



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

El término de una promesa:
la palabra poética en *L'arrêt de
mort* de Maurice Blanchot

Tesina que para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literaturas
Modernas (Letras Francesas)

presenta

Miguel Audiffred Alvarado

Asesora

Dra. Monique Landais Choimet

Ciudad Universitaria, Cd.Mx., 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice:

Introducción	p.3
I. Término, relato e intemporalidad	p. 10
I. 1. El instante-en-sí	p.12
I. 2. El instante-para-sí	p.16
I. 3. El instante-para-otro	p.21
II. Modulación, extranjería y acontecimiento	p.25
II. 1. El espacio interior (Adentro)	p.26
II. 2. El espacio exterior (Afuera)	p.30
II. 3. Los encuentros con otros (Entre)	p.36
III. Fragmento, silencio y promesa	p.41
III. 1. Fragmento: signo y biografema	p.42
III. 2. Silencio: paradoja o elipsis	p.45
III.3.Promesa: desaparición y metamorfosis	p.50
Conclusión	p.57
Bibliografía	p.63

Introducción

El relato intitulado *L'arrêt de mort*, escrito por Maurice Blanchot y publicado por primera vez en 1948, constituye un componente fundamental dentro de la obra del autor dado que pone en relieve el cuestionamiento acerca de los alcances y mecanismos de la escritura. El nombre de Maurice Blanchot siempre estuvo ligado a la literatura, pero sobre todo a su puesta en crisis llevando a cabo una labor de indagación profunda sobre ésta, ya sea por medio de estudios críticos o propiamente de la creación ficcional. El presente trabajo de investigación busca explorar al interior de este relato las principales ideas de la poética del autor a través de la siguiente pregunta: ¿Cómo es que el exceso en el morir se convierte en potencia para escribir? Esta pregunta es problemática en la medida en que plantea un vínculo que es imprescindible para abordar la obra de Blanchot: el que existe entre el morir y el escribir, pero de forma ambigua dado que tanto la potencia como el exceso involucran una idea de desbordamiento y es, justamente, ese excedente de significación, ya sea manifiesto o latente, el que se busca analizar. Como se constatará más adelante, la manera de hacerle frente a ese excedente es planteándolo a partir de todo aquello que no es, esto es, lo que no le pertenece y a lo que no pertenece o, en otras palabras, por medio de una paradoja complementaria.

Antes de comenzar propiamente con el análisis de este relato, se deben establecer ciertas líneas de pensamiento que son indispensables para esbozar los desarrollos teórico-literarios de la obra de Blanchot en general, al igual que de la reflexión que se desarrolla en *L'arrêt de mort* en particular. Para lograr estos objetivos, en el presente estudio introductorio se abordarán: primeramente, algunos aspectos específicos del autor en lo relativo a su formación literaria y filosófica así como a su ideología política; enseguida, pasajes históricos que conciernen al contexto en el que apareció la obra; finalmente, se propondrán palabras clave cuyo alcance crítico sea el suficiente para poder abarcar las principales problemáticas del relato y plantear una hipótesis de interpretación sobre la obra en su conjunto. Aunado a esto, se presentarán las referencias teórico-críticas que sustentan la investigación al igual que las razones que justifican la elección de tales referencias. Cabe señalar que este trabajo se enfoca principalmente en las ideas que desarrolla el autor en el período que va de 1948 a 1959.

Contexto histórico

Maurice Blanchot nació el 22 de septiembre de 1907 en la aldea de Quain, en la comuna de Devrouze del departamento de Saône-et-Loire, Francia, y murió el 20 de febrero de 2003 en Saint-Denis, Yvelines, siendo testigo de la gran parte del difícil siglo XX. Perteneciente a una familia católica acomodada y culta, Blanchot tiene sus primeras aproximaciones a la literatura a través de su padre, dado que éste era preceptor para niños de las grandes familias aristocráticas de la época. El interés filosófico del pensamiento del autor surge gracias a su formación en esta disciplina, así como en la lengua alemana, en la universidad de Estrasburgo a partir de 1923; es ahí donde conoce a Emanuel Levinas, con quien mantendrá una amistad muy profunda por el resto de su vida. Durante los años treinta, en París, Blanchot participa de forma políticamente activa en la extrema derecha de su país al escribir artículos para distintos diarios y revistas de esta vertiente. Cabe aclarar que esta tendencia política se caracteriza por su tradicionalismo extremista que arraiga su ideología en nociones como las de espiritualismo y clasicismo, al mismo tiempo que las de anticomunismo, anticapitalismo y antigermanismo. Blanchot, al estar incluido en un medio de judíos nacionalistas, se pronuncia de igual forma en contra de los nazis y de la partida de los judíos a los campos de concentración.

Sin embargo, debido a acontecimientos tanto personales como históricos, que tuvieron lugar entre 1938 y 1940, Blanchot se va alejando del *engagement* nacionalista. Pocos años más tarde, por circunstancias evidentes, su militancia política se irá nulificando paulatinamente, haciendo que su reflexión se vuelque de lleno a la literatura. Al mismo tiempo que llevaba a cabo su labor como corresponsal para las revistas de la extrema derecha, Blanchot había comenzado ya a escribir su primera novela, *Thomas l'Obscur*, finalizada en 1940 y publicada un año más tarde. Es en la década de los cuarenta cuando tanto su obra ficcional como la crítica se vuelven prolíficas al aparecer *Aminadab* en 1941 seguido de *Faux pas* en 1943, su primera serie de ensayos críticos, así como otra novela, *Le Très-Haut* en 1948 y, finalmente, ese mismo año, *L'arrêt de mort*, que es considerado como su primer relato dado que, incluso para el mismo Blanchot, el relato es un género distinto al de la novela y no sólo una versión acotada de ella.

Esta diferencia proyecta un primer viso sobre las problemáticas que el autor desarrolla en lo concerniente a la especificidad de la reflexión y la creación literaria. Un año más tarde estas ideas se cristalizan en el segundo libro de crítica del autor, *La part du feu*, en el que está incluido un ensayo fundamental para comprender lo que la literatura constituye para el autor: “La littérature et le droit à la mort”, en él se evidencian las razones que hacen de la escritura creativa una labor a la vez extranjerizante, infundada e impersonal, puesto que ése sería el “morir” propio del escribir literario. Ese vínculo, entre lenguaje poético y muerte, es el mismo que se establece entre atracción y desaparición y que años después desarrollará el autor en los análisis de la labor del poeta que aparecen en la serie de análisis críticos intitulada *L’espace littéraire* de 1955. En este punto hay una idea que aparece tanto en la obra que concierne a este trabajo de investigación como en las consideraciones críticas del autor: la concepción de la metamorfosis como fundamento único de la escritura, es decir, la transformación incesante de los tres agentes implicados en cualquier creación artística: la del autor, la del lector y la de la obra misma (este argumento es el que se despliega en los análisis de *Le livre à venir* de 1959).

