemano, atormentarlas hasta volverlas locas de un deseo ávido sin límite, al punto que , en un cierto momento, al pasar a través de mí en su persecución desmesurada, ellas me arrastraban de nuevo hacia un espacio peligrosamente abierto con la ilusión de un mundo en el que al que, sin embargo, tendríamos acceso, pues el pensamiento de este acceso nos estaría prometido, si el asalto era conducido con suficiente vehemencia y habilidad, no lograba aún seducirme, esta tentación era solo parte del riesgo, el riesgo era el centro alrededor del que lo que estaba amenazado se convertía rápidamente en esperanza y, yo mismo, me liberaba a todos los llamados de este lugar donde solo podía errar. (Blanchot, 1953, p. 134-135)[100]

Paralelamente, atracción hacia el anonimato y la errancia de quien intenta escribir por este contacto con el infinito del lenguaje literario, llegando a convertirse incluso en sueño de las palabras mismas, en imagen entre imágenes, en murmullo entre murmullos: « [palabras] semejantes a sueños que serían soñados a mis espaldas, y yo mismo solo soy una imagen de su sueño » (« [paroles] semblables à des rêves qui se seraient rêvés à mes côtés, et moi-même je ne suis qu´une image de leur rêve », Blanchot, 1953, p. 138). En adelante, la ficción escenifica esa avidez devoradora de palabras sin rostro ni mirada y el vagabundaje del anónimo que escribe en medio de este espacio infinito:

---

la comprenais pas, du moins je m´y appuyais, c´était d´une certaine manière cette place, et c´est de là que je voyais la salle où je me tenais cependant. » (Blanchot, 1953, p. 100-101).

[99] «il me semble que si j´écris c´est moi qui écrirai : je lierai mon compagnon à moi de telle sorte qu´il ne s´approchera que de moi et que ce qui doit rester inconnu restera préservé » (Blanchot, 1953, p. 128)

[100] « j ´apercevais bien à quel risque j´allais m´exposer : au lieu de faire repasser aux paroles la frontière qu´elles avaient franchie, celui de les troubler au contraire toujours davantage, de les tourmenter en les rendant folles d´un désir vide et sans frein, au point que, à un certain moment, passant à travers moi dans leur poursuite effrénée, elles me traîneraient à nouveau vers un espace dangereusement ouvert sur l´illusion d´un monde auquel nous n´aurions cependant pas accès, car la pensée que cet accès nous serait accordé, si l´assaut était conduit avec suffisamment de véhémence et d´adresse, ne venait pas encore me tenter, cette tentation faisait seulement partie du risque, le risque était le pivot autour duquel ce qui était menace tournait aussitôt en espoir et, moi-même, livré à tous les appels de ce lieu où je ne pouvais qu´errer » (Blanchot, 1953, p. 134-135)

> Ellas me encierran rigurosamente y, en la inmovilidad indecisa, solo puedo convertirme en sueño, el sueño de esta noche en la que permanecen cerca de mí, como me quedo cerca de ellas, en la intimidad de esta noche pasa sin cesar en el día, que es el día para mí, donde ellas están firmes alrededor, formando un círculo vacío, infinito, que soy yo aún, incluso cuando ya no estoy allí. En estos instantes, ¿cómo ver en ellas un obstáculo? ¿Cómo pensar que se interponen entre su origen y yo? Me confío mejor en ellas, las miro con esta confianza que no se dirige ni a la una ni a la otra, que no les presta atención, que no les descubre su rostro, que las deja ser lo que son, imágenes sin ojos, inmovilidad cerrada que se disimula silenciosamente y donde la disimulación se revela. Somos tan próximos que me parece formar un círculo con ellas, hacer un círculo alrededor de alguien que no vemos ni los unos ni los otros, pues, mis ojos no están abiertos más que los suyos. (Blanchot, 1953, p. 147-148)[101]

Tarea y responsabilidad de dar la palabra y la escucha a este compañero que no acompaña, a esta sonrisa sin rostro, libre y fascinante que trasparece finalmente entre las imágenes, como un brillo infinito de reflejos alegres o, si se quiere, como espectro entre espectros de cristal: «una semejanza que pierde su semejanza » («une ressemblance qui s´égare son ressemblance » Blanchot, 1953, p. 170).

Courtois, en su lúcido texto *Grammaticalisation de la fiction chez Maurice Blanchot* (2003), coincide con Bident (1998) sobre la poética de lo neutro o, si se quiere, del murmullo incesante que se figura en este relato —así como en sus ensayos: "la soledad esencial" en *El espacio literario* y la "voz narrativa" en *La conversación infinita y De Kafka a Kafka* —. Donde Blanchot nos expone el carácter imaginario del lenguaje literario desde el seno de esta ficción.

En este sentido, Courtois nos explicita el modo en que Blanchot a partir de esta poética del murmullo desvincula el signo de la presencia y, así, lo sustrae de su función de reenvío. A lo que se suma, el pasaje de la pregunta por "quién habla" (*qui parle*) en que se basa la función autor (Foucault, 1969) o la centralidad del artista, el escritor e, incluso el mito de la inspiración (Levinas, 1966); hacia la pregunta por "el que escribe" (*celui qui écrit*), es decir, a la pregunta por este anónimo que se abre a la palabra, al espacio literario y a la lectura (Courtois, 2003). En la ficción este pasaje se figura como el deslizamiento del yo (*moi*) al él (*il*) de la voz narrativa, que bosqueja una "geografía interlocutoria" según Courtois (2003, p. 557). Esta tiene importantes alcances gramaticales, tales como: el énfasis en el otro (*autre*), que prepondera al destinatario de la

[101] « elles m´enferment etroitement et, dans l´immobilité indécise, je ne puis que devenir leur rêve, le rêve de cette nuit où elles demeurent près de moi, comme je demeure auprès d´elles, dans l´intimité de cette nuit qui passe sans cesse par le jour, qui est le jour pour moi, où elles sont debout dressés tout autour, formant le circle vide, infini, qui est moi encore, même si déjà je ne suis plus là. Dans ces instants , comment voir en elles un obstacle ? comment penser qu´elles s´interposent entre leur origine et moi ? Je me confie plutôt à elles, je les regarde dans cette confiance qui ne s´adresse ni à l´une ni à l´autre, qui ne leur prête pas regard, qui ne leur découvre pas de visage, qui le laisse ce qu´elles sont, images sans yeux, immobilité fermée qui se dissimule silencieusement et où la dissimulation se révèle. Nous sommes si proches qu´il me semble faire cercle avec elles, faire le cercle autour de quelqu´un que nous ne voyons ni les uns ni les autres, car, pas plus que les leurs, mes yeux ne sont ouvertes » (Blanchot, 1953, p. 147-148).

transferencia y donación, en otras palabras, esta fuerza que toma la escucha como pulso de la escritura. Así mismo la importancia del anónimo que escribe (*celui qui écrit*) y de lo que acontece (*ce qui arrive*) aun cuando permanece desconocido. Dado que, gramaticalmente "él, otro, aquel, lo que" (*il, autre, celui qui, ce qui)* se dan al mismo tiempo como "puntos de articulación y suspensión" (Courtois, 2003, p. 554) y no de centro o fundamento gramatical. Por tanto, provocan la desapropiación de lo propio, interrogan continuamente lo ya dicho y hacen que el lenguaje retorne sobre la lengua en función de una « gramática activa» (Courtois, 2003, p. 556). En suma, este análisis gramatical de *Celui qui ne m'accompagnait pas* reitera este potencial del murmullo:

> La fuerza de Maurice Blanchot es que un punto de articulación sea la mismo tiempo un punto de suspensión, incluso, que un punto de articulación aparezca como tal bajo el aspecto de una interrupción. Pero es la gramática y la sintaxis desplegadas a partir de esta gramática, las que hacen posible este vínculo entre una articulación y una interrupción, visible a veces por el punto de fijación de una glosa, invisible con frecuencia en medio de la sintaxis del relato. Y son ellas, por eso, las que permiten dar morada a la abstracción, este terrible infinito del murmullo. (Courtois, 2003, p. 554)[102]

Potencial a la vez poético y filosófico del murmullo, pues a la vez que da cuenta de la infinitud del espacio y del lenguaje literario, también expresa esta relación con lo desconocido en sí y ante sí que se juega en la comunidad de anónimos o cualquieras que deambulan través de la ficción, de ahí justamente su pertinencia para nuestra investigación.

2.2.4 Le dernier homme (1957): salvaje levedad

« Primero lo conocí muerto, después moribundo » (Blanchot, 1957, p. 12)[103]

Como instiga Bident, *Le dernier homme* entreteje una serie de rumores literarios que no cesan de reverberar: el escritor del diario de Kafka al borde de la angustia; el lobo estepario de Hesse o el habitante de la montaña mágica de Mann, el sufrimiento que interpela el pensamiento de Artaud o las voces agotadas y excedidas de Beckett y Michaux (Bident, 1998). Paralelamente, sus intertextualidades filosóficas hacen pensar con esta ficción en el último hombre de Nietzsche, el hombre de la ausencia de mito de Bataille, la paciencia en Lévinas o el pensamiento del infortunio

[102] « C'est la force de Maurice Blanchot : qu'un point d'articulation soit en même temps un point de retrait, et même, qu'un point d'articulation apparaise comme tel sous l'allure d'un retrait. Mais c'est la grammaire et la syntaxe dépliée à partir de cette gramaire qui rendent possible ce lien d'une articulation et d'un retrait, visible parfois à travers le point de fixation d'une glose, invisible souvent au milieu de la syntaxe d'un récit. Et ce sont elles, du coup, qui permettent d'assigner à résidence l'abstraction, ce mauvais infini du murmure » (Courtois, 2003, p. 554)

[103] «Je l'avais d'abord connu mort, puis mourant » (Blanchot, 1957, p. 12)

con Antelme (Bident, 1998). Además, en este relato continua este movimiento de desobramiento o des-estructuración, en el que se agrietan las coordenadas de los géneros y del canon literario, en términos de Bident: « relato de la génesis de la interrupción del relato » (« récit de la genèse de l´interruption du récit », Bident, 1998, p. 364). Barthes (2004) lo llamará "deseo de lo neutro", allí donde el relato nos conduce a las fisuras y grietas de la estructura del lenguaje, en tanto umbral mismo del lenguaje literario.

Una vez más los personajes son más bien espectros, entre los que se percibe difusamente el llamado "profesor", que podríamos considerar inicialmente como el último hombre, la mujer que le proporciona cuidados, el narrador-escritor y el personal médico, las enfermeras y los demás enfermos y moribundos que deambulan como anónimos, unas veces al fondo, otras en el medio y otras junto a ellos en el sanatorio. El espacio de la ficción inicialmente corresponde a los lugares de este sanatorio: el comedor y la sala donde comparten cotidianamente; un pasillo contorneado por puertas blancas apenas distinguibles por las cifras que las marcan, mientras forman una especie de túnel blanco unas veces silencioso y otras lleno del ruido impersonal de los hospitales (Blanchot, 1957). Finalmente, la celda de cada enfermo, completamente encerrada y vigilada donde estos últimos hombres se las ven con el sufrimiento y el morir anónimo. El tiempo de la narración es así el tiempo suspendido e indefinido de la agonía, el cual se intensificará posteriormente, cuando la ficción entra en un movimiento de desobramiento hacia el final.

De este modo, la ficción se divide en dos partes, como en un lento *crescendo* del desobramiento, esto es, del anonimato que se va tomando los personajes, la voz narrativa y la ficción misma: en la primera parte, la comunidad de últimos hombres que deambulan en este sanatorio, abocados a sus situaciones límite, van entrando en su ocaso y desaparecen lentamente, mientras en la segunda parte la voz narrativa en su flujo y reflujo se va deslizando del « yo» («*moi*») al « él » (« *il* ») y, finalmente, al «nosotros» (« *nous* ») al ritmo del desaparecer de estos últimos hombres en el anonimato. Al respecto anota Sheaffer-Jones: "the "I" of the narrator is more removed, speaking to what he calls motionless thought, addressing it, someone, himself, another, in a kind of monologue [...] However, it is as if the last man were doubled by other figures, in particular, the narrator" (2010, p.246).

Llama igualmente la atención a la plasticidad de la voz narrativa a través de la ficción: a veces próxima al suspiro, al debilitamiento del insomnio, al sofocamiento de la crisis de tos y del ahogamiento, a los silbidos del jadeo, al coro y al silencio. Lo que torna esta ficción tan singular, de un lado, al trazar con finura esta "ligereza (*légèreté*) en que la vida se va a consumar" (Bident, 1998,

p. 361); del otro, al hacer "pensar `en el límite de la especie humana´ (*l'extremité de l'espèce*)" (Bident, 1998, p. 364).

En la ficción el "profesor", esta figura del "último hombre", se esboza como un personaje casi tartamudo, discreto, que habla poco, permanece casi en silencio y cuando profiere alguna frase, esta parece infinita, como el rumor de las olas, un murmullo universal o un canto planetario (Blanchot, 1957). Un hombre con una debilidad extrema, con tos de lobo, cuyo sonido salvaje semeja una horda (Blanchot, 1957). Hombre de paso lento, sin fin, al subir las escaleras o cruzar el corredor. Simple, disperso, negligente y de una ligereza sin medida, que lo destaca entre los demás por su ausencia y lejanía, como la de un extranjero: "la sombra de otra orilla" ("l´ombre d´autre rive" Blanchot, 1957, p. 24). Esta figura del último hombre actúa como centro atrayente en su alejamiento, que conlleva a la dispersión y hace entrar en su desvanecimiento a aquel que se le aproxima. Su rostro es un cristal de mil aristas en que cualquier figura se multiplica en sus reflejos: ««*inocencia maravillosamente anodina por fuera; pero por dentro hecha de mil aristas de un cristal muy duro, de modo que a la menor tentativa de aproximación, se arriesgaba desgarrarse por las largas y finas agujas de su inocencia*» (Blanchot, 1957, p. 16)[104]. A este rostro de mil aristas de cristal, a sus agujas de inocencia, se añade esta boca de arena: «Una ruina, un trazo siempre vivo de la huella, una boca abierta en la arena» (Blanchot, 1957, p. 31).

Aquí apenas puede responder un pensamiento anónimo, sin sujeto, como una potencia sin nombre, rostro, destino ni verdad. Como la fuerza de atracción que toma el lugar de estos últimos hombres en desaparecer y renacer entre el anonimato y la salvaje ligereza (Blanchot, 1957). Esta que se percibe con la cercanía del próximo hombre, con su presencia interpeladora: « cuando él se encontraba allí, solo podía encontrarme con su borradura, que hacía su aproximación más pesada, cruelmente desproporcionada: quizás insignificante, quizás dominante» (Blanchot, 1957, p. 53)[105]. Presencia ávida, centro de atracción, pendiente rodeada de imágenes brillantes y rumor incesante. Lo que fascina a la voz narrativa cada vez más, mientras la desvía con su incandescente blancura.

Desde nuestra lectura, en el flujo de la ficción la figura del "último hombre" se propaga entre los enfermos y moribundos que deambulan en el sanatorio, de este modo, surge una "comunidad de últimos hombres": "invisibles el uno para el otro" ("invisibles l´un à l´autre" , Blanchot, 1957, p. 14),

[104] « innocence merveilleusement lisse au-dehors, mais au-dedans faite de mille arêtes d´un cristal très dur, de sorte qu´à la moindre tentative d´approche, il risquait d´être déchiré par les longues et fines aiguilles de son innocence » (Blanchot, 1957, p. 16)

[105] « quand il se trouvait là, je ne pouvais que me heurter à son effacement qui rendait son approche encore plus lourde, cruellement disproportionée : peut-être insignifiante, peut-être dominatrice » (Blanchot, 1957, p. 53)

comunidad en el dolor y el sufrimiento, este «nosotros» (« *nous* ») en que se envuelve la voz narrativa hasta convertirse en el umbral de un "habla plural"[106]. Desde las primeras páginas, la voz de este «nosotros» (« *nous* ») se refiere a través de la bella imagen: "los habitantes de la otra orilla" ("les habitants de l´autre rive"Blanchot, 1957, p. 18), comunidad de hombres en desaparecimiento, comunidad sin acuerdo o contrato, en las que apenas se logra entrar como un "yo sin mí" ("*moi sans moi*" Blanchot, 1957, p. 50), como un "alguien más" abocado a la situación límite del dolor o del morir anónimo y silencioso. Por tanto, cruzan el umbral de esta comunidad extraños ante sí que en el curso de sus relaciones comparten como extraños entre sí: "es extraño, ya no estoy tan seguro de usted" –"¿estaba seguro de mí?" (*«c´est étrange, je ne suis plus aussi sûre de vous » – « Vous étiez sûre de moi?* », Blanchot, 1957, p. 36).

Retorna lo que podríamos llamar esta "poética de la comunidad" en las ficciones de Blanchot, esto es, la serie de imágenes de comunidad que se entretejen de ficción a ficción. En esta comunidad de últimos hombres cada aproximación al otro en lugar de revelar, mostrar, dar a conocer o permitir reconocer al otro; al contrario, lo aleja, sustrae y desvanece:

> Bajo su mirada, deseos de dejarnos desaparecer y renacer en una potencia sin nombre y sin rostro. Presentía esta potencia, seguía esta fuerza de atracción, veía los signos de esta extrañeza que se esforzaba en tomar nuestro lugar, a la que, sin embargo, prestábamos nuestro aspecto humano. Quizás era el espacio que había entre nosotros y él, que me parecía como colmado por un ser sin destino y sin verdad, existencia vaga y, por tanto, cosa viva, siempre capaz de tomar vida en nosotros y volvernos otros, solo semejantes a nosotros mismos. Tenía este temor de ya no ser semejante a mí mismo y, más aún, de tener, para ella y para mí, esta fuerza y duda de la mirada lejana que él había dirigido a nuestro lado. (Blanchot, 1957, p. 60-61)[107]

De este modo, cada contacto se las ve con una presencia anónima, o como lo indica Blanchot, es el trato con una "presencia sin nadie" (Blanchot, 1957, p. 54). Desde nuestra lectura, esto no se refiere a ni a una negación del otro y defensa positivista de lo impersonal ni, menos aún, a una divinización del otro en una suerte de teología negativa. Al contrario, alude a la afirmación de ese anonimato a que aboca el sufrimiento y las situaciones límite, ese tornarse otro o extraño en sí e, inevitablemente, de esa extrañeza común entre aquellos que comparten esta misma situación: « pienso en esto que nos apetece a ambos: a mí, que seas un rostro, y a ti, ser un rostro para mí por

[106] Tema del tercer capítulo.

[107] « Tentations de nous laisser, sous son regard, disparaître et renaître en un puissance sans nom et sans visage. Je pressentais cette puissance, je suivais cette force d´attrait, je voyais les signes de cette étrangetéqui se efforcait de prendre notre place, à laquelle nous prêtions cependant encore un aspect humain. Peut-être était-ce l´espace qu´il y avait entre nous et lui qui me paraissait comme rempli d´un être sans destin et sans verité, existance vague et chose pourtant vivante, toujours capable de prendre vie en nous et de nous changer en de toutes autres êtres, seulement semblables à nous mêmes. J´avais cette crainte de n´être plus que semblable à moi et, plus encore, d´avoir, pour elle et pour moi, cette force et ce doute du regard lointain qu´il avait dirigé de notre côté » (Blanchot, 1957, p. 60-61).

una vez, ser un pensamiento y, con todo, un rostro » (Blanchot, 1957, p. 150)[108]. Como en esa desconcertante invitación a un paseo con el "último hombre", una suerte de invocación al abandono del sanatorio para morir en la nieve (Blanchot, 1957, p. 100) que surge como un gesto de amistad en esta singular comunidad.

No obstante, fascinación también por el otro, como la atracción del narrador-escritor por la mujer joven que los acompaña, cuya reserva y distancia alimenta el deseo de su ligereza, de sus dibujos errantes (Blanchot, 1957), provocando sus miradas, separaciones y olvidos. Una vez más, la insoslayable relación entre comunidad, muerte y erotismo retornan como un ritmo continuo en las ficciones de Blanchot. Atracción por este rostro que excede la figuración, que se desliza a la figura o que simplemente la perfora y engulle en su blancura: «movimiento de separación, pero de atracción, por el que los rostros parecían volverse atractivos, atraídos los unos por los otros como para formar, juntos, otro rostro en el futuro, necesario e imposible de figurar » (Blanchot, 1957, p. 61-62)[109].

Con todo, esta comunidad de anónimos llega a su clímax en la segunda parte de la ficción, en la que el anonimato se ha tomado la voz narrativa y, por tanto, la ficción misma. Aquí el narrador-escritor solo es un "último hombre" más en la comunidad de "últimos hombres". Más precisamente, es una voz entre las voces de este «nosotros» (« *nous* »), esa voz coral que mira hacia el mar, esa ola que crece a partir de las olas dispersas que se encuentran y desvanecen enseguida: « *este coro cuyos cimientos me gustaría situar allá, en cualquier parte hacia el mar*» («ce chœur dont j´aimerais situer l´assise là-bas, quelque part vers la mer », Blanchot, 1957, p. 119, 120, 132). Motivo que, al modo de un precioso ritornello, va y viene a través de la ficción como imagen lírica de esta comunidad de soledad, o si se quiere, de estos nadie en desaparecimiento.

En un instigador pasaje, Blanchot refiere este «nosotros» (« *nous* »), o si se quiere, esta voz coral como la embriaguez del más antiguo y nuevo vínculo: «llamado que me viene de la ligereza inicial para una ligereza nueva» (« appel que me vient de la légèreté initiale pour une légèreté nouvelle», Blanchot, 1957, p. 131). Pasaje que nos hace pensar de nuevo en una "poética de la comunidad" en las ficciones de Blanchot, con una fuerza ética insoslayable: la comunidad de anónimos pervive a la comunidad del contrato o de la ley, como ya nos instigaban *Aminadab* o *Le très-Haut.* Comunidad

[108] « je pense que c´est cela qui nous tente tous deux : moi, que tu sois un visage, et toi, être encore une fois une visage pour moi, être une pensée et cependant un visage » (Blanchot, 1957, p. 150).
[109] «mouvement de séparation, mais d´attrait, par lequel les visages semblaient rendus attirants, attirés les uns par les autres comme pour former, ensemble, l´avenir d´une tout autre figure, nécessaire et impossible `figurer » (Blanchot, 1957, p. 61-62).

intempestiva que en las situaciones extremas se afirma entre estos anónimos que comparten esta afirmación misma del morir que se juega en la vida de cada hombre y, a su vez, de esos extraños y múltiples otros que somos. No en vano, a la voz coral se añade otro ritornello: «*especie de embriaguez que emergía de ella, venía de este `nosotros´, que brotaba de mí y que, más allá de la habitación donde el espacio comenzaba a cerrarse, me obligaba a escucharme en este coro cuyos cimientos situaba allá, en cualquier parte hacia el mar* » (Blanchot, 1957, p. 119, 132)[110]. A la voz coral se suma esta escucha embriagada, cresta de ese extraño y singular «nosotros» (« *nous* ») que pervive indestructible en medio de este morir inminente, a la vez que bosqueja la potencia de esa "habla plural" en el espacio literario y que trataremos aquí posteriormente.

Finalmente, este «nosotros» (« *nous* ») se refiere a un reflejo (*reflet*), a su eterno vaivén, imagen sin figura: "reflejo al infinito de una esfera reluciente" ("reflet à l´infini de sphère miroitante", Blanchot, 1957, p. 133), imágenes blancas de su centelleo. Entre los brillos de estas imágenes blancas, esta voz plural murmura la comunidad de anónimos entre las imágenes que brillan y trasparecen. Aquí «nosotros» (« *nous* ») es este brillar infinito, esta intimidad radiante donde cada uno es reflejo de esta esfera brillante, el incesante vaivén de sus reflejos:

> Al interior de esta celda, lo sabes, hay alguien. Me parece una imagen. Contra ti, pensamiento inmóvil, toma forma, brilla y desaparece todo lo que se refleja en nosotros de todos. Así tenemos el mundo más grande, así cada uno de nosotros, nos reflejamos por un infinito reflejo que nos proyecta en una intimidad radiante donde cada uno vuelve a sí mismo, iluminado por ser el reflejo de todos. Y el pensamiento de que solo somos el reflejo del universal reflejo, responde a nuestra ligereza, nos embriaga con esta ligereza, nos hace siempre más y más ligeros, más ligeros que nosotros, en el infinito de la esfera resplandeciente que, de la superficie al destello único, es el eterno vaivén de nosotros mismos. (Blanchot, 1957, p. 133)[111]

La fuerza poética de este pasaje remueve cualquier connotación metafísica, que esta voz plural sea reflejo universal no remite a ninguna imagen trascendente a la imagen; al contrario, la potencia literaria de este pasaje está en convertir este "nosotros" en una imagen irrepresentable, no figurable, blancura infinita, brillo entre brillos, justamente en un intento de socavar literariamente toda pretensión metafísica. A lo que se suma la concepción de Benveniste del "nosotros" como "persona

---

[110] «l´espèce d´ivresse qui jaillisait d´elle, venait de ce « nous » qui jaillisait de moi et qui, bien au-delà de la chambre où l´espace commençait de s´enfermer, m´obligeait à m´entendre dans ce chœur dont je situais l´assise là-bas, quelque part vers la mer » (Blanchot, 1957, p. 119, 132).

[111] « À l´interieur de cette cellule, il y a, tu le sais, quelqu´un. Je préférerais n´en pas parler. A mon avis, c´est une image. Contre toi, pensée immobile, vient prendre figure, briller et disparaître tout ce qui se réfléchit en nous de tous. Ainsi avons-nous le plus grand-monde, ainsi, en chacun de nous, tous se réfléchissent par un infini miroitement qui nous projette en une intimité rayonnante d´où chacun revient à lui-même, illuminé de n´être que le reflet de tous. Et la pensée que nous ne sommes, chacun, que le reflet de l´universel reflet, cette réponse à notre légèreté nous rend ivres de cette légèreté, nous fait toujours plus légers, plus légers que nous, dans l´infini de la sphère miroitante qui, de la surface à l´étincelle unique, est l´eternel va-et-vient de nous-mêmes » (Blanchot, 1957, p. 133).

amplificada y difusa" (1997a, p. 171), a través de la cual la enunciación despliega su carácter polifónico, reverberando las voces que en el flujo narrativo se van sobreponiendo y yuxtaponiendo. En consecuencia, la potencia ética de esta comunidad de anónimos está en acoger lo desconocido ante sí y entre sí, esta extrañeza y singularidad de las voces que no pueden unificarse ni totalizarse. Lo que agrieta cualquier pretensión de poder en el seno del espacio literario. En términos de Bident: «es precisamente porque la comunidad se funda sobre la imposibilidad de la confesión que ella misma ya es inconfesable» («c´est précisement parce que la communauté se fonde sur l´impossibilité de l´aveu qu´elle est elle-même, déjà, inavouable » , Bident, 1998, p. 367).[112]

Desde nuestra lectura, este deslizamiento del « yo» («*moi*») al « él » (« *il* ») y al «nosotros» (« *nous* ») que se refiere como un "coro" o un movimiento de "espejeo", nos aproxima a la transformación de la voz narrativa en una enunciación colectiva, esta serie de voces anónimas en conversación que en las ficciones y en los ensayos-ficciones posteriores comenzarán a proliferar. De este modo, las comunidades anónimas por las que indagamos se bosquejan a través de esta red narrativa de murmullos que crece de orilla a orilla. Voz coral y brillos en refracción en continuo forcejeo y conversación:

> «¿Ahora quién está además de nosotros? » –– « Nadie » ––«¿Quién está lejos y quién está cerca? » ––« Nosotros aquí y allá » –– « y ¿quién es el más viejo y el más joven? » ––« Nosotros » ––« Y ¿quién debe ser glorificado, quién viene hacia nosotros, quién nos espera? » ––« Nosotros » ––« Y este sol, ¿de dónde toma su luz? » ––« de nosotros únicamente»–– « Y el cielo, ¿qué es? » ––« La soledad que está en nosotros » ––« y ¿quién debe ser amado? » « Yo » (Blanchot, 1957, p.120)[113]

Posteriormente, este «nosotros» (« *nous* ») se aproxima a una escritura del fuego, en la que cada voz, cada murmullo sería uno de sus signos brillantes:

> Creencia en que seríamos los signos resplandecientes de la escritura del fuego, escrita en todos, legible solo en mí, aquel que responde– pero era de otro tiempo y era cada uno de nosotros– por su murmullo de la certeza común. Creencia en que esta creencia no es más que la tristeza y el sufrimiento del fuego debilitado y ya casi extinguido. (Blanchot, 1957, p. 138)[114]

Estas voces brillantes oscilan y se transforman entre el ardor del fuego, el murmullo y el apagamiento en su tentativa de responder al dolor, al pensamiento excedido por ese dolor y a la

---

[112] Tema que trataremos más ampliamente en los capítulos posteriores.

[113] «Qu´y a-t-il maintenant hors de nous? » –– « personne » ––«Qui est le lointain et qui est le prochain? » ––« Nous ici et nous là-bas » –– « et qui le plus vieux et qui le plus jeune ? » ––« nous » ––« et qui doit être glorifié, qui vient vers nous, qui nous attend ? » ––« nous » ––« et ce soleil, d´où tient -il sa lumière ? » ––« de nous seuls »–– « et le ciel, quel est-il ? » ––« la solitude qui est en nous » ––« et qui donc doit être aimé ? » « C´est moi » (Blanchot, 1957, p.120).

[114] « Croyance que nous serions les signes brillants de l´écriture du feu, écrire en tous, lissible seulement en moi, celui qui répond – mais c´était jadis et c´était chacun de nous- par son murmure à la certitude commune. Croyance que cette croyance n´est rien de plus que la tristesse et la souffrance du feu devenu trop faible et presque déjà rompu » (Blanchot, 1957, p. 138).

calma de asumir esa exigencia excedentaria: « pensamiento, ínfimo pensamiento, apasible pensamiento, dolor » (« pensée, infime pensée, calme pensée, douleur », Blanchot, 1957, p. 157). De este modo, nos aproximamos a la comunidad de anónimos a través de la saturación de imágenes que nos proporciona *Le dernier homme* como comunidad de últimos hombres, deslizamiento de la voz narrativa del « yo» («*moi*») al « él » (« *il* ») y al «nosotros» (« *nous* »), voz coral que mira al mar, centelleos en refracción y espejeo y, en fin, escritura de fuego. Imágenes en repetición y variación en torno a la comunidad de anónimos que va componiendo esta errancia entre las ficciones de Blanchot.

A propósito de esta ficción, Sheaffer-Jones (2010) destaca los acercamientos entre el Nietzsche y Blanchot, en tópicos como el nihilismo y el fin de la metafísica, y sus alejamientos a través de la figura del "último hombre": "Blanchot takes up the question of the last man and echoes Nietzsche in his narrative, but of course does not correlate his own conception exactly with Nietzsche's theories" (Sheaffer-Jones, 2010, p. 242). Mientras la figura del último hombre en Nietzsche está más próxima a la crítica de Zaratustra al apego del hombre a la vida (Sheaffer-Jones, 2010, p. 242); en Blanchot, tiene que ver con el anonimato de estas sombras que merodean moribundas en la ficción e incluso con el narrador: "If he is the "Ultimate Man," who lingers on, the narrator is perhaps also in a sense the last man, just as another might follow—perhaps one of those shades in the corridor, or those whom the narrator sees wandering around incessantly toward the close of the story and who come and go endlessly." (Sheaffer-Jones, 2010, p.246).

Lo extremo en el "último hombre" es así esta indestructibilidad ante el debilitamiento y el dolor, esta fuerza infinita y ligera de afirmar este morir o desaparecer como centelleo y clímax mismo de la vida. De este modo, aunque aquí se reitera una crítica a la metafísica de la subjetividad y se converge con la narrativa de la desaparición del hombre de Foucault (1966); no obstante, coincidimos con Sheaffer-Jones (2010, p. 242) en que el "último hombre" de Blanchot instiga una indistinción entre vida y muerte, más exactamente, una relación singular entre el hombre consigo y con los otros: "precarious relationship of the last man with himself and with others is a focus of *The Last Man*" (Sheaffer-Jones, 2010, p.243).

Esta relación extraña implica compartir en la separación: "Alone and reduced to almost nothing, the last man might achieve communion in separation" (Sheaffer-Jones, 2010, p. 251), un trato con lo desconocido ante sí que atrae: "The characters in *The Last Man* are unable to fathom regions of themselves; they harbor within themselves an unknown center" (Sheaffer-Jones, 2010, p. 250). Este morir compartido implica acompañar a partir, acompañar en aquello en que no se puede sustituir,

en fin, acompañar en la separación: "However, it is as if, facing the last man, the "we" might also be transformed into something new [...] It is death that the community shares and that would hold it together in separation. Unity with others, with oneself, through death, is perceived like an illusion of the circle" (Sheaffer-Jones, 2010, p.255-256). Este es el alcance poético y ético insoslayable de *Le dernier homme* que se intensificará y reverberará en ensayos-ficción posteriores como *La conversación infinita, El paso no más allá* y *La escritura del desastre* como veremos en los capítulos posteriores.

2.2.5 L'attente l'oublie (1962) : fuga vocal

L'attente l'oubli (1962) es una ficción con fragmentos poéticos y narrativos, entre los que se esboza apenas las grietas de un relato. Esto hace difícil situarla en un género literario específico y conlleva a considerarla, más bien, como una ficción experimental que escenifica una conversación entre amantes llena de desvíos, interrupciones, silencios, murmullos y distanciamientos. Las escenas se desenvuelven en la habitación de un hotel con objetos mínimos: una cama, una mesa, un sofá entre dos ventanas que dan al mar, un pasillo y un balcón donde transitan sus cuerpos ya entrelazados, ya separados. Allí también reverberan sus voces unas veces solitarias y agotadas, otras fugándose, dispersándose y multiplicándose en el intento imposible de recordar y relatar un secreto (*arrière-pensées*)[115]. En el contacto con las cosas y con el otro, estos se van alejando de escena a escena, difuminándose en el extrañamiento y perdiéndose entre los murmullos (Lévinas, 2000). El tiempo narrativo corre al ritmo fragmentario de la conversación, sus movimientos dependen de su intensificación e interrupción. Sin embargo, la imposibilidad de recordar el secreto, o si se quiere, el olvido mismo del relato y la imposibilidad de la memoria perforan el presente y, a través de él, la memoria del pasado y la posibilidad del futuro, sobre esto anota Holland:

> Through narrative, Blanchot remains perpetually at the same threshold moment, where what is always future in relation to any attempt to speak it in the present is configured with each backward loop of narrative as a relation between present and past [...] his works exist as no more than the act of language in which the fractured moment of experience defies reduction to the status of an event in time. (Holland, 2010, p. 264)

Si bien el hombre y la mujer que conversan en la habitación parecerían ser los personajes de esta ficción; no obstante, su conversación comienza a dispersarse en su flujo y a envolver a otras voces anónimas —indicados por pronombres personales e indefinidos *il, elle, tu, vous, nous, ils, quelqu'un;*

[115] *Arrière-pensées* este término en francés es polisémico, puede significar: secreto, motivo oculto, reserva o reticencia; aquí intentaremos explorar esta gama de posibilidades según las connotaciones que va desplegando en la ficción.

en lugar de nombres—. La voz narrativa pervive apenas como un punto de referencia provisorio y nómada, que se va entregando y perdiendo en la polifonía enunciativa que desata esta conversación.

A propósito, es necesario detenernos en la enunciación acordeón identificada por Courtois (2003) en la singular sintaxis de los relatos de Blanchot, donde la tercera persona apenas sirve de enlace y suspensión entre las voces. A lo que sumamos los aportes de Ducroit —heredero de Benveniste— respecto de la polifonía que acontece en la enunciación al desplazarse la voz narrativa de la primera a la tercera persona «El concepto de enunciación del que voy a servirme [...] incluso no implica la hipótesis de que el enunciado es producido por un sujeto hablante. » (Ducrot , 1984, p. 33-34)[116]. Dado que este movimiento es la condición necesaria para que se multipliquen los sujetos del enunciado: «el sentido del enunciado, en la representación que da de la enunciación, puede hacer aparecer voces que no son las del locutor» (Ducrot, 1984, p. 204)[117]. Gracias a este deslizamiento del sujeto de la enunciación y multiplicación de los sujetos de enunciado, en este caso, con la alternancia de los pronombres personales e indefinidos *il, elle, tu, vous, nous, ils, quelqu'un;* en lugar de nombres, estos se constituyen en enunciadores, definidos por Ducroit en los siguientes términos: «llamo enunciadores a los seres que se supone se expresan a través de la enunciación sin que, por tanto, se les atribuyan palabras precisas ; si hablan, es solamente en el sentido en que la enunciación es vista como expresando su punto de vista» (Ducrot, 1984, p. 204).[118]

A esta dinámica enunciativa, se suman la espera y el olvido, puesto que entran como motivos literarios que pulsan esta conversación, más exactamente, la fuga de estas voces espectrales. Así entre el motivo oculto (*arrière-pensées*), la imposibilidad de la memoria y el olvido corre esta palabra rota y desdoblada de mil maneras con que los personajes, según Bident, se desplazan, confrontan y amontonan: «retoma la teatralidad discreta, eleva la sensualidad vocal» («il réprend la théâtralité discrète, en énlève la sensualité vocale » Bident, 1998, p.427). Teatralidad que da cuenta de la fascinación de los encuentros, los llamados fantásticos, los surgimientos nocturnos de cuerpos, su intensa desgarradura, sus rostros sin imagen y, no obstante, la atracción entre uno y otro:

> De pie junto a la puerta, inmóvil y siempre aproximándose, mientras se sienta en la extremidad del sofá, el cuerpo un poco volteado, extendido, inclinada hacia él, deslizándose, y él dejándola deslizarse hacia atrás, haciéndola atravesar, por la superficie en la que se inclina, la parte infranqueable del espacio ya franqueado, que la separa, el rostro pasando ante él, mientras que cae, sus ojos

[116] « Le concept d'énonciation dont je vais me servir (...) n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant. » (Ducrot , 1984, p. 33-34)

[117] «le sens de l'énoncé, dans la représentation qu'il donne de l'énonciation, peut faire apparaître des voix qui ne sont pas celle d'un locuteur » (Ducrot, 1984,p. 204)

[118] « J'appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue ». (Ducrot, 1984,p. 204)

> tranquilamente abiertos, como si estuvieran destinados a mirarse, incluso si no hay lugar en el que se miren. Cuando la toma, rodeándola imperceptiblemente tal como ella estará y atrayéndola a un movimiento aún incumplido de atracción, ella se desliza, imagen en este deslizamiento, deslizándose en su imagen. (Blanchot 1962, p. 96)[119]

Es así que en estos pasajes parecen retornar los hombres y mujeres de sus otras ficciones: J., N., Judith, Claudia, el último hombre o sus narradores-escritores (Bident, 1998, p. 428). Con todo, el juego de ambigüedad en *L'attente l'oubli* hace pensar también en una ficción en torno a la escritura y el escritor, según Lévinas, dedicada a la "inspiración" (Lévinas, 2000, p. 49). Incluso, nos sugiere un juego metaficcional sobre la relación entre pensamiento y lenguaje literario.

Paralelamente, las voces de la ficción alcanzan una gran plasticidad: la contundencia de la orden "dame eso"; la seducción del llamado "ven"; la sequedad del agotamiento "haz de tal manera que pueda hablarte"; la necesidad del silencio, la fragilidad del soplo, el "rumor pulsante" (Blanchot 1962, p. 9), semejante al "rumor de arena o del viento" (Blanchot 1962, p. 114). Las frases se fragmentan, se dislocan e interrumpen (Blanchot 1962, p. 26), las palabras nuevas se vierten en las más viejas, en su misma hondura y, no obstante, con su misma fragilidad y evanescencia. Palabra doble que entre pliegue y pliegue se desliza a toda imagen, a todo llamado, a toda embocadura. De esta manera, a la pregunta vana: «*¿Quién habla?*» («*Qui parle?*», Blanchot 1962, p. 7), responde esta fatiga del escritor de la ficción: «*¿qué llevaba sobre sus hombros ?¿Qué ausencia de sí pesaba sobre él? » («Que portait-il sur ses épaules? Quelle absence de lui-même pesait sur lui?* », Blanchot 1962, p. 14), habla de un ausente, don de un habla sin poder, umbral de una habla plural y de la escucha atenta, infatigable e interpeladora del otro: "el otro multiplica vertiginosamente los pliegues y repliegues de la espera" ("l'autre multipliant vertigineusement les plis et les replis de l'attente", Bident, 1998, p. 428).

En esta escenificación de la atención infinita, la escucha imposible y el agotamiento del escritor, la espera y el olvido surgen entonces como un bosquejo de la espiral en que deambula el escritor mismo: su imposible memoria, su acogimiento de un movimiento oculto y de su reserva (*arrières-pensées*): « Nadie quiere quedarse frente a frente con lo que se oculta. « cara a cara, esto sería fácil, pero no en una relación de desvío» (« Personne n'aime rester face à face avec ce qui est caché. « face à face , ce serait facile, mais non dans une rapport oblique», Blanchot 1962, p. 64); el

[119] «Debout contre la porte, immobile et toujours s'approchant, tandis qu'assise à l'extrémité du divan, le corps un peu détourné, étendue, renversée contre lui, glissant, et lui, la laissant glisser en arrière, lui faisant traverser, par l'étendue où elle se renverse, la part d'espace, infranchissable et déjà franchie, qui la sépare, le visage passant devant lui, alors qu'elle tombe les yeux tranquillement ouverts, comme s'ils étaient destinés à se voir, même s'il n'y a pas lieu qu'ils se regardent. Comme il la saisit, l'entourant insensiblement telle qu'elle sera et l'attirant d'un mouvement encore inaccompli d'attrait, elle glisse, image en ce glissement, glissant en son image. » (Blanchot 1962, p. 96)

olvido que fragmenta y borra sus trazos –en la lectura de Lévinas: "la literatura entera se aplicaría en tachar su significación tachando las tachaduras y las tachaduras de las tachaduras" (Lévinas, 2000, p. 70)–; desvía sus caminos: «*la espera, camino de día, camino de noche* » (« *l'attente, chemin de jour, chemin de nuit* », Blanchot 1962, p. 87), y parece dispersarlos en infinito: "olvidando una palabra, olvidando en esta palabra todas las palabras" ("Oubliant un mot, oubliant en ce mot tous les mots" , Blanchot 1962, p. 67). Justamente, sobre este alcance metaficcional de *L'attente l'oubli,* que usa el lenguaje para problematizar el lenguaje literario mismo, anota Foucault:

> 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 deshecha del afuera; 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. 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. Se desploman inmediatamente uno sobre otro; el origen tiene la transparencia de aquello que no tiene fin, la muerte da acceso indefinidamente a la repetición del comienzo. 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. El olvido asesino de Orfeo, la espera de Ulises encadenado, son el ser mismo del lenguaje. (Foucault, 1997, p. 39-40)

El lenguaje literario es esta misma oscilación entre espera y olvido, imagen que se diluye en su transparencia, voz frágil, apenas rumor o soplo que se desliza entre las cosas y los rostros indicando su infinito, este disimulo que ella acoge, murmura y multiplica. Lo que hace que esta ficción ex-centre las coordenadas del relato y de los géneros literarios.

En los fragmentos de la ficción, estos pliegues entre la conversación de amantes, la fuga de las voces espectrales y la escritura se escenifican con las voces en forcejeo que van y vienen como *ritornellos*: el imperativo "*haga lo necesario para que pueda hablarle"* ("*faites en sorte que je puisse vous parler",* Blanchot 1962, p. 12) o su mínima variación *"haga lo necesario para que pueda hablarte"* (*"faites en sorte que je puisse te parler",* Blanchot 1962, p. 19, 20, 21, 64) indica la tensión entre las voces, su agotamiento exacerbado y su leve aproximación: «*haz lo necesario... », « haz eso »* (*« fais en sorte... », « fais cela »,* Blanchot 1962, p.83, 84).

La intensificación de sus vanos manoteos por tomar, descubrir y agotar este motivo oculto o reserva (*arrière-pensée*) que les impide recordar y, en contraste, apenas caer y recaer en el olvido: « *Dame eso. » escucha esta orden como si viniera de él, dirigiéndose a él. « Dame eso. » Palabra que no parece súplica, ni en verdad una orden, palabra neutra y blanca a la que se siente, no sin esperanza,*

que no resistirá siempre. « Dame eso. » (Blanchot 1962, p. 21)[120]. Su vaciamiento por repetición: *« deme eso »* (*« donnez-moi cela »,* Blanchot 1962, p. 21, 61).

La imposibilidad de la memoria, el retorno del olvido: *« ¿eso se presenta? » —« no, eso no se presenta »* (*« est-ce que cela arrive ?» —« non, cela n'arrive pas »,* Blanchot 1962, p. 113, 114, 115), la interrupción del tiempo, la dispersión de las voces y la fragmentación de la narración. Y, con todo, retorna la exhortación: *« Venga »* (*« Venez »,* Blanchot 1962, p. 46) a veces sofocante en el distanciamiento de uno y otro; otras veces más débil y sutil: *« ven »* (*« viens »,* Blanchot 1962, p. 68) en la frágil aproximación de los amantes.

En estos *ritornellos* llama la atención las variaciones en el uso de las segundas y terceras personas de llamado a llamado, sobre esto anota Holland:

> The move from *vous* to *tu* in the first occurrence of the words "Make it possible for me to speak to you" marks the emergence of an independent vocative mode, which provides a counterpart to the doubling of "he" as "it." This vocative allows the narrating voice to stray quite far beyond the confines of the story, sometimes as dialogue, sometimes as monologue. Yet the "I" it always presupposes and generally pronounces not only keeps it anchored within the story, it also brings to the light the fact that, however different the space of narrative and the space of philosophical analysis may be, they ultimately entertain a continuity with each other, which derives from the unbroken unity of self that the first-person pronoun guarantees. To find what Blanchot calls in 1964 "a separation, fissure, or interval" (IC, 77), in short, the radical interruption that allows the unitary descriptive- analytic mode in which both narrative and philosophy coexist to open onto a space that he will soon term fragmentary, the vocative- invocative mode of writing found in *Awaiting Oblivion* must be given its due. In it, not only has the vocative broken free of any subject in language, but it has summoned certain key abstractions out of their descriptive-analytic space into one where they float free, invoked in such a way that they yield up their significance in all its unresolvable complexity. (Holland, 2010, p. 275-276)

Este uso del vocativo fragmenta la voz narrativa y aproxima la conversación, unas veces al diálogo, otras al murmullo anónimo e, incluso, a la fuga vocal; mientras se van perforando los contornos estructurales del relato y se compone un espacio narrativo de incesantes reverberaciones entre las voces: *il, elle, tu, vous, ils, quelqu'un.* En suma, el uso del vocativo transforma el espacio narrativo en un espacio de interrelación (Blanchot, 1964), disrupción y dispersión (Holland, 2010, p. 273). El espacio narrativo desemboca entonces en un espacio fragmentario, allí donde la oscilación entre ficción y metaficción se hace cada vez más difusa y la relación entre lenguaje y pensamiento se toman la escena. Paralelamente sus monólogos se convierten "variedad del diálogo" (1997b, p. 88), como ya nos indicaba Benveniste, pues en la tentativa de reconstruir el recuerdo, las voces y puntos de vista

[120] *« Donne-moi cela. » Il écoute cette injonction comme si elle venait de lui, s'adressant à lui. « Donne-moi cela. » Parole qui ne ressemble pas à une prière, ni vraiment à un ordre, parole neutre et blanche à laquelle il sent, non sans espoir, qu'il ne résistera pas toujours. « Donne-moi cela. »* (Blanchot 1962, p. 21).

proliferan; así como en los esfuerzos por indagar y develar el secreto que se sustrae incesantemente, mientras entre intento e intento aumentan y se dispersan las voces.

Desde nuestra lectura, la fragmentación del espacio narrativo y la fuga vocal escenifican las comunidades anónimas de *L´attente l'oubli:* la comunidad de amantes que en cada aproximación y llamado se entrega a la desaparición y al anonimato: « ven, indicanos la conveniencia de lo que desaparece, el movimiento del corazón» (« viens, et rends-nous la convenance de ce qui disparaît, le mouvement d´un cœur », Blanchot 1962, p. 68). A cada contacto, una sustracción; a cada interpelación, un habla sin poder, una ausencia, una reserva:

> «Todas estas miradas suyas que no me miraron.» - «Todas estas palabras que me había dicho y no me hablaron» – «Y su presencia que se retrasa y resiste.» - «Y usted ya ausente.» ¿Dónde estaba? ¿Dónde no estaba? Al saber que ella estaba allí, y habiéndolo olvidado plenamente, él mismo sabiéndolo y olvidándolo. « ¿Queda un instante aún?» - «El instante que está entre el recuerdo y el olvido.» - «Breve instante.» - «Que no cesa.» - «Ni recordado ni olvidado.» - « recordándonos por el olvido.» « ¿Por el gozo de olvidar?» – «gozo mismo olvidado.» Es la muerte, decía ella, el olvido de morir que es la muerte. El futuro al fin presente. «Haz de tal modo que pueda hablarte.» – «sí, háblame ahora.» – «No lo puedo.» – «Habla sin poder.» – «Me pides tan tranquilamente lo imposible.» ¿Cuál es este dolor, este miedo, esta luz? El olvido de la luz en la luz. » (Blanchot 1962, p. 64)[121]

Ambos merodean este secreto dispersos entre la espera y el olvido, la mujer al acecho del secreto entra en el extravío del hombre: «Vagabundo fuera de sí, incluso él fuera de sí» («Vagabonde hors de soi jusqu´à lui hors de lui», Blanchot 1962, p. 47). Precisamente, sobre estos contactos anota Lévinas:

> los interlocutores, en lugar de replegarse sobre sí mismos, reniegan de su identidad sin perderla, se separan de sí como las mariposas de sus crisálidas, se deshacen como de una vestidura para revestirse otra vez de inmediato, se mueven en sí al encuentro de Otro, se abandonan, se reúnen, despojados de sí y ante sí presentes (Lévinas, 2000, p. 57)

Paralelamente, la relación entre escritura y erotismo puede leerse como otra variación de estas comunidades anónimas; dado que la fascinación o inspiración del escritor corresponde a esta voz que acecha, instiga y atrae la escucha hasta entregarla a la locura: « dos palabras justamente sujetadas

[121] «Tous ces regards de vous qui ne m'ont pas regardée.» - «Toutes ces paroles que vous avez dites et qui ne m'ont pas parlé.» – «Et votre présence qui s'attarde et résiste.» - «Et vous déjà absente.» Où était-ce? Où n'était-ce pas? Sachant qu'elle était là, et l'ayant si parfaitement oubliée, sachant qu'elle ne pouvait être là qu'oubliée, et lui-même le sachant, l'oubliant. «Y a-t-il encore un instant?» - «L'instant qui est entre le souvenir et l'oubli.» - «Bref instant.» - «Qui ne cesse pas.» - «Ni rappelés ni oubliés.» - «Nous souvenant de par l'oubli.» «Pourquoi ce bonheur d'oublier?» – «Bonheur lui-même oublié.» C'est la mort, disait-elle, l'oubli de mourir qu'est la mort. L'avenir enfin présent. «Fais en sorte que je puisse te parler.» – «Oui, maintenant parle-moi.» – «Je ne le puis pas.» – «Parle sans pouvoir.» – «Tu me demandes si tranquillement l'impossible.» Quelle est cette douleur, cette crainte, quelle est cette lumière? L'oubli de la lumière dans la lumière. » (Blanchot 1962, p. 64)

la una contra la otra, como dos cuerpos vivos, pero con límites indecisos» (« deux paroles étroitement serrés l'une contre l'autre, comme deux corps vivants, mais aux limites indécises », Blanchot 1962, p. 30). Justamente, en esta reserva entre los amantes o en esta fascinación del escritor por el habla que se sustrae, comienza la fuga de las voces anónimas que a tientas llamamos comunidades anónimas en esta indagación: «*«Alguien en mí conversa consigo mismo. Alguien en mí conversa con alguien. No los escucho. Por tanto, sin mí que los separo y sin esta separación que mantengo entre ellos, no se escucharían* » (Blanchot 1962, p. 35)[122]. Multiplicación de los amantes en su conversación inconclusa: « *esta presencia* » — « *la suya* » —« *la suya también* » —« *sin embargo, ni la una ni la otra*» (« *cette présence* » — « *la vôtre* » —« *la vôtre aussi* » —« *ni l'une ni l'autre cependant* », Blanchot 1962, p. 86) y multiplicación de las voces que se fugan a la escucha y a la voz del escritor: « *ella le habla, él no la escucha, yo los escucho en él* » (« *elle lui parle, il ne l'entend pas, je l'entends en lui* », Blanchot 1962, p. 57). Nótese aquí cómo opera la enunciación acordeón referida por Courtois (2003), así como la polifonía enunciativa según Ducroit (1984).

Sobre esta polifonía o fuga vocal en *L'attente l'oubli* apunta Bident: «las voces surgen de todas partes, condensan espacios, superponen tiempos, desapropian los imaginarios y dividen a las personas creando una gran habitación de eco, donde la atención al cuerpo por el agotamiento se afecta constantemente por el vacío de lo posible y el verdadero olvido » (Bident, 1998, p. 430-431) [123].

Poco a poco, la habitación de los amantes se puebla de sus dobles, espectros intrusos, presencias insospechadas o saturación de murmullos:

> "¿cree que se acuerdan?" — « No, olvidan » —« cree que el olvido sea la manera en la que recuerdan? » —« No, olvidan y no miran nada en el olvido » —« ¿cree que lo que se perdió en el olvido esté preservado en el olvido del olvido? » —« No, el olvido es indiferente al olvido » —« Entonces, seremos maravillosamente, profundamente, eternamente olvidados? » —« olvidados sin maravilla, sin profundidad, sin eternidad » (Blanchot 1962, p. 47)[124]

En el juego de la ambigüedad, esta habitación también instiga a pensar el lenguaje literario como fuga de voces o comunidades anónimas donde alguien conversa con alguien, la voz narrativa

---

[122] « Quelqu'un en moi converse avec lui-même. Quelqu'un en moi converse avec quelqu'un. Je ne les entends pas. Pourtant, sans moi qui les sépare et sans cette séparation que je maintiens entre eux, ils ne s'entendraient pas. » (Blanchot 1962, p. 35)

[123] «les voix surgissent de partout, condensent les espaces, superposent les temps, désapproprient les imaginaires et scindent les personnes créant une vaste chambre d'écho où l'attenttion au corps de l'épuisée est constamment minée par le vide du possible et réel oubli » (Bident, 1998, p. 430-431)

[124] "croyez-vous qu'ils se souviennent?" — « non, ils oublient » —« croyez-vous que l'oubli soit la manière dont ils se souviennent ? » —« non, ils oublient et ils ne regardent rien dans l'oubli » —« croyez vous que ce qui est perdu dans l'oubli soit préservé dans l'oubli de l'oubli ? » —« Non, l'oubli est indifferent à l'oubli » —« Alors, nous serons mervilleusement , profondément, éternellement oubliés ? » —« oubliés sans merveille, sans profondeur, sans éternité » (Blanchot 1962, p. 47)

compone poco a poco con ellos un "nosotros" y, de este modo, cada voz se duplica y desvanece, como murmurando el fondo vacío del espacio literario —"las voces resuenan en el inmenso vacío, el vacío de las voces y el vacío de este lugar vacío" (—"les voix résonnent dans l'immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide"Blanchot 1962, p. 15)—. A propósito, este fondo vacío nos expone lo neutro que, para Barthes, es "aquello que desbarata el paradigma" (2004), dándonos cuenta del "espejismo de estructuras" (Barthes, 1987b, p. 15). Tal vez, se trate también de este infinito desconocimiento de las cosas y de los rostros, que el lenguaje literario afirma y preserva con su incesante oscilación entre la espera y el olvido de su reserva (*arrière-pensées*), como bien reverbera en el fragmento final de la conversación:

> *"Cuando me dirijo ante ti y quisiera mirarte, hablarte..." - "él la toma y la atrae, atrayéndola fuera de su presencia." - "cuando me aproximo, inmóvil, mi paso unido a tu paso, calmado, precipitado..." "ella se gira hacia él, deteniéndose y dejándose ir." - "cuando vas hacia adelante, abriéndome un camino hacia ti..." - "ella desliza, elevándose en lo que toca." - "cuando vamos y venimos por el cuarto y nos miramos un instante..." - "ella se detiene en sí, inclinada fuera de sí, esperando que lo que llegó se presente..." cuando nos alejamos el uno del otro, y también de nosotros mismos, y así nos acercamos, pero lejos de nosotros..." - "es el vaivén de la espera: su detenimiento." "cuando nos recordamos y nos olvidamos, reunidos: separados..." - "es la inmovilidad de la espera, más movediza que todo lo inestable..." - "Pero cuando dices "Ven" y que venga a este lugar de la atracción..." – "ella cae, entregada al afuera, los ojos tranquilamente abiertos." - "cuando te giras y me haces señas..." - "ella se desvía de todo visible e invisible. " - cayéndose y mostrándose." - "cara a cara en este calmado desvío." - "no aquí donde ella está y donde él está, sino entre ellos." - "entre ellos, como este lugar con su gran aire fijo, la retención de las cosas en su estado latente."* (Blanchot 1962 121)[125]

2.2.6 La folie du jour: blanca locura

En *La folie du jour* (1973) el narrador-personaje en primera persona es un extraño hombre que deambula entre la enfermedad y la locura, cuya vida anodina pasa entre las bibliotecas, la calle y el hospital. No obstante, allí se pasan escenas e imágenes instigadoras que desatan el contacto con los otros (oftalmólogo, psiquiatra, policía, bibliotecario, agresor, mujer del coche); mientras interpela la

[125] *« Lorsque je me tiens devant toi et que je voudrais te regarder, te parler ... » - « Il la• saisit et l'attire, l'attirant hors de sa Présence.» - « Lorsque je m'approche, immobile, mon pas lié à ton pas, calme, précipité... » ¬« Elle se renverse contre lui, se retenant se laissant aller. » - « Lorsque tu vas en avant, me frayant un chemin vers toi... » - « Elle glisse, se soulevant en celle qu'il touche. » - « Lorsque nous allons et venons par la chambre et que nous regardons un instant ... » - « Elle se retient en elle, retirée hors d'elle, attendant que ce qui est arrivé arrive. » ¬« Lorsque nous nous éloignons l'un de l'autre, et aussi de nous-mêmes, et ainsi nous rapprochons, mais loin de nous ... » - « C'est le va-et-vient de l'attente : son arrêt. » ¬« Lorsque nous nous souvenons et que nous oublions, réunis: séparés ... » - « C'est l'immobilité de l'attente, plus mouvante que tout mouvant. » - « Mais lorsque tu dis « Viens» et que je viens dans ce lieu de l'attrait ... » – «Elle tombe, donnée au dehors, les yeux tranquillement ouverts. » - « Lorsque tu te retournes et me fais signe ... » - « Elle se détourne de tout visible et dë tout invisible. » - «Se renversant et se montrant. » - « Face à face en ce calme détour. » - « Non pas ici où elle est et ici où il est, mais entre eux. » - « Entre eux, comme ce lieu avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latent. »* (Blanchot 1962, p. 121)

posibilidad misma del relato, de-subjetivan la voz narrativa —cada vez más próxima a la locura— y se pulsa más intensamente el rechazo anónimo a cualquier relato en el seno de la ficción.

La locura del día o de la luz aparece entonces como una imagen *ritornello* cuya ambigüedad hace pensar al mismo tiempo en esta antigua metáfora del pensamiento clásico y moderno —a la base de los juegos de saber, verdad y poder en Occidente según Foucault (2001)—. Más aún, remite a esta vigilancia de Estado, artefacto supremo de esta consciencia extrema del hombre moderno, a su obsesión, sofocación, aplastamiento (Lévinas, 2000) que requiere conocer, reconocer y distinguir cualquier rareza, anormalidad o sospecha. Con todo, según Lévinas, la potencia de esta ficción de Blanchot está en contraponer a esta luz visibilizadora de la vigilancia, esta luz blanca que enceguece o, si se quiere, esta misma ceguera blanca de la literatura que engulle cualquier representación, mostrando el fondo vacío de esta misma metáfora olvidada de Occidente:

> Que esta apertura de la verdad —esta claridad que adviene en la transparencia del vacío— pueda herir la retina como un cristal que se rompe sobre el ojo agudizando su vista, y que esta herida sea buscada, sin embargo, como lucidez y desencantamiento, he ahí nuevamente en qué consiste la locura del día. Iteración infinitamente repetida de la locura deseada como luz del día y del día que hiere el ojo que lo busca. (Lévinas, 2000, p. 84-85)

En este juego de ambigüedad, la locura de la luz también refiere al movimiento visibilizador e invisibilizador de la ley, a esta capacidad de legitimarse en el saber para producir sus sujetos de ley y, con todo, vaciar toda singularidad en esta misma abstracción y formalismo legal. Es así que aparece en la ficción la función interrogadora del oftalmólogo, del psiquiatra o del policía que examinan al narrador, ya como sujeto de saber o paciente, ya como sujeto de poder, víctima de agresión o testigo. Y, no obstante, las lúcidas palabras de esta voz narrativa anónima al afirmar: "he sido una sombra en la masa. Siendo nadie, he sido soberano" (Blanchot, 2004, p. 39). De un lado, el anonimato del sujeto de ley sobrecodificado por la ciencia o por el derecho; de otro lado, este nadie que se torna imperceptible a la ley en su desaparición anodina como mero transeúnte.

Como afirma Fynsk (2010), en esta ficción hay una tremenda crítica a la razón técnica moderna en la era del biopoder: al sujeto "sujetado" al mismo tiempo al poder médico y jurídico, de ahí la potencia del rechazo a todo relato que profiere esta voz narrativa enloquecida, sobre lo que anota Fynsk: "The sovereign "no" delivered in the last line of *The Madness of the Day* draws up against this epistemic and juridical order in its refusal of the demand to render an account" (2010, p. 181).

No en vano, el anónimo que narra se refiere apenas como un insecto: "un animal con mandíbulas venido de oscuras regiones de miseria" (Blanchot, 2004, p. 42), incluso como un animal salvaje: "escuchaba unos gritos de hiena que me ponían bajo la amenaza de un animal salvaje (esos

gritos, creo, eran los míos)" (Blanchot, 2004, p. 45). Esta extrañeza o singularidad que produce la locura misma de la luz del saber o de la luz vigilante del poder que interrogan y acosan. La voz narrativa se metamorfosea entonces en estas mandíbulas y en estos gritos, como muecas y manoteos mismos de la locura en esta voz narrativa cada vez más de-subjetivada y exteriorizada donde se fisura en sujeto del lenguaje y, se afirma el anonimato del lenguaje, su locura no codificable.

Otro de los lances en este juego de ambigüedad corresponde a la locura de la luz que provoca el contacto con el otro, que para Blanchot puede ser el más alto, como las mujeres que pasan por esta ficción: "he encontrado seres que jamás le han dicho a la vida, cállate, y nunca a la muerte, vete. Casi siempre mujeres, bellas criaturas" (Blanchot, 2004, p. 35). Estas figuras blancas que desaparecen en su luz, irrepresentables e inaprehensibles, apenas de paso y, por esto, fascinantes:

> afuera tuve una corta visión: a dos pasos, justo en la calle que yo debía abandonar, había una mujer parada con un carrito de niños, la percibía bastante mal, ella maniobraba el cochecito para hacerlo entrar por la puerta cochera. En ese instante entró por esta puerta un hombre al que yo no había visto acercarse. Ya había pasado el umbral cuando hizo un movimiento para atrás y volvió a salir. Mientras él permanecía al lado de la puerta, el cochecito, pasando delante de él , se alzó ligeramente para franquear el umbral y la joven, tras haber levantado la cabeza para mirar, desapareció a su vez (Blanchot, 2004, p.42-43)

Así como el otro más bajo pues, a diferencia de Lévinas, para Blanchot en esta ficción el otro también puede ser el agresor, esta vez la luz blanca del rostro del agresor que hiere mas no fascina:

> Estuve a punto de perder la vista, al machacarme alguien cristal en los ojos. Esa acción me estremeció, lo reconozco. Tuve la impresión de entrar en el muro, de errar en una maraña de sílex. Lo peor era la brusca, la horrorosa crueldad de la luz; no podía ni mirar ni dejar de mirar; ver era lo espantoso, y parar de ver me desgarraba desde la frente a la garganta. (Blanchot, 2004, p. 45)

Por tanto, el contacto con el otro es también un trato con la locura de la luz, luz que no revela sino que fascina o espanta: "veía cara a cara a la locura de la luz; esa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido; me acosaba irracionalmente, sin regla, sin objetivo. Este descubrimiento fue una dentellada en mi vida" (Blanchot, 2004, p. 46-47). Por tanto, tras este contacto con el otro solo queda la imposibilidad del relato: "¿un relato? No, nada de relatos, nunca más" (Blanchot, 2001, p. 64).

En suma, la locura de la luz se disemina a través de la ficción como el otro que interroga y acosa, el otro que ataca y desgarra, el otro que fascina y, finalmente, reverbera en la locura de esta voz narrativa, en el rechazo soberano y salvaje de cualquier relato, o si se quiere en términos de Lévinas, como afirmación de una "locura sin relato" (Lévinas, 2000, p. 94). He ahí la potencia de esta ficción

para nuestra indagación, la locura de la luz es otra variación de las comunidades anónimas, esta relación entre singularidades extrañas o salvajes, estos rostros que exceden y fascinan, estas voces que rechazan el relato como expresión de saber, poder o verdad sobre ellas mismas y, al contrario, se entregan a esta locura que no relata. En fin, voces que esquivan la narración desde la narración misma como esta luz blanca del espacio literario que preserva a sus nadie para posibilitar el infinito en su murmullo, pues, como ya nos indicara Barthes: "cuanto más difícil de detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto" (Barthes, 1987b, p. 33).

2.2.7 L'Instant de ma mort (1994) : vivir, morir intensa ligereza

L'instant de ma mort (1994) es una de las últimas ficciones de Blanchot de gran fuerza poética y política para nuestra indagación por las imágenes de las comunidades anónimas en su literatura. Los personajes de la ficción son un joven sobreviviente de la segunda guerra mundial y, como meras alusiones, las mujeres de su familia (tía, madre, hermana y cuñada), los ejércitos alemán y ruso, los campesinos franceses muertos, Malraux y Paulhan. La voz narrativa es justamente la de este sobreviviente: "privado de morir por la muerte misma" (Blanchot, 2004, p. 17). Voz singular que desde los inicios de la ficción se esboza como una voz descentrada, que pervive tras el desastre y, no obstante, persiste e insiste casi anónima en la posguerra: "desde entonces estuvo ligado a la muerte, por una amistad subrepticia" (Blanchot, 2004, p. 20).

El espacio-tiempo de la ficción se desenvuelve retrospectivamente desde la posguerra hacia la ocupación de Francia por nazis y rusos durante la guerra; a la vez, que se rememora a través de la casa "castillo", datada de 1804, el momento en que Napoleón invadía a Alemania. Esta es la única casa que se mantiene en pie en medio del campo francés incinerado, donde vivía la noble familia de sobrevivientes a la que pertenece el personaje-narrador, quien afirma: "eso era la guerra: la vida para unos, para los otros la crueldad del asesinato" (Blanchot, 2004, p. 24).

Jacques Derrida en *Demeure* (1998) y Lacoue-Labarthe en "The Contestation of Death" (2004a) indican la dimensión tanatopolítica de esta ficción de Blanchot, sobre lo que anota Davis: "Derrida briefly raises the question of law and, via Carl Schmitt, the status of the partisan, while Lacoue-Labarthe locates *The Instant of My Death* within the "war story" genre." (2010, p. 305). Ya como defensa o testimonio, esta ficción apunta a la relación entre la ficción, el morir y el poder. Lo que nos interesa, es precisar cómo la ficción más que entrar en una oposición dialéctica o reactiva con el poder para demandar la muerte ocasionada por la guerra, destaca la potencia del lenguaje

literario para invertir la muerte ocasionada por la guerra en este morir incesante de la voz narrativa que sobrevive y resta a esta tanatopolítica.

Si bien en este sentido se puede explorar las alusiones de la ficción a Malraux o los ecos de Bataille, no obstante, la perspectiva de Blanchot es diferente, tal como precisa Davis: "While Malraux and Bataille were exploring art's power to negate or to remain indifferent to subject matter, Blanchot was pursuing the powerlessness of writing and the movements of the neutral. In a way, *The Instant of My Death* reiterates ideas of worklessness (*désoeuvrement*), the neutral, aesthetic impotence, pure passivity, and so on." (Davis, 2010, p. 309-310).

Por tanto, más que enfocarse en una crítica de la historia o en el poder de negación de la ficción y, por esta vía, oponer la poética y estética a la historia con Bataille o Malraux; esta inversión de la muerte en el morir que instiga la ficción de Blanchot apunta a este no-poder de la ficción, a este movimiento neutro o, más precisamente, a este desobramiento, que no tiene que ver con una indiferencia del arte por el arte; sino como incita Davis: "This is what goes by the name of the neutral, the un-manifest, and the disaster in Blanchot's oeuvre." (Davis, 2010, p. 312). Y, más adelante, "Blanchot recurs to his common formula for a relation of the third kind; that is, a relation without relation, X without X. In order to open the way for this other relation, he first recasts the Second World War's place in history." (Davis, 2010, p. 314).

Por tanto, esta relación sin relación con la guerra o, si se quiere, esta relación literaria con el desastre, a nuestro modo de ver, apunta al desastre mismo que se juega en la ficción, a este movimiento de desfondamiento o remoción de cualquier poder que permite invertir la muerte en el morir, en la vorágine del lenguaje literario. El límite de la violencia, incluso, la oposición dialéctica a los eventos históricos que reconcilia y promete tiempos mejores, se transforma entonces en la ilimitada impugnación de la violencia a través de esta voz narrativa dislocada, que ya sólo habla en tercera persona: "como si la muerte fuera de él no pudiese desde entonces más que chocar con la muerte en él" (Blanchot, 2004, p. 25).

De este modo, la contribución de esta ficción para nuestra indagación por las imágenes de las comunidades anónimas en la literatura de Blanchot consiste en este movimiento de alteración de la muerte en el morir de la voz narrativa, o si se quiere, en esta transformación de la voz narrativa en primera persona a una voz en tercera persona, descentrada, anónima, moribunda. Su fuerza poética y ética, más que estar en el poder sobre la palabra para demandar "orden" al orden genocida, reside en murmurar incesantemente el fondo vacío de cualquier poder o, si se quiere, en reverberar incesantemente el no-poder, ahondar el desobramiento. En fin, la potencia de la voz narrativa

anónima consiste en susurrar al borde del desastre: "sólo permanece el sentimiento de ligereza que es la muerte misma o, para decirlo con más precisión, el instante de mi muerte desde entonces pendiente" (Blanchot, 2004, p. 26). No en vano, para Lacoue-Labarthe (2011) este trastocamiento de la muerte en el morir o, en sus términos, de la agonía terminada en la agonía interminable explicita la responsabilidad ética con el otro y a la responsabilidad política de ser con otros en esta ficción[126].

En este sentido, cabe destacar también la proximidad que hay entre esta ficción y *L'espèce humaine* (1947) de Antelme, como anota Davis:

> The cold horror of Antelme's book never left Blanchot, and, like *The Instant of My Death,* it marks an attempt to write of the experience of living and dying in a concrete state of exception—one in the camps and the other in a war zone. More than this shared situation, both books also display a marked departure from autobiography. In "Humankind," his longer essay on *The Human Race*, Blanchot points to the peculiar status of Antelme's text and the problems it causes for any sort of generic classification. "It is not, as I have said, simply a witness's testimony to the reality of the camps or a historical reporting, nor is it an autobiographical narrative." Neither testimony nor reporting nor autobiography: as we have seen, this same description applies equally to *The Instant of My Death*. All of these genres require the speaking subject to have the capacity to say "I," to command the narrative, and to speak with authority. Both *The Human Race* and *The Instant of My Death* deploy another kind of narrative voice, one that speaks not from the "I," but from what Blanchot calls the afflicted voice, or, the voice of one who has been deprived of "the power to say 'I'" (IC, 131; 193). In Blanchot's account, this narrative voice is a being deprived of subjectivity; it is the voice of one without "personal identity . . . a being without horizon" (IC, 131; 193)." (2010, p. 316-317)

Esta voz narrativa exorbitada del "poder de decir `yo´", este deslizamiento de la voz narrativa al "él", voz de alguien sin identidad personal, más bien extraña a sí misma y sin horizonte tras el desastre que rumora entre los textos de Antelme y Blanchot nos permite considerar el espacio literario como un espacio de comunidades anónimas, más exactamente, esta serie de murmullos anónimos en reverberación incesante entre sí tras el desastre. Así, la fragmentación del "yo" como voz narrativa permitirá la dispersión de la voz narrativa a través de los murmullos en variación y diseminación, sobre esto observa Davis:

> "My death" is not the mark of a unified subject but the signature of an afflicted and dispersed "I," whose movements are evident everywhere in the formal operations of the récit. Encoded deftly in the movements between the third and first persons throughout the récit, the past and present will never be assembled into any sort of unity; they are forever disassembled and unworked. (Davis, 2010, p. 319)

Paralelamente, el espacio literario se tornará cada vez más disperso, indefinido y fragmentado entre murmullo y murmullo, debido a este movimiento desobrador o, si se quiere, a esta remoción

[126] Tema que desarrollaremos más ampliamente en los siguientes capítulos.

de toda afirmación de poder, del sujeto del lenguaje y de los órdenes del discurso no son más que "simulacros del simulacro", ficciones de esta potencia anónima del lenguaje que rechaza e impugna cualquier forma de autoritarismo:

> If literature's singular power is its capacity to say anything, to speak without authority, its political work resides in its fidelity to those people and experiences that are impossible to account for. The detours of writing, its endless contestation of making knowledge possible, preserves the demands of the past on the present and ensures that they remain unavoidable and unanswerable. The concept of the political enciphered within *The Instant of My Death* is not a concept at all, but an incessant questioning. We might ask if the notion of the political as pure contestation of all concepts and all commitments is enough. For Blanchot, a recurring and unanswerable "is it enough?" might be the only properly political question. (Davis, 2010, p. 321)

En suma, con Davis consideramos que la potencia ética y política del lenguaje literario en esta ficción yace en este movimiento infinito de desobramiento, de suspensión e interrupción de cualquier posibilidad del relato o de la capacidad de decir "yo", a fin, de diseminar y dispersar la voz narrativa entre los murmullos de estas comunidades anónimas y de este espacio literario que los acoge en su fragmentación infinita.

Coda: la polifonía de las voces anónimas en la narrativa de Blanchot

A modo de coda, queremos destacar el uso de pronombres en lugar de nombres como recurso formal que se va tomando los relatos de Blanchot, en los que poco a poco los nombres desaparecen, quedando apenas letras iniciales que nos permiten distinguirlos —al modo de Kafka—, hasta el abandono de los nombres en los últimos relatos, donde se usarán apenas pronombres. Movimiento que se intensifica con la transformación de la voz narrativa en los relatos de Blanchot de la primera a la tercera persona que generará una polifonía enunciativa, en tanto las voces no estarán ordenadas en torno a un locutor dado y fijo; sino en torno a esta tercera persona que, como nos indicaba Benveniste, es una "anomalía" (1997a, p. 165), ya que "por no implicar persona alguna, puede adoptar no importa qué sujeto, o no tener ninguno y este sujeto, expresado o no, no es jamás planteado como "persona"" (Benveniste, 1997a, p. 166).

De este modo, la tercera persona constituye un punto relacional en la dinámica enunciativa, que permitirá articular e interrumpir las voces, es por esto que Courtois (2003) la considera una enunciación acordeón, cuya singular sintaxis, no obstante, va dibujando una geografía interlocutoria. Como vimos, los relatos se enfocan a partir de la narración de una voz anónima que en sus contactos con otros o ante los acontecimientos se torna siempre excedida y extrañada. No

obstante, sus monólogos se vierten en diálogos (Benveniste, 1997b), más aún cuando nos narra, a través del discurso indirecto, una conversación entre amigos, amantes o desconocidos, pues en la tentativa de conversar las voces se interrumpen, se desvían, se pierden en el recuerdo o se abocan al olvido, atajos y grietas por donde se cuelan a la vez otras voces invocadas, ausentes, que no obstante nos exponen la polifonía[127] de la enunciación—tal como consideramos con Ducroit (1984)— que se escenifica en sus relatos. Por consiguiente, el anonimato de la voz narrativa que se toma los relatos de Blanchot se vierte entonces en la duplicación y multiplicación de las voces de sus narraciones, que no pueden remitirse ni ordenarse en torno a un centro enunciativo, sino proliferar y desplegar la dinámica enunciativa misma, es justamente este movimiento de lo neutro operado a partir de la tercera persona que, como nos decía Barthes (1987b), convertirá la imposibilidad de determinar el centro de la enunciación en la constatación de la pluralidad del texto narrativo mismo.

A seguir proponemos entonces una síntesis de la serie de imágenes que fueron emergiendo en las ficciones de Blanchot para darnos cuenta de la serie de voces anónimas que proliferan en sus relatos y que nos bosquejan el rumor de las comunidades anónimas en su narrativa, conforme se propone indagar esta tesis:

En *Thomas el oscuro* la comunidad de amantes y moribundos aparece como una primera variación, acoger al amante o al otro moribundo es acoger lo desconocido ante sí, estos rostros que se desvanecen en una negra noche. Prolifera entonces una serie de imágenes blancas en los contactos de los amantes con sus ausencias desnudas o en las miradas de moribundos que trasparecen en el mar sin orillas. En *Aminadab* y *Le Très-Haut* otra variación de la comunidad de anónimos refiere al contrapunto que se esboza en estas novelas con la comunidad de la ley, esta es la comunidad de la abstracción y universalismo jurídico, esta de los nadie gobernados por una orden anónima que las voces narradoras en ambas ficciones interpelan hasta apuntar a su vacuidad, como ficciones del lenguaje donde se vacía la ley y el sujeto de ley; en contraste, la comunidad de anónimos se sugiere como esta comunidad de los nadie, extraños, estos espectros errantes del hotel en *Aminadab* o de la ciudad en estado de sitio por la epidemia en *Le Très-Haut*, cuyos contactos acontecen en medio del mutuo desconocimiento y desprendimiento en el erotismo, el dolor e, incluso, el morir para compartir nada más que este desconocimiento entre sí y ante sí sin metas ni promesas en medio de las situaciones límite que transitan.

[127] En el próximo capítulo desarrollaremos más ampliamente, las semejanzas y diferencias entre la polifonía enunciativa que notamos en los relatos de Blanchot y la noción de polifonía y dialogismo de Bajtín.