Existe otra gran transformación dentro de la poética del autor, pero que ya no concierne a este trabajo de investigación, que sería la de la fragmentación de la escritura que es propia de los años posteriores a 1968. Este último cambio en la concepción formal de la creación artística de Blanchot coincide con otra desavenencia a nivel político, pero en este caso con la extrema izquierda en lo que se refiere al posicionamiento pro-palestino. Luego de su alejamiento de la militancia nacionalista y de haber pasado toda una década fuera de París, este escritor decide, en 1958, pronunciarse en contra del golpe de estado ejecutado por Charles De Gaulle. En la década de los sesenta la participación política del autor seguía siendo enérgica puesto que, en 1960, escribe para que se detuviera la guerra de Argelia, si bien la guerra tuvo lugar desde 1954 hasta 1962, y también participa en el comité *Écrivains-Étudiants* de 1968, además de que, junto a sus amigos Robert y Monique Antelme y Dyonys Mascolo, crea una revista internacional para hablar sobre “le cours des choses” o el curso de las cosas, es decir, sobre el estado de la situación política en esa época, no obstante, este proyecto fracasa en 1964 debido a la falta de una ideología bien delimitada, ya que la tentativa del proyecto era presentar distintas perspectivas, pero sin articularlas, tan sólo yuxtaponiéndolas.

Ahora bien, este mismo intervalo de tiempo que abarca la obra crítico-literaria del autor hasta antes de la aparición del mecanismo de la fragmentación de la escritura como nueva guía de su indagación creativa, es decir, de finales de los cuarenta a principios de los sesenta, está marcado, evidentemente, por las repercusiones a nivel económico, político y social que tuvo la Segunda Guerra Mundial, así como por las tendencias existencialistas en literatura y el comienzo de los procesos de individuación y de masificación que rubricarían el resto del siglo XX. Estos acontecimientos, debido a la pérdida o al cambio de los vínculos entre los sujetos que implican, conllevan una gran carga de nihilismo al cual habría que responder de una u otra forma. En el caso de Blanchot se puede admitir que una forma de lidiar con esa carga de fatalidad propia de aquella época sería mediante la escritura en tanto que reflexión complementaria, a la vez crítica y poética, si se entiende a la poesía en su acepción de creación.

Problemáticas de *L'arrêt de mort*

Si se eligió esta narración de entre las muchas otras que hay en la vasta obra de Maurice Blanchot para ilustrar sus principales concepciones acerca de la escritura no es sólo porque, como ya se mencionó más arriba, *L'arrêt de mort* sea considerado como el primer relato del autor, sino que, además, como está indicado en el título de la obra, se enfrenta con la paradoja de la muerte. El problema de la muerte es uno de los que Blanchot plantea de manera reiterada para poder abordar la cuestión de la escritura y lo hace al desestabilizar la siguiente hipótesis: si la muerte es incognoscible, entonces nada se puede decir acerca de ella. A esta proposición lo que el autor opone es la “detención” de la muerte, esto es, una tentativa para acercarse a ella o experimentarla mediante la palabra poética. Es por ello que, para realizar el análisis sobre los mecanismos metafóricos que hay en el relato que fungen como nexo entre la palabra y la muerte se propondrán dos nociones que servirán como guía para el resto de la investigación: el término y la promesa.

El término está ligado al mismo tiempo a las nociones de palabra y de fin, articulando los dos componentes de la pregunta de investigación de este trabajo, es decir, la escritura y la muerte; sin embargo, dentro de la idea de “término” no está comprendida la parte potencial o sobredeterminada que es imprescindible para la reflexión que presenta la obra, es por ello que además de esta idea se propone la noción de promesa, entendida como lo que se sustrae

al término, esto es, lo que no se actualiza en él. Para profundizar más sobre estos dos conceptos y sobre la forma en la que se relacionan entre ellos será de gran utilidad descomponer la narración en tres grandes aspectos que serán explorados en cada uno de los capítulos siguientes: el tiempo, el espacio y la voz narrativa. En lo que se refiere al tiempo los conceptos guía o palabras clave que se utilizarán para reconocer sus componentes son la intemporalidad y el ritmo del relato; para la cuestión del espacio se deben de tomar en cuenta las nociones de modulación y de lo Neutro en la escritura y, por último, en lo concerniente a la voz narrativa serán indispensables las figuras del silencio y de la metamorfosis, entendidas a nivel poético únicamente.

La relación entre la idea de la intemporalidad y el ritmo del relato se explica a través de las distintas formas de temporalidad que la escritura presenta y que constituyen a su vez una unidad de carácter formal expresivo o *cronotopo*. La primera de estas formas es el instante-en-sí, entendido como el reconocimiento de un ímpetu abrumador causado por un evento extraordinario que vincula a la muerte con el tiempo presente en tanto que ambos son inaprehensibles. Es debido a esta imposibilidad de dar cuenta de un acontecimiento que aparece la segunda temporalidad del relato: el instante-para-sí que sería un incipiente impulso por escribir, mas no se trata de la escritura propia del término ya que, para este momento, el término deja de funcionar como tal puesto que hay algo que sigue escapando a su proceso de denominación, es por ello que lo que se prioriza es el ritmo del relato entendido como forma enteramente ficcional, sin origen ni fin, en la que lo primordial es llevar a cabo la proeza de plasmar aquello que escapa a toda intuición y a toda experiencia, esto es, la muerte. Para lograr esto es fundamental el rol que desempeñan los personajes con los que se encuentra el narrador, de suerte que surge la última forma de temporalidad: el instante-para-otro que sería la designación más cercana a la intemporalidad comprendida como la captación de aquello que sólo reconoce en un desconocimiento, en una ausencia de todo tiempo.

Es este desconocimiento el que hace posible el análisis del elemento espacial del relato por medio de las figuras de lo Neutro que, consecuentemente, evidencian el tipo de modulación que se desarrolla en los espacios descritos, a saber, el de un acontecimiento auténticamente literario. Como consecuencia del ritmo del relato y de lo que este quiere plasmar, es decir, debido a la forma y al contenido de la obra, la tentativa de re-creación de

la muerte tiene como efecto lo que se reconoce como el exceso del morir puesto que, al intentar definirla, o delimitarla al menos, lo que en verdad se está realizando es su suspensión; ésta no podría ser expresada más que a través del relato dado que, como ya se mencionó, la palabra o el término no es capaz de aprehender la muerte, aun a pesar de que lleve en él una parte de ella en la forma de su acepción de fin. Para comprender esta modulación o recreación del relato que aparece en los espacios descritos como adentro, afuera y entre, las figuras de lo Neutro que se emplearán son: la *Retraite* que es entendida como el espaciamiento que da lugar a aquello que es múltiple, es decir, que no tiene un origen ni un fin unitario; el Panorama como lo exterior puro o lugar de la extranjería y, por último, el *Kairós* como instancia en la que se lleva a cabo un cambio, pero que es siempre insólito.