En *L'arrêt de mort* la comunidad de amantes, amigos y moribundos emerge como una variación más, en los dos relatos los personajes erran atraídos por el sufrimiento que los torna en desconocidos, ajenos y lejanos entre sí: de un lado, acompañar a morir al amigo o amante; del otro, sobrevivir a esta ausencia para mantener la palabra como lugar mismo donde se acoge y pervivirá una extraña comunidad. En *Au moment voulu* la comunidad de amantes, moribundos y la escritura emergen como variaciones de la comunidad de anónimos; en ambos casos se trata de una relación con un ausente o anónimo, el amante presente o ausente que se sustrae a la mirada y al recuerdo; este trato con el otro es el trato con una imagen que se desvanece y desaparece en su blancura, relación con lo que no pertenece a alguien ni tiene figura, esta imagen errante sin fin ni semejante que hace del momento deseado el momento del mutuo desconocimiento. Fascinación por el amante, por el otro en tanto imagen o del escritor que intenta prestar oídos a esta voz narrativa que se pierde entre sus reverberaciones como la imagen en el fuego de las imágenes. En *Celui qui ne m'accompagnait pas* la comunidad del escritor con su doble se arroja como otra audaz variación de las comunidades anónimas, esta duplicación entre voces anónimas hace que la voz narrativa se multiplique en sus reflejos delusorios, esto a través del uso de pronombres en lugar de nombres que apenas operan como puntos provisorios de apoyo y suspensión narrativa para indicar la relación del que escribe (*celui qui écrit*) con lo desconocido en sí y con lo que arriba (*ce qui arrive*) sin mostrarse ni revelarse. En *Le dernier homme* otra variación concierne a la comunidad de moribundos del hospital, más aún, a la voz coral del inmenso "nosotros" ("*nous*") hacia el que se deslizan los personajes y la voz narrativa misma mientras se pasa ese morir compartido, comunidad en este tránsito hacia un desaparecer común donde la vida se torna más intensa y centelleante en el ocaso de cualquier meta o promesa. En *L'attente l'oublie* se repite la comunidad de amantes como variación de la comunidad de anónimos; sin embargo, en esta ficción la duplicación y multiplicación de las voces de los amantes se da a través de su conversación, la voz narrativa fluye entonces como un punto de referencia provisorio y nómada que se multiplica a través de pronombres en lugar de nombres, mientras hace de la ficción una proliferación de murmullos anónimos o, si se quiere, una fuga vocal. La comunidad de anónimos corresponde a la ficción como fuga vocal, como espacio de un habla plural en interrelación, disrupción y dispersión incesante. En *La Folie du jour,* otra variación de las comunidades anónimas son las comunidades de salvajes, estas singularidades extrañas al saber y desviadas del poder, unas voces sin relato o, si se quiere, el habla de esta locura sin relato. Finalmente, en *L'Instant de ma mort,* la variación de las comunidades anónimas concierne al murmullo de los muertos en el morir continuo de esta voz narrativa del sobreviviente, el

trastocamiento del vivir en un morir sin límite — en términos de Lacoue-Labarthe (2011), en esta trasformación de la agonía terminada en la agonía interminable— con el que Blanchot otorga una gran potencia ética al habla poética a través del deslizamiento del "yo" al "él" de esta voz-resto que habla en la ficción. Allí donde el sobreviviente no puede hablar en primera persona, no obstante, se despliega esta tercera persona desde donde puede indicarse la excedencia y extrañamiento que deja el acontecimiento de la guerra en el testigo, tal como profundizaremos en los capítulos a seguir. En suma, el anonimato de la voz narrativa se convierte en el resquicio por donde proliferan otras voces anónimas en los relatos de Blanchot, mientras su dispersión, interrupción y devaneo desenvuelve una trama errática que "desobra" los relatos y los entrega al infinito del lenguaje literario, allí donde las cosas, los acontecimientos o el encuentro con el otro nos abocan a lo desconocido ante sí, mientras narrador y lector compartimos y acogemos esta común extrañeza.

Capítulo III

Mayo del 68 y la comunidad literaria de los anónimos

Capítulo III

Mayo del 68 y la comunidad literaria de los anónimos

> Cada uno podía hablar con el otro, anónimo, impersonal, hombre entre hombres, acogido sin más justificación que ser otro hombre.
> (Blanchot, 1986, p. 9-10)

En este capítulo retomamos el modo como las voces anónimas tejen comunidad literaria en los relatos de Blanchot. En esta geografía interlocutoria, unos murmullos y otros apenas tienen en común la necesidad de entrar en ese movimiento de lo neutro para duplicarse, tornarse ajenos y extraños como en una imposibilidad de fijarse, retenerse, representarse, significarse o apropiarse. De este modo, los relatos de Blanchot remueven narrativamente el paradigma de la comunidad basada en la identidad, reconocimiento, unidad o fusión. La exigencia de lo neutro tiene entonces un alcance ético: mantener lo desconocido ante sí o, si se quiere de mantener una relación de no poder con el otro y lo otro, tal como se detallará en este capítulo.

En la primera parte, trataremos esta malla de murmullos anónimos de la narrativa de Blanchot a partir de la noción de "habla plural" en su ensayo *La conversación infinita* (2008). Esta noción nos permitirá explicitar los alcances éticos de esta conversación de voces anónimas que pueblan la narrativa de Blanchot.

En la segunda parte, nos dedicaremos a *Écrits* politiques (1953-1993) y a *Los intelectuales en cuestión* (2003), donde los alcances de la escritura anónima y colectiva posibilitó una "política de la enunciación" (Bordeleau, 2012, p. 65-66) entre civiles e intelectuales de la época en el contexto del apoyo a la liberación de Argelia y de los eventos de Mayo del 68.

Finalmente, en el último apartado nos dedicaremos a *La comunidad inconfesable (*1983*)* a partir de su bosquejo de la noción de comunidad literaria de los anónimos, tema al que se dedica esta tesis y, paralelamente, al diálogo que emerge con Nancy (2000, 2002, 2007, 2016) y Agamben (1996).

3.1 *La conversación infinita:* de lo neutro al habla plural

Como hemos visto, de Benveniste (1997a, 1997b) tomamos la teoría de los pronombres para comprender la función singular del narrador en los relatos de Blanchot, al deslizarse de la primera persona "yo" a la tercera persona "él" que opera como "no-persona", esto es, como índice anónimo que remite de voz a voz. Esta contribución semiológica nos explicita el fino hilo con que se teje la malla narrativa de las voces y rumores anónimos en los relatos de Blanchot, su recurso al monólogo como diálogo y al discurso libre indirecto. Por consiguiente, gracias a esta teoría de los pronombres de Benveniste pudimos percibir en detalle cómo se dibuja esa geografía interlocutoria de los relatos de Blanchot que nos señalaba Courtois (2003), esto es, esa "enunciación fuelle" donde la tercera persona funciona como punto de articulación y suspensión entre las voces: "él" remite a un yo, a un tú, refiere a un "usted, ustedes" o sobrepone en un "nosotros". En esta conversación de voces anónimas "él", el narrador, es entonces un centro centrífugo de la narración que remite de voz a voz diseminándolas, duplicándolas y multiplicándolas a través del discurso libre indirecto.

Por su parte, con Barthes pudimos establecer ese "deseo neutro" en el lenguaje y la escritura literaria de remover la estructura, en suma, desestabilizar las categorías y los paradigmas. En este caso, la dislocación de la voz narrativa que pasa de ser centro narrativo de unificación y estructuración de la obra para transformarse en un espacio centrífugo de dispersión o fuga de las voces y fragmentación de la obra. En los relatos y ensayos de Blanchot esta "exigencia de lo neutro" reivindica esa relación de no poder del sujeto del lenguaje — que se expone por lo neutro a su impersonalidad— y del otro interlocutor a quien se habla— expuesto también por lo neutro a su extrañeza y lejanía—, puesto que ambos apenas pueden duplicarse como otro(s) en el contacto y la reverberación. Este es el tema precisamente de nuestra tesis: el modo como esta malla o red de murmullos anónimos corresponde al "rumor de las comunidades anónimas" en el espacio literario.

En los relatos *Thomas el oscuro, Aminadab* y *Le Très-Haut* la voz narrativa anónima refiere a personajes que si bien aún tienen nombres, no obstante, estos refieren más bien a espectros extrañados, errabundos y excedidos por el contacto con las cosas o con el otro, por la cotidianidad o por los eventos inesperados. Paralelamente en *L´arrêt de mort* o *Au moment voulu* el relato se convierte en un espacio de hospitalidad con lo desconocido e inesperado que arriba aun en medio de las relaciones más próximas entre amantes y amigos ante el acontecimiento de la enfermedad o del morir, el anonimato se torna igualmente la voz narrativa y la de los personajes que si bien aún son

nombrados, no obstante, ceden a esa "extrañeza entre nosotros" (Blanchot, 2008, p. 85), que se sitúa en el centro de la narración para diseminarla.

Con todo, esta potencia neutra de la voz narrativa en *Celui qui ne m'accompagnait pas* se convierte a su vez en el argumento, en este caso el escritor se difumina en su doble en una conversación de voces anónimas que se multiplican en sus reflejos delusorios. Aquí desaparecen los nombres de los personaje y apenas quedan pronombres que operan como puntos provisorios de articulación y suspensión narrativa, sintaxis experimental que apenas indica la relación del que escribe (*celui qui écrit*) con lo que arriba (*ce qui arrive*) sin mostrarse ni revelarse.

En *Le dernier homme*, el escenario del relato es un hospital, allí las voces en conversación desembocan a través del flujo narrativo en una voz coral, esto es, en un inmenso "nosotros" ("*nous*") hacia el que se deslizan los personajes y la voz narrativa misma, mientras se comparte el morir. Escena de una extraña comunidad entre desconocidos en este tránsito hacia un desaparecer común, donde la vida se torna más intensa y centelleante en el ocaso de cualquier meta o promesa. En *L'attente l'oublie,* los amantes se dispersan por la reverberación de sus voces, la imposibilidad del recuerdo y de descubrir el secreto, incluso al otro, ese al que se habla e interpela; pero no retorna más que una desnudez inasible. De nuevo, se teje una malla de murmullos anónimos, esta vez semejante a una fuga vocal. En *La Folie du jour,* voz anónima de la locura, esas singularidades extrañas al saber y desviadas del poder, una voz sin relato que opera a su vez como narrativa de esta locura sin relato. Finalmente, en *L'Instant de ma mort,* la voz narrativa remite a un sobreviviente, quien se convierte en una suerte de desierto que apenas murmura el morir del otro, una especie de comunidad con el muerto a que responde el sobreviviente. En términos de Lacoue-Labarthe (2011), se trata del trastrocamiento del vivir en un morir sin límite, en esta trasformación de la agonía terminada en la agonía interminable, con que Blanchot otorga una gran potencia ética de la voz narrativa a través del deslizamiento del "yo" al "él", esta voz resto, ceniza o ruina —en palabras de Derrida (2002) — del poema y la ficción. Precisamente, ahora articularemos esta malla narrativa de murmullos anónimos que recorren la narrativa de Blanchot a las nociones de habla plural y comunidad literaria, esta vez a partir de sus ensayos y escritos políticos, con miras a detallar las derivas y alcances éticos de sus procedimientos narrativos.

Si bien podemos encontrar un antecedente del habla plural de Blanchot en la noción de polifonía y dialogismo de Bajtín (1999, 2005); no obstante, estas son diferentes entre sí, dado que implican una concepción diferente del sujeto del lenguaje y de la narrativa. Para explicitar esto, nos detendremos previamente en la noción de polifonía y dialogismo de Bajtín (1999, 2005).

En *Problemas de la poética de Dostoievsky* (2005), Bajtín vincula la polifonía a: "la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski" (Bajtín, 2005, p. 15), como vemos, las voces están referidas a las conciencias de personajes bien distinguidos y a sus voces autónomas. Ahora bien, la polifonía posibilita un efecto formal y artístico: "en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento" (Bajtín, 2005, p. 38). Por tanto, la potencia formal de la polifonía en la novela corresponde a la capacidad de articular las voluntades individuales de sus personajes, yuxtaponerlas o contraponerlas para complejizar el argumento y el tejido de las acciones posibles en la trama. Lo que conlleva a la multiplicación de perspectivas discursivas de los personajes y, simultáneamente, a la "polifonía de voces en lucha e internamente desdobladas" (Bajtín, 2005, p.368).

Como mencionamos, la polifonía también indica la complejidad discursiva del argumento de la novela, esto es, el dialogismo con que se teje la trama de enunciados:

> Un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor. El enunciado, así, viene a ser un fenómeno muy complejo que manifiesta una multiplicidad de planos. Por supuesto, hay que analizarlo no aisladamente, y no solo en su relación con el autor (el hablante); sino como eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y en su nexo con los enunciados relacionados con él (estos nexos suelen analizarse únicamente en el plano temático y no discursivo, es decir, composicional y estilístico). (Bajtín, 1999, p. 283)

Como nos indica Bajtín, en la novela polifónica el enunciado llega a tener varios sujetos discursivos con que se efectúa la articulación de conciencias y voluntades autónomas en interacción continua. De este modo, se desenvuelve la multiplicidad de planos del enunciado con efectos no solo composicionales o estilísticos; sino discursivos. En este contexto, emergen y se entrelazan sujetos discursivos, voces desdobladas y palabras bivocales que constatan este dialogismo interno mediante el cambio de sujetos del enunciado, a la vez que "se ha descubierto el dialogismo interno de la palabra." (Bajtín, 1999, p. 333).

Con todo, la polifonía y el dialogismo tienen unos límites composicionales definidos, se trata de la obra como estructura y totalidad: "la polifonía supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra, porque únicamente bajo esta condición resultan posibles los principios polifónicos de estructuración de la totalidad." (Bajtín, 2005, p.57). Paralelamente, las conciencias,

las voluntades e incluso las culturas que dialogan a través de la novela mantienen cada una su autonomía, pues según Bajtín: "en un encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad *abierta,* pero ambas se enriquecen mutuamente." (1999, p. 352). No en vano, este es uno de los grandes aportes de Bajtín a nuestra contemporaneidad, pues como afirma Arán:

> las nociones de *dialogismo* y *polifonía*, tan caras y sugerentes para la crítica contemporánea, importan como principio interpretativo general, como lazo entre el texto, el autor y la sociedad, como reconstrucción histórica de las posibilidades de producción, circulación y recepción de los discursos, y fundamentalmente, como ética de vida: o aceptamos el discurso del otro, las voces otras y tendemos puentes aún en condiciones difíciles para la comunicación, o condenamos a nuestras culturas al fracaso, la violencia y la destrucción. (Arán, 2016, p. 19)

Precisamente, estas nociones de dialogismo, polifonía y alteridad nos permiten considerarlas como antecedentes insoslayables del habla plural de Blanchot, más aún, como señala Ponzio, el vínculo entre ambos autores se debe, en términos generales, a su atención a la semiótica del texto que, en Blanchot y Barthes, se convertirá específicamente en una semiótica de la escritura:

> Toda la investigación de Bajtín, desde 1920 a 1974, se coloca en la semiótica de la significancia, como semiótica del texto, como semiótica de la escritura en la línea de autores como Blanchot, Derrida, Kristeva y el último Barthes. Pero la semiótica de la significancia, como semiótica que remite de un significante a otro significante y como semiótica que no sigue el mito de la hegemonía del código, del sujeto, del significado, puede también comprender la semiótica de Peirce. (1998, p. 166-167)

Ahora bien, pese a estas proximidades a partir de la afirmación de la pluralidad de voces y el acogimiento del otro en la narración; es importante detallar entonces las discontinuidades entre Bajtín y Blanchot. Como hemos visto, ni la voz narrativa ni la red de voces anónimas en las ficciones de Blanchot refieren a conciencias o a voluntades autónomas, dado que en su narrativa los personajes son espectrales, errabundos, siempre excedidos por eventos que escapan a su voluntad y, al contrario, producen su desconcierto. De ahí que en lugar de sujetos de lenguaje, sus personajes sean referidos apenas por pronombres personales cuya función es meramente discursiva, en tanto operan como puntos de enunciación provisionales y móviles, sus voces se asemejan más a balbuceos o murmullos y sus conversaciones corresponden a un juego de reverberaciones entrelazadas por una voz narrativa impersonal mediante el discurso libre indirecto.

A esto se añade que sus ficciones se alejan de los géneros literarios, para abrir espacio a la experimentación y a la fragmentación. Por consiguiente, el espacio literario de los relatos de Blanchot se aleja cada vez más de la estructura, unidad y totalidad de la obra; en su lugar queda, en cambio, un movimiento de des-obra o desobramiento (*désœuvrement*).

Estas diferencias nos permiten detallar, a continuación, la noción de habla plural de Blanchot en *La conversación infinita* (2008):

> Hablar según la necesidad de una irreducible pluralidad, como si cada habla fuese la repercusión indefinida de ella misma en el seno de un espacio múltiple, es algo demasiado pesado para uno solo: el diálogo debe ayudarnos a compartir esa dualidad; nos ponemos de a dos para llevar el habla doble, menos pesada al ser dividida y sobre todo menos pesada al ser sucesiva gracias a la alternancia que se despliega en el mismo tiempo. Ser dos, pensar y hablar de a dos en la intimidad del diálogo. (Blanchot, 2008, p. 99)

En esta noción podemos percibir algunos ecos del dialogismo y polifonía de Bajtín; sin embargo, como vimos, en la narrativa de Blanchot el diálogo no se da entre dos conciencias; sino en el desdoblamiento de las voces y sus reverberaciones que se multiplican y diseminan en su contacto a través de la malla narrativa, debido a las situaciones límite en las que se encuentran, tales como: el erotismo, la enfermedad, la locura o la muerte del otro. La conversación entre las voces se prolonga entonces a partir del desconcierto, en medio del cual las voces yerran en ese espacio múltiple de duplicaciones y espejeos, donde cualquier intento de sujeción, conocimiento, reconocimiento o develamiento de los eventos inesperados o del otro, de sus palabras o secretos es siempre infructuoso. De este modo, el espacio narrativo acoge ese desconcierto, las voces y su extrañamiento, se trata entonces de "intentar acoger al otro como otro y al extranjero como extranjero, el prójimo en su irreducible diferencia, en su infinita extrañeza" (Blanchot, 2008, p. 101). A propósito afirma Quintana: "la exigencia fragmentaria, `la pluralidad del habla plural´ como habla intermitente, discontinua, que no habla en vista de la significación o de la representación" (2014, p. 207).

En la narrativa de Blanchot el diálogo no cumple una función dialéctica, al contrario, desemboca en la interrupción, amplía la ambigüedad o responde con el silencio. Se trata de "no temer afirmar la interrupción y la ruptura, a fin de llegar a proponer y expresar— labor infinita— un habla verdaderamente plural. Habla que de antemano está siempre destinada (disimulada también) en la exigencia escrita" (Blanchot, 2008, p. 101). Es por esto que, a diferencia de la polifonía y el dialogismo que conducen a una consolidación formal de la obra como unidad y totalidad en Bajtín; el habla plural en Blanchot apunta, en cambio, a la "discontinuidad de la escritura—obra rota" (Blanchot, 2008, p. 101).

Desde nuestra lectura, este tránsito o, si se quiere, esta articulación de lo neutro con el habla plural en el pensamiento literario de Blanchot corresponde, de un lado, a la necesidad de explicitar la multiplicidad de voces que proliferan en la malla narrativa, una vez en el centro centrífugo de la narración se sitúa la tercera persona singular o plural, ya no para estructurar y unificar las voces en la

totalidad de la obra; sino para dispersarlas y diseminarlas; mientras fragmenta el espacio literario en un espacio múltiple propicio a este habla plural. Por otro lado, a partir de esta noción se explicitará cada vez más el alcance ético de esta concepción formal de la narrativa.

Al respecto, hay dos apartados en *La conversación infinita* (2008) que describen bien esta potencia ética de la escritura literaria: el primero de ellos es "Mantener la palabra" (Blanchot, 2008). Como vimos, en la narrativa de Blanchot el contacto entre amigos, amantes, anónimos e, incluso, entre el muerto y el sobreviviente siempre se juega en una relación de extrañamiento, el otro al aproximarse se desvanece, en la conversación sus palabras no develan, uno y otro personaje amparan, más bien, eso desconocido entre ambos, ya debido a los eventos inesperados, ya debido a las experiencias límites que comparten. En este sentido Blanchot afirma: "mi relación con el prójimo (*autrui*) es irreducible a toda medida, así como excluye cualquier mediación o cualquier referencia a otra relación que pudiera englobarla" (Blanchot, 2008, p. 75). Por consiguiente, el extrañamiento ante el otro en la narrativa de Blanchot corresponde no solo a un recurso formal; sino a esta ética de la alteridad, en virtud de esta, el espacio literario asume lo desconocido, lo inaccesible y la extrañeza del otro sin pretender reducirla, mediarla o aprehenderla:

> Cuando el prójimo (*autrui*) se gira hacia mí, él que resultándome esencialmente exterior está como infinitamente girado –y el prójimo (*autrui*) es este movimiento de girarse hacia, allí donde rige el desvío–, la presencia girada hacia mí sigue siendo la presencia de la separación, de eso que me es presente, mientras estoy separado, alejado, desviado. Y, para mí, estar frente al prójimo, es siempre estar en la presencia abrupta, sin intermediario, de aquel que se gira hacia mí, en el acceso infinito del desvío. (Blanchot, 2008, p. 79)

Resuenan en estas palabras el mito de Orfeo y Eurídice, un motivo literario que retorna continuamente en los textos de Blanchot, puesto que: "Eurídice es la extrañeza de lo extremadamente lejano que es el prójimo (*autrui*), en el momento del cara a cara, y cuando Orfeo se da la vuelta, al dejar de hablar para ver, su mirada se manifiesta como la violencia que lleva consigo la muerte, el alcance que espanta" (Blanchot, 2008, p. 77). Se constata entonces esta ética de la alteridad en la escritura literaria que, sin embargo, no conduce a una deificación del otro, que conllevara a una subordinación a él o a su exaltación desmesurada. Precisamente en una crítica aguda a Lévinas dice Blanchot: "el prójimo (*autrui*), si es más alto, también es más bajo que yo, pero es siempre otro: el Distante, el Extranjero. Mi relación con él, es una relación de imposibilidad, que se escapa del poder. Y el habla es esta relación, donde aquel a quien no puedo alcanzar viene como presencia en su verdad inaccesible y ajena" (Blanchot, 2008, p. 80).

Ahora bien, reiteramos que la relación entre escritura literaria y ética es lo que está en juego aquí, esto es, el modo como se desenvuelve la conversación de las voces en la malla narrativa, por tanto, Blanchot no apunta a radicalizar ninguna una de ellas; en contraste, se enfoca en el espacio que se da "entre ambas". Este que generalmente teje la voz narrativa en tercera persona singular o plural a través del uso del discurso indirecto libre. Por consiguiente, se trata de recibir lo desconocido, lo inasible e irrepresentable en este espacio del diálogo de las voces o, incluso, en el pasaje de reverberación a reverberación, que permite precisamente preservar su alteridad, en lugar de sujetarla o subordinarla dialéctica o discursivamente. Al respecto anota Blanchot:

> –Habla fuera de la oposición, fuera de la negación y que no hace sino afirmar, pero también fuera de la afirmación, porque no dice nada más que la distancia infinita del otro (*l'Autre*)[128] y la experiencia infinita que es el prójimo (*autrui*) en su presencia, eso que se escapa a todo poder de negar y de afirmar.
>
> –Habla que, sin embargo, no nombra nunca al prójimo (*autrui*), sino que lo convoca para que, desconocido, se gire hacia mí.
>
> –Por este giro esencial que es el habla en cuyo movimiento el hombre acoge al hombre en eso mismo de lo cual él se desvía.
>
> –Habla otra y distinta de cualquier habla ya dicha y por eso siempre nueva, nunca escuchada: exactamente, habla sin escucha y a la que, sin embargo, debo responder. (2008, p. 82)

Conforme vimos en ficciones como *L'arrêt de mort, Le dernier homme, L'attente l'oubli* o *L'instant de ma mort,* en la conversación de amigos, amantes, anónimos o sobrevivientes, el gran desafío ético es acoger eso desconocido ante sí y entre sí, ya se trate de la atracción, el secreto, enfermedad, el morir común o la muerte del otro. Esta es justamente la responsabilidad y, a la vez, la hospitalidad del habla plural, pues su exigencia consiste en "–*nombrar* lo posible, *responder* a lo imposible" (Blanchot, 2008, p. 82). A propósito, las voces en diálogo en *La conversación infinita* nos describen esa doble exigencia*:* "–*hablar sin poder. / –Mantener la palabra*" (Blanchot, 2008, p. 82).

El segundo apartado de *La conversación infinita* (2008) que trata la potencia ética de la escritura literaria se titula "La relación del tercer género. Hombre sin horizonte". Aquí Blanchot describe esta relación ética entre las voces en conversación como una relación de no identificación, tampoco dirigida a unificar las voces ni a agotarse en una lucha dialéctica –lo que contrasta con la función discursiva del dialogismo de la novela conforme Bajtín–, de este modo, en esta relación no se busca

[128] Es importante detallar la diferencia semántica en francés entre *Autre* (otro, diferente, distinto) y *autrui* (prójimo, los demás, los otros)*:* el primer término enfatiza en la alteridad; por su parte, el segundo debido a las connotaciones judeo-cristianas y metafísicas tiende a considerar el otro como el semejante, en la traducción al español a veces se pierde esta diferencia. Optamos por indicar el término del texto fuente en paréntesis en cada caso, considerando además la importancia de este tema en la secuencia argumentativa.

hacer preponderar uno de los términos de tal conversación: allí no prima ni lo Uno ni lo Otro absoluto, de ahí que se llame relación del tercer género, ya que sucede en el espacio entre una voz y otra, allí donde narra la "tercera persona".

Así, en la malla narrativa de las ficciones de Blanchot no predomina ni la primera persona ("yo") ni la segunda ("tú, usted"), al contrario, en la conversación ambas entran en una relación de errancia compartida, de tanteos, de forcejeos, de atracción y distanciamiento. La conversación no es dialéctica, sino que se desenvuelve en el espacio múltiple del habla plural mencionado anteriormente, donde las voces tienden a dispersarse y proliferar: "relación que designamos como múltiple [...] nómada y anónima en un espacio-abismo de resonancia y condensación" (Blanchot, 2008, p. 85).

En el flujo de la narrativa, las voces se invocan, interpelan, interrumpen, desvían, se aproximan, se sustraen, callan o se las ven con eso desconocido ante sí o entre sí, que se cuela en el contacto o en los intersticios de la cotidianidad más anodina. En este tejido narrativo de reverberaciones, las voces se entregan entonces a su transformación continua, a su anonimato y nomadismo para acoger esa: "*extrañeza* (*étrangeté*)[129] entre nosotros" (Blanchot, 2008, p. 85). Este es el punto donde se encuentran y entretejen el pensamiento literario y la ética en Blanchot, pues tanto en la narrativa como en sus ensayos se describe la escritura literaria como "allí donde cesa mi poder, allí donde cae la posibilidad, se designa esta relación que funda la pura falta en el habla" (Blanchot, 2008, p.86).

Precisamente, la figura del "hombre sin horizonte" se propone en este apartado para indicar esa relación de no-poder que tienen las voces entre sí, con los acontecimientos o con sus experiencias: los eventos emergen inesperados, desconciertan, el otro y sus secretos no se develan. De este modo, la malla narrativa de las ficciones de Blanchot se desenvuelve al ritmo del nomadismo de estas voces anónimas, mientras se bosqueja una relación ética caracterizada por una "relación de extrañeza entre el hombre y el hombre" (Blanchot, 2008, p.89).

A propósito, Blanchot se detiene en una importante precisión lingüística y filológica con importantes alcances literarios, se trata de los términos *Autrui* y *Autre:*

> *Autrui* no es, en efecto, la palabra que a uno le gustaría retener: viene, no obstante, de lejos, puesto que ya se usaba en la lengua épica. *Autrui* es l'*Autre* en el caso régimen según el modelo de la palabra "lui" ["le", el él dativo], que entonces solo tenía un uso complementario. *Autrui* de acuerdo con unos gramáticos puntillosos nunca debería emplearse en primera persona. Puedo acercarme a *autrui, autrui* no se acerca a mí. *Autrui* por tanto es l'*Autre* cuando no es sujeto". (Blanchot, 2008, p.88)

[129] Considérese la polisemia en francés del término *Étrangeté*: extrañeza, rareza y singularidad.

En francés *Autrui* puede significar: el próximo, el cercano o el prójimo. Con todo, este último término resulta problemático, debido a sus resonancias teológicas, donde prójimo es el semejante. En este pasaje, Blanchot establece que el cercano (*Autrui*) es, en cambio, el otro (*Autre*); que a nivel lingüístico no opera ni como sujeto ni como objeto; sino como dativo. Desde esta perspectiva, el cercano siempre es otro, diferente; este no puede identificarse con un "yo" o sujeto— tampoco con un *alter ego*— ni, menos aún, con un objeto. Su función es la de un interlocutor, aquel al que me dirijo en el discurso o la otra voz de la conversación en la narrativa; por tanto, su función es a la vez lingüística y ética. Paralelamente, el "yo" —como analizamos con Benveniste (1997a) en el primer capítulo— es apenas un lugar provisorio y móvil en la enunciación, una de las voces que incita, modula, interrumpe, cede la palabra o calla en el flujo de la conversación narrativa. A propósito anota Blanchot: "Un Yo [*Je*] sin yo [*moi*], tal vez, una puntualidad no personal y oscilante entre nadie y alguien" (Blanchot, 2008, p. 90).

Como mencionamos, estas consideraciones lingüísticas y narrativas tienen importantes alcances éticos:

> Relación de extrañeza entre el hombre y el hombre: en esta relación otra, y por ella, el otro es para mí la presencia misma de lo otro, en su distancia infinita, el hombre como absolutamente otro y radicalmente extranjero [...], sin embargo, la presencia inaccesible del otro —el hombre sin horizonte— que se hace relación y acceso en la misma inaccesibilidad de su aproximación [...] pensar lo Otro (*penser l'Autre*)[...] como lo infinito de una relación sin términos y como la infinita terminación de un término sin relación. (Blanchot, 2008, p.92)

La red de voces y murmullos en reverberación en las ficciones de Blanchot, el movimiento oscilatorio y discontinuo de sus conversaciones, los tanteos y errancias de las voces en torno a lo inesperado imbricado en lo cotidiano o al desconcierto por el contacto con el otro, dan cuenta de esta hospitalidad con esa alteridad, extrañeza y singularidad irreducible e inasible del otro y de lo otro. Esta es, justamente, la potencia misma del habla plural que caracteriza la escritura literaria y el espacio múltiple de la narración, una vez se agrieta la unidad y totalidad de la obra. De este modo, la malla narrativa de murmullos en la narrativa de Blanchot corresponde a esta habla plural de la escritura literaria, cuyos alcances éticos apenas enunciados aquí se explicitan más ampliamente a continuación, a partir de las nociones de escritura colectiva y comunidad literaria que emergen en sus escritos posteriores.

3.2 *Écrits politiques 1953-1993* y *Los intelectuales en cuestión*: la potencia de la escritura colectiva

El habla plural se consolida en *Écrits politiques 1953-1993* (Blanchot, 2008b) y *Los intelectuales en cuestión* (Blanchot, 2003), mediante un proyecto de escritura colectiva y anónima que Blanchot realiza junto a otros intelectuales de la época a nivel mundial desde los años 50´s. Este activismo se intensifica en Mayo del 68 y, aún en el retiro y anonimato de sus últimos días, Blanchot mantendrá la exigencia ética de la escritura que descubre gracias a la participación en estos acontecimientos. A continuación tratamos la noción de escritura colectiva y anónima que brota en este proyecto y la figura de intelectual a que conlleva. Esto a fin de explicitar cómo se transforma la malla de murmullos anónimos de su narrativa y el habla plural de sus ensayos en el plano social y político durante estos momentos históricos.

Para comenzar nos detendremos en tres perspectivas: el anonimato, o si se quiere, lo neutro del lenguaje; la defensa del derecho a la insumisión o rechazo del poder y la responsabilidad del escritor. Desde la primera perspectiva, el intelectual se podrá caracterizar como una voz anónima entre voces anónimas, en cuyo anonimato se pone en juego una nueva política de enunciación (Foucault como se citó en Bordeleau, 2012, p. 66). Desde la segunda perspectiva, se enfoca la afirmación de una escritura colectiva y anónima por el rechazo al poder autoritario, se trata de la serie de Manifiestos que Blanchot escribió con el Comité de Escritores y Estudiantes desde los años cincuenta para oponerse a De Gaulle, posicionarse ante el caso Dreyfus como expresión del antisemitismo y nacionalismo en Francia, respaldar la deserción e insumisión a la Guerra de Argelia y apoyar las movilizaciones civiles de Mayo del 68. Justamente, esta trayectoria nos conducirá a la tercera perspectiva, esto es, a la caracterización del intelectual como vigía y a la responsabilidad del escritor en busca de tornar la narrativa en un espacio literario de hospitalidad con los ausentes o, si se quiere, de solidaridad con los anónimos.

Esta ética de la escritura literaria ya no limita el lenguaje al sujeto; sino que surge del "anonimato del murmullo" (Foucault, 2005, p. 32-34). Esto tiene varias implicaciones: se abandona el formalismo puro de los signos que retornan sobre sí. Al contrario, se afirma que el lenguaje literario: "es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse `fuera de sí mismo´, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión" (Foucault, 1997, p.13). Por tanto, esta experiencia del "afuera" del lenguaje literario en

el que se dispersa y fragmenta continuamente es, paralelamente, la experiencia límite que pone fuera de sí a los escritores.

Así, la figura del intelectual en Blanchot se expone a experiencias que lo interpelan, desbordan los límites del poder del sujeto, remueven sus mismas sujeciones discursivas y, al contrario, abocan a las experiencias límite como la locura, la enfermedad, la muerte. Allí donde la escritura literaria exige "dejar que las cosas sean" o "dejar que hombres se encuentren" (Foucault, 1997, p. 19) sin condicionarlos por los juegos de saber, poder o verdad. En el lenguaje literario, el hombre no impone más su ley o su voluntad de verdad; sino que él mismo es reconducido por el lenguaje como uno de sus simulacros o espectros:

> Como si, en esta retirada, en este hueco que quizás no sea más que la irresistible erosión de la persona que habla, se liberara el espacio de un lenguaje neutro; entre el narrador y ese compañero indisociable que no le acompaña, a lo largo de esa delgada línea que los separa como separa también el *Yo* que habla del *Él* que él es en su ser hablado, se precipita todo el relato, desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda palabra y de toda escritura, y que las hace aparecer, las desposee, les impone su ley, y manifiesta en su desarrollo infinito su reverberación de un instante, su fulgurante desaparición. (Foucault, 1997, p. 72-73)

Este es precisamente el umbral de la escritura en la literatura moderna: el deslizamiento del "yo" al "él" (Blanchot, 2002, p. 29), la emergencia de esa voz anónima que ya no da cuenta de grandes relatos; sino que yerra entre otras voces anónimas, de fragmento en fragmento, donde recomienza y "se repite con una dispersión infinita" (Blanchot, 2002, p. 29). En esta literatura se pone en juego la crítica y la posibilidad de la literatura misma en medio de ese "murmullo interminable formado por el conjunto histórico de todo lo que efectivamente se ha dicho" (Morey, 2014, p. 254). Con todo, este anonimato del lenguaje provoca, en términos de Benveniste[130], esa dinámica de la enunciación donde "él", la tercera persona, opera justamente como "no-persona" o "anomalía" para activar el juego de envíos y reenvíos entre las voces en la enunciación, esto que Blanchot desenvuelve en su narrativa y nombra en sus ensayos como habla plural, tal como expusimos anteriormente. Foucault precisa incluso que se trata de una nueva política enunciativa (Bordeleau, 2012, p. 66), donde acontece la proliferación de las voces anónimas, dado que el narrador en tercera persona es apenas un punto de múltiples combinaciones y variaciones entre ellas.

Según Blanchot, este habla plural (2008a) no sólo describe las sendas de la literatura moderna y contemporánea; sino que a partir de los años cincuenta se consolida en una escritura colectiva y anónima, en la que participa en medio de las protestas de la época[131]. Por tanto, desde esta primera

[130] Tal como mostró Benveniste en su *Teoría de la lingüística general I, II,* México: Siglo XXI, 1974, 1979.

[131] Es necesario aclarar aquí que este trabajo no se dedicará a prolongar la polémica ni a realizar juicios sobre las posturas derechistas del joven Blanchot de los años 30 y su participación en periódicos nacionalistas. De un lado, porque

perspectiva podemos caracterizar al intelectual como una voz anónima entre voces anónimas que se expone al lenguaje para remover sus sujeciones y objetivaciones discursivas, afirmarse como un pliegue más del discurso y, no obstante, en cuanto voz entre voces acoger a los anónimos. Según Bordeleau, se trata de una: "concepción de un afuera directamente del lenguaje que permite desprenderse de la forma de la interioridad privada y que culmina en una politización inédita de la apuesta enunciativa" (2012, p. 65-66)[132].

En este sentido, a partir de los años cincuenta Blanchot comienza sus *Écrits politiques 1953-1993*, donde realizará una lectura crítica del comunismo, a la vez que manifestará sus posturas anti-gaullistas. En el apartado titulado *La perversion essentiel* critica la incapacidad de acción de De Gaulle, que evidencia el ejercicio de una soberanía impersonal reforzada a partir de los mecanismos de excepción, la eficacia tecnocrática en función del capitalismo, el fuerte control policial, así como la promoción de prácticas colonialistas, racistas y fascistas. Su perversión esencial consiste, según Blanchot, en la transformación del poder político en un poder salvífico o mesiánico: "el poder político se corrompe en poder de salvación" ("*le pouvoir politique se corrompt en puissance de salut*") (2008b, p. 41) que, a cambio, vacía dicho poder político.

Posteriormente, Blanchot se dedicó a la escritura de varios Manifiestos junto al Comité de Estudiantes y Escritores que se opusieron a este militarismo promovido por De Gaulle para apoyar la deserción de los civiles en la guerra de Argelia. Al respecto anota Hoppenot: "Este movimiento de juventud, mantenido por numerosos intelectuales y escritores a los que se siente próximo, libera un

---

preponderamos la autonomía de los textos sobre la personalidad de sus autores en una tentativa de evitar análisis psicologistas. De otro lado, con Foucault, consideramos como foco de interés la transformación de Blanchot como intelectual, debida a los acontecimientos que modificaron e interpelaron posteriormente su vida y pensamiento. En este sentido, destacamos que sus años de retiro y silencio político de 1938-1953 no limitaron el desenvolvimiento de su pensamiento crítico: "Ninguna duda de que la interrupción del compromiso político no solo favoreció la escritura ficcional, sino igualmente el pensamiento crítico" («Nul doute que l'interruption de l'engagement politique a non seulement favorisé l'écriture fictive, mais également la pensée critique», Hoppenot, 2008, p. 7). No en vano, en 1947 en *Après coup* comienzan sus escritos sobre Auschwitz y su tematización sobre el ocaso de los relatos, más aún, en *El espacio literario* —como indica Agamben en el documental *Maurice Blanchot* de Hugo Santiago 1998— se dedicará a la pregunta sobre la posibilidad de la literatura tras Auschwitz. Así mismo, preponderamos su amistad con Lévinas, Bataille, Antelme, Duras, Mascolo, entre otros, con quienes se acercó a los movimientos de resistencia y a la izquierda. Incluso tras su retiro al final de su vida, Blanchot va a mantener una escritura que no cesa de "velar" o, si se quiere, de estar atenta al rechazo de cualquier forma de autoritarismo, racismo o despotismo, tal como intentaremos mostrar en el curso de este texto.

[132] « c'est en référence à la littérature, et en dialogue avec Blanchot, que Foucault a développé sa conception d'un dehors à même le langage qui permet de se déprendre de la forme de l'intériorité privée, et qui culmine dans une politisation inédite de l'enjeu énonciatif » (Bordeleau, 2012, p. 65-66)

habla común, comunitaria, anónima de la que recordará muchas veces, tras los acontecimientos, la exigencia, la gravedad y la necesidad" (Hoppenot, 2008b, p. 10)[133].

Estos Manifiestos afirmaban un rechazo común a la privación de los derechos cívicos sin pretensiones de proponer programas o promesas políticas. Al contrario, la potencia de esta escritura colectiva estuvo tanto en la fuerza de rechazo de una comunidad de anónimos de cualquier forma de reducción del poder político, al militarismo y al racismo; como en la exigencia de solidaridad con los ausentes o con aquellos que no podían hablar. En *Le refus* —texto que apareció en la revista *14 juillet* junto con los de otros intelectuales como Antelme, Nadeau, Morin, entre otros— Blanchot caracteriza este rechazo categórico, esta afirmación común de un "no": "Los hombres que rechazan y que están vinculados por la fuerza del rechazo, saben que aún no están juntos. El tiempo de la afirmación común les ha sido retirado. Lo que les queda es lo irreducible del rechazo, la amistad de este "No" cierto, inamovible, riguroso, que los mantiene unidos y solidarios." (Blanchot, 2008b, p. 28)[134]. Para retomar los términos de Foucault, lo que está en juego no es una táctica individualista o, si se quiere, el interés de un individuo; sino esta fuerza anónima por una vida en común : "Cuando rechazamos, rechazamos por un movimiento sin indiferencia, sin exaltación y anónimo, tanto como se puede, pues el poder de rechazar no se cumple a partir de nosotros mismos, ni solo en nuestro nombre, sino a partir de un comienzo muy limitado que pertenece, en primer lugar, a los que no pueden hablar." (Blanchot, 2008b, p. 29)[135].

Posteriormente, Blanchot participó en la escritura y firma del *Manifiesto de los 121*: *Declaración sobre el derecho a la insumisión a la guerra de Argelia,* donde se denunciaron los encarcelamientos de civiles por desertar de la guerra o por aliarse a los argelinos, se afirmó la resistencia a los poderes públicos que torturaban y mantenían la guerra colonial, imperialista y racista contra Argelia. La crítica fue contundente: "Ni guerra de conquista, ni guerra de `defensa nacional´, la guerra de Argelia se convirtió aproximadamente en una acción propia del ejército y de una casta que evitan ceder ante un levantamiento en el que incluso el poder civil, dándose cuenta de la caída general de

[133] « Ce mouvement de jeunesse, soutenu par de nombreux intellectuels et écrivains dont il se sent proche, libère une parole commune, communautaire, anonyme dont il rappellera maintes fois, bien après les événements, l'exigence, la gravité et la nécessité » (Hoppenot, 2008b, p. 10)

[134] « Les hommes qui refusent et qui sont liés par la force du refus, savent qu'ils ne sont pas encore ensemble. Le temps de l'affirmation commune leur a précisément été enlevé. Ce qui leur reste, c'est l'irréductible refus, l'amitié de ce Non certain, inébranlable, rigoureux, qui les tient unis et solidaires. » (Blanchot, 2008b, p. 28).

[135] « Quand nous refusons, nous refusons par un mouvement sans mépris, sans exaltation, et anonyme, autant qu'il se peut, car le pouvoir de refuser ne s'accomplit pas à partir de nous-mêmes, ni en notre seul nom, mais à partir d'un commencement très pauvre qui appartient d'abord à ceux qui ne peuvent pas parler. » (Blanchot, 2008b, p. 29).

los imperios coloniales, parece dispuesto a darle sentido."[136] (*Manifiesto de los 121* citado en Blanchot, 2008b, p. 51).

Igualmente, se hizo una crítica a los civiles convertidos en policías como estrategia de Estado contra la población argelina oprimida que, en cambio, defendía una dignidad elemental: desear un país independiente. Por todo esto se reivindicaba el derecho a la insumisión y se alentaba a la deserción de los civiles para no participar en ella. Por tanto, la potencia de esta enunciación colectiva y anónima anuló la estrategia individualizadora de los gobiernos autoritarios y militaristas de amedrentar a los civiles. Al mismo tiempo, entre la calle y la escritura, se creó un espacio de solidaridad con los argelinos, en tanto, hombres libres. No en vano, el "nosotros" es el enunciador que caracteriza el Manifiesto:

> - Respetamos y consideramos justificado el rechazo de tomar las armas contra el pueblo argelino.
> - Respetamos y consideramos justificada la conducta de los franceses que estiman que su deber es proporcionar ayuda y protección a los argelinos oprimidos en nombre del pueblo francés.
> - La causa del pueblo argelino, que contribuye de manera decisiva a acabar el sistema colonial, es la causa de todos los hombres libres (*Manifiesto de los 121* citado en Blanchot, 2008b, p. 53)[137]

Emergieron entonces prácticas nuevas de resistencias que intentaron crear modos de vida en común, allende de nacionalismos y colonialismos. Sobre esta nueva resistencia, los 121 escribieron: "fuera de los marcos y palabras de los órdenes preestablecidos, una resistencia nació, por una toma de conciencia espontánea, buscando e inventando formas de acción y medios de lucha respecto de una situación nueva" (*Manifiesto de los 121* citado en Blanchot, 2008b, p. 52)[138].

Posteriormente, durante las movilizaciones de Mayo del 68, el Comité de Estudiantes y Escritores —entre los que se encontraban: Duras, Antelme, Mascolo, des Forêts, Leiris, Nadeau, entre otros —crearon la *Revista internacional* como un espacio de escritura colectiva en solidaridad con aquellos que en diversos lugares del mundo tenían su libertad amenazada. En *La gravité du projet,* Blanchot proporciona una descripción de la Revista, donde comienza a bosquejarse la noción de escritura colectiva o "comunidad anónima de nombres" de estudiantes y escritores (Garcés,

---

[136] « Ni guerre de conquête, ni guerre de « défense nationale ", la guerre d' Algérie est à peu près devenue une action propre à l'armée et à une caste qui refusent de céder devant un soulevement dont même 1e pouvoir civil, se rendant compte de l'effondrement général des empires coloniaux, semble prêt à reconnaître 1e sens. » (*Manifiesto de los 121* citado en Blanchot, 2008b, p. 51).

[137] « - Nous respectons et jugeons justifié le refus de prendre les armes contre le peuple algérien. - Nous respectons et jugeons justifiée la conduite des Français qui estiment de leur devoir d'apporter aide et protection aux Algériens opprimés au nom du peuple français. - La cause du peuple algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial, est la cause de tous les hommes libres. » (*Manifiesto de los 121* citado en Blanchot, 2008b, p. 53)

[138] « en dehors des cadres et des mots d'ordre préétablis, une résistance est née, par une prise de conscience spontanée, cherchant et inventant des formes d'action et des moyens de lutte en rapport avec une situation nouvelle » (*Manifiesto de los 121* citado en Blanchot, 2008b, p. 52)

2013), pues si bien firman todos los participantes, no obstante, la enunciación corresponde a un "nosotros", para dar cuenta de esa política de la enunciación que va desde los Manifiestos hasta este proyecto editorial. Esta escritura colectiva responde a una exigencia de justicia, a la vez que, a la construcción de un espacio de interrogación, diálogo y discusión. Asimismo, la escritura colectiva se caracteriza por la brevedad y la fragmentariedad, en tanto intenta responder a un pensamiento en movimiento, nómada y discontinuo, que la aleje de las pretensiones de autoridad o verdad. Con todo, Blanchot distingue la responsabilidad política de la responsabilidad literaria: mientras la primera se concreta y se dirige al mundo; en cambio, la segunda se responde a sí misma.

De este modo, comienzan a notarse las diferencias que se profundizan, posteriormente, entre la escritura colectiva de la Revista en el contexto histórico y social de aquel entonces y la escritura literaria. Blanchot se distancia de una literatura de compromiso o militante, al afirmar la potencia irreducible e incesante de rechazo de la literatura, que no tiene por límite ni la conquista de la Revolución ni de la revuelta con sus nuevos órdenes y promesas. Al contrario, en sus palabras, la literatura es "el arte de la impugnación infinita" *("l'art de la contestation infinie*") (Blanchot, 2008b, p. 105).

Posteriormente, entre los textos dedicados a los eventos de Mayo del 68 de *Écrits politiques 1953-1993* (Blanchot, 2008b), se encuentra un bello pasaje llamado *La solidarité que nous affirmons ici...* donde los miembros del Comité —en el que participaba Blanchot— mantenían el rechazo al sistema establecido y afirmaban la necesidad de otro mundo posible: "nos mantenemos en afirmar al mismo tiempo que, ante el sistema establecido, es de importancia capital, quizá decisiva, que el movimiento de los estudiantes, sin hacer promesas y, al contrario, rechazando cualquier afirmación prematura, opone y mantiene una potencia de rechazo capaz, creemos, de abrir un futuro." (citado en Blanchot, 2008b, p. 142)[139].

En otro de los textos: *Pour le pouvoir du refus,* el Comité reitera esta solidaridad con estudiantes y trabajadores en contra de la «muerte política» (citado en Blanchot, 2008b, p. 144) en las instituciones, los partidos políticos y debido a la prohibición y represión de las protestas. Igualmente, en *La rue,* el Comité profundiza en el modo como dicha muerte política se complejiza con el reforzamiento del control social por De Gaulle, con la infiltración de la policía entre los civiles, la ejecución de arrestos arbitrarios y la realización de tribunales de excepción.

[139] «nous tenons à affirmer en même temps que, face au système établi, il est d'une importance capitale, peut-être décisive, que le mouvement des étudiants, sans faire de promesses et, au contraire, en repoussant toute affirmation prématurée, oppose et maintienne une puissance de refus capable, croyons-nous, d'ouvrir un avenir. » (citado en Blanchot, 2008b, p. 142)

Procedimientos que no dudan en considerar como estrategias de terrorismo de Estado, cuyos dispositivos de represión y vigilancia en las calles imponen el mutismo y asfixian la movilización social. Luego, en *La mort politique,* el Comité afirma que esta consiste en aceptar lo inaceptable, lo que produce una humanidad petrificada y enmascara el vacío político, en suma, una muerte en vida compartida.

Sin embargo, en *Communisme sans héritage*, Blanchot realiza una crítica a los usos políticos e históricos del comunismo, más concretamente a las alienaciones que hay en toda defensa de un patriotismo, chauvinismo o nacionalismo. En contraste, contrapone los llamados de Marx a salir de sí, es decir, de toda forma de interioridad: ya fuese la religión, la familia o el Estado. En este sentido, critica aquellos países que se denominan patria de la revolución o el socialismo. Igualmente, hace una crítica a la asunción del partido como familia y a la disyuntiva patria o muerte, al considerar que en este tipo de dilema, la patria se convierte finalmente en muerte, debido a esta « espantosa mistificación » « *mystification affreuse* » (Blanchot, 2008b, p. 160). Por consiguiente, Blanchot afirma que el comunismo no puede heredarse, pues esto supondría la defensa de una ideología, comunidad dada o constituida. Lo que sería contrario a la exigencia comunista, esto es, a ese hiato histórico y teórico ante cualquier orden autoritario o totalitarista. La exigencia comunista pervive entonces en ese intento siempre intempestivo de impugnar o producir una ruptura con un orden establecido, mas no es la sustitución de un orden por la promesa de otro, como ha acontecido tantas veces en la historia, en este sentido anota: « el comunismo no puede heredarse [...] el hiato teórico es absoluto, de hecho, la ruptura es decisiva. Entre el mundo liberal-capitalista, nuestro mundo y el presente de la exigencia comunista (presente sin presencia), solo hay un movimiento de unión de un desastre, un cambio de astro»[140] (Blanchot, 2008b, p. 161). En este sentido aclara Garcés:

> Bajo la intención declarada, en cada uno de estos textos, de volver a pensar la exigencia comunista, y de hacerlo más allá de las consecuencias históricas del comunismo real, la filosofía de la comunidad consagra filosóficamente la derrota del comunismo como posibilidad revolucionaria. Lo común, o la comunidad, pasarán a poder ser solamente pensados desde una experiencia literaria que se nos ofrecerá como el único lugar posible para tender un puente entre la ética y la ontología. ¿Dónde queda la acción política? El comunismo de pensamiento por el que apostaba Blanchot se neutraliza en un comunismo en el pensamiento o, más concretamente, en la escritura. (2013, p. 569)

Paralelamente, en *Après et sur le mouvement*, Blanchot realiza una mirada retrospectiva y analítica de las transformaciones de la movilización para problematizar las pretensiones de repetir o

[140] « Le communisme ne peut être l'héritier [...] le hiatus théorique est absolu ; la coupure , de fait, décisive. Entre le monde libéral-capitaliste, notre monde, et le présent de l'exigence communiste (présent sans présence), il n'y a que le trait d' union d'un désastre, d'un changement d'astre» (Blanchot, 2008b, p.161).

prolongar Mayo del 68, que poco a poco deriva en intentos impotentes por la pérdida de originalidad, inminencia y fuerza de interrupción. La movilización ya no es un acontecimiento, pues no se dirige a la ruptura del orden establecido de modo novedoso e inesperado, a la vez que se reproducen autoritarismos y no se deconstruye nociones de revolución problemáticas. Para Blanchot la exigencia comunista implica, en cambio: "tomar conciencia, siempre de nuevo, que estamos en el final de la historia, de modo que la mayoría de nociones heredadas, comenzando por las de la tradición revolucionaria, deben ser reexaminadas y rechazadas como están dadas"[141] (Blanchot, 2008b, p. 204).

Con todo, esta experiencia de redacción anónima y colectiva de manifiestos, boletines y afiches en el Comité durante los acontecimientos históricos que van desde el 58 hasta Mayo del 68, le permiten a Blanchot construir una serie de reflexiones sobre la escritura que detallamos a seguir.

En *Affirmer la rupture,* Blanchot contrasta la ruptura histórica de los acontecimientos sociales y políticos con la ruptura con el poder y el saber de la escritura. En el plano social e histórico, la ruptura encuentra un límite en el espacio-tiempo, incluso, se transforma con nuevos programas y proyectos políticos. En la escritura, en cambio, el rechazo no es solo un movimiento negativo, tampoco se reduce a una negatividad nihilista ni culmina en un programa o proyecto. En la escritura, el rechazo se radicaliza, en tanto allí ninguna afirmación se acomoda, se fija o impone; sino que siempre es capaz de interrumpir otras afirmaciones e, incluso, es capaz de interrumpirse, pues lo que se pone en juego es una "interrupción no-estructurable" (Blanchot, 2008b, p. 183). Es por esto que en la escritura no se hereda el comunismo como ideología; sino que se intenta responder más bien a la exigencia comunista entendida como "afirmar radicalmente la ruptura [...] asumir la ruptura" (Blanchot, 2008b, p. 182-183).

Por su parte, esta escritura colectiva de manifiestos, afiches, boletines con los miembros del Comité o la proliferación de murales y demás escrituras de la calle, permiten caracterizar la escritura colectiva y anónima como una escritura inminente e imprevisible, cuya palabra surge fuera de la ley, interrumpe el orden del discurso, no promete unidad ni totalidad; sino que responde a la urgencia del instante y a la pluralidad de la diferencia de esos otros con que se solidariza, oscilante entre la fragmentariedad, la desaparición y la ruina, se trata, en fin, de una « palabra sin huella » (« *trait sans trace»)* (Blanchot, 2008b, p.158).

[141] « prendre bien conscience, et toujours à nouveau, que nous sommes à la fin de l'histoire, de sorte que la plupart des notions héritées, à commencer par celles de la tradition révolutionnaire, doivent être réexaminées et, telles quelles, récusées » (Blanchot, 2008b, p. 204).

Como dice en *Clandestinité à ciel ouvert*, esta escritura colectiva prolonga y radicaliza la ruptura histórica en el espacio literario, pues allí se prolonga incesantemente ese movimiento desmesurado que impulsa esta fuerza de transgresión de la palabra y acoge ese habla plural de la diferencia, sin detenerse en su impugnación de cualquier tentativa de unificación o totalidad negadora de dicha diferencia. Esta es precisamente la clandestinidad bajo el cielo despejado o, si se quiere, sin astro de la escritura literaria a que invoca la metáfora de Blanchot.

A propósito en *Refuser l'ordre établi* precisa Blanchot*:* "escribir es, en el límite, lo que no se puede, pues siempre en la búsqueda de un no-poder, rechaza la dominación, el orden y, en principio, el orden establecido, para preferir el silencio en lugar de una palabra de absoluta verdad, para impugnar e impugnar sin cesar"[142] (2008b, p. 222).

Tras esta participación en las movilizaciones, Blanchot se distanció de la izquierda francesa, debido no solo al Gulag; sino a las posiciones pro-palestina que, a su modo de ver, mantenía un carácter antisemita. Blanchot escogió entonces una vida solitaria y anónima, o si se quiere, optar por una "discreción activa" —según Hoppenot (2008, p. 213) —, desde donde participó y se solidarizó con importantes eventos "contra las injusticias y la violencia de la Historia" (Hoppenot, 2008, p. 216), tales como: la firma de "*Le 17 octobre 1961: Pour que cesse l'oubli*", la petición por el reconocimiento de los crímenes contra argelinos sucedidos en París y de "*Pas en notre nom*" , un llamado al rechazo de la guerra en Irak (Hoppenot, 2008, p. 216).

Algunos de los textos de este período que quisiéramos destacar son los siguientes: *En vue de la défaite americaine. Appel international pour une rupture* que fue publicado en 1967 por Antelme y apoyado por Blanchot contra la guerra de Vietnam. El texto de Blanchot *Notre responsabilité* contra el *apartheid* y en defensa de Mandela: "Sabemos entonces que somos responsables y culpables si no hacemos escuchar un llamado, una denuncia, un grito, un grito aún. Y somos tales que podamos repetir las palabras de Breyren Breytenbach dirigiéndose a Winnie Mandela: *Nuestro corazón está contigo/ África será liberada*." (Blanchot, 2008b, p. 219)[143]. Finalmente, su texto dedicado a Antelme: *Dans la nuit surveillé* este amigo incomparable, simple y que dejó un gran saber tras ser llevado a los campos de concentración: "él comprendió que en la vida hay incluso vacío, un vacío insondable del que hay que defenderse al tiempo que admitir su aproximación. Debemos aprender a

[142] "écrire est, à la limite, ce qui ne se peut pas, donc toujours à la recherche d'un non-pouvoir, refusant la maîtrise, l'ordre et d'abord l'ordre établi, préférant le silence à une parole d'absolue vérité, ainsi contestant et contestant sans cesse ». (Blanchot, 2008b, p. 222).

[143] « Sachons donc que nous aussi nous sommes responsables et coupables, si nous ne faisons pas entendre un appel, une dénonciation, un cri et encore un cri. Et soyons tels que nous puissions répéter la parole de Breyten Breytenbach, s'adressant à Winnie Mandela : Notre cœur est avec toi/ L 'Afrique sera libérée. » (Blanchot, 2008b, p. 219).

vivir con este vacío. Nosotros mantendremos la entereza hasta en la nada." (Blanchot, 2008b, p. 252)[144]. Al coraje de su resistencia escribe Blanchot: "Robert, aún me coloco junto a usted. Y esta `noche de vigilia´ en la que viene a verme no es una ilusión donde todo desaparecería; sino mi derecho a hacerle vivir hasta en el vacío cuya aproximación presiento." (Blanchot, 2008b, p. 252)[145]. Paralelamente, Blanchot mantuvo una escucha y conversación continua en su vida y obra con escritores críticos de la época, con quienes no sólo tuvo amistad; sino una solidaridad indeclinable, tales como: Lévinas, Jabès, Bataille, Duras, Mascolo, Lévi, Char, Camus, entre otros[146].

Posteriormente, en su texto *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión* (2003), Blanchot sintetiza varios argumentos básicos sobre su consideración de la figura del intelectual que inspiraron estas épocas. Parte entonces de una crítica a la figura clásica del intelectual ilustrado de ideales universalistas, debido a los desastres históricos que trajo posteriormente esa presunción de una razón válida para todos con sus alcances racistas y colonialistas. A esto se suma los efectos nihilistas del pensamiento de la unidad y totalidad como sistema y sus respectivas ideas abstractas de hombre y justicia en general a que asistieron los hombres del siglo XX con las guerras mundiales. Simultáneamente, Blanchot se distancia de cualquier forma de irracionalismo, del fascismo en tanto epidemia del mismo modelo universal, del totalitarismo y sus implicaciones en el nacionalismo genocida de la época.

El intelectual se distancia de ser un hombre del compromiso o consciencia para todos, como en algunos momentos se tornó Sartre; en cambio, el intelectual "busca las razones de su insumisión, y tal vez de su renuncia, en sí mismo" (Blanchot, 2003, p. 50), es un hombre más, duda, no aclama, asiente cuando hace falta, rechaza el fascismo como epidemia de un modelo universal, el antisemitismo, el racismo y la xenofobia. En lugar de un programa político, el intelectual tiene la responsabilidad de corresponder a una exigencia ética que lo aleja de la figura del líder y, en cambio, lo aproxima a la figura del centinela anónimo:

> En la retaguardia de la política, no se aparta ni se interesa, sino que trata de mantener esa distancia y ese impulso de la retirada para aprovecharse de la proximidad que le aleja con el fin de instalarse en ella (precaria instalación), como un centinela que no estuviera allí más que para para vigilar, mantenerse despierto, escuchar con atención activa, que expresa menos la preocupación por sí mismo que la preocupación por los otros. (Blanchot, 2003, p.56)

---

[144] « il comprit que dans la vie même il y a du néant, un vide insondable dont il faut se défendre, tout en en admettant l'approche. Nous devons apprendre à vivre avec ce vide. Nous maintiendrons la plénitude jusque dans le néant. » (Blanchot, 2008b, p. 252).

[145] « Robert, j'ai encore ma place auprès de vous. Et cette« nuit surveillée » où vous venez me voir n'est pas une illusion où tout disparaîtrait, mais mon droit à vous faire vivre jusque dans le néant dont je pressens l'approche. » (Blanchot, 2008b, p. 252).

[146] *L´Amitié* (1971) es justamente un libro dedicado a sus amigos, compañeros de vida y pensamientos.

Es en este sentido que Blanchot reconoce el llamado de Adorno a actuar de tal modo que Auschwitz no se repita, a la vez que señala su proximidad con Foucault contra las funciones del intelectual como consciencia de otros y del rechazo al colonialismo de Char. Por todo esto, para Blanchot el intelectual es ante todo un hombre más, un anónimo con una exigencia ética clara: rechazar toda forma de universalismo, totalitarismo o fascismo genocida que niegue la posibilidad de existencia del otro y reduzca su alteridad. Por consiguiente, su tarea y búsqueda emerge y se desenvuelve en el anonimato y con los anónimos: "él solo es uno más entre muchos otros, con la esperanza (por vana que esta sea) de perderse en la oscuridad de todos y conseguir un anonimato que es incluso, en tanto escritor o artista, su aspiración más profunda siempre desmentida" (Blanchot, 2003, p. 113).

En suma, para Blanchot el intelectual es un vigía o centinela, pues como observa Hoppenot a propósito de los *Écrits politiques (1953-1993)* de Blanchot, este corresponde a "una escritura vigilante, guardiana de lo más frágil, de lo excluido, de lo oprimido" (2008b, p. 11)[147].

En consecuencia, a continuación nos dedicaremos a la tercera perspectiva desde la que podemos caracterizar al intelectual por la responsabilidad de escribir aún ante las experiencias límite como el morir del otro. Esta responsabilidad del escritor se bosqueja en varias las figuras literarias del corpus literario de Blanchot, tales como: los testigos sin atestación o los últimos en hablar en *El paso no más allá* (1994); la singularidad provisional, la singularidad cualquiera o el último testigo en *La escritura del desastre* (1990). Con estas figuras se alude a una responsabilidad que excede al sujeto: "velar no es el poder de velar en primera persona, no es un poder, sino el alcance de lo infinito sin poder" (Blanchot, 1990, p. 47).

Ante la experiencia de la muerte del otro, el escritor mantiene la palabra para transgredir el límite de la muerte fáctica, al poner a reverberar su ausencia. Es por esto que el escritor no es más el sujeto que funda ni es el centro del lenguaje; sino apenas una voz que se dona a los anónimos, no para hablar "por" los ausentes ni para hablar "en lugar de" los ausentes; sino justamente para nombrar su ausencia e inaccesibilidad, de ahí que sea un habla "sin poder": "el Decir da y da respuesta, respondiendo a lo imposible y de lo imposible." (Blanchot, 1990, p. 24).

En este sentido, Blanchot retoma de Lévinas el concepto de alteridad con el que se problematiza la filosofía moderna, su reducción del pensamiento del otro a un *alter ego*, más aún, al poder de representación o reconocimiento del sujeto que tradicionalmente funda o proporciona el horizonte fenomenológico desde el que el otro aparece. Por consiguiente, el morir del otro no solo excede al

[147] « une écriture vigilante, gardienne du plus fragile, de l'exclu, de l'opprimé » (Hoppenot, 2008, p. 11).

escritor al dislocar su voz de la primera a la tercera persona y tornarlo un anónimo entre anónimos; sino al exponerlo a sus propios límites en cuanto sujeto:

> En la relación de mí (el mismo) con el Otro, el Otro es el lejano, lo ajeno, más si invierto la relación, el Otro se relaciona conmigo como si yo fuese Lo Otro y entonces me hace salir de mi identidad, apretándome hasta el aplastamiento, retirándome bajo la presión de lo muy cercano, del privilegio de ser en primera persona y, sacado de mí mismo, dejando una pasividad privada de sí (alteridad misma, otredad sin unidad). (Blanchot, 1990, p. 23)

Por todo esto, el escritor apenas responde al morir del otro con su vela y cuidado en medio de la escritura: "siempre alerta, hasta el punto de que no parecía quedar de él más que el vacío de una vigilancia, la ausencia" (Blanchot, 1994, p. 53). Y, no obstante, esta es la exigencia a la que hay que responder: "velar por el sentido ausente" (Blanchot, 1990, p. 42). En contraste con cualquier forma de patetismo, emerge aquí una literatura testimonial o, si se quiere, una poética espectral de los que retornan (*revenant*) del desastre para nombrar los ausentes[148], en términos de Hoppenot:

> La escritura del desastre pone en escena una verdadera poética que privilegia el fragmento, como ya lo anunciaba Primo Lévi en sus palabras de introducción de *Si esto es un hombre*. El fragmento imita la fractura, las ruinas, los trozos, escapa a toda voluntad cronológica, a cualquier reagrupamiento, dice lo inconmensurable de la pérdida y su repetición. Deconstruye la posibilidad incluso de la narración [...] Da a la desaparición, a la ceniza, una voz a la vez anónima y singular, tal podría ser entonces la tarea de la escritura del desastre. (Hoppenot, 2014, p. 202)[149]

En suma, el intelectual o escritor que se caracteriza aquí es un velador de los ausentes: "*Abrazados, separados: testigos sin atestación, que venían hacia nosotros, que venían también el uno hacia el otro*" (Blanchot, 1994, p. 115). Su responsabilidad persiste y resiste en una escritura que nombra la ausencia sin apropiarla: "*Una mano que se tiende, que se niega, que, de todas maneras, no podríamos asir*." (Blanchot, 1994, p. 137). El ejercicio ético de la escritura se juega, por tanto, en esta hospitalidad de una voz anónima que acoge en el espacio narrativo las voces anónimas de los ausentes.

Recientemente, esta pregunta por la figura del intelectual en Blanchot ha sido tratada por varios autores, destacamos particularmente el texto de Quintana (2018) "Práctica del intelectual más allá del saber: Lyotard, Foucault, Blanchot", donde se reivindica el abandono de una figura clásica del intelectual de carácter prescriptivo, universalista o programática; que contrasta con la exigencia a un intelectual que se interpela e interpela el saber y sus prácticas, atento a los acontecimientos e,

[148] Considérese por ejemplo las obras literarías de Celan, Delbo, des Forêts, Ungaretti, Sereni, Char, entre otros.

[149] « L'écriture du désastre met en scène une véritable poétique, qui privilégie le fragment, comme l'annonçait déjà Primo Levi dans ses quelques mots d'introduction à *Si c'est un homme*. Le fragment mime le bris, le débris, l'éclat, il échappe à toute volonté chronologique, à tout rassemblement, il dit l'incommensurable de la perte et son ressassement. Il déconstruit la possibilité même de toute narration [...] Donner à toute disparition, à toute cendre, une voix tout à la fois anonyme et singulière, telle pourrait donc être la tâche de l'écriture du désastre. » (Hoppenot, 2014, p. 202).

incluso, donde las circunstancias le "exigirán una exposición y alteración del sujeto, donde el saber ya no será salvaguarda, fundamento ni orientación" (Quintana, 2018, p. 425).

También subrayamos su tesis *La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot* (Quintana, 2014), concretamente su dilucidación de los intentos de Blanchot por pensar una comunidad literaria a partir de una relación de no apropiación con el otro en la escritura, donde se traza una nueva perspectiva para el pensamiento de la comunidad desde la filosofía y la literatura. Igualmente, la tesis de Martínez (2011) *Maurice Blanchot la exigencia política* coincide en afirmar el abandono de la figura clásica del intelectual por Blanchot, su distanciamiento crítico del compromiso político y su apuesta, en cambio, por la exigencia ética del intelectual de ser vigía e incluso testificar como una de las condiciones de posibilidad y necesidad de la literatura de posguerra, con que la ficción se configura como narrativa cuestionadora del poder. Por su parte, el artículo de Antonioli (2012) "Ecos de lo común" resalta la relación desde la extrañeza, extranjería y provisionalidad con el otro, según Blanchot, que describe la dificultad en juego en el pensamiento contemporáneo de la comunidad y de lo común.

Precisamente, a continuación nos dedicaremos a esa comunidad literaria de anónimos que se desenvolverá en *La comunidad inconfesable* (2002) y ya en el cuarto capítulo profundizaremos en los ensayos-ficción posteriores de Blanchot *El paso no más allá (1973)* y *La escritura del desastre (1980)*, en tanto nos permiten establecer cómo esa malla de murmullos anónimos de la narrativa, se transforma en la necesidad de un habla plural en sus ensayos y a partir de estos acontecimientos políticos en esta comunidad literaria de anónimos, con que su pensamiento literario se vinculan cada vez más a una ética de la alteridad en su última etapa. Para terminar este apartado, retomamos las palabras de Hoppenot respecto de los alcances éticos de la escritura colectiva y anónima de Blanchot durante estos años: "La escritura política de Blanchot, una escritura atenta, guardiana del más frágil, del excluido y oprimido. La escritura política exige responder a, responder por, con miras al cuidado de la justicia »[150] (2008, p. 11).

3.3 *La comunidad inconfesable:* la comunidad literaria

A continuación nos dedicaremos a la concepción de la comunidad literaria de Blanchot que surge después de estos años de activismo político y de la participación en proyectos de escritura

[150] "l'écriture politique de Blanchot , une écriture vigilante, gardienne du plus fragile, de l'exclu, de l'opprimé. L'écriture politique: répondre à, répondre de, exigeant souci de justice" (Hoppenot, 2008, p. 11).

colectiva y anónima con el Comité de Estudiantes y Escritores. Paralelamente, esta perspectiva se ampliará a partir de su recepción en los trabajos de Nancy (2000, 2002,2007, 2016), Agamben (1996) y sus diversos intérpretes (Hills, 2018; Cragnolini, 2007; Garcés, 2013; Schulte-Nnordholt, 1995).

La comunidad inconfesable (2002b) aparece en los años ochenta, casi dos décadas después de los eventos de Mayo del 68, esta distancia histórica le permite a Blanchot realizar una mirada crítica y apartarse de las derivas históricas del comunismo. En este libro, Blanchot cuestiona justamente la pretensión comunista de una comunidad basada en la igualdad material, que deriva a nivel ético y político en la pretensión de una "humanidad transparente, producida esencialmente por ella sola [...] es el origen aparentemente sano del totalitarismo más malsano" (2002b, p. 11-12). Con todo, mantendrá la "exigencia comunista" (Blanchot, 2002b, p. 9), esto es, esa inquietud por "lo común" que, como veremos a seguir, está más próxima a Bataille y a Duras.

De Bataille, Blanchot retoma la concepción de una comunidad negativa, esto es, esa "comunidad de los que no tienen comunidad" (2002b, p. 9). En este contexto, la exigencia comunitaria abandona la búsqueda de igualdad; en contraste, parte del siguiente presupuesto: "si la relación del hombre con el hombre deja de ser la relación del Mismo con el Mismo e introduce al Otro como irreducible y, en su igualdad, siempre en disimetría en relación con aquel que lo considera, se impone una clase de relación totalmente distinta" (Blanchot, 2002b, p. 14). A esto se añade, el principio de incompletud: "la exigencia de cada ser reclama lo otro o una pluralidad de otros" (Blanchot, 2002b, p. 20).

Por consiguiente, la comunidad se analiza a partir de una relación con el otro, donde este se asume como radicalmente otro, es decir, se afirma su diferencia irreducible y, por tanto, la imposibilidad de homogenizarla, asemejarla, asimilarla o identificarla —una amplia perspectiva teórica que trabajarán paralelamente Lévinas, Derrida, Nancy, entre otros—. Por tanto, como nos aclara Cragnolini, esta comunidad: "a diferencia de la comunidad de la sociología, es comunidad de la no-identificación, de la des-apropiación, de la apertura a la exposición al otro" (Cragnolini, 2007, p. 62). En este escenario, la relación con el otro nos interpela, nos excentra, nos impugna, incluso nos pone en juego y fuera de nosotros mismos.

Es así que Bataille considera la experiencia interior como una experiencia en la que en vez de afirmarse la subjetividad, esta es impugnada por el otro. Más aún, a partir del encuentro con el otro se descubre la alteridad en sí mismo en experiencias tales como: el amor, la amistad o la muerte, es decir, en experiencias de comunidad, en tanto en estas siempre estamos en relación con otros. En

esta comunidad acontece un: "movimiento de impugnación que, viniendo del sujeto, lo devasta, pero que tiene como origen más profundo la relación con el otro que es la comunidad misma, la cual no sería nada si no abriera aquello que se expone en ella a la infinidad de la alteridad, al mismo tiempo que ella decide su inexorable finitud" (Blanchot, 2002b, p.41-42). Con todo, Nancy advierte críticamente que "para Blanchot es importante afirmar una ultra-política, y eso quizás implica una política ultra. Lo que, entonces, no sería nada batailleano" (Nancy, 2016, p. 47).

Sin embargo, desde nuestra lectura, la importancia de este texto más que política es ética, pues, sin duda, se afirma un rechazo radical a cualquier pretensión de programa o proyecto; en cambio, se interpela a una relación con el otro que trastoca la tradición judeo-cristiana y metafísica. En este sentido, es necesario destacar que una de las contribuciones principales de este libro está en la importancia concedida a la muerte del otro como la experiencia por excelencia de la comunidad, que se encuentra desde sus primeras páginas. En contraste con Heidegger, para quien el "ser para la muerte" es una experiencia subjetiva que le permite al *Dasein* optar por el cuidado y acceder a una vida auténtica; para Blanchot, no se puede dar cuenta de la muerte propia; sino de la experiencia de la muerte del otro, donde se expone la comunidad "sin" comunidad en la que nos encontramos. Allí donde en lugar de reconocerse una subjetividad, esta se expone a la exigencia de la alteridad a la que ha de responder: "mantenerme presente en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, hacerme cargo de la muerte del prójimo como única muerte que me concierne, he ahí lo que me pone fuera de mí y lo que es la única separación que pueda abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de la comunidad" (Blanchot, 2002b, p. 25-26). Así, es la muerte del otro la que funda la comunidad, incluso allí donde apenas queda "compartir la soledad del acontecimiento" (Blanchot, 2002b, p.26).

Como vemos, durante estas décadas la concepción de la escritura y de la comunidad se transforman gracias a los acontecimientos históricos: la malla de murmullos anónimos que recorre la narrativa y el habla plural de los ensayos de Blanchot se yuxtaponen en este contexto con la exploración de la escritura colectiva y anónima. Con todo, entre ellas se mantiene un rechazo a la relación de poder que intente reducir, asimilar o apropiar la diferencia del otro, así como a igualar la comunidad a una relación de mismidad, igualdad, en fin, a cualquier tentativa de unificación fascista o totalitarista.

No en vano, al referirse al pueblo, Blanchot no lo asimila a fuerzas sociales que se unen para decisiones políticas particulares; al contrario, su singular actuación consiste en el "rechazo instintivo a asumir ningún poder, en su desconfianza absoluta a confundirse con algún poder al que quedaría

delegado, por tanto en su *declaración de impotencia*" (Blanchot, 2002b, p. 63). Por tanto, la "potencia sin límites" (Blanchot, 2002b, p. 64), ética y política de las apariciones intempestivas del pueblo consistirían en esa "exigencia de estar ahí, no en cuanto persona o sujeto, sino como manifestantes del movimiento fraternalmente anónimo y universal" (Blanchot, 2002b, p. 63).

En esta singular perspectiva, el pueblo no se deja capturar por partidos o por movimientos ideológicos, pues en todos estos casos, su potencia se codifica, condiciona y conduce. Consecuentemente, esta potencia del pueblo no tiende a la formación de grupos ni a ritualizar sus prácticas, ya que terminan siendo una y otra vez capturadas por el Estado, incluso regulando la protesta. De ahí que su aparición sea intempestiva, efímera y tenga la potencia de congregar a cualquiera, anónimos entre sí que, no obstante, tienen la capacidad del rechazo e interrupción del poder, como mostrara la oposición a la Guerra contra Argelia en los cincuenta y las revueltas de Mayo del 68. Respecto del pueblo anota entonces Blanchot:

> Está ahí, ya no está ahí; ignora las estructuras que podrían estabilizarlo. Presencia y ausencia, si no confundidas, por lo menos se intercambian virtualmente. En eso es temible para los detentadores de un poder que no lo reconoce: al no dejarse aprehender, al ser tanto la disolución del hecho social como las obstinación reacia a reinventarlo con una soberanía que la ley no puede circunscribir, puesto que ella la recusa aunque se mantenga como su fundamento. (Blanchot, 2002b, p. 64-65)

Quisiéramos reivindicar el alcance ético de los Manifiestos que rechazaban la muerte política promovida por el Estado y sus instituciones —que posibilitara la emergencia de esa comunidad anónima de los nombres de cientos de estudiantes y escritores alrededor en Francia y en otras partes del mundo—, al que se añade ahora esta concepción de la comunidad a partir de la responsabilidad con la muerte del otro, al respecto señala Garcés:

> La comunidad anónima de los nombres, por tanto, engendrada en el rechazo escrito a la muerte política (este discurso que nos hacía confortablemente desgraciados), no encuentra lugar en la historia, un lugar ni previo ni posterior al rechazo mismo. Su único lugar es la escritura, cuyo tiempo es el de la interrupción sin medida, cancelación pura de todo lo conocido, puesta en suspenso de toda coordenada transitable. Vemos anunciarse aquí ya claramente los temas mayores de la filosofía blanchotiana y de su reelaboración, en los años 80, del tema entonces ya central, de la comunidad. (2013, p. 574)

Por consiguiente, en el caso de Blanchot, esta exigencia no desemboca en un programa o proyecto político, de ahí su inoperancia; sino en una exigencia ética para la escritura[151], se trata de la comunidad literaria o inconfesable a la que se dedica este libro (Blanchot, 2002b). Esta comunidad se teje entre alteridades, afirma la diferencia del otro, su extrañeza, su lejanía, esta que encontramos una y otra vez entre los personajes y voces de la narrativa de Blanchot. Precisamente, la hospitalidad

[151] Este tema se ampliará en capítulo 4, específicamente, a partir de *El paso no más allá* y *La Escritura del Desastre.*

de la escritura literaria se debe a que teje comunidad entre esas voces y murmullos anónimos, no pretende conocerlos, sustituirlos, apropiar sus palabras u hostigar sus silencios; antes bien les ofrece su singular acogida: "*amistad para con el desconocido sin amigos* [...] la amistad llama a la comunidad mediante la escritura" (Blanchot, 2002b, p.50).