Para poder dimensionar a profundidad lo que implica el acontecimiento literario que está intentando elaborar la obra no basta con revisar los componentes del tiempo y del espacio de la misma dado que no se abarcaría la relación directa entre la escritura o lo narrado y el que la realiza, esto es, la voz narrativa. Por consiguiente, las figuras de silencio y de metamorfosis son útiles para abordar esa suerte de “efecto colateral” que constituye la “detención” de la muerte o *l'arrêt de mort* como desbordamiento o exceso de significación puesto que están caracterizadas por dos componentes: el primero es el mismo que existe en cualquier relación entre signos que, al ser horizontal o de contigüidad, es decir, sin jerarquías, hace que la configuración que existe entre ellos nunca sea definitiva; el segundo elemento del vínculo entre silencio y metamorfosis pertenece a su carácter poético y ya no sólo lingüístico, y es el que, dentro de la concepción poética de Blanchot, está ilustrado por el mito órfico. Este mito establece una relación intrínseca entre la voz y la desaparición, a través de los personajes mitológicos de Orfeo y Eurídice evidentemente, de manera que, para examinar esta conexión, lo que se propone es indagar en la parte silente de la voz y en la metamorfosis que posibilita su desaparición.

Como base teórica de este trabajo de investigación se usarán distintas referencias que están relacionados con los desarrollos literarios e intelectuales de Maurice Blanchot o directamente con su figura al haber entablado una relación con el autor cuando aún estaba vivo. No obstante, la fuente principal de herramientas críticas proviene justamente de un autor que no está relacionado de manera directa con Blanchot: Roland Barthes. Barthes, a

diferencia de Michel Foucault o de Jacques Derrida, no elabora ninguna reflexión dedicada únicamente a las ideas de Blanchot, ni tampoco estableció una relación íntima con él como en el caso de Emanuel Levinas o de Georges Bataille de manera que, a pesar de que sus concepciones sean bastante cercanas, existe una distancia crítica suficiente como para poder establecer una perspectiva analítica menos parcial o arbitraria. Son tres las obras de Barthes, aunque no son las únicas, que sirven como guía a esta investigación al estar relacionadas temáticamente con lo que se presenta en el relato: en primer lugar, *S/Z*, de 1970, del cual se extraerán tres códigos de interpretación (el hermenéutico, el proairético y el semántico) que servirán para descomponer el tiempo; en segundo lugar, *Le Neutre*, el seminario impartido en el Collège de France en 1978, del cual se extrajeron las figuras señaladas anteriormente y, en último lugar, *Le plaisir du texte* de 1973, cuyo concepto de "jouissance" ayudará a introducir lo que se está entendiendo por promesa.

En suma, lo que se busca es poder verificar cómo está operando el relato para transformar el exceso en el morir en potencia de escritura, de suerte que lo que se propone es elaborar una comparación entre el binomio escritura-muerte y el de término-promesa para ir desentrañándolo a medida que la narración sigue su curso; de manera que la hipótesis que se plantea es la siguiente: si el término está ligado íntegramente a la escritura y sólo parcialmente a la muerte, lo que se sustrae de él, la promesa, es lo que convierte el exceso del morir en potencia de escribir. No sólo se trata de hacer una interpretación de cada elemento de forma aislada, sino de comprobar de qué manera se están relacionando y, de igual forma, observar qué clase de relación es esa. Es debido a este aspecto relacional de la interpretación que el rol que tienen los personajes con los que se encuentra la voz narrativa es primordial dado que estos vínculos con los otros, que en este caso son única y exclusivamente figuras femeninas, sirven de punto nodal entre los binomios que se han planteado, pero además puede comparárseles también con otra relación que ya se ha mencionado: la de Orfeo y Eurídice convirtiendo a estas figuras, pero sobre todo al vínculo que instaura el narrador con ellas, en la parte más significativa del análisis.

I: Término, relato e intemporalidad

El instante es, dentro de la poética de Maurice Blanchot, tanto o más inaprensible que el afuera o el silencio. Sobre estos dos últimos conceptos aún no es momento de reflexionar, sin embargo, es importante tomarlos en cuenta para poder analizar los ejes de pensamiento dentro de la obra, tanto literaria como crítica, de este autor. Ya que no todo lo instantáneo es efímero, parece ser que existe algo que forma parte del instante, pero que, al mismo tiempo, sigue franqueando la experiencia y, en consecuencia, la aprehensión de la misma. Es por ello que para examinar los componentes de esta noción se utilizarán tres de los cinco códigos propuestos en el análisis estructural de Roland Barthes en *S/Z*. Estos son el código hermenéutico, que abarca las unidades que tienen la función de articular un enigma y llevar o no a su desciframiento, el código proairético, que se ocupa de las acciones o de los comportamientos y, finalmente, el código semántico, que concierne a los semas o unidades de significado. El objetivo al utilizar estos códigos de interpretación es descomponer el instante en, por lo menos, tres elementos distintos: el instante-en-sí, el instante-para-sí y el instante-para-otro, los cuales se hacen presentes en *L'arrêt de mort*, sin embargo, estos aparecen intrincados en el concepto temporal de todo el relato, es decir, la “intemporalidad”.

Al caracterizar de esta manera las distintas formas en que se expone el instante, lo que se busca es abordar tres argumentos que lo conforman: en primer lugar, la relación que establece entre dos temporalidades que implican un cierto grado de imposibilidad de aprehensión, a saber, el presente y la muerte; éstas dos se complementan y se rechazan incesantemente convirtiendo al relato en el único vínculo que subsiste entre ambas y cuyo enlace con el instante se establece, de esta manera, a través del acontecimiento o instante-en-sí. El acontecimiento, en segundo lugar, entendido como suceso no repetible, es lo suficientemente perenne como para poder ser relatado, aunque ese relato deje de estar en presente. Es este impedimento de constituir y presenciar una historia al mismo tiempo lo que, paradójicamente, funge como comienzo de la escritura y que, por su aspecto iterativo, se ha decidido designar como instante-para-sí. Los únicos acontecimientos referidos en el relato están ligados a figuras femeninas (J., C(olette), L(ouise) y N(athalie)) las cuales nunca son completamente esclarecidas y cuya importancia radica en esa extranjería dado que insisten en el carácter inaprensible del instante; ellas o, mejor dicho, las experiencias que ellas

vehiculan, son, en tercer lugar, lo que se examinará dentro de la idea del instante-para-otro entendido como instancia de encuentro de los personajes.