Es en esta perspectiva, Blanchot retoma la relación de los amantes en *El mal de la muerte* (2010) de Duras, esta relación oscila entre el amar y el morir, el deseo y la separación, la atracción , la sustracción y la desaparición: "esta muchacha, tan misteriosa, tan evidente, pero cuya evidencia [...] nunca está mejor afirmada que en la inminencia de su desaparición, en la amenaza en que, dejándose ver por completo, abandona su cuerpo admirable hasta la posibilidad de ser inmediatamente, en cualquier momento, con su solo deseo" (Blanchot, 2002b, p. 103).

Esta comunidad de amantes se caracteriza entonces por una relación de no-poder, de no sujeción, de ahí su inoperancia, esto es, que no se destine a ningún fin, a ninguna promesa o proyecto: "eso es lo inconfesable [...] el final siempre incierto que está inscrito en el destino de la comunidad" (Blanchot, 2002b, p.105-106). Por tanto, el único modo de responder a la alteridad insoslayable del amante y de estar a la altura del amar es, a la vez, un dejar venir y un dejar ir del otro. Como hace este hombre que intenta amar a esta joven alquilada: "ella pertenece a la comunidad, nace de la comunidad, haciendo que por su fragilidad, su inaccesibilidad y su magnificencia, se tenga la sensación de que la extrañeza de lo que no podría ser común es lo que funda esta comunidad eternamente provisional de la que siempre se ha desertado" (Blanchot, 2002b, p. 103).

En suma, a partir de la comunidad negativa de Bataille y de la comunidad de amantes de Duras, Blanchot plantea la posibilidad de una comunidad literaria e inconfesable, que no empeña la relación con el otro en ninguna finalidad material o contractual. Por tanto, comunidad inoperante que asume y se expone a su radical alteridad siempre tensa entre la hostilidad y la hospitalidad[152] e implica una relación continua de encuentro y separación; pero que, ante todo, responde a la exigencia ética de rechazar o abdicar de cualquier pretensión de poder sobre el otro.

[152]Sobre este aspecto retomamos la importante aclaración de Cragnolini a propósito de la traducción al español de *La comunidad enfrentada* de Nancy, donde se prolonga su diálogo con Blanchot, específicamente su opción por mantener la doble significación del título comunidad "enfrentada-afrontada" (Cragnolini, 2007, p. 60), así como en aclarar que esta relación con la alteridad siempre implica la tensión entre hostilidad y hospitalidad: "es cierto que en la estela derridiana —y siguiente los trazos indicados por Benveniste—, hospitalidad-hostilidad no son dos términos que se oponen —se enfrentan—radicalmente, sino que se contienen, se remiten y retiran el uno al otro, sin embargo, patentizan matices diferentes que la historia de Occidente ha erigido en "identidades" en las figuras del amigo y del enemigo" (Cragnolini, 2007, p. 60)

A propósito, Nancy ya llamaba la atención sobre el carácter inoperante de la comunidad en Blanchot:

> La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot denominó la inoperancia. Más acá o más allá de la obra, aquello que se retira de la obra, aquello que ya no tiene que ver ni con la producción, ni con el acabamiento, sino que encuentra la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades, o del suspenso que *son* los seres singulares. (Nancy, 2000, p. 42)

Posteriormente, en *La comunidad enfrentada* (2007), Nancy prolonga las reflexiones en torno a la comunidad, esta vez, problematiza las metáforas y metonimias teológicas que se articulan al concepto de comunidad, tales como: la omnipresencia, omnipotencia, la soberanía, asimismo, las exigencias comunitarias de una presencia sin falla o sin afuera, ya sea que se nombre como "espíritu de pueblo" o "asamblea de fieles", ya sea tanto en el caso de una moral altruista como en el del comunismo.

De este modo, Nancy avanza en la instigación que había bosquejado Blanchot en sus escritos políticos a propósito de la necesidad de pensar un "comunismo sin herencia" o, más exactamente, la "exigencia comunista", donde la muerte del otro expone "lo común" entre ambos, nuestro "ser-con", esto es, nuestra finitud compartida. En esta perspectiva, la muerte del otro, como indica Cragnolini: "es la muerte que me convoca, que me apremia, que me duele. La muerte, en Nancy, hace patente la imposibilidad de la comunidad: en la muerte el yo y el tú no se funde en un "nosotros" de sentido [...] sino que la muerte patentiza que "somos" comunidad [...] en la exposición a la finitud" (Cragnolini, 2007, p. 66-67). A propósito de este tránsito de la pregunta por la exigencia comunista tras los eventos de Mayo del 68 hacia la postulación de una comunidad de la finitud, Garcés nos aclara:

> Abandonando la experiencia revolucionaria del rechazo que, como hemos visto, había sido el punto de partida del pensamiento de Blanchot, sitúa la exigencia comunitaria en el marco de otra experiencia radicalmente distinta: la experiencia de la finitud compartida o, dicho de otro modo, a la experiencia de la muerte del otro como reveladora de nuestro ser-en-común, situado más acá de toda identidad, pertenencia u horizonte de fusión. Este cambio de raíz en la experiencia del mundo y de nuestra relación con los otros altera radicalmente el sentido de la reflexión filosófica sobre la comunidad. (Garcés, 2013, p. 575)

Esta concepción de la comunidad a partir de una ética de la alteridad se caracteriza por: "sostener la severidad de la relación con lo extraño [...] eso que, delante de nosotros, nos expone al sombrío resplandor de nuestro propio devenir y de nuestra propia desgarradura" (Nancy, 2007, p. 14). Sin embargo, Nancy delimita bien dicha extrañeza que implica la relación con la alteridad, al distinguirla de cualquier misticismo o nihilismo y aproximarla, en cambio, a una exposición a lo que

incierta o cuestiona: "Esta extrañeza no es un misterio y no es tampoco una negatividad [...] la afirmación de la confianza desnuda, de la desnudez de la confianza: expuesta, frágil, incierta, pero así entonces expuesta, mostrada, manifiesta, en su extrañeza desconcertante, inquietante, que es propia del encuentro más corriente, así como del vínculo más inconfesable" (Nancy, 2007, p. 39-40).

Con todo, en *La comunidad revocada* (2016), Nancy retoma *La comunidad inconfesable* y reconoce el valor de pensar esa singular comunidad de escritura a que indujeron los trabajos tanto de Barthes como de Blanchot, tras considerar el anonimato de la escritura, la muerte del autor o reivindicar el papel del lector: "lo común estaba allí enteramente en juego si la escritura venía a nombrar la comunicación cuyos polos de transmisión y de destinación, no están presentes, están ausentes a título provisorio o definitivo" (Nancy, 2016, p. 22). Paralelamente, destaca que el aporte de esta comunidad de escritura se basa en "el movimiento de la obra que la abre más allá de sí misma, que no la deja cumplirse en un sentido acabado sino que la abre al ausentamiento de su sentido o del sentido en general" (Nancy, 2016, p. 32). Sin embargo, posteriormente Nancy critica el carácter ilimitado de esta exigencia desobradora de la escritura, que se mantiene bajo la asunción de su carácter inconfesable: "la transmisión de lo intransmisible —puede decirse: el trabajo del desobramiento— constituye el resorte fundamental del propósito de Blanchot y sin duda el tenor último de lo inconfesable en tanto se confiesa como tal." (2016, p. 55). Nancy llega incluso a considerar estas reflexiones en torno a la escritura como una "mitografía o mitopoiesis evasiva [...] más bien confiere una marca sagrada (sacramental podría decirse) a la literatura, al desobramiento de la obra y a su suspensión evasiva fuera de todo saber y de toda obediencia" (2016, p. 146- 147).

Más adelante, Nancy aguza su análisis crítico de la argumentación de Blanchot y dirige su lectura al plano político, esta vez para cuestionar sus contradicciones políticas "inconfesables": "Blanchot habrá tenido dos políticas: una democrática, insumisa, en nombre de una ley de justicia superior a las leyes; otra aristocrática y anárquica, ligada a la comunidad secreta de una pasión sin ley y de una compartición de soledades incompartidas" (Nancy, 2016, p. 139). Desde esta lectura de Nancy, en ambos casos persistiría una ultra-política en Blanchot: de un lado, al apelar a una justicia sin referente jurídico; de otro lado, debido a esa negación de lo común que se revertiría en la afirmación de una soledad, allí donde la relación con el otro termina reducida a una trascendencia en lugar de posibilitarse el contacto. En contraste con su lectura de Duras, contra-argumenta Nancy: "pero lo infinito —y es esto lo que me aleja de Blanchot— no consiste simplemente en la fuga y en el desvanecimiento: es de manera mucho más presente y actual, es en la efectividad de una relación, de una proximidad, de un contacto" (2016, p. 173).

Frente a esta controversia, Hills llama la atención respecto de la escisión que se establece entre los términos de comunismo y comunidad a partir de los trabajos de ambos autores que, no obstante, sigue estando viva e irresuelta en el pensamiento contemporáneo:

> It is of course at the precise point between Nancy and Blanchot, and between Blanchot and Nancy, in the unbridgeable divide between "community" and "communism", that there plunge the abyssal depths of an endlessly unresolved controversy, frequently misunderstood, misinterpreted, or misrepresented , but whose ultimate irresolution only confirms the enduring futurity —perhaps—of its fragile promise, and whose seriousness can in any case no longer be ignored by any who appeal, whether in hope or despair, to the still compelling allure of "community". (Hills, 2018, p. 245-246)

Justamente, en *La comunidad que viene,* Agamben retomará esta exigencia de la comunidad de anónimos a que instigaron los textos de Blanchot a partir de su recuperación de la pregunta por la comunidad: "¿Cuál puede ser la política de la singularidad cualsea, esto es, de un ser cuya comunidad no está mediada por condición alguna de pertenencia (el ser rojo, italiano, comunista) ni por la simple ausencia de condiciones (comunidad negativa, como aquella que hace poco ha sido propuesta en Francia por Blanchot), sino por la pertenencia misma?" (1996, p. 54). A la que intenta responder a partir de la noción de la "singularidad cualsea", que describe en los siguientes términos: "Que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenezcan sin una condición representable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso". (Agamben, 1996, p. 54)[153]. Por consiguiente, consideramos que los escritos políticos así como *La comunidad inconfesable* de Blanchot tienen un objetivo principalmente ético. En esta perspectiva anota Garcés se trata de una: "ética (de la alteridad) que es a la vez una estética literaria (una comunidad de escritura)" (2013, p. 579).

Para finalizar, quisiera precisar que en esta investigación no se pretende realizar un análisis ideológico de los textos de Blanchot; sino un análisis de sus alcances literarios y éticos: de un lado, al comprender desde su obra que la radicalidad del lenguaje literario está en ese movimiento de impugnación incesante de toda intención discursiva de enunciar o plantear juegos de verdad y

[153] A propósito de las implicaciones filosóficas de esta deconstrucción de los presupuestos modernos de la comunidad y la importancia de estas reflexiones en torno a la comunidad y a la alteridad de Blanchot, Garcés anota: "¿Quién es el protagonista de la comunidad como espacio sin sujeto y sin obra? Obviamente, ninguna de las figuras de la política moderna: ni el individuo, ni las clases sociales, ni el ciudadano, ni el soberano. El otro. El otro es una presencia sobre la que, en su dimensión más irreductible, no puedo nada. No puedo nada significa, en última instancia, que su presencia es improgramable e irrepresentable, un puro tener lugar. Si en alguna instancia puedo encontrar los verdaderos límites de mi potencia, es en la existencia del otro. [...]Contra la identidad, la asimetría del otro; contra la fusión, la no reciprocidad y la desigualdad; contra el intercambio y sus leyes, el amor sin medida a otro; contra la unidad, la pérdida. La interrupción de la muerte política que invocaba Blanchot en sus *Escritos políticos* ya no apunta a otra política sino a un afuera de la política que se nos presenta como un espacio ético sin ley, o contra toda ley". (Garcés, 2013, p. 577-578)

poder. De otro lado, al considerar que la comunidad literaria a la que apela Blanchot tiene una función poética y ética que hemos intentado explicitar en el curso de esta tesis, tanto desde su narrativa como desde sus ensayos. En términos sencillos, hacer de la escritura literaria un espacio de no-poder o im-poder no refiere a ningún nihilismo; sino a una afirmación de lo desconocido, de la extrañeza y del carácter excedentario que se imbrica ya en lo cotidiano, en el encuentro con el otro o en nuestro diario vivir y a lo que, no obstante, responde la hospitalidad de la escritura literaria, no para dilucidar, ilustrar o describir; sino para nombrar ese mismo desconcierto, esa interrupción, dicho extrañamiento.

Coda: la comunidad literaria y la solidaridad de los anónimos

Este capítulo se dedicó a establecer el modo como la malla o red de murmullos anónimos en la narrativa de Blanchot se explicita con la noción de habla plural y comunidad literaria de sus ensayos. Ambas nociones tratan la escritura como un espacio de hospitalidad con el otro que interpela: ya sea amante, amigo o desconocido. Más aún, este espacio se amplía a partir de la solidaridad con los anónimos o ante la necesidad de acoger a aquel que muere, a los ausentes. Tal como aconteciera durante los eventos de Mayo del 58 con la oposición a la Guerra contra Argelia o con la revuelta de estudiantes y trabajadores durante Mayo del 68.

Desde relatos como *Celui qui ne me accompagnait pas* o en ensayos como *El espacio literario*, la comunidad literaria se establece a partir de la relación entre el escritor, el narrador y el lector. En el flujo narrativo, esta tríada desenvuelve una conversación donde proliferan sus voces desdobladas en medio de una errancia compartida, que asemeja y aproxima el escritor al lector: «en efecto, es en la medida en que es transparente, impersonal, que el lector es un ser único, absolutamente singular, irremplazable. En tanto que tal, es semejante, próximo al escritor y podrá formar con él una comunidad literaria»[154] (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 313).

Por su parte el "él" narrador (*voix narrative*), esta voz impersonal —que, por tanto, no es una voz narradora (*voix narratrice*) — opera en el flujo narrativo como un punto de articulación e interrupción entre las voces, ritma el pasaje de una a otra, sus oscilaciones, sus devaneos, sus desviaciones. Esta voz narrativa no desarrolla un forcejeo dialéctico o discursivo entre personajes bien definidos; sino un espacio de reverberación de esos murmullos errantes en medio de los

[154] « c´est en effet dans la mesure même où il est transparent, impersonnel, que le lecteur est un être unique, absolument singulier, irremplaçable. En tant que tel, il est le semblable, le prochain de l´écrivain et pourra avec lui, former une communauté littéraire » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 313).

pliegues de las palabras, de su interrupción o silencio y, no obstante, donde se teje esa habla plural o, si se quiere, su comunidad literaria. A propósito nos dice Schulte-Nnordholt: «lo que hace que en la voz narrativa, el uno y el otro, en alternancia, a veces el yo, a veces el otro, hablen. Pero el yo y el otro en la medida en que ya no somos `yo´, sujetos; sino `él´, siempre diferentes de nosotros mismos, efímera semejanza, seres absolutamente singulares » (1995, p. 330)[155].

De este modo, desde la narrativa, pasando por los ensayos, los Manifiestos y escritos políticos, Blanchot experimenta la potencia de la escritura colectiva y anónima, donde no se trata de hablar por otros o convertir la escritura en panfleto de denuncia; pues Blanchot se retira poco a poco hacia el final de su vida del activismo político y, en cambio, asume una responsabilidad de la escritura en tanto vigía de los acontecimientos impugnables para solidarizarse con los anónimos y mantener el rechazo a cualquier forma de totalitarismo o despotismo. Con todo, se explora entonces una escritura breve y fragmentaria de un pensamiento en movimiento y tenso entre la desaparición y la ruina, escritura inminente e imprevisible donde hablan pluralidad de voces anónimas y solidarias entre sí.

Esta comunidad literaria que deriva de la responsabilidad con el otro se caracteriza por mantener su alteridad y sustraerla de cualquier forma de poder. Es así que la escritura se infinitiza a partir de esa hospitalidad incondicional entre anónimos: «Espacio que es « campo de fuerzas anónimo», pues atrae los seres hacia él, los somete a su fuerza. Bien comprendido, este campo de fuerza no es otra cosa que el espacio literario» (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 334)[156]. Por consiguiente, se desenvuelve una poética de la alteridad en sus ficciones, tal como se ha mostrado en varios de sus relatos y que se multiplicarán en los ensayos-ficción *El paso no más allá* (1994) y *La escritura del desastre* (1980), como mostraremos en el capítulo a seguir. A partir de estos trayectos en el pensamiento narrativo y ensayístico de Blanchot, la escritura literaria compondrá con esa red de murmullos anónimos esa comunidad literaria a que se dedica esta tesis, al respecto anota Schulte-Nnordholt : « la escritura es entonces en última instancia experiencia de la comunidad literaria : como conversación, como pertenencia común a la obra, al espacio literario, al espaciamiento del intervalo: « esta reserva es nuestro espacio común » (CAP, 91)[157]. Es en este

[155] « ce qui fait que dans le voix narrative, et l´un et l´autre, en alternance, tantôt le moi, tantôt autrui parlent. Mais le moi et autrui dans la mesure où nous nous ne sommes plus des `moi´, des sujets, mais des `il´, toujours autres que nous mêmes, bref des semblables, des êtres absolument singuliers » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 330)

[156] « Espace qui est un « champe de forces anonyme », car il attire les êtres vers lui, les soumet à sa force. Ce champ de force n´est bien entendu rien d´autre que l´espace littéraire » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 334).

[157] CAP : Abreviatura usada por la autora para citar el relato de Blanchot *Celui qui ne m´accompagnait pas* (1973).

espacio que se juega « la relación y la alianza creadora » (CAP, 89) que es la escritura » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 335)[158].

[158] « L'écriture est donc en dernière instance expérience de la communauté littéraire : comme entretien, comme commune appartenance à l'oeuvre, à l'espace littéraire, à l'espacement de l'intervalle : à « cette réserve, notre espace commun » (CAP 91). C'est dans cet espace que se joue « l'entente et l'alliance créatrice » (CAP 89) qu'est l'écriture » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 335).

Capítulo IV

Bosquejo de una poética de la alteridad

Capítulo IV

Bosquejo de una poética de la alteridad

« Cuando el hombre ha vivido lo inolvidable, se repliega en él para lamentarlo, o se pone a errar para reencontrarlo; así se convierte en el fantasma de tal acontecimiento » (Blanchot, 1951, p. 133-134)[159]

En este capítulo nos dedicaremos a la poética de la alteridad que se esboza en textos de ensayo-ficción como *El paso no más allá* (1973)*, La escritura del desastre* (1980)*, El último en hablar* (1984) *y Après-coup* (1983). En el contexto del holocausto y del genocidio por las I y II Guerras mundiales del siglo XX. Estos textos se escriben en un diálogo continuo con múltiples filósofos como Husserl, Heidegger o Lévinas y escritores como Celan y Antelme, mientras se experimenta una escritura fragmentaria y testimonial debido a la imposibilidad del relato ante el sufrimiento injustificable, la degradación común y el morir del otro.

De este modo, en la primera parte nos ocuparemos de *El paso no más allá,* específicamente, de los fragmentos de ficción donde se puede notar el declive de la voz narrativa en primera persona, la emergencia de la voz neutra excedida e interpelada por el morir del otro y, paralelamente, cómo esta voz neutra despliega una polifonía enunciativa al invocar a los ausentes.

En la segunda parte, *La escritura del desastre* nos permitirá ampliar este tópico y tratar la escritura testimonial que se despliega de fragmento a fragmento, unas veces de manera ficcional, otras de manera discursiva. Así, en los fragmentos de ficción se escenifica la enunciación de los que vuelven (Hoppenot, 2004) a través de una voz anónima de un testigo cualquiera. Por su parte, en los fragmentos discursivos Blanchot desarrolla una conversación con varios fenomenólogos como Husserl, Heidegger y Lévinas para cuestionar la subjetividad trascendental que constituye sentido ante la posibilidad de la muerte o ante la experiencia de la alteridad. En este sentido, a partir de

[159] « Quand l'homme a vécu l'inoubliable , il s'enferme avec lui pour le regretter, ou il se met à errer pour le retrouver ; ainsi, il devient le fantôme de l'événement. » (Blanchot, 1951, p. 133-134)

figuras como "la subjetividad sin sujeto" o el "singular provisional", Blanchot caracterizará la pasividad e impoder de la voz narrativa del testigo como aquella que se aboca a lo insoportable no para convertirse en narradora de hechos verificables; sino como una voz narrativa excedida y extrañada que, con todo, puede nombrar lo indecible, aún más, invocar a los ausentes y reverberar su ausencia.

Este recorrido nos permitirá entonces concentrarnos en la tercera parte en la lectura que hace Blanchot de *La especie humana* (1947) de Antelme y en los poemas de Celan como escritura testimonial del desastre. De este modo, podremos notar cómo a través de la prosa se transforma la enunciación impersonal que nombra la catástrofe común de los campos en la enunciación colectiva de solidaridad entre los cautivos en el flujo de la obra de Antelme. Por su parte, los poemas de Celan desenvolverán el diálogo o drama pronominal entre la voz poética y los ausentes que nombra y con los que compone sombra entre sombras en medio de palabras errantes. Es así como la escritura testimonial de los textos de Blanchot y de sus interlocutores nos permitirán explicitar cómo la escritura literaria se transforma en un espacio de hospitalidad con el sufrimiento injustificable y el morir del otro, mientras nos muestra la potencia infinita de su anonimato al tornarse en la polifonía enunciativa de los que vuelven.

4.1 *El paso no más allá (1973):* acoger a los que vuelven (*revenants*)

El paso no más allá difícilmente puede clasificarse en un género literario, dado que su composición fragmentaria oscila entre el ensayo y la ficción, es por esto que puede considerarse un texto híbrido y polifónico, ya que Blanchot despliega en él su pensamiento a partir de su conversación con otros filósofos y escritores. Con todo, nos enfocaremos particularmente en motivos como el testimonio, el testigo y los muertos o "*revenants*" —que traducimos por "los que vuelven"—, a fin de dilucidar cómo se piensa y compone una escritura literaria en comunidad con "los que vuelven" en los fragmentos de ensayo y ficción de este singular texto.

Desde nuestra lectura, se trata más bien de una poética de la alteridad o, en otras palabras, de una escritura de la hospitalidad, tal como intentaremos sustentar a lo largo de este capítulo. La escritura literaria se expone a la experiencia límite de la muerte del otro, más aún, a su retorno inmemorable, a la presencia de esa ausencia que desorbita al escritor sin poder dar testimonio de ello: "*en mí hay alguien que no hace más que deshacer ese mí: ocupación infinita*" (Blanchot, 1994, p. 96). A propósito anota Derrida:

> Testimoniar un secreto, atestiguar que hay un secreto pero sin revelar lo fundamental del secreto, he ahí una posibilidad crítica a la que Blanchot, por ejemplo, hubiera estado muy atento, como a la de testimoniar por la ausencia de testimonio, cuando tenemos el deber de testificar ante otro que la prueba no es posible — y que allí hay un secreto por preservar o un secreto que incluso no puede no preservarse: confesión de un secreto que permanece secreto. (1998, p. 33)[160]

En su tentativa de pensar el testimonio, "el secreto que permanece secreto" — para retomar los términos de Derrida (1998, p.33) —, y debido a la imposibilidad misma del testigo de dar testimonio, que recorre *El paso no más allá*, la escritura discursiva es interrumpida y fragmentada una y otra vez por una voz narrativa y una red de murmullos anónimos interpelados por "los que vuelven" (*revenants*). No en vano observa Ripalda: "los fragmentos en itálica constituyen una especie de relato intercalado discontinuamente, que escenifica a varias voces la imposible búsqueda de pasividad en el otro, de mi muerte en la del otro." (1994, p. 14-15). Justamente, esta imbricación de la ficción expone la disolución del sujeto o testigo que se constata a partir de la voz narrativa neutra —«*mot-trou* » (Derrida, 2003, p. 102) — y de su pasividad ante lo insoportable y excedentario: "Fragilidad que no es la de la vida, fragilidad no de lo que se quiebra, sino del quebrantamiento y que yo no puedo alcanzar, ni siquiera en el desmoronamiento del mí que cede y cede el sitio al otro" (Blanchot, 1994, p. 150).

Ante esta disolución del sujeto, debido a la imposibilidad del testimonio, responde entonces el murmullo anónimo de la tercera persona —"no persona" (Benveniste, 1966)—, un cualquiera. La enunciación expone entonces su fondo anónimo y provisorio, donde el "yo" no es más que el lugar móvil de un locutor o enunciador momentáneo que postula, simultánea y momentáneamente, el "tú" o el "otro" al que se dirige. En consecuencia, nos dice Schulte-Nnordholt: "el yo y el otro solo son para Blanchot roles del hombre, convertido en un « él » impersonal, una apariencia, puede momentáneamente jugar, posiciones que ocupa transitoriamente" (1995, p. 346)[161].

Por tanto, la composición y recomposición de la dinámica de la enunciación a partir de la tercera persona en las ficciones de Blanchot nos indica: de un lado, el carácter impersonal de la narración, donde la voz narrativa opera como un indicador de otras voces en las que se dispersa y disemina —conforme hemos mostrado— o como una voz plural. De otro lado, el carácter provisional de la

[160] « Temoigner d´un secret, attester qu´il y a du secret mais sans réléver le cœur du secret, voilà une possibilité critique à laquelle Blanchot, par example, aura été très attentif, comme à celle de témoigner de la absence d´attestation, quand nous ressentons le devoir d´ attester auprès de l´autre que l´attestation n´est pas possible — et qu´il y a là un secret à garder ou un secret qu´on ne peut pas même ne pas garder : aveu d´un secret demeuré secret. » (Derrida, 1998, p. 33)

[161] "le moi et autrui ne sont pour Blanchot que de rôles que l'homme, devenu un `il'impersonnel, un semble, peut momentanément jouer, des positions qu'il occupe momentanément " (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 346)

tercera persona en virtud de lo que acontece que, en este caso, la excede y condiciona. Precisamente, en esta perspectiva nos aclara Courtois:

> Yo mismo me convierto en cualquiera, el prójimo se convierte en el otro: en términos lingüísticos, las posiciones son las de un intercambio entre [sintagmas] nominales y los representantes en el sentido en que cambian sus posiciones. En efecto, yo mismo no puedo librarme por el otro de este movimiento de reenvío, ni de la nada ni de la ausencia de presencia; sino al trazo manifiesto de cualquiera en el sujeto que se agrieta y entonces se retira. El anonimato del murmullo asciende incluso hasta las relaciones de las condiciones de enunciación para permitir así que la lengua gramatical según Blanchot sea atravesada por la lengua fenoménica de « lo que acontece » como dice Emmanuel Lévinas y, en este lado de la travesía, se dice el murmullo del ser anónimo en el fondo del cual todo discurso se construye. (2003, p. 554)[162]

Posteriormente, este murmullo anónimo desemboca en la enunciación de un nosotros ("*nous*") en el flujo narrativo: "*Abrazados, separados: testigos sin atestación, que venían hacia nosotros, que venían también el uno hacia el otro, en el recodo del tiempo que estaban llamados a hacer girar*" (Blanchot, 1994, p. 115).

Esta enunciación anónima colectiva despliega una relación insoslayable con el otro o, si se quiere, una responsabilidad con él, incluso en su ausencia, tal como acontece a los sobrevivientes anónimos de la posguerra. Al respecto, afirma Derrida: « en el juego de la enunciación, como se dice, allí a donde se dirige solamente o al menos la inteligencia de la lengua, una implicación semejante del "nosotros"—del « nosotros » como repartición del idioma y de la co-responsabilidad» (1998, p. 38-39)[163].

Sin embargo, como vimos en sus relatos y como vemos en los fragmentos de ficción que se intercalan en *El paso no más allá,* la singularidad de esta narración está en el bosquejo de ese desaparecer del otro que se invoca, en ese acercamiento a lo desconocido que acontece entre el sobreviviente y "el que vuelve" (*revenant*), al respecto anota Derrida: "el paso hacia el otro, paso de alejamiento" *(« le pas vers l'autre (pas d'é-loignement) »,* 2003, p. 90). Su ausencia a la vez hostiga y se sustrae; mientras se desata un movimiento paradójico de aproximación hacia "los que vuelven" para donarnos su ausencia o su espectro: "se desdoblan, devienen su imagen: una sombra impersonal, un ser neutro" *(«se dédoublent, deviennent leur image : une ombre impersonnelle, un être*

---

[162] « *Moi-même* passe *à personne*, *autrui* passe à *l'autre* : en termes linguistiques les positions sont celles d'un échange entre des nominaux et de répresentants au sens où ils échangent leurs positions. *Moi-même* ne peut en effet être sauvé par *autrui* dans ce mouvement qui renvoi, non à rien ou à l'abscence de la présence , mais à la trace témoignante de *personne* dans le sujet qui tranche et par là se retranche. L'anonymat du murmure remonte jusqu'aux rapports mêmes des conditions de l'énontiation permettant ainsi que la langue grammaticale chez Blanchot soit traversée par la langue phénomenale du « ce qui arrive » comme le dit Emmanuel Lévinas et, dans ce travers de la traversée, se dit le murmure de l'être anonyme sur le fond duquel tout discours s'enlève. (Courtois, 2003, p. 554)

[163] « Dans le jeu de l'énonciation, comme on dit, là où il y va seulement ou au moins de l'intelligence de la langue, une telle implication du « nous » —du « nous » comme partage de l'idiome et de la coresponsabilité » (Derrida,1998, p. 38-39)

neutre », Schulte-Nnordholt, 1995, p.355). Esta es precisamente la alteridad que acoge la escritura y a la que se dedica este capítulo: «*Hablamos, hablamos, dos hombres inmóviles cuya inmovilidad mantendría frente a frente, los únicos en hablar, los últimos en hablar*.» (Blanchot, 1994, p. 121-122).

Los fragmentos de ficción producen entonces el intervalo, la interrupción, nombran a la vez la ausencia de ese otro que se sustrae y el espacio vacío de su relación, donde lo más relevante no es ni el uno ni el otro, sino el espacio entre ambos. La ficción acoge este vacío, se desenvuelve en este espacio neutro —que no refiere aquí a un espacio carente de cualidades— entre el yo y el tú, entre nosotros y ellos, en fin, entre los sobrevivientes y "los que vuelven", espacio de no-poder y de pasividad tan característico de la narrativa de Blanchot, de ahí que se considere neutro, en este sentido dice Schulte-Nnordholt: « intervalo, vacío insoslayable donde nos encontramos entre-dos que refiere lo esencial de la relación: el entre-dos, el entre-nosotros, que no es ni yo ni el prójimo, ni el uno ni el otro y, en esta medida, lo neutro » (1995, p.348)[164].

En consecuencia, es necesario aclarar que el uso del neutro en Blanchot tiene varios alcances: uno lingüístico y poético que nos permite dar cuenta de la dinámica de la enunciación de su narrativa. El otro de sus alcances es ético, pues apunta a una relación con el otro en tanto alteridad radical, más aún en el caso de *El paso no más allá,* de una responsabilidad con los ausentes, en suma, con el morir del otro que se acoge incondicionalmente y que, por tanto, imposibilita la reducción de una relación ética a una relación de poder, de ahí que la literatura se afirme, una vez más, a partir de su potencia anónima de rechazo y transgresión del poder y de su lógica dialéctica.

Los fragmentos de *El paso no más allá* refieren, por una parte, a esta disolución y desvanecimiento de la voz narrativa; mientras dan cuenta del agrietamiento del sujeto del lenguaje excedido por los acontecimientos, cuya experiencia no puede remitirse a una interioridad, que impide incluso considerar que el sufrimiento pueda sobrellevarse en primera persona:

> La desdicha no autoriza el mí, el yo desdichado, lo cual conduce a pensar —sólo a pensar— que la desdicha siempre ha deshecho el mí, sustituyéndolo por la relación otra y con el otro y que, sin embargo, lo encierra en una singularidad puntual en donde no tiene derecho a ser mí, ni siquiera un mí singular, ni siquiera un mí que sufre: sólo pasivo hasta el punto de ser apartado de lo que hay de sufrimiento en la pasividad, del sentimiento común del sufrimiento y, no obstante, destinado, por esa pasividad no padecida, no autorizada a padecer y como exiliada del sufrimiento, a sostener la relación con el otro que sufre. [...] abandono del morir del prójimo. (Blanchot, 1994, p. 153)

[164] « intervalle, vide inéliminable où nous retrouvons l'entre-deux qui fait l'essentiel du rapport : l'entre-deux, l'entre-nous, qui n'est ni moi ni autrui, ni l'un ni l'autre et dans cette mesure, le neutre » (Schulte-Nnordholt , 1995, p.348)

Como se ve, en lugar de un sujeto soberano resta la pasividad de un anónimo cualquiera que acoge el morir del otro aún en la imposibilidad y excedencia de esta responsabilidad y de la que, no obstante, es capaz la literatura: "responder de lo que escapa a la responsabilidad" (Blanchot, 1994, p. 154).

Por otra parte, los fragmentos de ficción de *El paso no más allá* imbrican breves conversaciones con el otro ausente, así la voz narrativa, aún en primera persona, atraviesa el umbral de un desaparecer continuo donde apenas murmura su invocación del otro ausente, de su morir que desde entonces lo aboca a su deshacimiento:

> «*Muero, no puede hacer nada por ti más que ser un peso para ti, una carga de pena, un habla que ya no te responde, la cosa inerte que no podrías querer sino sólo olvidar hasta en tu recuerdo.*» — «*Muriendo, no mueres, me concedes ese morir como acuerdo que sobrepasa toda pena, toda solicitud y donde me estremezco suavemente hasta en aquello que desgarra, perdiendo el habla contigo, muriendo contigo sin ti , dejándome morir en tu lugar , recibiendo el don más allá de ti y de mí.*» — «*En la ilusión que te hace vivir mientras yo muero.*» — «*En la ilusión que te hace morir mientras mueres*.» (Blanchot, 1994, p. 154-155)

Posteriormente, estos fragmentos de ficción de *El paso no más allá* escenifican el debilitamiento de esa voz narrativa en primera persona debido a la invocación del ausente, pues en esa distancia o, si se quiere en ese vacío, es donde se bosqueja el espacio neutro y, no obstante, polifónico, donde la voz narrativa en primera persona del plural da cuenta de una enunciación anónima colectiva que parece recordarnos ese habla plural o como indica esta tesis, la comunidad de anónimos que reverbera entre sus fragmentos:

> *Viniendo hacia nosotros, como si viniesen el uno hacia el otro, con esa pluralidad que los unía sin manifestar la unidad: su joven retorno. Pensaba, salvando el nosotros, igual que creía salvar el pensamiento identificándolo con la frágil caída, que su joven retorno le permitía, dejando de estar juntos (hacía tiempo que no había vuelto a oír, ni siquiera en un eco, nada que pudiese parecer una aprobación, una confirmación de la cita cotidiana), caer en comunidad. Caída frágil —caída común: palabras que siempre se codean.*
>
> *Y sabía, gracias al saber demasiado antiguo, borrado por los años, que los jóvenes nombres, al nombrar dos veces, una infinidad de veces, el uno en pasado, el otro en futuro, lo que sólo se encuentra más acá, lo que sólo se encuentra más allá, nombraban la esperanza, la decepción. Cogidas las manos, de umbral en umbral, como inmortales de los cuales uno muere, diciendo el otro: « ¿Estoy con quien muero?*». (Blanchot, 1994, p. 164)

De este modo, el morir del otro en tanto experiencia límite fragmenta el sujeto del lenguaje, mientras en su lugar, emerge un habla plural donde "los que vuelven" y los sobrevivientes componen su comunidad anónima entre fragmentos literarios. La forma del relato se agota ante la imposibilidad de dar testimonio, de relatar, queda entonces la insensata necesidad de escribir para

reverberar la ausencia de "los que vuelven". Precisamente sobre la experiencia extrema en la literatura anota Zarader:

> Desafiando cualquier designación, pone en jaque el *lenguaje*; al hacer irrupción con una existencia singular incapaz de integrarse, desestabiliza los supuestos poderes del *sujeto*; al surgir como un escándalo en la dimensión colectiva, ya no se integra a la *historia*; consagrando la literatura a la dispersión y a una fragmentación sin remedio, hace fragmentar los límites del *relato*. (Zarader, 2001, p. 15)[165].

En suma, estos fragmentos de ficción en *El paso no más allá* bosquejan esa tentativa de la voz narrativa de responder a "los que vuelven" y errar entorno a su sombra, mientras ella misma se torna sombra entre sombras: « la imagen es una sombra: no es ni un ser vivo en carne y hueso, ni un muerto sino un moribundo, o si se quiere, un sobreviviente» (Schulte-Nnordholt, 1995, p.353)[166]. Así mismo, esta fragmentación de la obra literaria que notamos en *El paso no más allá* indica la desestabilización de la literatura misma como discurso y de sus géneros, debido a las experiencias límite, a los acontecimientos inesperados, en fin, a lo desconocido ante sí que, en este caso, conduce del abandono del relato como forma literaria a la experimentación de la escritura fragmentaria en la que emerge, paralelamente, una enunciación colectiva. Esta opera al modo de un resquicio polifónico donde "los que vuelven" y los sobrevivientes tejen su comunidad anónima en el desvío de cualquier forma de poder. Al respecto dice Préli:

> Elegir la ausencia de obra (o una obra que fuese la presión del afuera y no su limitación), también era escoger la ausencia de poder, el no-poder (o un poder que solo fuera el prodigioso poder vinculado a un querer nada más que la calma y la devastación), esto era favorecer la emergencia de la ausencia de sujeto (o al menos, un sujeto disuelto y envuelto por el rumor del « todos nosotros » y de la comunidad). (1977, p. 169)[167]

Por tanto, la disolución del sujeto del lenguaje ante la imposibilidad de dar testimonio se vierte en estos fragmentos de ficción en la polifonía enunciativa o, si se quiere, en el habla plural de un nosotros anónimo donde reverbera la ausencia de "los que vuelven". Murmullo de la comunidad de los anónimos al que se dedica esta tesis.