Para lograr lo anterior, serán de gran ayuda los tres códigos propuestos por Barthes ya que señalan tres aspectos fundamentales de la temporalidad en el relato: en primer lugar, el código hermenéutico permite observar a profundidad la posibilidad de aprehensión de la muerte y del presente dado que propone un análisis sobre la aparición de un misterio sin que este se deleve necesariamente; en segundo lugar, el código proairético, al señalar la composición secuencial del texto, es decir, su figuración a través de acciones, imágenes o escenas, hace notar la función que tienen las palabras en lo que concierne al tiempo, es decir, este código resalta la configuración del relato en tanto que acontecimiento que va más allá de lo narrado; en tercer lugar, el código semántico, que visibiliza los vínculos entre las unidades de significado, se vuelve especialmente eficaz para ahondar la reflexión sobre los momentos de encuentro con el otro. Al verificar cuáles son esos vínculos en los diferentes diálogos con J. y en las descripciones que lleva a cabo la voz narrativa en su presencia se pone en evidencia otro aspecto temporal inaprensible, a saber, la presencia del otro.

La cuestión del instante, en tanto que temporalidad inasible e inagotable, vislumbra una de las concepciones más importantes dentro del pensamiento de Blanchot que es la que tiene sobre el lenguaje. Esta concepción se manifiesta en la distinción que hace de las palabras en tanto que signos y en tanto que elementos indispensables de la creación literaria:

Signe [le langage] de la surabondance des êtres, être lui-même comme trace et sédiment du monde ; de la société et de la culture, il n'est donc pur que s'il n'est rien. En revanche, la phrase du récit nous met en rapport avec le monde de l'irréalité qui est l'essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le signe des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les présenter, pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose. (Blanchot, 1984: 82).

Esta idea está relacionada con uno de los mitos que parece volver una y otra vez, de una u otra forma, a lo largo de la obra del autor: el mito órfico¹ que ilustra la búsqueda y la

¹ La referencia al mito griego aparece en *L'espace littéraire* donde el autor interpreta la mirada de Orfeo como inspiración artística: "Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciant, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on

no-consumación de la palabra (y) de la muerte. Debido a la infinitud del lenguaje se puede afirmar que las palabras conllevan ya el cese de la existencia de las cosas que significan y por ello mismo este tiene una relación primordial con la muerte. Por consiguiente, el final de este primer capítulo consiste en examinar hasta qué punto esta concepción del lenguaje como “recuerdo de lo insignificante” posibilita la categoría de “término” como concepto tanto temporal como epistémico dentro del relato y que conlleva, al mismo tiempo, una posibilidad de devenir para el lenguaje artístico y literario.

I. 1. El instante-en-sí

Antes de poder ser puesto en palabras, el instante ha dejado de estar ahí, ya que, al igual que los verbos conjugados en presente, se consume en su actuar, por ende, el instante escapa a toda posibilidad de aprehensión. En *L'arrêt de mort*, esta imposibilidad está completamente asimilada; desde antes de que se ponga en marcha efectivamente el relato, existe ya una deliberación por parte del narrador sobre las tentativas pasadas que había llevado a cabo con el fin de poner en palabras lo que le aconteció. Se puede distinguir aquí una relación ambivalente entre lo que se experimenta y lo narrado cuyo epítome es la acción de escribir y que se analizará más adelante; esto implica que el objetivo del relato y, en consecuencia, de esta interpretación no reside en la historia, sino en la palabra. Además, como él mismo lo indica, los sucesos que se intentan referir habían tenido lugar hace más de 9 años (si se concede que la obra adquirió esta forma final en 1947, un año antes de su publicación) por lo que, al parecer, hay una cierta renuencia para hablar de ellos, pero ésta no se sabe si proviene de la voz narrativa o del lenguaje mismo:

Ces événements me sont arrivés en 1938. J'éprouve à en parler la plus grande gêne. Plusieurs fois déjà, j'ai tenté de leur donner une forme écrite. Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. Je n'ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots, jusqu'à maintenant, ont été plus faibles et plus rusés que je n'aurais voulu. Cette ruse, je le sais, est un avertissement. (Blanchot, 2005: 7)

El inicio de la narración contiene de hecho los tres elementos que conforman al instante-en-sí: la presencia de un acontecimiento que se admite como verdadero, ese suceso

n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire.” (Blanchot, 1962: 184).

como experiencia imposible o imposibilidad de experimentar y, finalmente, el mismo devenir de esa imposibilidad que se insinúa como advertencia.

Este suceso verdadero tiene el aspecto de un secreto, de un enigma que sólo el narrador puede descifrar y, sin embargo, un ímpetu lo obliga a explicitar ese recuerdo: “De ces événements je garde une preuve «vivante ». Mais cette preuve sans moi, ne peut rien prouver, et j’espère que de ma vie personne ne s’en approchera. Moi mort, elle ne représente que l’écorce d’une énigme.” (Blanchot, 2005: 9). Esa “costra del enigma”, siguiendo lo que plantea el código hermenéutico, es un misterio que se manifiesta y es lo único a lo que se tiene acceso dado que puede ser entendido como una imagen del relato. La narración que está comenzando no tiene ninguna carga de verdad, al menos no para los posibles lectores, sólo concierne a la intimidad del que la cuenta y es por esta razón que la forma en que se está construyendo esta historia tiene con anterioridad la consigna de siempre ponerse en duda una y otra vez, ya que, si las palabras han perdido su capacidad de designar lo verdadero, lo último que les queda para mantener un poco de lucidez es seguir poniéndose a prueba ellas mismas.

Esta manera de plantear la frase hermenéutica, en principio, no es radicalmente distinta a la que propone Barthes en *S/Z* que es la siguiente: “La proposición de verdad es una frase « bien hecha »: comporta un sujeto (el tema del enigma), el enunciado de la pregunta (la formación del enigma), su marca interrogativa (el planteamiento del enigma) y las diferentes subordinadas, incisivas y catálisis (las dilaciones de la respuesta) que preceden al predicado final (la revelación).” (Barthes, 2004: 70). Sin embargo, en este fragmento del inicio del relato se puede notar ya su naturaleza inusitada e inclasificable dado que entre las dilaciones y el predicado final hay algo que se pierde, algo que no puede ser ya transmitido y que queda oculto en las palabras debido al atributo paradójico que tienen para el autor al vehicular su aparición en la desaparición del objeto que designan. El paroxismo de esta paradoja se hace visible cuando la voz narrativa admite que: “J’écirai librement, sûr que ce récit ne concerne que moi. A la vérité, il pourrait tenir en dix mots. C’est ce qui le rend si effrayant. Il y a dix mots que je puis dire.” (Blanchot, 2005: 8). Más allá de la capacidad expresiva y sintética de la voz narrativa, esas diez palabras no serán jamás reveladas, dejando

sin solución el enigma y haciendo de ellas una falsa pista que pone en evidencia el tipo de lectura que debe llevarse a cabo, a saber, una inteligente y atenta.