---

[165] "défiant toute nomination, il met en échec le *langage* ; faisant irruption dans une existence individuelle impuissante à l'intègrer, il ébranle les pouvoirs supposés du *sujet*; surgissant comme un scandale dans la dimension collective, il ne s'intègre plus à l'*histoire* ; vouant la littérature à la dispersion et à une fragmentation sans remède, il fait éclater les limites du *récit*. » (Zarader, 2001, p. 15)

[166] « l'image est une ombre : elle n'est ni un être vivant, en chair et en os, ni une morte, mais une mourante, ou si l'on veut une survivante » (Schulte-Nnordholt, 1995, p.353)

[167] « faire le choix de l'absence de œuvre (ou d'une œuvre que fût la pression du dehors, et non sa limitation), c'était aussi choisir l'absence de pouvoir, le non-pouvoir (ou un pouvoir que ne fût que la puissance prodigieuse liée à un ne-vouloir-rien que le calme et la dévastation), c'était favoriser la l'émergence de l'absence de sujet (ou sinon, un sujet dissous et investi par le rumeur du « nous tous » et de la communauté). » (Préli, 1977, p. 169)

4. 2 *La escritura del desastre (1980):* responsabilidad y alteridad

En *La escritura del desastre* continúa y se intensifica esta exigencia de "velar por el sentido ausente" (Blanchot, 1990, p. 42) ante el sufrimiento injustificable y la muerte del otro. Como *El paso no más allá,* este libro se escribe de forma fragmentaria e híbrida. A propósito de esta escritura fragmentaria anota Hoppenot:

> *La escritura del desastre* pone en escena una verdadera poética, que privilegia el fragmento, como ya lo anunciaba Primo Levi en algunas de las palabras de la introducción de *Si esto es un hombre*. El fragmento imita la ruptura, las ruinas, los pedazos, escapa a cualquier poder cronológico, a cualquier agrupamiento, dice lo inconmensurable de la pérdida y de su hostigamiento. Deconstruye la posibilidad misma de cualquier narración. (Hoppenot, 2014)[168]

Hay fragmentos de carácter discursivo en diálogo con diversos pensadores (como Heidegger, Lévinas, Celan, Antelme, entre muchos otros) y fragmentos de ficción que desenvuelven conversaciones entre voces anónimas. A su vez, unos fragmentos y otros provocan constantes resonancias entre sí. Si bien el título puede sugerir un tono apocalíptico; no obstante, se distinguirá de los textos bíblicos puesto que invocará los campos de concentración y el genocidio del siglo XX:

> Si la noción de desastre evoca la literatura apocalíptica como género y la tradición de los *Lamentaciones* (Jeremías), en cambio, estas no se relacionan con la escritura del desastre, cuya noción como tal refiere a Maurice Blanchot. Este la ha desarrollado especialmente en su selección epónima, compuesta por fragmentos, *La escritura del desastre* (1980) apareció siete años después de *El paso no más allá,* con el que forma una especie de díptico. Esta categoría que emerge, en aquel momento en el campo intelectual, llega a integrar los textos testimoniales sobre los campos de concentración y el genocidio. (Hoppenot, 2014)[169]

Sin embargo, *La escritura del desastre* no consistirá en una narración histórica ni en el relato descriptivo de sus sobrevivientes. Al contrario, su singularidad está en la emergencia y errancia de las voces espectrales que recorren los fragmentos de ficción. En este sentido agrega Hoppenot (2014)[170]: « Más que una escritura de sobreviviente, el desastre es el lugar de la enunciación de los que vuelven. Lengua espectral que ha incorporado la voz de los desaparecidos. El desastre es la escritura en la que se sepultan como en una cripta las cenizas de los que quedan sin sepultura. Literatura

---

[168] « L'écriture du désastre met en scène une véritable poétique, qui privilégie le fragment, comme l'annonçait déjà Primo Levi dans ses quelques mots d'introduction à Si c'est un homme. Le fragment mime le bris, le débris, l'éclat, il échappe à toute volonté chronologique, à tout rassemblement, il dit l'incommensurable de la perte et son ressassement. Il déconstruit la possibilité même de toute narration ». (Hoppenot, 2014)

[169] « Si la notion de désastre évoque la littérature apocalyptique comme genre et la tradition des *Lamentations* (Jérémie), en revanche, celles-ci n'entrent pas pleinement dans l'écriture du désastre dont la notion, en tant que telle, revient à Maurice Blanchot. Ce dernier l'a plus spécialement développée dans son recueil éponyme, composé de fragments, *L'Écriture du désastre* (1980) paraissant sept ans après *Le Pas au-delà* avec lequel il forme une sorte de diptyque. Cette catégorie, émergeant donc à ce moment dans le champ intellectuel, vient intégrer les textes testimoniaux sur les camps de concentration et le génocide. » (Hoppenot, 2014)

[170] « Plus qu'une écriture de survivant, le désastre est le lieu d'énonciation du revenant. Langue fantomatique qui a incorporé la voix des disparus. Le désastre est l'écriture où s'enfouissent comme dans une crypte les cendres de ceux qui restent sans sépulture. Littérature testimoniale et testamentaire, testamentaire parce que testimoniale." (Hoppenot, 2014)

testimonial y testamentaria, testamentaria en tanto testimonial». Esta polifonía enunciativa de los que vuelven transforma la escritura en un espacio testamentario y, por tanto, la escritura deviene testimonial: «El holocausto, acontecimiento absoluto de la historia, históricamente fechado, esta quemazón en que se abrazó toda la historia [...] *En la inmensidad mortal, el silencio huidizo del grito innumerable* » (Blanchot, 1990, p. 46-47).

Ahora bien, la particularidad de este ensayo-ficción es que escenificará la necesidad de mantener la palabra aún ante la ausencia de sentido y la exigencia de responder a la interpelación por el morir del otro. Por tanto, la deriva ética que ya se venía desenvolviendo desde *La conversación infinita* y *El paso no más allá* se consolida e intensifica en *La escritura del desastre,* a través de la voz neutra que aún en el límite de sus fuerzas ("*a bout de forces*", Zarader 2001, p. 271) actúa como testigo desnudo de la debilidad humana. Así, en medio del desastre ella reverbera lo indecible para responder al "mandato de lo neutro: él está destinado a vincular nuestra existencia con una ausencia radical, la del testimoniar por la muerte del otro" (Zarader, 2001, p. 276)[171].

En los fragmentos de ficción la voz es narrativa (*narrative*) —no narradora (*narratrice*) —, no habla un "yo" que constituye y da sentido a los acontecimientos; sino un "él", un cualquiera —la "no-persona" (Benveniste, 1997) —, que opera como fisura o intersticio en la enunciación. A propósito de esta voz narrativa neutra, en tanto vacío o excedente de lugar, agrega Derrida: « atópica, loca, extravagante e hiper-tópica [...] atopía, hipertopía, lugar sin lugar [...], el retorno « espectral », « fantasmal» » (Derrida, 2003, p. 139-140)[172]. Con todo, la potencia de esta voz neutra, atópica o hiper-tópica, está en su potencia polifónica, pues permite referir las voces de los ausentes, acoger ese mutismo, esa excedencia, en fin, esa ausencia: "no eres tú quien hablará; deja que el desastre hable en ti, aunque sea por olvido o por silencio" (Blanchot, 1990, p. 12).

Precisamente, esta escritura fragmentaria pone en escena esa reclamación de la responsabilidad que impide el flujo y la suficiencia narrativa, mientras aboca una y otra vez a la interrupción, a la errancia y al silencio en el paso de un fragmento a otro. Paralelamente, la enunciación ya sea en los fragmentos discursivos, ya sea en los fragmentos de ficción da cuenta de la transformación del sujeto del enunciado en esa voz impersonal o neutra, debido al morir del otro y al acontecimiento de lo insoportable a los que ha de responder: "respuesta a lo imposible [...] si la responsabilidad es tal que desprende al yo del yo, lo singular de lo individual, lo subjetivo del sujeto, la no consciencia de

[171] « à l'injonction du neutre: elle est destinée à accorder notre existence à une abscence radicale, celle dont témoigne l'autre mort. » (Zarader, 2001, p. 276)
[172] « A-topique, folle, extravagante et hypertopique [...] atopie, hypertopie, lieu sans lieu [...], la revenance « spectrale », « fantomatique » » (Derrida, 2003, p. 139-140)

cualquier consciente e inconsciente, para exponerme a la pasividad sin nombre, hasta el extremo que solo por la pasividad he de responder a la exigencia infinita" (Blanchot, 1990, p. 29).

Asistimos entonces a un agrietamiento o deshacimiento de esa subjetividad que mantiene la palabra: "desprendido de todo, hasta de su desprendimiento" (Blanchot, 1990, p. 18). No en vano, Blanchot se referirá a ella como un "singular provisional" (Blanchot, 1990, p. 25) e incluso como una "subjetividad sin sujeto" (Blanchot, 1990, p. 70). Este énfasis en el impoder, provisionalidad y pasividad de la subjetividad no apuntan a una reducción nihilista; sino a explicitar el modo como la interpelación del otro la concierne, asedia y desborda. La crítica a la subjetividad de la filosofía moderna —de Descartes a Husserl— resulta evidente en estos pasajes, de la figura de un soberano se pasa a la de un anónimo cualquiera:

> La "subjetividad" es la *otredad* en lugar de la mismidad [...] la otredad no tiene interioridad, lo anónimo es su nombre, lo exterior es su pensamiento, lo no concerniente su alcance y el retorno su tiempo, lo mismo que la neutralidad y la pasividad de morir sería su vida, si ésta es lo que se tiene que acoger mediante el don de lo extremo, don de lo que (en el cuerpo y por el cuerpo) es la no pertenencia. (Blanchot, 1990, p. 31)

En los intersticios de esta subjetividad agrietada rumora entonces esa voz neutra a la que cede su lugar: "velar está en neutro. "yo" no velo: se vela [...] velar no es el poder de velar en primera persona, no es un poder, sino el alcance de lo infinito sin poder" (Blanchot, 1990, p. 47). Se reitera, una vez más, el deslizamiento de la primera a la tercera persona, sin embargo, en esta ocasión dicha transformación no solo tiene un carácter poético sino ético. Esta subjetividad sin sujeto, o si se quiere, esta voz que resta tras el desastre es la voz que testimonia. Voz que, en tanto testigo, inevitablemente se enuncia en tercera persona: "El testigo es un sobreviviente, el tercero, el *terstis* como *testis* y *superstes*, el que sobrevive" (Derrida, 1998, p. 54)[173]. A propósito, recordemos aquí el extraño narrador del *Instante de mi muerte*, este que apenas puede narrar refiriéndose en el relato como siendo otro, ese cualquiera que sobrevivió a la muerte y que desde entonces lo habita: "el narrador declara que se acuerda del otro y de lo otro, la historia se anuncia como el relato de lo que acontece en tercera persona, como lo que le sucede a él, "él", el tercero, hasta el final. Hasta el final, hasta este final en el que retorna el "yo" y el "tú » (Derrida, 1998, p. 65-66)[174].

Justamente, este agrietamiento de la subjetividad y el deslizamiento del enunciador de la primera a la tercera persona a que conduce esta escritura testimonial dan cuenta de la poética y ética de la

[173] "Le témoin est un survivant, le tiers, le terstis comme testis et superstes, celui qui survit" (Derrida, 1998, p. 54)
[174] "le narrateur déclarant qu´il se souvient d´un autre, et l´autre ; l´histoire s´annonce comme le récit de ce qui arriva à une troisième personne, comme ce qui arriva à lui ; « il » , le tiers, jusqu´à la fin. Jusqu´à la fin, jusqu´a ce qui à la fin le « je » revienne, et le « tu » » (Derrida, 1998, p. 65-66)

alteridad a que se dedica este capítulo. El impoder y pasividad de la voz neutra no es una reducción a la nada de la subjetividad, sino su alteración por la alteridad que lo interpela al morir:

> Acoger la muerte conllevaría entonces a prestar la voz a todo lo que está fuera de la palabra y es más silencioso que ella: la protesta muda del inocente, la súplica del moribundo, etc. En otros términos, si el discurso podía abrirse simplemente a lo que lo excede, podría comprenderse que allí haya para él un cierto mandato e incluso una obligación por la cual responder. (Zarader, 2001, p. 274)[175]

A continuación explicitaremos puntualmente algunos pasajes del diálogo polifónico que desenvuelve Blanchot con varios pensadores de la fenomenología —específicamente con autores como Husserl, Heidegger y Lévinas— a través de los fragmentos discursivos. Esto a fin de detallar los alcances éticos de su asunción poética de la voz narrativa neutra, de la exigencia de responder a lo indecible y de la pasividad de la "subjetividad sin sujeto" que emerge en este libro.

En contraste con el sujeto trascendental de la fenomenología husserliana (Husserl, 1949, 1979), capaz de constituir sentido a partir de la experiencia, la pasividad de la "subjetividad sin sujeto" a la que se refiere Blanchot se encuentra desbordada por los acontecimientos, por el sufrimiento injustificable y por lo insoportable del desastre, en suma, apenas sobrevive a la experiencia límite. Es así que esta subjetividad del testigo más que poder constituirse como fundamento trascendental de la experiencia, es apenas un "resto", un espectro, a propósito dice Derrida: «esta restancia (*restance*), ningún cuidado la hace presente, ningún yo. De ahí su relación básica con lo espectral, con lo fantasmal » (Derrida, 2003, p. 149)[176]. En este sentido, Zarader añade que el aporte de Blanchot consiste en llevar al límite esa capacidad constitutiva de la subjetividad, allí donde su poder se invierte en impoder ante la excedencia de los acontecimientos: « Blanchot no niega la realidad de la constitución (puede decirse incluso que la confirma), pero la lleva al límite, al punto en el que se desmorona en impoder » (Zarader, 2001, p. 149)[177].

El sufrimiento extremo, lo insoportable, en fin, las experiencias límite remueven la subjetividad como origen y poder constituyente de sentido. De ahí, la insistencia de Blanchot en la pasividad de esa subjetividad que apenas da cuenta de su impoder, deshacimiento y deslizamiento hacia la alteridad, así como el deslizamiento de la primera a la tercera persona, o si se quiere, la voz neutra de

---

[175] "accueillir la mort reviendrait alors à prêter sa voix à tout ce qui hors parole et plus silencieux qu'elle : la muette protestation de l'innocent, la supplication du mourant, etc. En d'autres termes, si le discours pouvait simplement s'ouvrir à ce qui l'excède, on pourrait comprendre qu'il y ait là, pour lui, une manière d'injonction, et comme une obligation d'en répondre » (Zarader, 2001, p. 274)

[176] «cette restance, aucune attention ne peut le rendre présente, aucun moi. D'où son rapport essentiel au fantomatique, au phantasmique » (Derrida, 2003, p. 149)

[177] « Blanchot ne nie pas la réalité de la constitution (on peut même dire qu'il la confirme), mais il fait signe vers sa limite, le point où elle s'effondre en impouvoir » (Zarader, 2001, p. 149)

la escritura testimonial, como huella de ese extrañamiento de los acontecimientos, de la alteración y de la alteridad que experimenta en sí mismo el testigo.

Igualmente, esta pasividad de la subjetividad ante la muerte del otro contrasta con el *dasein* que ante la experiencia del ser-para-la-muerte se apropia de la vida auténtica. Las diferencias son manifiestas, en primer lugar, mientras en Heidegger (2020) el ser-para-la-muerte acontece y refiere al *dasein*, este lo asume y se resuelve hacia una vida auténtica que lo concierne. Al contrario, la "subjetividad sin sujeto" del testigo en Blanchot parte de la imposibilidad de preponderar la muerte propia sobre la muerte del otro, pues es esta la que en verdad nos concierne. Además, esta experiencia del sufrimiento injustificable del otro es inapropiable, el testigo no puede introducir esta experiencia en un horizonte de sentido, apenas puede mantenerse una voz neutra que, a pesar del impoder, responde a esa muerte reverberando la ausencia, acogiendo esas voces espectrales que una y otra vez escapan a su comprensión, conocimiento o reconocimiento: "*Él nos interroga: lo que hacemos, cómo vivimos, cuáles son nuestros amigos. Es discreto, como si sus preguntas no preguntaran. Y cuando asimismo le preguntamos lo que está haciendo, se sonríe, se levanta y es como si nunca hubiese estado presente. Las cosas siguen su curso. Él no nos molesta*." (Blanchot, 1990, p. 38).

Por otra parte, uno de los interlocutores de Blanchot más presentes de fragmento a fragmento en este libro es Lévinas (1995). Entre ambos hay varios puntos importantes de continuidad y discontinuidad. Uno de estos puntos de encuentro es la proximidad entre la noción de "hay" (*il y a*) de Lévinas y la noción de neutro en Blanchot: « el ser, el neutro no está próximo al ser heideggeriano, sino al "hay" de Lévinas » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 362)[178]. Ambos coinciden en que algo queda o subsiste en la experiencia aun cuando desborda o interpela al sujeto. Con todo, la forma de resolver esta experiencia de excedencia es diferente en cada uno, a propósito nos aclara Zarader:

> Para Lévinas, lo neutro al decir la amenaza de la ausencia de sentido, invita el pensamiento a buscar las condiciones de toda significación (poco importa si lo logra o no); para Blanchot, lo neutro designa esta misma ausencia de sentido en tanto que debe ser mantenida – lo neutro dice el sentido ausente que el pensamiento debe mantener a riesgo de traición o infidelidad. Evidentemente, es así que se distingue de lo que Lévinas llama « neutro ». Pero también es de ahí que funciona como vocablo orientador en la obra de Blanchot. (Zarader, 2001, p. 199)[179]

[178] « l'être, le neutre est proche non de l'être heideggerien, mais de l'il y a de Levinas » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 362)

[179] «Pour Lévinas, le neutre disant la ménace d'une suspension du sens, il invite la pensée à rechercher les conditions de toute signification (peu importe ici qu'elle y parvienne ou non) ; pour Blanchot, il désigne cette même suspension de sens en tant qu'elle doit être maintenue – il dit un sens absent que la pensée doit soutenir sous peine de trahison ou d'infidélité. C'est évidemment par là qu'il se distingue de ce que Lévinas nomme « neutre ». Mais c'est par là, aussi, qu'il fonctionne comme vocable directeur dans l' œuvre de Blanchot. » (Zarader, 2001, p. 199)

Como vemos, mientras para Lévinas la experiencia límite conduce y posibilita la búsqueda de significación; en contraste, para Blanchot esta experiencia aboca a la ausencia de sentido, a lo indecible que asume y lleva la voz neutra. Por consiguiente, la filosofía de Lévinas se dedicará a superar lo neutro a través de la constitución de sentido. En contraste, el pensamiento literario de Blanchot se dedicará a afirmar esa excedencia de la experiencia y a lo indecible en tanto exigencias a las que responde la voz neutra. Al respecto dice Schulte-Nnordholt:

> Lo que separa entonces a Blanchot de Lévinas es la función que tiene el neutro en su indagación, como hemos visto, toda la filosofía de Lévinas es transformada por la necesidad de superar el hay (*il y a*), por des-neutralizarlo [...]. Des-neutralización que pasa primero por la postulación de un yo-sujeto, en el seno del ser anónimo, luego, por la revelación del rostro del prójimo, que inaugura la relación ética. (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 364)[180]

Asimismo, Blanchot se distancia de la idealización de la alteridad por Lévinas, quien concibe al otro como el altísimo. Al contrario, Blanchot considerará que el otro puede ser tanto el más alto como el más bajo, de ahí que, como vimos, la exigencia ética en la "relación del tercer género" (Blanchot, 2008, p. 83) consista en mantener la separación y no pretender una promesa que unifique y totalice esa alteridad, en tanto conduce a la violencia entre ambos. Adicionalmente, dicha separación se debe a la imposibilidad de sustituir al otro o su experiencia que, no obstante, me interpela y me obliga. En este sentido afirma Schulte-Nnordholt:

> Según [Blanchot], no se trataría de sustituir al otro, sufrir en su lugar. No porque el sufrimiento del otro no me concierna, sino porque el sufrimiento es justamente para Blanchot la experiencia de la distancia irreducible que nos separa, del intervalo que solo podría colmarse al transformar el vínculo en relación de poder. (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 357)[181]

Por consiguiente, el impoder de la "subjetividad sin sujeto" se debe a que no se puede sustituir al otro en su sufrimiento, justamente esta es la experiencia de su separación y de la irreducible alteridad entre ambos. No en vano, escribe Blanchot en uno de los fragmentos de *La escritura del desastre:*

> En la relación de mí (lo mismo) con El Otro. El otro es el lejano, lo ajeno, mas si invierto la relación , el Otro se relaciona conmigo como si yo fuese Lo Otro y entonces me hace salir de mi identidad, apretándome hasta el aplastamiento, retirándome, bajo la presión de lo muy cercano, del privilegio de ser en primera persona y, sacado de mí mismo, dejando una pasividad privada de sí (la alteridad misma, la otredad sin unidad), lo no sujeto o lo paciente. (Blanchot, 1990, p. 23)

---

[180] « Ce qui sépare alors Blanchot de Levinas, c´est la fonction qu´a le neutre dans la recherche qui est le sienne ; comme nous l´avons vu, toute la philosophie de Levinas est mue par la nécessité de surmonter l´il y a, de le déneutraliser [...] Déneutralisation qui passe d´abord par la position d´un moi- sujet, au sein de l´être anonyme, ensuite par la révélation du visage d´autrui, qui inaugure le rapport étique. » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 364)

[181] « Chez lui [Blanchot], il ne saurait etre question de se substituer à autrui, de suffrir à sa place. Non pas parce que la souffrance d´autrui ne me touche pas, mais parce que la souffrance est justement pour Blanchot l´expérience de l´irreductible distace qui nous sépare, de l´intervalle qui ne saurait être comblé sans transformer le rapport en relationde pouvoir. » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 357)

Como se ve, esta poética de la alteridad corresponde a una "subjetividad sin sujeto" descentrada y dislocada por la alteridad e, incluso, abocada a su misma alteridad, allí donde apenas resta la voz neutra que nombra lo indecible, voz intersticial de la ausencia y, con todo, voz polifónica que reverbera a los que vuelven. En fin, poética de una relación ética: "relación inconmensurable de uno con otro, ella es unión con lo exterior dentro de su ruptura e inaccesibilidad" (Blanchot, 1990, p. 31). La escritura se torna entonces un espacio de hospitalidad con esa otredad irrepresentable, irreducible e inapropiable que escapa al poder de la subjetividad: "la otredad es siempre el otro, y el otro siempre su otredad, liberada de toda propiedad, de todo sentido propio, rebasando, de esta manera, todo sello de verdad y toda señal de luz" (Blanchot, 1990, p. 41). Es por esto que solo una "subjetividad sin sujeto", en tanto asume lo indecible, es la que puede responder a esta poética de la alteridad.

De ahí, el vigor poético y ético de *La escritura del desastre,* que Derrida considera como un texto sobre la "hospitalidad de la muerte misma" (« *hospitalité de la mort même* », Derrida, 1998, p.58). Tras el desastre del holocausto y del genocidio pervive una escritura hospitalaria que invierte la muerte a través de la polifonía enunciativa de los que vuelven, que traspasa el límite del miedo y del terror a través del infinito de la reverberación de la ausencia que se nombra. Es así que la escritura se convierte en comunidad de murmullos anónimos, esto es, es un espacio de polifonía enunciativa de los ausentes, allí donde el escritor se expone a la voz neutra, a la excedencia y al extrañamiento que lo tornan una alteridad, un cualquiera para entonces acoger a los que vuelven, a los moribundos, en fin, para donar esa voz neutra al rumor de los ausentes. En consonancia dice Schulte-Nnordholt:

> En la escritura, el yo del escritor se borra dando lugar a un ser sin particularidades, « él » impersonal y neutro, un semejante. Por este movimiento de borradura del yo la comunidad literaria es para Blanchot semejante a la comunidad de moribundos: la escritura es don de sí, morir del yo del escritor. Morir que, entre el yo y el otro, despliega una distancia, un vacío infinito y, es gracias a este vacío que, en la comunidad el otro escapa a mi poder, que se torna intangible e indestructible: un ser autónomo. (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 356)[182]

Como hemos visto, *La escritura del desastre* se despliega entre fragmentos que hibridan el ensayo y la ficción, a la vez, pensamiento y creación se desenvuelven de manera polifónica. Con todo, podemos notar el modo como los senderos se bifurcan entre filosofía y literatura a partir de lo

[182] « Dans l´écriture, le moi de l´écrivain s´efface laissant la place à un être sans particularités, `il´impersonnel et neutre, un semblable. Par ce mouvement de effacement du moi la communauté littéraire est pour Blanchot proche de la communauté des mourants : l ´ecriture est don de soi, mourir du moi de l´écrivain. Mourir qui, entre moi et autrui, déploie une distance, un vide infini et ce grâce à ce vide que, dans la communauté aurrui échappe à mon pouvoir, qu´il devient n être intangible, indestructible : un être souverain. » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 356)

neutro o, si se quiere, ante la experiencia del desastre y de lo indecible que pone en jaque a la subjetividad.

Así, tras una amplia interlocución con la fenomenología de Husserl, Heidegger y Lévinas, principalmente, Blanchot continúa componiendo su pensamiento en torno a lo neutro, cuya singularidad consistirá en su finalidad, pues la escritura literaria, en contraste con la filosófica, no intentará superar lo neutro en busca de la constitución de horizontes de sentido por una subjetividad consolidada. Al contrario, la escritura literaria se expondrá al ocaso del sentido, a lo desconocido ante sí, al desastre que apenas deja una "subjetividad sin sujeto", "una singularidad provisional", un cualquiera, una tercera persona y una enunciación impersonal donde reverberan los que vuelven, para indicar en este vacío o, si se quiere, en este intersticio polifónico de la ausencia: la potencia anónima de la literatura. A propósito anota Schulte-Nnordholt: « si la responsabilidad de la filosofía es superar lo neutro, la de la literatura es exponerse a ello, en todos los niveles en los que se deja escuchar. Este vacío, este intervalo que hemos visto abrirse en el lenguaje literario como en la realidad imaginaria que es la de la literatura y en la comunidad literaria» (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 364)[183].

Esta es justamente la comunidad de anónimos que entretejen el texto literario a la que se dedica esta tesis y cuya potencia poética nos da cuenta, a la vez, de un insoslayable alcance ético, puesto que al decirse lo indecible se invierte la muerte y el horror injustificables con la polifonía enunciativa de los que vuelven. Comunidad literaria que, en el reverso del poder, desfonda sus límites a través de la potencia infinita del lenguaje literario, en tanto este es capaz de transformar el silencio letal en la reverberación infinita de la ausencia. He ahí la relación sin poder en el seno de la voz neutra que nos indica la relación ética con la alteridad, tal como nos propusimos mostrar en este capítulo.

4.3 Lo insoportable, lo indestructible: Blanchot lector de Antelme y Celan

En este apartado, nos detendremos en el modo como Antelme y Celan responden narrativa y poéticamente a los campos y al desastre —en hebreo *shoah*—, a partir de la lectura que de ambos propone Blanchot. Así, en un primer momento nos dedicaremos a algunos fragmentos de *La Especie humana* (1957), analizados por Blanchot tanto en *La conversación Infinita* (2008), como en

[183] « si la responsabilité de la philosophie est de surmonter le neutre, celle de la littérature est de s´y exposer, à tous les niveaux où il se laisse entendre. Ce vide, cet intervalle que nous avons vu s´ouvrir, dans le langage littéraire comme dans la realité imaginaire qui est celle de la littérature, et dans la communauté littéraire » (Schulte-Nnordholt, 1995, p. 364)

La escritura del desastre (1990). Luego, nos dedicaremos a los poemas de Celan retomados por Blanchot en *El último en hablar* (2001). Finalmente, trataremos *Après coup* (1983) donde Blanchot distinguirá paralelamente el desastre de los campos y su transformación en la escritura como desobramiento.

Como notamos en *La Especie humana* (1957), la voz narrativa "*on*", neutra, impersonal e indefinida puede referir al mismo tiempo a un cualquiera o a un nosotros, aquel que narra los desconcertantes eventos. De este modo se patentiza esa imposibilidad de narrar las experiencias de los campos en primera persona, sobre esto anota Blanchot: "en la desgracia, nos acercamos a ese límite, donde, privados del poder de decir "yo", privados también del mundo, ya no seríamos más que ese Otro que no somos" (Blanchot, 2008, p. 167). La exposición a lo insoportable y a la degradación común entre verdugo y cautivo, dislocan y agrietan la soberanía del sujeto enunciador, tras ser desbordado por los hechos y subsistir allí apenas una grieta. En este sentido esta obra de Antelme se aproxima a *El instante de mi muerte,* tal como nos muestra Davis:

> The cold horror of Antelme's book never left Blanchot, and, like *The Instant of My Death,* it marks an attempt to write of the experience of living and dying in a concrete state of exception—one in the camps and the other in a war zone. More than this shared situation, both books also display a marked departure from autobiography. In "Humankind," his longer essay on *The Human Race*, Blanchot points to the peculiar status of Antelme's text and the problems it causes for any sort of generic classification. "It is not, as I have said, simply a witness's testimony to the reality of the camps or a historical reporting, nor is it an autobiographical narrative." Neither testimony nor reporting nor autobiography: as we have seen, this same description applies equally to *The Instant of My Death*. All of these genres require the speaking subject to have the capacity to say "I," to command the narrative, and to speak with authority. Both *The Human Race* and *The Instant of My Death* deploy another kind of narrative voice, one that speaks not from the "I," but from what Blanchot calls the afflicted voice. (Davis, 2010, p. 316-317)

Además, como mencionamos la voz narrativa "*on*" puede referir a una o a varias personas de manera indeterminada, es decir, oscila entre un cualquiera y un nosotros. Esto debido a que de la experiencia de los campos no se puede dar cuenta en primera persona, pues se trata de un mecanismo sistemático y masivo de tanatopolítica—para usar los términos de Foucault (2001)—. Asimismo, esta es una experiencia colectiva de degradación, debido a la propagación del miedo a la muerte como hecho social, que desata la lucha por la vida, en tanto esta aún se resiste a su reducción a la nada (*anéantissement*) en medio de la incertidumbre, el estado de excepción y, en fin, de la ausencia de contratos o pactos sociales, en este sentido escribe Antelme:

> Cuando se habla con un compañero sobre la liberación, ya no se emplea solo el futuro. Se dice: « si se tiene la suerte de... » La condición, la restricción, la angustia están siempre en el centro del diálogo. Y si nos aventuramos a hacer proyectos, si nos emocionamos al hablar del mar, si olvidamos que hacemos parte de la desgracia, esta se impone, solo vuelve a cubrir mejor, detiene, el bloque de futuro que se acaba de producir: « En fin... Si se sale... » es mejor colocar su "si" rápidamente. A los

> que allí su temperamento les permitía vivir la vida más generosa, animal, ruidosa, se convirtieron en simples y discretos. (Antelme, 1957, p. 141)[184]

En este contexto de incertidumbre y fragilidad, verdugo y víctima, o si se quiere, amo y esclavo se exponen como expresiones de una misma especie humana: de un lado, se constata su capacidad aniquiladora y nihilista para dar muerte. Por el otro lado, se manifiesta su desconcertante resistencia para mantenerse vivo, incluso, irreducible e impasible aun cuando ha muerto.

A propósito, en *La especie humana* (1957), con una aguzada crítica a las muertes a manos de los S.S. y con un tono mordaz e irónico que recorre toda la obra, Antelme escribe:

> El muerto va a ser inmediatamente más fuerte que él, como los árboles son más fuertes, las nubes, las vacas, lo que se llama las cosas y lo que no deja de ambicionar. La empresa de los SS no se arriesga a negar las margaritas cercanas. A la margarita le es indiferente su ley, como la muerte. La muerte ya no se fragua. Si ellos se ensañan con su figura, destrozan su cuerpo en pedazos, la impasibilidad misma del muerto, su perfecta inercia les devolverá los impactos que le causan. (Antelme, 1957, p. 139)[185]

Esta impasibilidad del muerto así como la sustracción del paisaje al acto aniquilador de los S.S. muestran cómo la muerte, en tanto límite, es transgredida por la alteridad irreducible del cadáver o de la margarita: "este poder que lo puede todo tiene un límite; y aquel que literalmente ya no puede nada aún se afirma en este límite donde la posibilidad cesa: en la pobreza, en la sencillez de una presencia que es el infinito de la presencia humana [...] relación sin poder que siempre hace que surja, cara a cara y sin embargo hasta el infinito, la presencia del Otro como la del Prójimo" (Blanchot, 2008, p. 169). Justamente, la impasibilidad o —como refiere Blanchot— pasividad de esta alteridad insoslayable e indestructible del otro y de lo otro desconcierta y remueve la ley de la unidad o mismidad totalitaria, a propósito anota Blanchot: "que el hombre puede ser destruido, esto sin duda no resulta tranquilizador; pero que, a pesar de esto y a causa de esto, en ese mismo movimiento, el hombre siga siendo lo indestructible, he aquí algo verdaderamente abrumador" (2008, p. 167).

---

[184] « *Lorsqu'on parle avec un copain d'après la libération, on n'emploie plus simplement le futur. On dit : « si on s'en sort... » La condition, la restriction, l'angoisse sont toujours au coeur du dialogue. Et si l'on s'est aventuré à faire des projets, si l'on s'est excité en parlant de la mer, si l'on a oublié de faire sa part à l'anéantissement, il s'impose, n'en revient envelopper que mieux, d'un seul coup de filet, le bloc de futur qu'on vient de produire : « Enfin... Si on s'en tire... » Il vaut mieux placer son SI plus tôt. Ceux à qui là-bas, leur tempérament permettait de vivre la vie la plus généreuse, animale, bruyante, sont devenus humbles et discrets.* » (Antelme, 1957, p. 141)

[185] « *Le mort va être aussitôt plus fort que lui, comme les arbres sont plus forts, et les nuages, les vaches, ce qu'on appelle les choses et qu'on ne cesse pas d'envier. L'entreprise des SS ne se risque pas jusqu'à nier les pâquerettes des prés. La pâquerette se fout de sa loi, comme le mort. Le mort n'offre plus prise. S'ils s'acharnaient sur sa figure, s'ils coupaient son corps en morceaux, l'impassibilité même du mort, son inertie parfaite leur renverraient tous les coups qu'ils lui donnent.* » (Antelme, 1957, p. 139).

Paralelamente, la muerte del otro para cada cautivo es una catástrofe, ya que expone su amenaza de morir:

> La muerte del compañero es una catástrofe. Pero la catástrofe no es solamente que el compañero esté muerto. Es que uno de nosotros muera, que la muerte nos toque a nosotros. Esto es la muerte. Sus amigos lo sentirán especialmente, pero lo olvidarán pronto. Esto ya no causa ruido, nada se detiene. Él muere, es el llamado, él muere, es la sopa, él muere, se recibe un golpe, él muere solo. (Antelme, 1957, p. 141-142)[186]

La fragilidad del otro, la propagación de este "*il meurt*", tercera persona que opera también como impersonal "se muere", aboca entonces a esa fragilidad común y a la catástrofe compartida. La interpelación mordaz de Antelme se dirige, igualmente, a los S.S. y a todos, debido a la asimilación a una degradación común: «el error de conciencia no es « degradar », sino perder de vista que la degradación debe ser de todos para todos. » (Antelme, 1957, p. 144)[187]. La degradación como conducta social es entonces el mayor riesgo de toda sociedad, pues es entonces cuando el campo se transforma e imbrica en los microfacismos cotidianos. De ahí el llamado de Antelme: « Las perspectivas de la liberación de la humanidad en su conjunto pasan por aquí, por esta « degradación». » (1957, p. 143)[188]. Por tanto, solo podremos evitar lo insoportable de los campos, esta degradación y muerte sistemática con el rechazo e insumisión a la degradación de los modos de vida social. No en vano, como considera Perec: «Por su movimiento, su método, contenido en fin, *La Especie humana* define la verdad de la literatura y la verdad del mundo» (Perec, 1992, p. 114)[189].

La muerte del otro en las páginas de *La especie humana* de Antelme nos deja entonces una interpelación sobre la degradación intolerable de que es capaz el hombre[190] y, a la vez, un llamado a la responsabilidad con su irreducible alteridad: "de modo que, menguado de mí, ajeno a mí mismo, lo que se afirma en mi lugar es la extrañeza del prójimo —el hombre como absolutamente otro,

---

[186] « *La mort du copain est une catastrophe. Mais la catastrophe, ce n'est pas seulement que ce copain soit mort. C'est que l'un de nous meure, que la mort arrive sur nous. Celui-là est mort. Ses amis s'en apercevront particulièrement, mais l'oublieront vite. Ça ne fait pas de bruit, rien ne s'arrête. Il meurt, c'est l'appel, il meurt, c'est la soupe, il meurt, on reçoit des coups, il meurt seul.* » (Antelme, 1957, p. 141-142)

[187] « *L'erreur de conscience n'est pas de « déchoir », mais de perdre de vue que la déchéance doit être de tous et pour tous.* » (Antelme, 1957, p. 144).

[188] « *Les perspectives de la libération de l'humanité dans son ensemble passent par ici, Par cette « déchéance ».* » (1957, p. 143).

[189] «*Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu, enfin, L'Espèce humaine définit la vérité de la littérature et la vérité du monde*» (Perec, 1992, p. 114).

[190] A propósito de Antelme y de otros escritores sobrevivientes a los campos añade Oscar del Barco: "El gran descubrimiento del campo, su terrible descubrimiento, aquello que lo convierte en una total angustia, es que el mal, eso que llamamos de manera imprecisa e infunda "mal", está en nosotros, o somos nosotros. Lo que pasó está aún pasando y pasará siempre: eso somos. Basta leer detenidamente a Levi, a Antelme, a Améry, para advertir el punto de tensión extrema en que advierten la posibilidad o la propensión al mal (tal vez más justo sería decir la "necesidad") de nuestra "especie". El mal por acción o por omisión, el mal de las grandes guerras, el de los genocidios, el de las hambrunas, y el mal "pequeño" que se filtra por todos los poros de la sociedad, el mal que vemos y que callamos, y el mal que no vemos y con el que convivimos". (2007, p. 169-177)

extranjero y desconocido, el desposeído y el errante o, como dice René Char, el hombre inimaginable— por cuya afirmación pasa la afirmación de la presencia infinita" (Blanchot, 2008, p. 170).

Una vez más, retorna esa "subjetividad sin sujeto" o si se quiere esa "singularidad provisional" a la que alude Blanchot en *La escritura del desastre* (1999) para referirse al escritor o narrador que, en tanto, sobreviviente o testigo ha de responder al morir del otro con quien compone su comunidad de anónimos[191] gracias a la potencia insumisa de la escritura:

> Yo-Sujeto, y no ya como poder dominante y opresor levantado contra el "prójimo", sino como eso que puede acoger al desconocido y al extranjero [...] que un yo, fuera de mí no solo tome conciencia de la desgracia como si estuviese en mi lugar sino que la tome a su cargo reconociendo en ella una injusticia cometida contra todos, es decir, que encuentre en ella el punto de partida de una *reivindicación común.* (Blanchot, 2008, p. 171)

Esta comunidad de anónimos también puede encontrarse en los pasajes de *La especie humana,* cuando la voz narrativa pasa del "*on*" al "*nous*", esto es, cuando de la narración impersonal se pasa a una narración colectiva. Allí donde aún queda la posibilidad de un gesto de solidaridad entre los cautivos, ya se trate de compartir miradas, un trozo de pan o restos de comida, como en un esfuerzo colectivo de mantenerse vivo y sobrevivir a lo insoportable, tal como nos aclara Sarah Kofman:

> Ellos han permitido mantener en cada uno, a pesar de todo, la presencia del otro, la responsabilidad en cada uno de la voluntad del otro de mantenerse vivo ; han permitido retomar el sentido del pronombre « *nous* », que en el texto de Antelme concurre y tiende a sustituir el « on » indefinido y anónimo; que da sentido también a la palabra « *compañero* », que agrada a Antelme, incluso si en este campo donde reina el hambre, la vigilancia, donde noche y día solo se piensa en comer, pues no hay nada para comer y donde es imposible que sea de otro modo, casi no hay pan para compartir, si mucho algún grano de trigo, algunas cáscaras. Algunas miradas. Algunos estrechamientos de manos. (1994, p. 159-160)[192]

Precisamente, sobre esta comunidad de anónimos en la que desemboca *La especie humana,* Kofman destaca especialmente el diálogo final entre las sombras de dos desconocidos durante la liberación:

> No es por azar que el libro de Antelme termine, magníficamente, con una de estos encuentros silenciosos : un intercambio con un joven Ruso, en voz baja, en la oscuridad, con un hombre que no conocía, no ve tampoco, que le ofrece un cigarro, al que le toca el hombro, le sujeta la mano ; con un hombre del que no conocía la lengua y con el que apenas puede compartir unas palabras en la lengua de los S.S.: como si Antelme quisiera borrar la traición de esta lengua, rehabilitar la lengua del otro dejándole la última palabra; haciéndole afirmar a dicha lengua que los había ultrajado , insultado, con

[191] Tal como se mostró en el tercer capítulo.

[192] *« ils ont permis de maintenir en chacun, en dépit de tout, la présence d'autrui, la responsabilité en chacun de la volonté de l'autre de se main tenir en vie ; ils ont permis que reprenne sens le pronom « nous », qui dans le texte d' Antelme concurrence et tend à supplanter le « on » indéfini et anonyme ; que reprenne sens aussi le mot « copain », qu'affectionne Antelme, même si dans ce camp où règne la faim, avec vigilance, où nuit et jour l'on ne pense qu'à manger, car il n'y a rien à manger, et où il est impossible qu'il en soit autrement, il n'y ait guère eu de pain à partager, tout a plus quelque grain de blé, quelque épluchure. Quelques regards. Quelques serrements de main. » (*Kofman, 1994, p. 159-160).