Sergio Espinosa, profesor de filosofía en la Universidad Autónoma de Zacatecas, en su artículo sobre Blanchot y la filosofía, indica a propósito de las diferentes manifestaciones del lenguaje que: “La escritura no es expresión de la lengua, sino su fin [...] El lenguaje, si ha de significar debe someterse a sí mismo al filo de la muerte.” (Espinosa, 2000: 11). En consecuencia, no es sorprendente que los acontecimientos que evocará el narrador sean encuentros con la muerte o con figuras que, por asociación, están vinculadas directamente con ella; el primero de ellos ocurre a través de la imagen del personaje de J., quien, desde un inicio, está agonizando y cuya presencia, en primera instancia, es la de una ausencia puesto que, en el inicio de la acción, la única interacción que existe entre la voz narrativa y ella es a través de cartas que versan sobre su estado de salud. Cuando se encuentran, esta evocación de lo imposible, esto es, de la muerte se vuelve más evidente dado que la primera vez que se hablaron cara a cara es también su primer diálogo acerca de esta misma:

[...] je l'avais rencontrée, dans un hôtel où je faisais un séjour, [...] Je ne la connaissais pour ainsi dire pas, l'ayant croisée et saluée quelquefois. Mais une nuit, elle s'éveilla en sursaut et distingua au pied de son lit quelqu'un qu'elle prit pour moi ; un peu après, elle entendit la porte se refermer et des pas s'éloigner dans le couloir. Alors, elle fut saisie par cette certitude que j'allais mourir ou que je venais de mourir. Elle monta donc chez moi qu'elle ne connaissait pas et m'appela à travers la porte. Je répondis au hasard : « N'ayez pas peur », mais d'une voix plus effrayante que rassurante. [...] Je m'éveillai, assez effrayé, moi aussi. Je lui jurai que je n'avais pas été dans sa chambre, que je n'avais pas quitté la mienne. Elle s'étendit sur mon lit et presque aussitôt s'endormit. (Blanchot, 2005: 16).

Lo vital sobre la relación de este personaje con el narrador es que ese vínculo se establece a partir de la muerte, no de la preocupación sobre el hecho de que alguno de los dos muera próximamente sino de la cercanía que uno de ellos, o ambos, puedan tener con ella. Es debido a esto que la presencia, como forma de la narración y como forma de los acontecimientos, se hace cada vez menos fiable y menos duradera, pero, al mismo tiempo, más significativa, como si los instantes en que se está a punto de experimentar una presencia verdadera estuvieran siempre vinculados con la aparición de su fin, esto es, de su muerte.

Existe también una reciprocidad entre ambas figuras, como si una representara a la muerte para la otra, es decir, como si una viera en la otra la oportunidad de encontrar(se)

(con) la muerte. En uno de los pasajes posteriores de esta primera parte del relato hay una designación que, en principio, es ambigua por parte de J., pero, al analizarla más detenidamente parece sugerir lo que representan ambos personajes, al menos el uno para el otro:

Mais un peu plus tard elle dit à l'infirmière : « Non, pas de piqûres ce soir », et elle insista encore : « Plus de piqûres » Mot que j'ai à présent tout le loisir de me rappeler. Elle se tourna, ensuite, légèrement vers l'infirmière et, sur un ton tranquille : « Maintenant, lui dit-elle, voyez donc la mort », et elle me montra du doigt. Cela avec un air très tranquille et presque amical, mais sans sourire. (Blanchot, 2005: 48).

El narrador, en tanto que personaje, mantenía cierta distancia con la enferma porque su presencia representa una preterición, es decir, un acercamiento a la muerte y esta imagen de una presencia ausente, que es a su vez ausencia presente, es, en el pensamiento de Blanchot la función del lenguaje, al menos de acuerdo con las ideas que Pierre Klossowski expone sobre el autor, ya que “si la representación reside en la imagen de la verdad, la verdad nunca es más que una imagen y la imagen no es más que una ausencia de ser, es decir, presencia de la nada; en esto consiste el lenguaje mismo; [...]La significación en la existencia procede de su misma finitud, es decir, el movimiento hacia la muerte.”(Klossowski, 2009: 115). El lenguaje es, entonces, esa imposibilidad de experimentar, dado que implica una presencia de la nada en las palabras, pero también es la experiencia de lo imposible puesto que lleva consigo, en su significación, el movimiento hacia la muerte.

El acontecer de estos dos componentes del lenguaje está representado también en el relato, aunque un poco antes de este descubrimiento y está relacionado con el tratamiento que tiene que seguir J. o, mejor dicho, con la interrupción del mismo:

J. ne voulait pas vivre à tout prix. Elle jugeait absurde, et même ridicule, de souffrir, si les choses pouvaient aller autrement. Le stoïcisme ne lui convenait pas. Aussi entra-t-elle dans une colère furieuse quand on lui retira les piqûres. On vit alors qu'elle n'était peut-être pas plus réellement malade qu'avant. Le médecin fut désemparé. Il résista d'abord, mais après une scène au cours de laquelle J. l'injuria, il céda à une exigence aussi forte. Pendant cette scène, J. lui dit : « Si vous ne me tuez pas, vous êtes un meurtrier. » J'ai vu, depuis, un mot analogue attribué à Kafka.” (Blanchot, 2005: 29).

La frase que dice J. es capital en la medida en que vislumbra el enlace entre la muerte y el relato. En esa pequeña oración se presenta una paradoja y ésta representa la dialéctica entre la muerte “propia” y la “otra” muerte, es decir, entre la muerte como acto real (morir)

y la muerte como imposibilidad de experimentar este acto. En la reflexión sobre *Igitur*, poema de Mallarmé, en *L'espace littéraire*, Blanchot expone sus argumentos acerca de la muerte como imposibilidad de morir: “ Quand il n’y a [plus] rien, c’est le rien qui ne peut plus être nié, qui affirme, affirme encore, dit le néant comme être, le désœuvrement de l’être.” (Blanchot, 1962: 112). Al seguir con el tratamiento, sólo se percibe a la muerte como límite infranqueable y no como (im)posibilidad para el ser, por lo que se está despojando a J. de su oportunidad de encontrar la muerte y, en consecuencia, de “afirmar la nada” de su preterición. Esta afirmación sólo es posible gracias al carácter “insignificante” de las palabras, esto es, a su fundamento negativo que transforma la cosa nombrada en puro nombre y es esta propiedad la que las aproxima a la muerte.

Más adelante en *L'Espace littéraire* el autor precisa, al hablar sobre la poética de Rilke, qué es exactamente lo que la experiencia de la muerte implica: “Par la mort les yeux se retournent, et ce retournement c’est l’autre côté et l’autre côté, c’est le fait de vivre non plus détourné, mais retourné, introduit dans l’intimité de la conversation, non pas privé de conscience, mais, par la conscience, établi hors d’elle, jeté dans l’extase de ce mouvement.” (Blanchot, 1962: 138). Esta idea es la que une al instante de la muerte con el relato al volver el en sí del instante, esto es, el acto mismo de morir, en un para sí, en un desvío repleto de otras posibilidades que emanan del “yo” consciente, como si la escritura permitiera afrontar la muerte por medio de las palabras, pero manteniéndola a distancia, en *arrêt de mort*. Es así como el relato constituye el instante-para-sí: una experiencia inenarrable que se convierte en potencialidad de escribir.

I. 2. El instante-para-sí

Aquí surge de nuevo la pregunta sobre el sentido que tendría el relato que se está elaborando. Es desconcertante, a primera vista, el hecho de que lo único que no se puede aprehender o asimilar de manera alguna (la muerte) sea, al mismo tiempo, lo que ponga en marcha la narración. Sin embargo, esto cobra sentido en el momento en que se comprende lo que para Blanchot es la escritura. En “De l’angoisse au langage”, primer apartado de *Faux Pas*, el autor aborda la relación tormentosa entre un escritor y la escritura:

De même que la détresse de n’importe quel homme suppose à un certain moment qu’il soit fou d’être raisonnable (il voudrait perdre la raison, mais justement il trouve sa

raison dans cette perte où il s'abîme), de même celui qui écrit est voué à écrire par le silence et la privation de langage qui l'atteignent. [...] L'écrivain se trouve dans cette condition de plus en plus comique de n'avoir rien à écrire, de n'avoir aucun moyen de l'écrire et d'être contraint par une nécessité extrême de toujours l'écrire. [...] Le rien est sa matière. [...] Il veut la saisir non dans une allusion mais dans sa vérité propre (Blanchot, 1979: 10-1).

El silencio y la privación de lenguaje representarían para el escritor la materia prima que tiene a su alcance cuando se inclina hacia el objeto de su inspiración, esto es, hacia la nada. Es sólo a través de este tipo de privaciones de y desde el lenguaje, como la muerte, que el relato puede llevarse a cabo. Si bien es cierto que, debido a esto, el motivo principal de la narración es absurdo, irracional, inadmisible, también sería la única vía para “asir” el impulso que la desencadena.

En *L'arrêt de mort*, esta angustia está representada en distintos diálogos por la falta de comprensión de los personajes. A pesar de la comunicación que se entabla, la inenarrabilidad se manifiesta como una suerte de incapacidad de entendimiento mutuo. Un ejemplo de ello es, en la primera parte de la narración, cuando J. está cada vez más cerca de morir después de que, en efecto, ya había dejado de existir, aunque sea por unos instantes:

« Pourquoi, dit-elle sèchement, restez-vous *précisément* cette nuit ? » Je suppose qu'elle commençait à en savoir aussi long que moi sur les événements du matin, mais à ce moment-là, je fus épouvanté à la pensée qu'elle pourrait découvrir ce qui lui était arrivé ; il me semblait que c'était là quelque chose d'absolument effrayant à apprendre pour un être qui avait naturellement peur de la nuit. [...] Oui, peut-être ai-je commis une grande faute en ne lui disant pas ce qu'elle attendait que je lui dise. Ce manque de franchise nous a mis l'un en face de l'autre comme des êtres qui se guettaient mais ne se voyaient plus. (Blanchot, 2005: 42-3).

Haciendo un análisis de este fragmento en tanto que secuencia proairética, entendida como lo “ya-hecho” o lo que “pasó” en el relato dentro del artificio de lectura, se puede advertir como las acciones que se desarrollan son mínimas y, además, siempre inconclusas. Las acciones implicadas en la pregunta que inicia la cita son la del encuentro y la de la espera, no obstante, no hay ninguna descripción de lo que acontece en los minutos siguientes y sobre lo que pasó en la tarde anterior sólo hay detalles precisos, pero, verdaderamente, lo mínimo indispensable, cómo el hecho de que J. comiera más de la cuenta o que una amiga no quisiera entrar a verla por miedo al contagio. Lo que se prioriza, tanto en este pasaje como en el resto

de la obra, es la reflexión desencadenada por el diálogo y por los “pensamientos” de la voz narrativa acerca de lo que le acontece y lo que los otros le dicen.

Esta forma de narrar está mucho más inclinada sobre el fundamento conceptual del lenguaje, por lo que las secuencias cobran relevancia sólo en la medida en que conllevan a una reflexión sobre su propio acontecer o su tener-lugar en tanto que vehículos de ideas y no sólo en tanto que escenas elaboradas a partir de una lógica con-secuencial. Es a causa de esta forma de evocar lo “sucedido” que se puede constatar lo que constituye el relato dentro del pensamiento de Blanchot. Lo temporal está siendo interpretado no en relación con lo “sucedido”, es decir, con el objeto de la narración sino con el “tipo” de narración que es el relato. Blanchot, al igual que los escritores del Nouveau Roman, está en busca de una renovación de la escritura, de una nueva perspectiva sobre la realidad en la cual el papel del relato es imprescindible:

Faire du temps humain un jeu et du jeu une occupation libre, dénuée de tout intérêt immédiat et de toute utilité, essentiellement superficielle et capable par ce mouvement de surface d'absorber cependant tout l'être, cela n'est pas peu de chose. Mais il est clair que le roman, s'il manque aujourd'hui à ce rôle, c'est que la technique a transformé le temps des hommes et leurs moyens d'en être divertis. Le récit commence où le roman ne va pas et toutefois conduit par ses refus et sa riche négligence. (Blanchot, 1959: 17)

La novela, al parecer, tiene una relación cercana con el discurrir del tiempo en la medida en que ella, como lo atestiguan las novelas de folletín, marca una periodicidad por la cual se regían las personas y las sociedades. Sin embargo, cuando ese paso del tiempo es trastocado por los fenómenos de la aceleración y de la atomización de los acontecimientos debido a la mentalidad progresista propia de finales del siglo XIX y principios del XX, ese rol que tenía la novela pierde eficacia por lo que, para re-pensar el tiempo era necesario probar con otras tentativas de escritura.