> este *Ja* final, la libertad y la solidaridad humana reencontradas, la unidad de la víctima y del verdugo por la división de las lenguas, al lado contrario de la voluntad S.S. de anular la especie humana, de reducirla a cenizas su indestructible unidad. (1994, p. 159-160)[193]

Desde nuestra lectura, *La especie humana* de Antelme se escribe entonces para corresponder a esa exigencia de dar testimonio de lo insoportable de los campos, problematizar la muerte masiva, el horror y la degradación. Sin embargo, su escritura también da cuenta de ese carácter indestructible del habla literaria, que persiste para responder allí donde los acontecimientos exceden, exorbitan y desconciertan: "Aceptar la demanda del habla respondiendo a la presencia silenciosa del prójimo. La autoridad única de esta habla procedía directamente de la exigencia misma [...] nada más grave que este poder-hablar a partir de lo imposible, la distancia infinita que hay que "colmar" con el lenguaje mismo" (Blanchot, 2008, p. 173). En este contexto, el narrador es dislocado en una voz impersonal o, como hemos visto en Antelme y Blanchot, en una enunciación colectiva a partir de un "nosotros". Lo que nos indica la dimensión ética de la escritura literaria a partir del desastre. Allí donde la escritura necesita responder al sufrimiento y al morir del otro, aun cuando el escritor sea este testigo que ha de atravesar el mutismo o su misma disolución, como condición para acoger esa ausencia dolorosa del otro. Es así que podemos detenernos, a continuación, en los escritos de Blanchot dedicados a Celan.

El último en hablar (2001) es el texto que Blanchot dedica a tratar una serie de poemas de Celan, tales como: "Alabanza de la lejanía" (*Amapola y memoria*, 1952), "lecho de nieve", "*Estretto*", "blanco y ligero" (*Reja de lenguaje*, 1959), una selección de fragmentos de *Cambio de aliento* (1967) y de *La rosa de nadie* (1963), así como el poema "habla también tú" *De umbral en umbral* (1955). Si bien Blanchot apenas comenta[194] sus poemas, no obstante llama la atención sobre pasajes y motivos que le permiten detallar cómo los poemas de Celan perviven en tanto interpelación a los

---

[193] *« Ce n'est pas hasard si le livre d' Antelme se termine, magnifiquement, sur un de ces rapports silencieux : un échange avec un jeune Russe, à voix basse, dans le noir, avec un homme qu'il ne connaît pas, ne voit même pas, qui lui offre une cigarette, auquel il touche l'épaule, serre la main ; avec un homme dont il ne connaît pas la langue et avec lequel il peut seulement partager quelques mots dans celle des S.S. : comme si Antelme voulait effacer la trahison de cette langue, réhabiliter la langue de l'autre en lui laissant le dernier mot ; en lui faisant affirmer à elle qui les avait bafoués, insultés, par ce Ja final, la liberté et la solidarité humaine retrouvées, l'unité de la victime et du bourreau par delà la division des langues, par delà surtout la volonté S.S. de casser l'espèce humaine, de réduire en cendres son indestructible unité.* » (Kofman, 1994, p. 159-160)

[194] A propósito de los textos te Blanchot y Levinas sobre Celan, Lacoue-Labarthe afirma que: "resultan aún "gnómicas"" (Lacoue-Labarthe, 2004b, p. 24), esto para optar por el análisis que realiza otro de sus intérpretes Peter Szondi. Con todo, para esta tesis este ensayo de Blanchot permite resaltar motivos como: la voz poética del testigo o sobreviviente en su disolución e invocación del otro en el poema. Tema que precisamente Blanchot teoriza en sus ensayos *El paso no más allá* y *la escritura del desastre*, tal como hemos referido, y que nos permitirá a continuación explicitar esa poética de la alteridad a la que se dedica este capítulo desde la lectura de Celan por Blanchot y de los motivos y componentes poéticos que consideramos pertinentes para tal fin.

campos y al exterminio masivo. De este modo, los poemas de Celan desvían[195] la consideración de Adorno: "luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía" (1962, p. 29).

Como veremos, la potencia literaria y ética de los poemas de Celan estará justamente en esta imposibilidad a que se abocan, esa nada y ese vacío a que exponen el poema y en donde se extravía la voz poética misma; puesto que remueven todo patetismo y nihilismo, a partir de sus forcejeos entre el mutismo y el canto fúnebre; mientras desestabilizan las estructuras formales de la poesía. Así, después de Auschwitz, la voz poética da cuenta de su extravío, su disolución, su silencio y errancia que, no obstante, es simultáneamente umbral de un diálogo, más próximo a la interpelación por el tú, al respecto dice Oscar Del Barco: "En el espacio del poema se constituye el Tú. Cierre dialógico del yo-tú en busca de un "espacio abierto, vacío y libre"" (2007, p. 169-177). Desde nuestra lectura se trata incluso de una fuga polifónica donde murmuran ausentes, muertos y sobrevivientes componiendo comunidad en el anonimato de una literatura intempestiva.

Según Celan, la poesía es: "palabra de infinito, palabra de la muerte vana y de la sola Nada" (Celan, 1987, p. 64), a propósito de esta consideración Blanchot anota: "si la muerte es baldía, también lo es el habla de la muerte, la que cree decirlo y decepciona diciéndolo inclusive [...] yuxtaposición, el habla el infinito, el habla la muerte baldía" (Blanchot, 1990, p. 80-81). De este modo, el poema responde a lo imposible, esto es, al desastre — en hebreo *shoah* — desde esta yuxtaposición*;* mientras la voz poética se disuelve a partir del contrapunto[196] y la fuga polifónica donde se invoca a los muertos y ausentes. El poema intenta entonces conjurar su desaparición al invocarlos y nombrar dicha desaparición, incluso, al extraviar y disolver la voz poética misma en medio de su llamado. La voz poética se expone entonces a este "compañero de antemano perdido, la

[195] A propósito véase: Broda, M. (1986). "La leçon de Mandelstam". M. Broda (ed.). *Contre-jours. Études sur Paul Celan.* Les éditions du Cerf. Celan retoma de Mandelstam la perspectiva dialógica del poema, el "tú" indeterminado e indefinible que da cuenta, al contrario de la afirmación de Adorno, de la dimensión ética del poema, mientras se interpela no solo al sobreviviente sino a cualquier lector por venir a partir de la memoria histórica de sus poemas.

[196] Respecto del uso del contrapunto en la poesía de Celan, afirma Marteau: "*Depuis ses premiers poèmes, comme la célèbre « Fugue de mort » (Todesfuge), Paul Celan développe une écriture contrapuntique qui, loin d'être la recherche d'un accord, souligne au contraire une dissonance radicale, une impossible euphonie, une poétique de l'irréconciliable. Cette poésie semble en effet relever d'un art du contre, ce qu'il nommera dans son discours du Méridien la contre-parole (Gegenwort). Elle est l'affirmation d'une nécessaire contra-diction. En contrepoint d'une histoire récente désastreuse, cette écriture se tient contre : contre l'allemand, contre le lyrisme, contre toute une tradition poétique. Mais comment donner malgré tout une unité au contradictoire, comment faire coaguler en un poème des éléments disparates et nécessairement polysémiques qui s'affirment tout en révélant des oppositions, des ruptures ? Il s'agit de redéfinir ce qu'est un poème et de réévaluer la distance qui le sépare de son lecteur : l'art du contrepoint celanien consiste en effet à impliquer le « procès » de la lecture au sein même du poème. C'est au lecteur (à l'autre) de faire résonner l'unité (finie) du poème dans l'ampleur (infinie) de sa contra-diction – d'accorder le désaccord*. » (2015, p. 56)

pérdida de antemano perdida, la pérdida misma que está desde entonces en nuestro lugar" (Blanchot, 2001, p.49).

Seguidamente, nos detendremos en algunos de los poemas de Celan tratados por Blanchot (2001), a fin de detallar cómo su composición poética responde al desastre y, entonces, establecer cómo contribuyen a esa poética de la alteridad que se viene bosquejando desde sus ensayos *Paso no más allá* (1994) y la *Escritura del desastre* (1990). En otras palabras, cómo esa malla de murmullos anónimos de la narrativa, habla plural o comunidad de anónimos de los ensayos de Blanchot, van componiendo una poética de la alteridad, conforme intenta argumentar esta tesis, y que se construye a partir de la interlocución permanente con las obras de otros escritores contemporáneos como Antelme o Celan.

Para comenzar, nos detendremos en el poema "Elogio de la lejanía" del poemario *Amapola y memoria* (Celan, 1952):

Elogio de la lejanía

En la fuente de tus ojos
viven las redes de los pescadores de la mar del extravío.
En la fuente de tus ojos
el mar cumple su promesa.
Aquí arrojo yo,
un corazón que se detuvo entre los hombres,
mi ropa y el esplendor de un juramento:
Más negro en lo negro, más desnudo voy.
Sólo infidente soy fiel.
Yo soy tú si yo soy yo.
En la fuente de tus ojos
desvarar suelo y sueño un rapto.
Una red prendió una red:
nos separamos enlazados.
En la fuente de tus ojos

un ahorcado estrangula la soga.

(Celan, 2002, p. 59-60)

La voz poética en primera persona se dirige a un tú ausente, con todo, en el flujo centrífugo del poema, ese yo lírico se convierte en un impersonal, "él" anónimo y espectral: el muerto que se refleja en la pupila de ese tú ausente también espectral. De este modo, el poema despliega un drama pronominal entre el yo, el tú y el él, flujo y reflujo en el que el poeta canta su muerte dentro del poema, su voz se entrega al extravío en el que invoca la sombra y se torna él mismo sombra. El cronotopos se teje entre el recuerdo, el rapto y el onirismo.

Algunas de sus figuras poéticas sobresalientes son la anáfora "en la fuente de tus ojos" que sostiene el pulso del poema; las metáforas y metonimias: ojos/ mar del extravío/ sueño rapto; poeta pescador/ negro en lo negro; ojos/ red/ corazón. La aliteración: "Yo soy tú si yo soy yo" donde trasluce la poética del testimonio por la que indagamos, en tanto el yo refiere al tú en el intento de responder a esta alteridad que es pura ausencia, interpelación y lejanía; no en vano el oxímoron: "nos separamos enlazados". De este modo, varios motivos en gradación (ojos, red, mar del extravío, corazón detenido, desnudez, negro en lo negro) nos indican la disolución de la voz poética que llega a su clímax al final del poema: "En la fuente de tus ojos/ un ahorcado estrangula la soga" (Celan, 2002, p. 60). Este poema se dona, por tanto, al morir del otro y al morir mismo de la voz poética que se disuelve en un "él" ahorcado.

Dicha poética del testimonio continúa en el poema "Habla también tú" del poemario *De umbral en umbral* (1955):

Habla también tú

Habla tú también,

habla el último,

pronuncia tu proverbio.

Habla -

pero no separes el no del sí.

Da a tu proverbio también sentido:

dale sombra.

Dale sombra bastante,

dale toda la que

sabes repartida en redor de ti entre

la medianoche, el mediodía y la medianoche.

Mira alrededor:

mira cómo en torno todo deviene vivo -

¡Por la muerte! ¡Vivo!

Verdad dice quien sombra dice.

Ya sin embargo se reduce el lugar donde te tienes:

¿Adónde irás ahora, expoliado de sombra, adónde?

Sube. Tantea hacia arriba.

¡Más escaso devienes, más irreconocible, más fino!

más fino: un filamento,

por el que bajar quiere la estrella:

para nadar hondo, en el fondo,

donde ella se ve brillar: en el escarceo

de palabras peregrinas.

(Celan, 2002, p. 108-109)

En este poema llama la atención el tono de orden e interpelación que se dirige al "tú", el último en hablar, que puede ser tanto el poeta testigo como cualquier sobreviviente o lector anónimo. El cronotopos alude a la Pos-guerra. El poema se aproxima a la prosa, a la vez que desenvuelve una red de metonimias en reenvío constante: proverbio/ verdad/ sombra; vida y muerte; habla/ sombra/ fino filamento/ palabras errantes. Igualmente, se destacan los oxímoron: "Da a tu proverbio también sentido:/ dale sombra." , "¡por la muerte! ¡vivo!", "Verdad dice quien sombra dice". Asimismo, se desenvuelve un movimiento paradójico entre el ascenso y descenso de la voz poética, su posibilidad implica la disolución misma del poeta, el poema que queda es una voz- sombra de palabras errantes, que oscila entre el mutismo y lo indecible: "¿adónde irás ahora, expoliado de sombra, adonde?/ Sube. Tantea hacia arriba./¡Más escaso devienes, más irreconocible, más fino!/más fino: un filamento,/por el que bajar quiere la estrella:/para nadar hondo, en el fondo,/donde ella se ve brillar: en el escarceo/de palabras peregrinas." (Celan, 2002, p. 108-109).

Esta vez, la voz poética del testigo o, si se quiere, del último en hablar nos recuerda esa potencia ética del poema, allí donde el poeta está abocado a los otros, ausentes, desaparecidos y lejanos, incluso hasta compartir su caída y desaparecer en su invocación, a propósito dice Blanchot: "pero el *yo* no está solo, se proyecta en el *nosotros*, y esta caída a dos une, hasta en el presente, incluso lo que cae" (2001, p. 73).

Por su parte, del poemario *Rejas del lenguaje* (1959), Blanchot retoma "Blanco y ligero":

Blanco y ligero

Dunas en hoz, innumerables.

Al socaire del viento, miliar: tú.

Tú y el brazo,

con el que desnudo crecí hacia ti,

Perdida.

Los rayos. Nos soplan cumulándonos.

Llevamos el fulgor, el dolor y el nombre.

Blanco,

lo que se nos mueve,

sin peso,

lo que cambiamos.

Blanco y ligero:

déjalo vagar.

Las lejanías, cercanas a la luna, como nosotros.

Construyen.

Construyen el escollo donde

se estrella lo vagabundo,

siguen

construyendo:

con espuma de luz y polvorosa ola.

Lo vagabundo llama desde el escollo.

A las frentes

llama, que se acerquen,
las frentes que nos prestaron,
por mor del reflejo.
Las frentes.
Hacia allí rodamos con ellas.
Litoral de frentes.
¿Duermes?
Duerme.
Un molino de mar gira,
claro, gélido, inaudible,
en nuestros ojos.
(Celan, 2002, p. 126-127)

Una vez más el poema da cuenta de su polifonía, esta vez a partir de la voz poética en primera persona que invoca a un tú , junto a él compone un "nosotros", que caen luego junto a otros (ellas, "las frentes"). De este modo, la voz poética se disemina y expande junto a ese tú en un nosotros y luego junto a esos otros apenas aludidos. El cronotopos se dibuja entre la memoria y el delirio. Una vez más vuelve el oxímoron: ola polvorosa, mar gélido; la elipsis, el hipérbaton y los encabalgamientos. Se destaca la isotopía correspondiente a las series: cercanía (brazo, blanco y ligero rayo, fulgor, luna) y lejanía (duna, mar, escollo). Por su parte, "lo vagabundo", en tanto pronombre neutro, opera en medio del poema como fuerza centrífuga que produce condensación de las imágenes, intensificación del ritmo del poema y desemboca en el clímax final: "Un molino de mar gira,/claro, gélido, inaudible,/en nuestros ojos." (Celan, 2002, p. 126-127). Dolorosa invocación del otro ausente que, no obstante, la memoria trae una vez más: "allí donde todo falta, es todavía un don, un recuerdo, un logro común" (Blanchot, 2001, p. 77).

Reja del lenguaje

Redondez del ojo entre los barrotes.
El párpado, animal ciliar,
boga hacia arriba,

deja libre una mirada.
Iris, nadadora, sin sueños, sombría:
el cielo, gris-corazón, ha de estar cerca.
Sesgada, en la férrea arandela,
la tea humeante.
Por el sentido de la luz
adivinas el alma.
(Si yo fuera como tú, si tú fueras como yo.
¿No estuvimos
bajo un alisio?
Somos extraños.)
Las losetas. Encima,
bien juntos, los dos
charcos gris-corazón:
dos
bocanadas de silencio.
(Celan, 2002, p. 128)

En este poema que irriga y vincula el poemario entero *Rejas del lenguaje* (1959), se percibe el drama pronominal que se desenvuelve entre el yo y el tú, en su mutuo extrañamiento, en el desconcierto que los convierte en "dos bocanadas de silencio" (Celan, 2002, p. 128). La memoria retorna como espacio-tiempo inagotable y reverberante. Se mantiene el recurso al oxímoron, la elipsis e hipérbaton, asimismo, se nota el contrapunto que componen isotopías como: ojo/ mirada sombría sin sueño/ barrotes o la extrañeza y el silencio. El poema despliega un movimiento *in crescendo* por acumulación de isotopías que producen, simultáneamente condensación y, no obstante, se interrumpen al final con el silencio.

Lecho de nieve

Ojos, ciegos al mundo, en las quiebras de la muerte: ya llego,
duro es lo crecido en el corazón.

Ya llego.

Espejo lunar la pared a pico. Hacia abajo.

(Lámpara maculada de aliento. Estrías de sangre.

Alma en nube, una vez más forma casi.

Sombra de diez dedos - engarfados.)

Ojos ciegos al mundo,

ojos en las quiebras de la muerte,

ojos ojos:

El lecho de nieve bajo nosotros dos, el lecho de nieve.

Cristal tras cristal,

en el tiempo profundamente reticulados, caemos,

caemos y yacemos y caemos.

Y caemos:

Fuimos. Somos.

Somos una carne con la noche.

En las venas, en las venas.

(Celan, 2002, p. 128-129)

Este poema trae de nuevo esa oscilación elíptica entre una voz lírica en primera persona y un tú que no responde, ambas conforman ese singular "nosotros" que caracteriza la comunidad entre sobrevivientes y muertos. Al modo de una marcha fúnebre, el espacio-tiempo del poema superpone la noche, la aproximación de la muerte y la interrupción del mundo. Paralelamente, la anáfora: "ojos ciegos al mundo, en las quiebras de la muerte" marca el pulso del poema, mientras las isotopías sobre la disolución del cuerpo (ojos, corazón, dedos, carne, venas), la común caída (ir, caer) o lecho de nieve se superponen en un contrapunto intenso que desemboca en un clímax final: "Cristal tras cristal, /en el tiempo profundamente reticulados, caemos,/caemos y yacemos y caemos./ Y caemos:/ Fuimos. Somos. / Somos una carne con la noche./En las venas, en las venas." (Celan, 2002, p. 128-129). Sobre esta relación con el muerto a la que ha de responder el escritor, incluso desde su impoder y excedencia, anota Blanchot: "llamada de esos ojos que ven más allá de lo que hay que ver [...] y que miran (o tienen su lugar) en el conjunto de las fisuras del morir" (Blanchot, 2001, p. 57).

Los poemas de Celan retomados por Blanchot en *El último en hablar* (2001), nos permiten así vincularlos a sus indagaciones por la responsabilidad de la escritura literaria ante el desastre, al poeta en tanto testigo o, si se quiere, en tanto "último en hablar". Igualmente, nos permiten aproximarlos a la poética de la alteridad que proponemos en este capítulo, en este sentido afirma Celan: "El poema quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita un interlocutor. Se lo busca, se lo asigna" (Celan 2002, p. 506). De este modo, esta poética de la alteridad que intentamos pensar desde los últimos ensayos de Blanchot, y que ya se insinuaba desde la malla de murmullos anónimos que pueblan su narrativa, coincide con ese carácter polifónico de la poética de Celan: "intersección de las voces que la memoria guarda y que la poesía encarna en un decir infinito; pues las voces nunca se reducen a una única y coincidente, ellas pasan, pasan de una a otra orilla como en la traducción, se dirigen también a ese otro que nos interpela y a quien se destina el poema: interlocutor providencial" (Jerade, 2006, p. 153).

En ambos, la escritura acoge la alteridad irreducible del otro, próximo, muerto o ausente, en una tentativa de rechazar el poder unificador, totalizador y genocida que produjera el desastre del *shoah*. Potencia ética de la escritura literaria en tanto pervive como desvío del poder, transgrediendo el límite de su violencia exterminadora, para nombrar infinitamente al ausente y su ausencia, aún en esa desaparición de los testigos y de sus testimonio, pues como dice Derrida en *Schibboleth para Paul Celan:* « el poema está destinado a permanecer solo desde el primer aliento, solo ante la desaparición de los testigos y de los testigos de los testigos. Y del poeta"[197] (Derrida, 1986, p. 60).

Como intentamos mostrar, el escritor, la voz narrativa o poética sobrevivientes a los campos perviven como una "subjetividad sin sujeto" —si retomamos la noción de *La escritura del desastre* de Blanchot (1990)— o, si se quiere, como "personaje efímero" (« *personnage éphémere* ») en un devenir de interrupción (« *devenir d'interruption* »), según nos indica Blanchot en *Après Coup* (1983b, p. 86). Igualmente, después de Auschwitz y del Goulag, apenas queda la desobra del relato: «antes que una distinción de una forma y un contenido de un significante y un significado, antes incluso de la división entre enunciación y enunciado, hay un decir incalificable, el mérito de una "voz narrativa" que se deja escuchar, sin nunca ser oscurecida por la opacidad o el enigma o el terrible horror de lo que se comunica»[198] (Blanchot, 1983b, p. 98).

---

[197] «*le poème se destine à rester seul, dès son premier souffle, seul à la disparition des témoins et des témoins des témoins. Et du poète*" (Derrida, 1986, p. 60).

[198] *« avant toute distinction d'une forme et d'un contenu d'un signifiant et d'un signifié, avant même le partage entre énonciation et énoncé, il y a le Dire inqualifiable, la gloire d'une « voix narrative » qui donne à entendre, sans jamais pouvoir être obscurcie par l'opacité ou l'énigme ou l'horreur terrible de ce qui se communique » (Blanchot, 1983b, p. 98).*

En suma, el relato después de los campos sobrevive como testimonio de lo insoportable y, a la vez, de lo indestructible. Relato desobrado, resto (Derrida, 1986) y ruina, que mantiene esa voz impersonal, que se disuelve en el relato o poema mismo: ya sea en un "nosotros" para participar de una enunciación colectiva de rechazo a la degradación y al horror como en Antelme; ya sea en un "él" moribundo o agonizante como en los poemas de Celan, en cuyo vacío se invoca a un tú ausente con quien se compone un "nosotros" entre el dolor de la memoria y el delirio onírico.

Precisamente, esta sobrevida del relato y de la poesía después del desastre de los campos corresponde a esta potencia ética e insumisa del lenguaje literario de remover cualquier forma de límite o poder nihilista que, en este caso, se transforma en su enunciación solidaria con el anónimo, en su responsabilidad con el morir del otro y, en fin, en la hospitalidad con esa ausencia infinita e indestructible:

> La necesidad de dar testimonio es la obligación de un testimonio que solo podrían dar, cada uno en su singularidad, los imposibles testigos —testigos de lo imposible— ; algunos han sobrevivido, pero su sobre-vida ya no es vida, es la ruptura con la afirmación viva, el testimonio de lo que es la vida (la vida no narcisista, sino para los otros) ha sufrido el daño decisivo que ya no deja nada intacto. A partir de entonces, es posible que toda narración incluso toda poesía haya perdido la base sobre la que se erige otro lenguaje. (Blanchot, 1983b, p. 98)[199]

Coda: la hospitalidad de la escritura

En este capítulo tratamos la poética de la alteridad que se traza a través de los textos de Blanchot como *El paso no más allá, La Escritura del desastre, El último en hablar* y *Après coup.* En ellos se mixtura el ensayo y ficción mientras se intenta responder literariamente a los acontecimientos del holocausto y del genocidio debidos a las guerras del siglo XX. Esta escritura se teje polifónicamente, gracias a la conversación con otros pensadores y escritores de quienes Blanchot retoma y renueva preguntas, perspectivas discursivas y compositivas en un ejercicio continuo de aproximación y desvío, donde se construyen puntos de continuidad y discontinuidad. Es el caso de su interlocución constante con fenomenólogos como Husserl, Heidegger o Lévinas o de escritores como Celan y Antelme. Con unos y otros pensamiento y ficción intentan responder a las situaciones límites, al morir del otro e, incluso, a la alteridad y deshacimiento de esa "subjetividad sin sujeto", de ese anónimo o cualquiera que sobrevive y testimonia el desastre a través de la escritura literaria.

[199] *"La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient apporter, chacun dans sa singularité , les impossibles témoins —témoins de l'impossible— ; certains on survécu, mais leur sur-vie n'est plus la vie, est la rupture d'avec l'affirmation vivante, l'attestation que ce bien qu'est la vie (la vie non pas narcissique, mais pour autrui) a subi l'atteinte décisive qui ne laisse plus rien intact. A partir de là, il se pourrait que toute narration voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre. »* (Blanchot, 1983b, p. 98)

Precisamente, este acogimiento de la alteridad, de las situaciones límites y, en fin, de lo desconocido ante sí nos permite dar cuenta de la hospitalidad misma de la escritura literaria como una de las contribuciones más singulares de Blanchot en estos textos.

Como vimos, *El paso no más allá* semeja un archipiélago de fragmentos que conversan entre sí: unos instigan la emergencia, interrupción o desvío de los otros. Entre ellos se destacan los fragmentos de ficción debido a la dinámica de la enunciación que experimentan: la voz narrativa en primera persona escenifica su debilitamiento continuo hasta convertirse en una voz neutra en tercera persona, donde habla un anónimo cualquiera. Sin embargo, es gracias a este deslizamiento que surge la polifonía enunciativa, donde el murmullo se pasa a un tú, a un ustedes, a un ellos o se comparte en un nosotros. De fragmento a fragmento notamos entonces la disolución del sujeto del enunciado como condición de posibilidad de esta polifonía enunciativa donde se invoca a los ausentes. De este modo, polifonía enunciativa es, a la vez, anónima y colectiva, no está sujeta a un nombre en particular, sino que llama y acoge esos nombres de anónimos cualesquiera desaparecidos y ausentes con quienes se compone una comunidad de anónimos en la escritura literaria.

Paralelamente, en *La Escritura del desastre* Blanchot mantiene la escritura fragmentaria ante la imposibilidad del relato. En tanto ha de responder al desastre, esta escritura se convierte en una escritura testimonial y testamentaria. Ahora bien, su particularidad consiste en que ya no apela a una voz narradora capaz de probar y relatar hechos instrumentalizados por las transacciones de la ley; sino que implica una voz narrativa de un anónimo cualquiera que invoca y nombra los ausentes para componer con ellos una polifonía enunciativa, en términos de Hoppenot (2014), se trata de una "enunciación de los que vuelven".

Este agrietamiento de la voz narradora por la voz narrativa a partir del debilitamiento y deshacimiento de la subjetividad misma del testigo que, desde entonces, no es más una subjetividad trascendental constituidora de sentido; sino apenas una "subjetividad sin sujeto", un "singular provisional", un anónimo o cualquiera capaz de nombrar lo indecible. Esta voz narrativa y neutra, anónima e impersonal aboca entonces a un vacío, atopía o hipertopía —según Derrida (2003) — en medio de la enunciación.

Por consiguiente, esta voz del anónimo cualquiera que testimonia es, a la vez, una voz intersticial y polifónica, este vacío o descentramiento del enunciador, debido al deslizamiento de la primera a la tercera persona, se transforma en umbral de la polifonía enunciativa de los que vuelven. Esta enunciación da cuenta entonces de una poética de la alteridad en el seno de la escritura fragmentaria, igualmente, de sus alcances éticos insoslayables, dado que la pasividad o impoder de la

"subjetividad sin sujeto" del testigo no libera, al contrario, aboca y expone a la responsabilidad con el sufrimiento y el morir del otro, aun cuando apenas perviva una voz espectral o fantasmal (Derrida, 2003) donde, no obstante, reverberan los ausentes. Esta es la hospitalidad de la escritura literaria, su potencia poética y ética ante el desastre.

Por su parte, las interlocuciones de Blanchot con Antelme y Celan en *La conversación infinita* o *El último en hablar* nos permitieron, de un lado, distinguir los usos de la voz impersonal ("*on*") y de la enunciación colectiva ("*nous*") en *La especie humana,* esto es, diferenciar entre la enunciación de la degradación común y de la catástrofe compartida respecto de la enunciación colectiva donde se expresa la solidaridad entre anónimos, como nos recuerdan aquellas sombras que conversan al final de la obra durante la liberación. Por tanto, para Blanchot la inmensidad de esta obra de Antelme se debe a que nos expone lo indestructible ante lo insoportable (Blanchot, 2005), la impasibilidad misma del cadáver o del paisaje ante el nihilismo despótico, totalitario o fascista; la solidaridad entre los cautivos, en fin, la presencia humana infinita, su alteridad irreducible.

Por otra parte, para Blanchot el vigor de la poesía de Celan se debe a que compone una poética del testimonio, donde se escenifica la disolución de la voz poética hasta convertirse en sombra de palabras errantes. Sus poemas desenvuelven diálogos o dramas pronominales, donde la muerte se invierte por el decir infinito de la voz poética al invocar a un tú ausente con el que conforma un nosotros. El poema se convierte entonces en un espacio polifónico entre sobrevivientes y ausentes, en fin, marcha fúnebre de gran fuerza lírica. Ante el ocaso de los relatos, la afirmación del desobramiento y la experimentación de la escritura fragmentaria, debido a las experiencias límites del desastre, queda entonces una voz anónima, intersticial y polifónica que acoge el sufrimiento injustificable y el morir de los otros, la excedencia y el extrañamiento ocasionados por lo insoportable, dando cuenta de la hospitalidad de la escritura al reverberar infinitamente su ausencia. He ahí el rumor de las comunidades anónimas en el espacio literario a que se dedicó esta tesis.

Conclusión

Poética y ética de las comunidades anónimas

A continuación presentamos los aportes de cada uno de los capítulos de esta tesis con respecto a la pregunta inicial por los alcances poéticos y éticos de la red de murmullos anónimos que se teje entre los relatos y ensayos de Blanchot. Posteriormente, bosquejamos las perspectivas que abre e instiga esta investigación.

El primer capítulo, "Benveniste-Barthes: la tesitura de los murmullos", nos permitió definir las elecciones teórico-metodológicas de la investigación a partir de la semiología de la lengua de Benveniste y de la semiología de la escritura de Barthes. De Benveniste (1997a, 1997b) seleccionamos la teoría de los pronombres y su análisis del "aparato formal de enunciación" (Benveniste, 1997a), para explicitar la función y desplazamientos del narrador en los relatos de Blanchot, al deslizarse continuamente de la primera persona singular "yo" a la tercera persona singular "él". Asimismo, Benveniste nos permitió aclarar cómo esta voz narrativa en tercera persona, en tanto opera como "no-persona" (Benveniste, 1997a, p. 177), se juega en la dinámica enunciativa como un punto relacional de articulación y suspensión entre las voces, mientras produce una "enunciación acordeón", según Courtois (2003, p. 554). Como vemos, se efectúa entonces un descentramiento del sujeto del enunciado: « esta desposesión se refleja en el uso del pronombre alrededor del cual un relato se articula y reenvía al estatus pronominal al mismo sujeto que escribe: [se trata entonces de] repetirse y no encontrarse sino perderse» (Collin, 1986, p. 83)[200]. Más aún, la escritura literaria expone el carácter impersonal y anónimo del sujeto que escribe, dislocado en el seno de la enunciación, a propósito señala Collin: « El sujeto que escribe se descubre sujeto escrito, es decir, no-sujeto. Esta metamorfosis, que se opera en la duplicación disyuntiva del « yo » que

[200] « cette dépossession se reflète dans l'usage du pronom autour duquel un récit s'articule et qui renvoie au statut pronominal du sujet écrivant lui-même : se répéter et non se trouver mais se perdre » (Collin, 1986, p. 83)

escribe y del « yo » del relato, plantea el problema sobre cualquier posibilidad de decir « yo » y conduce al uso del « él » : todo sujeto es en tercera persona » (1986, p. 84)[201].

Por consiguiente, la voz narrativa en los relatos de Blanchot se convierte en un punto relacional y anónimo que remite de voz a voz, mientras va tejiendo una "geografía interlocutoria" (Courtois, 2003) entre dichas voces anónimas. De este modo, sus relatos van desenvolviendo una malla narrativa en torno a este centro anónimo que, en lugar de centrar las voces, provoca su duplicación, multiplicación y dispersión. A su vez, esta dinámica narrativa se intensifica por el uso del monólogo —en tanto "variedad del diálogo" (Benveniste, 1997b, p. 88) — y del discurso libre indirecto. Precisamente, esta diseminación de las voces anónimas alrededor de esta voz narrativa en tercera persona nos permite, enseguida, dar cuenta de esa malla o red de murmullos anónimos que caracterizan los relatos de Blanchot y que nuestra tesis explicita posteriormente como el « rumor de las comunidades anónimas".

Por otra parte, tomamos el concepto de comunidad del *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas: economía, parentesco, sociedad, poder, derecho, religión* (1983) de Benveniste, con miras a establecer cómo Blanchot interpela narrativamente ese paradigma occidental de la comunidad basada en la identidad, la unidad y totalidad, a partir de la exigencia de lo neutro de mantener lo desconocido ante sí o, si se quiere, de mantener una relación de no poder con el otro y lo otro ante sí.

Paralelamente, consideramos la noción de "lo neutro" en la escritura literaria de Barthes (2004), para indicar cómo el lenguaje literario remueve la estructura y límites del lenguaje mismo, desestabilizando continuamente sus paradigmas y categorías. De este modo, ya se trate del "deseo de lo neutro" con Barthes o de la "exigencia de lo neutro" con Blanchot (Bident, 2010a), ambos refieren a la relación de no poder del sujeto del lenguaje — que se expone por lo neutro a su impersonalidad— y del otro interlocutor — expuesto también por lo neutro a su extrañeza y lejanía—, ya que apenas pueden duplicarse como otro(s) en el contacto y por la reverberación de sus voces.

Ahora bien, aunque esta exigencia de lo neutro se indica en los relatos de Blanchot a partir del uso de la voz narrativa en tercera persona, no obstante, esta pregunta también recorre su obra ensayística: desde el *Espacio literario* y *La conversación infinita,* donde lo neutro implica, consecuentemente, la asunción del sentido ausente en el lenguaje literario, más exactamente,

[201] « Le sujet qui écrit se découvre sujet écrit, c'est-à-dire non-sujet. Cette métamorphose, qui s'opère déjà dans la duplication disjonctive du « je » qui écrit et du « je » du récit, jette le trouble sur toute possibilité de dire « je » et conduit à l'usage du « il » : tout sujet est en troisième personne » (Collin, 1986, p. 84)

«acoger el desobramiento de lo neutro» (« accueillir l'essentiel *désœuvrement* du neutre », Zarader, 2001, p. 228). Más adelante, en los ensayos-ficción *El paso no más allá* y en *La escritura del desastre* esta exigencia de lo neutro se vincula a la experiencia de lo indecible ante el sufrimiento y el morir del otro: « lo neutro me llama (a pensar) y me asigna (una responsabilidad) que debo preservar, no evitar. La *vela* es esta correspondencia puramente pasiva hacia la doble exigencia de lo neutro, expresadas en las fórmulas paralelas del "hay" (ontológico) y del "hay que" (ético) » (Zarader, 2001, p. 245)[202].

El segundo capítulo, "Imágenes de comunidades anónimas en las ficciones de Blanchot", nos permitió detallar cómo emerge y prolifera la red de murmullos anónimos en los relatos de Blanchot, con el objetivo de bosquejar esas comunidades de amantes, amigos, sobrevivientes y muertos que pueblan sus ficciones. Así, en *Thomas el oscuro,* los personajes van tornándose espectros ante las experiencias límites del erotismo, la enfermedad y la muerte, acoger al amante o al otro moribundo es exponerse también a lo desconocido ante sí. Sus murmullos y rostros desaparecen en una negra noche o en el mar sin orillas. En *Aminadab* y *Le Très-Haut,* el anonimato de los personajes espectrales se debe esta vez a la abstracción y universalismo jurídicos. Blanchot se refiere a esos nadie gobernados por una orden anónima, espectros errantes del hotel en *Aminadab* o en la ciudad en estado de sitio por la epidemia en *Le Très-Haut*, sus extraños contactos siempre desembocan en el desconocimiento y desprendimiento mutuo. Por su parte, las voces narrativas en ambos relatos remueven y muestran la vacuidad de la ley, en tanto construcción misma del lenguaje, que este puede desfondar y remover junto a su sujeto de ley.

En *L´arrêt de mort,* los personajes expuestos al sufrimiento de acompañar a morir al amigo o amante y, a su vez, sobrevivir a esta pérdida se vuelven desconocidos, ajenos y lejanos entre sí, el amigo o amante: « solo puede aproximarse *como otro* —como fenómeno otro — alejándose, y aparecer en su lejanía de alteridad infinita que se aproxima » (Derrida, 2003, p.34)[203]. Situación en la que, sin embargo, el narrador comparte el mismo extrañamiento y excedencia. A propósito de este relato dice Derrida: *« L´arrêt de mort* provoca lo que prohíbe, la muerte del otro que debe cuidarse. Un relato, el primero, hace morir y vivir al otro en un movimiento ininterrumpido e

[202] « le neutre m´appelle (à penser) et qu´il m´assigne (à une responsabilité) que je dois le préserver, ne pas m´en détourner. La veille est cette correspondance purement passive à la double injonction du neutre, exprimée dans les formules parallèles de l´ « il y a » (ontologique) et du « il faut » (éthique) » (Zarader, 2001, p. 245)

[203] « Il ne peut s´approcher *comme autre*, dans son phénomène d´autre, qu´en s´éloignant, et apparaître en son lointain d´altérité infinie qu´à se rapprocher.» (Derrida, 2003, p.34)

inenarrable [...] cada uno vive y muere por el otro, y el otro de sí, manteniendo cada uno el narrador del otro, y se pierden en seguida» (Derrida, 2003, p. 195-196)[204].

En *Au moment voulu*, el amante presente o ausente, aparece y desaparece ya sea a la mirada, ya sea al recuerdo para sustraerse, sus llamados e invocaciones ocasionan el pliegue y despliegue continuo de sus murmullos y reverberaciones, al respecto indica Collin: « Silenciosos o hablando « yo » y « tú » nunca se conjugan, aunque no dejan de resonar juntos. El espacio infinito que engendra su proximidad nunca es un espacio familiar: destaca tanto la imposibilidad del encuentro como la imposibilidad de la fusión» (Collin, 1986, p. 93)[205]. Esta relación con el otro deseado se asemeja al trato con una imagen que se desvanece y desaparece en su blancura, límite del narrador y seña del infinito en el seno de la escritura. Con todo, el narrador mantiene la palabra aún en la excedencia, el extrañamiento y alteridad que experimenta en su mirada y en sí mismo, a propósito nos dice Collin: «ver el día, es dar lugar a la alteridad, que no solo está en otro fuera de mí, sino que me invade por completo» (1986, p. 110).[206]

En *Celui qui ne m'accompagnait pas*, se escenifica el desdoblamiento del escritor en su doble, su devenir anónimo a través de la escritura, lo que a su vez se vierte en el flujo narrativo a partir de la duplicación entre voces anónimas: la voz narrativa, sus reverberaciones, duplicaciones y multiplicaciones. Todo esto a partir del uso de pronombres que operan como puntos de articulación y desagregación narrativa, mientras dan cuenta de los forcejeos entre aquel que escribe (*celui qui écrit*) con lo desconocido en sí y con lo que arriba (*ce qui arrive*) sin mostrarse.