Ahora bien, para intentar esclarecer la noción de relato, noción íntimamente vinculada con la de “acontecimiento”, en la obra del autor habría que comprender primero la relación entre la escritura y lo escrito, a saber, la que existe entre el flujo de la palabra y la sucesión de los eventos. Hay que constatar que lo más importante son las palabras en su forma más neutra y no tanto las acciones que designan dado que para Roland Barthes:

La idea de estructura no soporta la separación entre el fondo y el dibujo, entre lo insignificante y lo significativo; la estructura no es un dibujo, un esquema, un diseño: todo significa. Para convencerse de ello basta con observar los proairetismos elementales (por lo tanto aparentemente muy fútiles), cuyo paradigma uniforme es del tipo *comenzar/terminar* o *durar/cesar*. [...] La inscripción del *fin* (palabra temporal y lógica a la vez) presenta así a todo lo que ha sido escrito como una tensión que exige «naturalmente» su final, su consecuencia, su resolución; en una palabra, como una *crisis*. (Barthes 2004: 42)

La crisis que se está poniendo de manifiesto aquí, es decir, lo que pone en marcha la narración, subraya el carácter ideal, esto es relacionado con las ideas, de la escritura de Blanchot, en la que no existe una temporalidad de los sucesos, sino, más bien, un ritmo de las palabras; este carácter de la escritura recuerda la frase que Jean Ricardou dijo a propósito de la novela de Claude Ollier intitulada *Été Indien*: “Le roman n’est désormais plus l’écriture d’une aventure mais l’aventure d’une écriture” (Ricardou 1972: 19). La palabra ha dejado de ser sólo un vehículo para las historias convirtiéndose en el punto de articulación de las ideas, es por ello que toda tentativa de verosimilitud queda fuera de lo que concierne al relato. Tal vez sea debido a esto que la ficción no miente al inventar pasajes nuevos sobre lo acontecido o al jugar con su linealidad puesto que se encuentra en otro régimen de verdad, un régimen que no atañe a los hechos en sí, sino a lo que éstos pueden llegar a simbolizar.

Si el nexo entre tiempo y narración ha sido afectado por un cambio en la concepción del primero, esto significa que también puede tener lugar una transformación en sentido inverso, esto es, de la manera en la que el tiempo es percibido por medio de la ficción y ésta es, precisamente, la premisa que sustenta el relato al hacer a un lado el argumento y prestar atención primordialmente a la forma en que se presenta. En el análisis de Geoffrey Martinache sobre la obra de Blanchot se pone de manifiesto esa relación entre argumento y forma que es, en realidad, una subordinación de la “historia” al ritmo de la narración:

Le récit n’apparaît plus comme une succession d’événements mais comme le flux continu du mouvement de l’écriture. L’écrivain ne propose plus de restitution réglée et calculée de ses actes mais au contraire il s’expose au flux permanent, si continu que les événements qui la composent ne sont plus conçus comme des étapes de son mouvement, mais dissous dans sa dynamique. Écrire devient un mouvement sans origine ni fin (Martinache, 2014: 59).

Por esta razón es que resulta tan ambigua la relación entre el pasado y el presente de la narración y, a su vez, entre lo que dice uno u otro de los personajes. La opacidad es un

indicio de la tentativa que ostenta la obra en el sentido en que el rol de las palabras no es el de la transparencia, sino, al contrario, el de la ambigüedad, puesto que sólo de esa forma se podría hacer un acercamiento a lo que permanece inefable.

Lo sucedido pasa a segundo término puesto que es el relato mismo el que marca la pauta de la escritura y es por ello que, casi al finalizar la primera parte, se confiesa que:

Quand elle eut affirmé de moi ce que j'ai rapporté, à partir de cet instant elle se conduisit sans rien d'extraordinaire, et la nuit se termina assez vite. [...] Louise me dit qu'elle était toujours dans le même état, mais je vis tout de suite que cet état avait beaucoup changé, car elle avait le rôle et la face d'une moribonde ; en outre, elle avait la bouche presque ouverte, ce qui ne lui était jamais arrivé à aucun moment d'aucun de ses sommeils, et cette bouche, ouverte sur le bruit de l'agonie, donnait l'impression de ne pas lui appartenir, d'être la bouche d'une autre, que je ne connaissais pas, celle-là irrémédiablement condamnée et même morte. (Blanchot, 2005: 48-9)

El origen y el fin de lo narrado es desconocido y lo único que queda plasmado en el pasaje es algo que va más allá de la capacidad de aprehensión de los involucrados en la acción, tanto de la protagonista de aquello que está sucediendo como del testigo que lo está evocando. Lo que queda en palabras es una mera intuición de una idea demasiado grande como para poder desarrollarla plenamente en unas cuantas líneas, sin embargo, haciendo a un lado el fracaso que esta tentativa conlleva, lo plasmado es ese límite en el que tan sólo se reconoce un “más allá” de la articulación ficcional y de cualquier tipo de articulación, dado que el objeto de este discurso es algo que sigue escapando a toda denominación.

Este “más allá”, que está ligado con una concepción a-teleológica de la narración, en su sentido más canónico, sería justamente la “función” del relato, no entendida como objetivo o meta sino como lo que posibilita el relato o, en otras palabras, a lo que este da lugar. El “más allá” se hace presente, de forma ambivalente claro, pero queda testimoniado en las últimas líneas de la primera parte del relato, luego de que se le aplique una última inyección a J.:

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 ». Je n'ai aucun moyen d'en écrire davantage. [...] Moi-même, je ne vois rien d'important dans le fait que cette jeune fille qui était morte, à mon appel revint à la vie, mais je vois un prodige qui me

confond dans sa vaillance, dans son énergie qui fut assez forte pour rendre la mort stérile aussi longtemps qu'elle le voulut. (Blanchot, 2005: 52-3).

La puesta en escena del más allá es a lo que da lugar el relato o, en las palabras de Pierre Madaule: “[...] le récit aura pour fonction et pour tâche d’agencer les séquences de faits par lesquelles l’événement de l’entrée dans l’au-delà dans la scène deviendrait non seulement plausible mais comme inévitable.” (Madaule, 2014: 40). Sobre este argumento sólo queda agregar que esta “entrada en el más allá” comprende no solamente un acontecimiento límite, como la muerte, y uno extraordinario, como sobrepasarla, sino también una relación con el otro puesto que, al momento de querer ir “más allá” de los límites de la presencia por medio de una “energía” capaz de “volver estéril la muerte”, se está replanteando el carácter de la presencia misma.

I. 3. El instante-para-otro

Como se ha podido verificar hasta ahora, la escritura para Blanchot no puede ser entendida sin la interrogación que esboza su ritmo, tanto sobre los eventos como sobre aquel que está exteriorizando su experiencia a través de ella. El verbo francés “demander” explica mejor lo que quiere decir para el autor la escritura puesto que posee dos acepciones que muestran la forma en que ésta intenta esclarecer los fenómenos: por un lado, se encuentra el hacer saber que se desea algo, que en este caso sería la aspiración a una expresión de los acontecimientos y, por otro lado, la pregunta, es decir, la puesta en cuestión de esa expresión que se desea llevar a cabo. Una vez más se hace evidente la paradoja que elabora la reflexión y esta misma paradoja es la que liga a la escritura con la temporalidad, o con la intemporalidad, mejor dicho y, para poder revisar el aspecto de esta relación, en este último apartado se hará un análisis de tres semas o unidades de significado que tienen que ver, directa o indirectamente, con el ejercicio escritural: las manos de J., el tratamiento que sigue y la “rosa por excelencia” que pide J. mientras está agonizando.