En *Le dernier homme,* los personajes desconocidos entre sí comparten un morir común en un hospital, entre ellos se forma una suerte de comunidad sin comunidad —en términos de Bataille—, en el flujo narrativo las voces desembocan en una voz coral, se trata de un "nosotros" ("*nous*"), comunidad de moribundos sin promesas entre sí, en la que, no obstante, se intensifica la fragilidad del vivir.

En *L'attente l'oublie* se desenvuelve una conversación entre amantes anónimos, más exactamente, sus palabras dan cuenta de la imposibilidad del recuerdo, de la comunicación misma, la voz narrativa actúa como un punto de referencia provisorio que se disemina a través de pronombres, dando

[204] « *L'arrêt de mort* provoque ce qu'il interdit, à savoir la mort de l'autre qu'il doit garder. Un récit, l'une, fait mourir et vivre l'autre dans un mouvement inarrêtable et inénarrable [...] chacune vit et meurt de l'autre, et l'autre de même, gardant chacune le narrateur de l'autre, et elles le perdent aussitôt » (Derrida, 2003, p. 195-196)

[205] « Silencieux ou parlants « je » et « tu » ne se conjuguent jamais, bien qu'ils ne cessent de résonner ensemble. L'espace infinie qu' engendre leur proximité n'est jamais un espace familier : il révèle autant l'impossibilité de le rencontre que l'impossibilité de la fusion » (Collin, 1986, p. 93)

[206] «Voir jour, c'est faire place à l'altérité, qui n'est pas dans un autre en dehors de moi, mais qui m'invahit tout entier.» (Collin, 1986, p. 110)

cuenta de la polifonía misma que desata esta conversación una y otra vez interrumpida, a la vez que asemeja una fuga vocal. A propósito de esta función del diálogo en las ficciones de Blanchot nos aclara Collin:

> El diálogo, en lugar de articular acentos distintos, emanando de personajes caracterizados, deja gravitar dos voces cuyos acentos se confunden, de modo que el uno diría o dice lo que el otro decía, aunque después, y que, lejos de articularse, se repiten. Su desenvolvimiento es el despliegue de un espacio hablado, no el trazo de un camino, aunque fuera agreste. Lo que atraviesa y se difumina aquí es la particularidad de las voces, ya no hay universal al que estas adecuarían sus acentos, sino más bien lo Neutro, el cruel infinito de lo indefinido que solo puede aparecer como infinito. El diálogo no es el elemento sino la interrupción del discurso. (Collin, 1986, p. 98-99)[207]

Como vimos, este intento de conversación siempre interrumpida y dispersa entre voces anónimas no conduce a la unidad o convergencia de la dialéctica, sino que en tanto se articula a partir de una voz narrativa anónima, las voces tienden a la reverberación, a la duplicación y a la diseminación. Por consiguiente: « cuando los hombres hablan en los relatos de Blanchot, no se trata nunca de una conversación que los unifica. Sus palabras, a veces perfectamente banales, a veces con una gran importancia que el contexto no justifica caen siempre a contratiempo, en el movimiento de una cierta deriva» (Collin, 1986, p. 102)[208].

La Folie du jour es un singular relato, no en vano anota Derrida: « estructura de un relato en deconstrucción [...] relato de la deconstrucción en deconstrucción » (Derrida, 2003, p. 135)[209]. Esta particularidad se debe a que en él hablan las voces de la locura: « es el relato de un relato imposible en el que la « producción » hace acontecer lo que acontece o, más bien, lo que queda; pero el relato no relata, allí no hay relación con un referente exterior, aun cuando todo le permanece extranjero, sin bordes» (Derrida, 2003, p. 249)[210]. Voces sin relato que, no obstante, exponen los límites mismos del relato para narrar la locura, mientras se ponen en cuestión los géneros literarios mismos: « ¿La escritura de un relato ?, la literatura, prácticamente, satíricamente todos los géneros, los agota ; sin embargo, nunca se dejan saturar en un catálogo de géneros [...] y no lo hace solo en la

---

[207] « le dialogue, loin de de nouer alors deux accents distincts, émanant de personnages caractérisés, laisse graviter deux voix dont les accents se confondent, de sorte que l´une dirait ou dit ce que l´autre disait, bien qu´à côté, et que, loin de s´articuler, elles se répètent. Leur déploiement est déploiement d´un espace parlé, non le tracé d´un chemin, fût-il forestier. Ce qui traverse et estompe ici la particularité des voix, ce n´est plus universel auquel celles-ci prêteraient leurs accents, mais plutôt le Neutre, le mauvais infini de l´indefini qui n´a que l´infini pour apparaîttre. Le dialogue est non l´élément mais l´interruption du discours » (Collin, 1986, p. 98-99)

[208] « quand les hommes parlent, dans les récits de Blanchot, n´est-ce jamais en une conversation qui les unifie. Leurs paroles, tantôt parfaitement banales, tantôt d´une importance que le contexte ne justifie pas tombent toujours à contratemps, dans le mouvement d´une certaine dérive » (Collin, 1986, p. 102).

[209] « structure de récit en déconstruction [...] le récit de la déconstruction en déconstruction » (Derrida, 2003, p. 135).

[210] « C´est le récit d´un récit impossible dont la « production » fait arriver ce qui arrive, ou ce qui reste plutôt ; mais le récit ne le relate pas, ne s´y rapporte pas comme un référent extérieur, même si tout lui reste étranger, hors bord » (Derrida, 2003, p. 249)

literatura ya que sustrayéndose a los límites que separan el modo y el género, ella también desborda y divide los límites entre la literatura y otros [géneros]. » (Derrida, 2003, p. 266)[211].

En *L'Instant de ma mort,* el narrador es un sobreviviente de la guerra, cuyo intento de dar testimonio apenas puede enunciarse en tercera persona, dando cuenta de la excedencia y extrañamiento que deriva de la exposición a la muerte y de la subjetividad descentrada que queda. De este modo, el sobreviviente deviene otro para sí que, con todo, da testimonio para responder a la exigencia de lo neutro de mantener la palabra incluso ante lo indecible. Consecuentemente, la palabra se torna lo indestructible ante el nihilismo de la muerte: « en adelante, lo neutro permitirá indicar y recordar la extraña línea de la indestructibilidad siempre amenazada [...] La muerte tan presente en su obra no refiere a un interés mórbido, es el lugar inolvidable donde se forma su mirada.» (Hunault, 2014, p. 216)[212]. Asimismo, esta voz acogerá a los muertos de la guerra, voz espectral y, no obstante, polifónica: «En *L'Instant de ma mort*, relato de un cierto cara a cara con la muerte, la voz de ultra-tumba hablaría un instante, eternamente, para hacer vivir tres personas jóvenes, un hombre joven, así como a los que perdieron la vida y a los que encararon la muerte. » (Sheaffer-Jones, 2014, p. 233)[213].

En suma, el espacio narrativo de los relatos de Blanchot nos muestra el flujo diseminador que acontece entre el narrador en tercera persona y las voces anónimas, a partir de la dinámica enunciativa entre los pronombres, tal como nos propusimos indicar a partir de la semiología de la lengua de Benveniste (1997a), dado que sustituyen a los personajes, mientras los relatos se convierten en un espacio de voces anónimas y polifónicas, donde las imágenes, los otros e incluso el mismo narrador se tornan otros. Los relatos nos proporcionan entonces imágenes en disolución, voces espectrales y errantes, que se entregan al infinito del lenguaje, a esa potencia neutra o anónima, tal como nos indicaba Barthes (2004), en la que cualquier tentativa de figurar se difumina en trazos provisorios: «una red diferencial, un tejido de trazos que reenvían indefinidamente a otros, referidos a otros trazos diferenciales. El texto entonces se desborda, pero sin desaparecer en una homogeneidad indiferenciada, al contrario, se complejiza, fragmenta y multiplica en el trazo»

[211] « l'écriture d'*Un récit* ? , dans la littérature, pratiquement, satiriquement tous les genres, les épuisant mais ne se laissent jamais saturer par une catalogue des genres [...] et elle ne le fait pas seulement dans la littérature puisqu'en dérobant les bords qui séparent mode et genre, elle a aussi débordé et divisé les limites entre la littérature et ses autres » (Derrida, 2003, p. 266)

[212] "Le neutre viendra désormais marquer et rappeler l'étroite ligne de l'indestructibilité toujours menacée. [...] La mort si présente dans son œuvre ne relève pas d'un intérêt morbide, elle est le lieu inoubliable où se forma son regard. » (Hunault, 2014, p. 216)

[213] «Dans *L'Instant de ma mort*, récit d'un certain face-à-face avec la mort, la voix d'outre-tombe parlerait un instant, éternellement, pour faire vivre trois jeunes gens, un jeune homme, ainsi que ceux qui ont perdu la vie et ceux qui feront face à la mort. » (Sheaffer-Jones, 2014, p. 233)

(Derrida, 2003, p. 118)[214]. Es por todo esto que, en palabras de Derrida, los relatos de Blanchot nos dibujan entonces « una topología incalculable, la foronomía de lo ingobernable» (« *une topologie incalculable, la phoronomie de l'ingouvernable* » , 2003, p. 16).

En el tercer capítulo, "Mayo del 68 y la comunidad literaria de los anónimos", se explicita cómo esta red de voces o murmullos anónimos en la narrativa de Blanchot se consolida en su obra ensayística y en sus escritos políticos a partir de la inquietud y necesidad de una escritura anónima y colectiva, que nos permitió sustentar cómo la escritura literaria, a partir de estos acontecimientos, se consolida como un espacio de comunidad de anónimos. Por consiguiente, el capítulo trata en primer lugar la noción de habla plural que aparece en *La conversación infinita,* esta consiste en la exigencia de mantener la palabra para responder a lo imposible, ya se trate del acontecimiento de lo insoportable, lo que ha de rechazarse o de lo injustificable.

Esta noción entra en consonancia posteriormente con la pregunta por una escritura colectiva tanto en *Maurice Blanchot: Écrits politiques 1953 – 1993* y con la noción de comunidad que trata en *La comunidad inconfesable.* Los acontecimientos que se desatan a partir de Mayo del 58 con la oposición de muchos ciudadanos a la Guerra contra Argelia o con la revuelta de estudiantes y trabajadores durante Mayo del 68, impulsan la experimentación de la escritura colectiva junto al Comité de estudiantes y escritores de todas partes del mundo. Es así que la inminencia de tornar la escritura en un espacio de solidaridad y responsabilidad entre anónimos se consolida en estos escritos de Blanchot, así como la consideración de la responsabilidad del intelectual o escritor de proceder como un vigía de los acontecimientos impugnables, que ha de rechazar insumiso cualquier forma de totalitarismo o despotismo. En este contexto, la escritura es breve y fragmentaria, dando cuenta de un pensamiento nómada, oscilante entre la desaparición y la ruina, escritura imperiosa e imprevisible, donde se pone en escena el habla plural de los anónimos en solidaridad entre sí.

Posteriormente, esta responsabilidad de la escritura se confirma en *La comunidad inconfesable,* esta vez principalmente ante el morir del otro que interpela la subjetividad que escribe. Por tanto, la comunidad literaria de anónimos que se propone en este texto consiste en asumir una responsabilidad con la alteridad irreducible. Por consiguiente, la alteridad « no es la posición de un trascendente sino el llamado de carácter de no-identidad del sujeto, de su no adecuación a sí, en el

[214] « un réseau différentiel, un tissu de traces renvoyant indéfinément à de l'autre, référées à d'autres traces différentielles. Le texte alors déborde, mais sans les noyer dans une homogénéité indifférenciée, les compliquant au contraire, en divisant et démultipliant le trait » (Derrida, 2003, p. 118)

límite de su subjetividad» (Collin, 1986, p. 112)[215]. Esta responsabilidad de la escritura literaria de responder ante lo indecible y de acoger el morir del otro, que me pone en cuestión, tomará cada vez más vigor en los textos posteriores de Blanchot, mientras se expone el alcance ético de su asunción de lo neutro, pues este no solo aboca la escritura a la ausencia del sentido sino a la invocación del otro ausente: « toda interpelación es interpelación de la alteridad y, en el texto blanchotiano, el tú que se pronuncia se vierte constantemente del otro a la ausencia » (Collin, 1986, p. 113)[216]. Esta es justamente la potencia ética de la escritura, su capacidad de invertir la muerte a través de la reverberación infinita de dicha ausencia.

Finalmente, en el cuarto capítulo titulado "Bosquejo de una poética de la alteridad" se trataron sus ensayos-ficción *El paso no más allá, La escritura del desastre, El último en hablar* y *Après-coup*, escritos a partir de los acontecimientos del holocausto y del genocidio debidos a las guerras del siglo XX. El objetivo fue entonces mostrar cómo en estos escritos finales se consolida una poética de la alteridad a partir de la consideración de la escritura literaria como espacio de voces y comunidades anónimas. En este caso se hizo necesario establecer cómo las nociones de "subjetividad sin sujeto", "singular provisional", testigo o anónimo cualquiera que recorre estos textos se diferencian de las concepciones de subjetividad de fenomenólogos como Husserl, Heidegger o Lévinas. Asimismo, se explicitó la importancia que tuvieron escritores como Celan y Antelme para el desenvolvimiento de dichas nociones.

En *El paso no más allá* destacamos el debilitamiento de la voz narrativa en primera persona y su alteración en una voz neutra en tercera persona, donde habla un anónimo cualquiera. Sin embargo, esta transformación de la voz narrativa que se nota en los fragmentos de ficción es la condición de posibilidad de una polifonía enunciativa, donde murmuran provisoriamente un tú, un ustedes, un ellos o un nosotros. Por consiguiente, a la disolución del sujeto del enunciado corresponde la polifonía de los ausentes.

En *La Escritura del desastre* esta poética de la alteridad se evidencia a partir de la pregunta por una escritura testimonial y testamentaria tras el desastre, a la que se articula la reiteración de la polifonía enunciativa o, si se quiere, de la "enunciación de los que vuelven" (Hoppenot, 2014) en sus fragmentos de ficción, mientras se convierte él mismo en un texto testimonial. Ahora bien, este ensayo-ficción continúa tematizando el desasimiento de la subjetividad del testigo, que ya no es la

[215] « Altérité, n´est pas la position d´un trascendant mais le rappel du caractère de non-identité du sujet, de sa non-adéquation avec soi, et à la limite de son –subjectivité » (Collin, 1986, p. 112)

[216] « toute interpellation est interpellation à l´altérité et, dans le texte blanchotien, le tu qui est prononcé glisse constamment d´autrui à l ábsence » (Collin, 1986, p. 113)

subjetividad trascendental de la fenomenología; sino apenas una "subjetividad sin sujeto", un "singular provisional", un anónimo o cualquiera capaz de nombrar lo indecible. De este modo, la singularidad de esta "subjetividad sin sujeto" se debe a su sobrevivencia a lo insoportable, que se convierte, no obstante, en la indestructibilidad del sobreviviente al acoger el sufrimiento de la alteridad y, entonces, tornarse él mismo otro para sí, descentrándose y expropiándose de cualquier gesto de soberanía que tornare la relación de responsabilidad con el otro en relación de poder, mientras se radicaliza la asunción del impoder en la relación ética con el otro. A propósito nos aclara Collin:

> Lo indestructible no es la subjetividad, es la alteridad: la violencia de una situación puede destruir cualquier iniciativa en el hombre y puede alienar a este hasta que ya no sea un yo de ninguna manera: devine ahí por tanto una cosa, permanece otro, más radicalmente otro que cualquier otra cosa. Lo indestructible en mí, es que soy otro [...] Recíprocamente, ser sujeto es, finalmente, ser otro: mi único ser propio es mi extrañeza. Es por esto que, cualquiera que sea el destino de su víctima — y sabemos la ferocidad de este destino— el verdugo fracasa, y con él todo lo que, bajo formas crueles, corteses o eruditas, pretenden dominar. (1986, p. 118-119)[217]

Es por esto que destacamos la importancia de las obras de Antelme y Celan para Blanchot. De un lado, la indestructibilidad de la voz del testigo de lo insoportable en *La especie humana* de Antelme. Del otro lado, en los poemas de Celan destacamos la disolución de la voz poética en medio de la invocación de los ausentes, hasta tornarse sombra en la errancia de las palabras, a la vez que se transforma el poema en espacio polifónico de sobrevivientes y ausentes.

Gracias a este recorrido logramos poner de manifiesto cómo la red de murmullos anónimos en la narrativa de Blanchot se transforma en una escritura de las comunidades anónimas a través de sus ensayos y debido al acontecer del desastre del holocausto, el genocidio así como al rechazo de las prácticas despóticas y totalitarias que continuaron durante los eventos de Mayo del 58 y del 68. De este modo, la voz anónima que se duplicaba y multiplicaba entre otras voces anónimas desde los relatos de Blanchot, se convierte en sus ensayos y escritos políticos en una exigencia ética debido a la inminencia de una escritura colectiva, insumisa y testimonial que, además, del rechazo de lo insoportable e injustificable, llega a nombrar lo indecible, a invocar y acoger a los ausentes. Por tanto, de los relatos a la escritura fragmentaria asistimos a un agrietamiento, debilitamiento y fragmentación de la voz narrativa que se torna condición de posibilidad de una polifonía

[217] « l'indestructible, ce n'est pas la subjectivité, c'est l'altérité : la violence d'une situation peut détruire toute iniciative en l'homme et peut et aliéner celui-ci jusqu'à ce qu'il ne soit plus d'aucune manière un moi : il n'en devient pas pour autant une chose, il demeure autre, plus radicalement autre que toute chose. L'indestructible en moi, c'est que je suis autre [...] Réciproquement, être sujet, c'est, en fin de compte, être autre : mon seul être propre est mon étrangeté. C'est pourquoi, quelque soit le destin de son victime — et l'on sait toute la férocité de ce destin— le tortinnaire échoue, et avec lui tout ce qui, sous des formes cruelles, courtoises ou savantes, prétendent maîtriser . » (Collin, 1986, p. 118-119)

enunciativa, de una geografía interlocutoria (Courtois, 2003), en fin, de un espacio de hospitalidad con los que vuelven (Hoppenot, 2014), cuya muerte se invierte en el murmullo infinito de su ausencia en el seno de la escritura literaria, considerada en esta tesis como el rumor de las comunidades anónimas.

En la filosofía contemporánea estas contribuciones de Blanchot han tenido ecos y derivas notables, a continuación mencionamos brevemente algunos. En *La comunidad que viene* (1996) y *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testimonio* (2000), de un modo semejante Agamben problematiza la comunidad sujeta al poder soberano, al estado de excepción que interpela el testimonio. El testimonio tiene, igualmente, un papel ético imprescindible en el límite del lenguaje, ya que se constituye en un campo de fuerzas de subjetivación y desubjetivación (Agamben, 2000, p.127), en un pasaje entre lo humano e inhumano, lo decible e indecible de la lengua (Agamben, 2000, p.142).

Asimismo en *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal* (2009), Esposito problematiza el carácter inmunitario de la comunidad del Estado moderno, en cambio destaca la comunidad que, ante los eventos de mayo del 68 (Esposito, 2009, p. 190) conduce a la escritura del Manifiesto de los 121, esto es, a la "afonía de voz narrativa cubierta por el murmullo anónimo de los acontecimientos" (Esposito, 2009, p. 189). Comunidad de escritura que emerge entre anónimos sin contrato ni promesa, quienes solo tienen en común el rechazo a los abusos del poder soberano.

En este sentido, como nos recuerda Cragnolini (2008), Blanchot junto a Derrida y Nancy pusieron en la escena del pensamiento contemporáneo la inminencia de la pregunta por la comunidad y por la muerte del otro tras el holocausto. Con todo, sus perspectivas de pensamiento parten de la deconstrucción del modelo moderno de subjetividad, así como los conceptos de propiedad, promesa, identidad y relación contractual, mientras reactualizan la concepción nietzscheana del ultrahombre o "el desasido" (Cragnolini, 2008, p. 15), capaz de amar no tanto al prójimo o semejante sino al extraño, tal como lo vimos en el llamado de Blanchot (2008) a la relación del tercer género. La exigencia ética que emerge a partir de estas filosofías es la de una comunidad y hospitalidad con una alteridad irreducible, en este contexto el otro escapa a toda representación, significación, pretensión de reconocimiento o soberanía. Uno y otro se tornan entonces figuras espectrales: "figuras indecidibles, no capturables en formas determinadas: elusivas, transitivas, esquivas" (Cragnolini, 2008, p. 11) en una armonía conflictiva. Es por esto que, como nos instigase Derrida, surge "la idea de una política "imposible", aquella que se enfrenta al otro como "lo incalculable" (Cragnolini, 2008, p. 9).

Paralelamente, Cacciari (1978) prolonga estas indagaciones y propone la comunidad impolítica al considerar que "lo impolítico no tiene nada que ver con la negación de lo político, sino con una transvaloración: cuando se anuncia la muerte de Dios, con la misma se desbarrancan los conceptos rectores de sentido en diversos ámbitos, incluido el político. La muerte de Dios, como la muerte del sujeto, obliga a pensar otros modos de considerar la política" (Cragnolini, 2008, p. 14). Horizonte de investigación al que pueden sumarse las importantes críticas de Esposito (2003, 2009) sobre los modelos inmunizadores de comunidad en el pensamiento moderno, mientras nos conlleva a "pensar modos de acoger al otro sin homologarlo a los propios modos de ser. En este sentido, es también un espacio de resistencia frente a esos modelos inmunizadores" (Cragnolini, 2008, p. 18).

Paralelamente, podemos resaltar la contribución reciente de Ramírez (2017) sobre la filosofía de la separación a la que conduce la obra de Blanchot, "en donde la alteridad es pensada a partir de una disimetría relacional y, por otro lado, se postula una "ética del testimonio" desde la cual se asume la responsabilidad de testimoniar por quienes han padecido una desgracia extrema." (Ramírez, 2017, p. 103). De este modo, la exigencia literaria de lo neutro nos descubre su trasfondo ético, esta relación con el otro y lo otro que desde la imagen o la palabra no pretende aprehenderlos en el sentido, sino entregarlos a su infinito mediante su reverberación, diseminación y fragmentación en la escritura. Es así que se nos muestra la potencia anónima del lenguaje literario mismo en tanto desvía toda pretensión de poder del sujeto del lenguaje, que desde entonces se fragmenta y dispersa en su misma alteridad, a propósito aclara Ramírez:

> La disimetría relacional en la que no opera el poder surge en Blanchot desde su pensamiento literario, pero simultáneamente se convierte también en un elemento que se articula a la exigencia ética de lo neutro en tanto forma de relación con lo otro: lo otro como manifestación de una abscisa en donde deja de existir todo poder personal. Es en ese horizonte que subsiste el compromiso de una reflexión ética sobre la alteridad en la cual se plantea una forma de relación que no está determinada por la medida del poder. (2017, p. 115)

Por su parte, en la crítica literaria la pregunta por comunidad permite analizar la relación entre autor, crítico y lector, como anónimos entre sí que se cruzan, interrumpen y reverberan. En este sentido, Antelo (2014) en *O ensaio pós-literário* (2014), propone una arqueología del saber ensayístico a partir del ensayo latinoamericano, su condición de oscilación entre la búsqueda y ausencia de identidad o, si se quiere como espacio literario que crea una "comunidad de los que carecen de algo en común" (Antelo, 2014, p. 81). Asimismo, Simón Henao en "La cuestión de la comunidad y los alcances de una noción crítica" (2013) indica que esta problematización de la comunidad en la literatura contemporánea se caracteriza sumatoriamente en tres aspectos: un

aspecto formal, que concierne al modo como los dispositivos narrativos indican la crisis de las representaciones de las subjetividades y del ser en común modernos. Un aspecto narrativo, se trata de la prioridad del ser en común que implica la crisis del sujeto moderno, en Blanchot por ejemplo el modo como el habla plural y anónima fragmenta la voz narrativa, tornando el espacio literario en conversación infinita. Finalmente, un aspecto histórico, que refiere la potencia metafórica de la obra literaria en su contexto histórico. Así, Henao (2012) precisa que la literatura no "representa" la comunidad, sino que sus "figuraciones" de comunidad apuntan a modos posibles de estar en relación con otros.

Finalmente, la perspectiva que nos abre esta tesis consiste en considerar la poética de la alteridad y, por ende, por la hospitalidad de la escritura literaria como vertiente de investigación desde la cual leer y navegar a través del inmenso archipiélago de la literatura contemporánea, allí donde nos abocamos a «la figura del otro, sin figura, el rostro fragmentado de la orilla [...] el otro, aquel al que no se arriba, del que no se logra franquear la distancia, al otro lado de este elemento del que las dos aguas [...] serían entonces su mejor representación ». Rostro, orilla, naufragio, es el mismo paisaje marino, paisaje sin país, sin familiaridad ni raíz» (Derrida, 2003, p. 60-61)[218]. De ahí justamente el rumor infinito del oleaje de voces anónimas de la escritura sin bordes de Blanchot al que dedicamos esta tesis.

[218] « la figure de l´autre, sans figure, le visage dédoublé de la rive [...] l´autre, celui auquel on n´arrive pas, dont on n´arrive pas à franchir la distance, par- delà cet élément dont les deux eaux [...] seraient donc la meilleur « répresentation ». Visage, rivage, naufrage, c´est le même paysage marin, un paysage sans pays, sans familiarité, sans racine » (2003, p. 60-61)

Referencias

Bibliográfía primaria

Blanchot, M. (1942). *Aminadab.* Gallimard.

Blanchot, M. (1948a). *Le Très-Haut.* Gallimard.

Blanchot, M. (1948b). *L´arrêt de mort.* Gallimard.

Blanchot, M. (1949). *La Part du Feu*. Gallimard.

Blanchot, M. (1950). *Thomas l´obscur.* Gallimard.

Blanchot, M. (1951). *Au moment voulu.*Gallimard.

Blanchot, M. (1953). *Celui qui ne m´accompagnait pas.* Gallimard.

Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard, Collection « Folio/essais ».

Blanchot, M. (1957). *Le dernier homme.* Gallimard.

Blanchot, M. (1962). *L´attente l´oublie.* Gallimard.

Blanchot, M. (1969). *L´entretien Infini.* Gallimard.

Blanchot, M. (1973). *La Folie du jour.* Gallimard.

Blanchot, M. (1981). *Aminadab.* Jacqueline y Rafael Conte (trs.). Alfaguara.

Blanchot, M. (1983a).*La communauté inavouable.* Les éditions de Minuit.

Blanchot. (1983b). *Après coup*. Les éditions de Minuit.

Blanchot, M. (1986). *Foucault tel que je l´imagine.* Éditions fata morgana.

Blanchot. (1990). *La escritura del desastre*. Pierre de Place (tr.). Monte Ávila editores.

Blanchot, M. (1991). *El libro que vendrá.* Caracas. Pierre de Place (tr.). Monte Ávila Editores.

Blanchot, M. (1994). *El paso (no) más allá.* Cristina Peretti (trad.). Paidós.

Blanchot, M. (2001*). El último en hablar*. Alberto Ruiz de Samaniego (tr.). Editorial Tecnos.

Blanchot, M. (2002a). *El espacio literario.* Vicky Palant y Jorge Jinkis (tr.). Editora nacional.

Blanchot, M. (2002b). *La comunidad inconfesable.* Isidro Herrera (tr.). Editoria Nacional.

Blanchot, M. (2003). *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión.* (Tr. Manuel Arranz). Tecnos.

Blanchot, M. (2004). *El instante de mi muerte. La locura de la Luz.* Alberto Ruiz de Samaniego (tr.). Editorial Tecnos.

Blanchot, M. (2008a). *La conversación infinita.* Isidro Herrera (tr.). Editorial arena.

Blanchot, M. (2008b). *Maurice Blanchot: Écrits politiques 1953 – 1993*, textes choisis, établis et annotés par Éric Hoppenot. Gallimard.

Blanchot, M. (2010). *La condition critique : articles, 1945-1998*, textes choisi et établis par Christophe Bident. Gallimard, 2010.

Bibliografía secundaria

Adorno, T. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Manuel Sacristán (tr.). Ariel.

Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. José Luis Villacañas (tr.). Pre-textos.

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III.* Gimeno (tr.). Pre-textos.

Antelme, R. (1957). *L'espèce humaine*. Gallimard.

Antelo, R. (2014). O ensaio pós-literário. *Outra travessia,* (17), pp. 81-98.

Antonioli, M. (2012). "Ecos de lo común". *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas,* 11, 201-217.

Arán, P. (2016). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Editorial UNC.

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova (trad.). FCE.

Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Tatiana Bubnova (trad.). FCE.

Barco, O. (2004). Notas a partir de un verso de Paul Celan. *Pensamiento de los Confines*, (15), 169-177. http://elprestamoeslaley.blogspot.com/2008/07/oscra-del-barco-notas-partir-de-un.html

Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. José Bianco (tr.). Siglo XXI.

Barthes, R. (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural* (pp. 65-101). B. Doriots (tr.). Centro Editor de América Latina.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. C. Fernández (tr.). Paidós.

Barthes, R. (1987a). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* C. Fernández (tr.). Paidós.

Barthes, R. (1987b). *S/Z.* N. Rosa (tr.). Siglo XXI.

Barthes, R. (1993). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France.* N. Rosa O. Terán (trs.). Siglo XXI.

Barthes. (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978* comentada por Beatriz Sarlo. (tr. Wilson). Siglo XXI.

Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France 1978-1979 y 1979-1980.* Carlo (ed.). N. Léger (tr.). Siglo XXI.

Benveniste, É. (1969a). “Estructuralismo y lingüística. Una entrevista de Pierre Daix con Benveniste. Pierre Daix. *Claves del estructuralismo* (pp. 95-121). Julio Vera (tr.). Edición Caldén.

Benveniste. (1969b). “El lenguaje y la experiencia humana”. VVAA. *Problemas del lenguaje* (pp. 3-12). Editorial Sudamericana.

Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas: economía, parentesco, sociedad, poder, derecho, religión.* Mauro Armiño(tr.). Taurus.

Benveniste, E. (1997). *Problemas de lingüística general I 1997a , II 1997b.* Juan Almerla (tr.). Siglo XXI editores.

Benveniste, E. (2012). *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, édition établie par Jean-Claude Coquet et Irène Fenoglio. EHESS Éd./Gallimard/Éd. Le Seuil.

Bident, C. (1998). *Maurice Blanchot partenaire invisible*. Rhône, Francia: Editions Champ Wallon.

Bident, C. (2010a). Les mouvements du neutre. *Alea,* 12 (1) , 13-33.

Bident, C. (2010b). On Minor Reading Events: Orality and Spacing in the Opening of *Au moment voulu*. Hardt (ed.) *Clandestine encounters: philosophy in the narratives of Maurice Blanchot.* University of Notre Dame.

Bident, C. (2012). R/M 1953. *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 11, 343-360.

Bordeleau, E. (2012). *Foucault anonymat.* Le Quartanier.

Cacciari (1978), "L'impolitico nietzschiano". En F. Nietzsche, *Il libro del filosofo*, Savelli.

Celan, P. (1987). El meridiano. Un angel más, (1).

Celan, P. (2002). *Obras completas*. José Luis Reina Palazón (tr.). Editorial Trotta.

Collin, F. (1986). *Maurice Blanchot et la question de l'écriture.* Gallimard.

Collin, F.(2012). En: Eric Hoppenot. Et Alain Milon. *Emmanuel Lévinas – Maurice Blanchot, penser la différence* (pp. 19-31). Presses universitaires de Paris Nanterre.

Courtois, J. (2003). Grammaticalisation de la fiction chez Maurice Blanchot. Bident y Vilar (eds.). *Maurice Blanchot Récits critiques* (pp. 547-572). Éditions Farrago et Éditions Leo Scheer.

Cragnolini, M. (2007). La comunidad de Nancy: entre la imposibilidad de representación y el silencio. En: J. Nancy. *La comunidad enfrentada* (pp. 59-69). La Cebra.

Cragnolini, M. (2008). Amistades y amores no canónicos. Sobre el debate francés en torno a la comunidad. *Perspectivas metodológicas, 8*(8), 9-19.

Davis, T (2010). Neutral War: L’instant de ma mort . Hardt (ed.) *Clandestine encounters : philosophy in the narratives of Maurice Blanchot* (pp. 304-326). University of Notre Dame.

Derrida, J. (1986). *Schibboleth pour Paul Celan*. Éditions Galilée.

Derrida, J. (1998). *Demeure*. Éditions Galilée.

Derrida, J. (1999). "Le siècle et le pardon". En: *Le Monde des Débats*, Décembre 1999.

Derrida, J. (2000). *Demeure: Fiction and Testimony*. Elizabeth Rottenberg (tr.) bound with *Maurice Blanchot, The Instant of My Death*. Stanford University Press.

Derrida, J.(2002) . *Schibboleth. Para Paul Celan*. Jorge Pérez (trad.). Editora Nacional.

Derrida. (2003). *Parages*. Éditions Galilée.

Ducroit, O. (1984), « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », en *Le dire et le dit* (pp. 171-237). Éditions de Minuit.

Esposito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu editores.

Esposito, R. (2009). *Tercer persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal.* Amorrortu.

Fenoglio, I. (2014). « 1966: les problèmes de linguistique generale d'Émile Benveniste ». *Fragmentum,*(41), pp. 13-30.

Fenoglio, I. (2016). « La langue et l'écriture » : un écart théorique entre Benveniste et Saussure. Recuperado de : http://stream.flu.cas.cz/media/irene-fenoglio-la-langue-et-lecriture-un-ecart-the

Fynsk. (2010). Writing and Sovereignty: *La folie du jour*. Hardt (ed.) *Clandestine encounters : philosophy in the narratives of Maurice Blanchot* (pp. 178-195). University of Notre Dame.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses.* Gallimard.

Foucault, M. (1969). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 (3), 73-104.

Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera.*Manuel Arranz (tr.). Pretextos.

Foucault, M. (2001). *Dits et Écrits*. Gallimard.

Garcés, M. (2013). El "comunismo de pensamiento" de Maurice Blanchot. Una lectura desde sus *Escritos políticos, Isegoría, Revista de Filosofía Moral y Política,*(49), 567-581.

Giovannoni, J.L. (1988*). L'immobile est un geste.* Éditions Unes.

Hart, K. (ed.). (2010). *Clandestine encounters. Philosophy in the narrative of Maurice Blanchot.* University of Notre Dame.

Heidegger, M. (2020). *Ser y tiempo*. Jorge Rivera (tr.). Editorial trotta.

Henao, S. (2013). La cuestión de la comunidad y los alcances de una noción crítica. *Crítica latinoamericana.*

http://criticalatinoamericana.com/la-cuestion-de-la-comunidad-y-los-alcances-de-una-nocion-critica/

Hills, L. (1997). *Blanchot, extreme contemporary* Routledge.

Holland, M. (2010). Space and Beyond: *L'attente l'oubli*. Hardt (ed.) *Clandestine encounters : philosophy in the narratives of Maurice Blanchot* (pp. 263-281). University of Notre Dame.

Hoppenot, E.(2008). En *:* M. Blanchot. Avertissement». M. Blanchot. *Maurice Blanchot : Écrits politiques 1953-1993* (pp. 7-11). E. Hoppenot (Ed.). Gallimard.

Hoppenot, E. (2014). "LÉcriture du désastre". *Témoigner. Entre histoire et memoire,* (118), online : https://journals.openedition.org/temoigner/1263#quotation

Hunault, C. (2014). *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot ou une question inventée face à l'impensable. En : A. Milon (dir). *Maurice Blanchot, entre roman et récit* (pp. 207-216). Presses universitaires de Paris Nanterre.

Husserl, E. (1949). *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*. José Gaos (tr.). Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (1979). *Meditaciones Cartesianas*. Mario Presas (tr.). Ediciones Paulinas.

Jerade, M. (2006). Memoria y voces: Paul Celan. *Acta poética*, 27 (2), 153-166.

Kofman, S. (1994). Les « mains >> d' Antelme : Post-scriptum à Paroles suffoquées. *Lignes*, 1(21), 159-163.

Lacoue-Labarthe, P. (2000). Fidelities. *Oxford Literary Review* 22, 132–51.

Lacoue-Labarthe, P. (2004a). "The Contestation of Death" in: Kevin Hart and Geoffrey Hartmann (eds.) *The Power of Contestation: Perspectives on Maurice Blanchot*. Johns Hopkins University Press, 141–55.

Lacoue-Labarthe, P. (2004b). *La poesía como experiencia*. José Megías (tr.). Arena libros.

Lacoue Labarthe. (2011). *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*. Éditions Galilée.

Lévinas, E. (1976). « La servante et son maître (à propos de *L'Attente l'oubli*), *Critique,* 229, 514-522.

Lévinas, E. (1975). *Sur Maurice Blanchot.* Fata Morgana.

Lévinas, E. (1995). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Antonio Pinto (tr.). Ediciones Sígueme.

Lévinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot.* Trotta.

Madole, P. (2003). Grammaire de *L'arrêt de mort*. Bident y Vilar (eds.). *Maurice Blanchot Récits critiques* (pp. 523-546). Éditions Farrago et Éditions Leo Scheer.

Marteau, F. (2015). Contra-diction. Paul Celan et l'art du contrepoint. *Revue Littérature*, 4(180), 56-69.

Martínez, R. (2011). *Maurice Blanchot la exigencia política*. (Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, España).

Morey, M. (2014). *Escritos sobre Foucault*. Editorial Sexto Piso.

Nancy, J.L. (2000). *La comunidad inoperante*. J. M. Garrido (tr.). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Nancy, J.L. (2002). *Un pensamiento finito.* J. C. Moreno (tr.). Anthropos.

Nancy, J.L. (2007). *La comunidad enfrentada.* J. M. Garrido (tr.). La Cebra.

Nancy, J.L. (2016). *La comunidad revocada.* L. Felipe Alarcón (tr.).Mardulce.

Perec, G. (1992). L.G. *Une aventure des années soixante*. Éditions du Seuil.

Ponzio, Augusto (1998). «Bajtín y Peirce: signo, interpretación, comprensión», en *La revolución bajtiniana*. (pp. 101-167). Cátedra.

Preli, G.(1977). *La force du dehors. Exteriorité, limite et non-pouvoir à partir de Maurice Blanchot*. ENCRES recherches.

Pulido, Martha. (2015). *L'oeuvre narrative de Maurice Blanchot.* Édition l'Harmattan.

Quintana, I. (2014). *La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot.* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España).

Quintana, (2017). *La política del rechazo* http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/17421

Quintana, I. (2018). Práctica del intelectual más allá del saber: Lyotard, Foucault, Blanchot. *Isegoría,* 59, 425-446.

Ramírez, L. (2017). Una relación sin poder: alteridad y ética del testimonio en Blanchot. *Revista Estudios de filosofía*, 55, pp. 103-118.

Ripalda, J. (1994). Introducción. Blanchot. *El paso no más allá*. Cristina de Peretti (tr.). Paidós.

Sarlo, Beatriz. (2004). "Presentación". En: Barthes, R. *Lo Neutro. (Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978*). Siglo XXI.

Sheaffer-Jones, C. (2010). "As Though with a New Beginning": *Le dernier home*. Hardt (ed.) *Clandestine encounters : philosophy in the narratives of Maurice Blanchot* (pp. 241-262). University of Notre Dame.

Sheaffer-Jones, C. (2014). « Comme un souvenir indestructible » : *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot. En : A. Milon (dir). *Maurice Blanchot, entre roman et récit* (pp. 217-233). Presses universitaires de Paris Nanterre.

Strathman. (2010). Aminadab: Quest for the Origin of the Work of Art. Hardt (ed.) *Clandestine encounters : philosophy in the narratives of Maurice Blanchot* (pp. 91-118). University of Notre Dame.

Schulte-Nnordholt, A. (1995). *Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors.* Droz.

Toumayan. (2010). The Haunted House of Being: Part II of *L'arrêt de mort*. Hardt (ed.) *Clandestine encounters : philosophy in the narratives of Maurice Blanchot* (pp.156-177). University of Notre Dame.

Zarader, M. (2001). *L'être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot.* Verdier.