Por sinécdoque se puede interpretar la figura de las manos como un componente de la escritura de suerte que la descripción que aparece en el relato cobra otro cariz:

Les mains de J. étaient petites et elle ne les aimait pas ; mais les lignes m’en paraissaient tout à fait singulières, hachées, enchevêtrées, sans la moindre unité apparente : je ne saurais les décrire, bien qu’en ce moment même je les aie sous les yeux et qu’elles vivent. En outre, ces lignes parfois s’estompaient, puis

s'évanouissaient, à l'exception d'un profond sillon central correspondant, je crois, à ce qu'on appelle la ligne de chance. Cette ligne ne se montrait bien qu'au moment de l'éclipse de toutes les autres [...] cependant, au milieu s'ouvrait toujours le profond coup de hache, et si cette ligne s'appelle bien de chance, je dois dire que son aspect rendait cette chance tragique. (Blanchot, 2005: 21-2).

El sema que aquí aparece es, evidentemente, el de las manos y es a partir de éste que se puede esclarecer la concepción de la escritura para Blanchot tanto en el relato como en el resto de su obra puesto que para Roland Barthes: “El sema es un connotador de personas, lugares, objetos cuyo significado es un *carácter*. El carácter es un adjetivo, un atributo, un predicado. Aunque la connotación sea evidente, el nombramiento de su significado es incierto, aproximativo, inestable [...] el sema es sólo un *punto de partida*, una avenida del sentido.” (Barthes, 2004: 160). Uno de esos significantes es el aspecto inaprehensible de las manos, que se combina con el talante azaroso de la línea de vida. El “aspecto trágico” de las manos del que entabla una relación con la escritura, como en el caso del autor, o con la muerte, como en el caso de la voz narrativa, supone *a priori* un proceso que no puede ser reducido a una delimitación a manera de una simple descripción, sino que además involucra un destello de aquello que escapa a esa delimitación, aunque esto se vuelva, por ende, irreconocible por impersonal.

Es por esta razón que, al momento de referirse al tratamiento de J., siempre aparece este matiz discordante entre lo reconocible y lo irreconocible, entre lo posible y lo imposible, entre la ausencia y la presencia: “Quand je partis pour Arcachon, il était entendu qu'on appliquerait à J. un traitement nouveau [...] qui semblait excellent pour les malades peu malades, mais tuait presque sûrement les personnes gravement atteintes” (Blanchot, 2005: 18). Si el tratamiento no es para los que están muy enfermos y, por lo tanto, más cerca de la muerte, por más contradictorio que esto parezca, puede tener una razón de ser si se acepta que el tiempo del que habla Blanchot aquí no es el cronológico sino “ce temps vide qui est la plus grande réalité du temps, de ce temps hors du monde, hors des choses, temps de la solitude, temps de l'abîme que nous ne pouvons nous figurer lorsqu'il échappe à sa notion abstraite, que par l'angoisse même du temps.” (Blanchot, 1979: 284). Si la paradoja es la matriz de la reflexión sobre la intemporalidad se debe a que ella es la única capaz de imaginar aquello que parece siempre escapar a la consciencia, puesto que ella, al poseer un componente negativo da lugar a un devenir-otro.

El tiempo de la escritura o el instante-para-otro es, a diferencia del tiempo en la escritura o el instante-para-sí, la captación en el sujeto de aquello que sólo se reconoce en su desconocimiento puesto que ello se hace “visible” en el momento en que el relato da lugar al “más allá” a través del ritmo de las palabras, es decir, en el instante-para-sí. El esbozo de ese momento en la narración es justamente cuando J., en una suerte de intermitencia entre la vida y la muerte, pide desde su lecho una “rosa por excelencia”:

Je lui avais fait apporter, dans la journée, des fleurs très rouges, mais déjà trop épanouies, et je ne suis pas sûr qu'elle les ait beaucoup aimées. Elle les regardait de temps à autre d'un air assez froid. Pour la nuit, on les plaça dans le couloir, presque devant la porte qui resta quelque temps ouverte. C'est alors qu'elle donna ce nom de « rose par excellence » à quelque chose qu'elle voyait se déplacer à travers la chambre, à une certaine hauteur, me sembla-t-il. Je crus que cette image de rêve lui venait des fleurs qui peut-être l'incommodaient. Je fermai donc la porte. A ce moment, elle s'assoupit vraiment, d'un sommeil presque calme, et je la regardais vivre et dormir, quand tout à coup elle dit avec une grande angoisse : « Vite, une rose par excellence », tout en continuant à dormir mais maintenant avec un léger râle. (Blanchot, 2005: 43)

Es significativo como, en un momento de agonía, lo único que J. pida sea algo que complemente su muerte, aunque sea simbólicamente, en lugar de algo que la detenga. En *La littérature et le droit à la mort*, el autor que concierne a este trabajo de investigación describe la ardua relación del ser, la existencia, la negación y la muerte en la que no hay una complementariedad armónica sino una correspondencia irreductible: “nous ne comprenons qu'en nous privant d'exister, en rendant la mort possible, en infectant ce que nous comprenons du néant de la mort” (Blanchot, 1984: 331). Este enlace entre la existencia y la muerte es muy similar al que se establece entre la literatura y las palabras pues, como ya se vio, si las palabras transmiten estructuralmente la muerte del objeto que designan, la literatura sería una capacidad de metamorfosis sustancial que “porte la mort et se maintient en elle” (Blanchot, 1984: 329) dado que está hecha de palabras.

Por último, cabe señalar que al que narra o recita no sólo se le exige soportar esa experiencia del poder de lo negativo o de la ausencia de tiempo en una suerte de naufragio interminable, sino que, además, se le da la posibilidad de (re)nombrar el mundo o, al menos, su mundo. Para Blanchot, la parte más fructífera que tiene la paradoja, en tanto que estructura base del relato, es la de llevar a cabo en su proceso una trayectoria que, si bien delimita y separa lo conocido de lo desconocido, también muestra hasta qué punto parecen haberse

confundido: “Chaque moment qui est un pas vers la fin de l’être est aussi un moment où s’affirme l’être, chaque moment qui est un progrès vers la mort est un moment sauvé de la mort” (Blanchot, 1979: 286). Esto es lo que querría decir “hacer la muerte posible” y, como se ha revisado, esa posibilidad es la que presenta el relato en sus propios términos. Claro que la muerte que aquí se señala es aquella que se entiende como culminación, como sentido último de la vida, en cambio, la *otra* muerte, la incognoscible dado que no tiene sentido ni ser, “impersonal, anónima y neutra” (Martínez, 2014: 96) se vincula con la ausencia y con el “afuera”, es decir, con la otra parte del cronotopo: el espacio.

II: Modulación, extranjería y acontecimiento

Cuando la palabra y la muerte se enredan en un conflicto, se crea a la vez un paradigma: el relato y su ritmo surgen como reconciliación de ambas partes al suspender la muerte y rearticular los componentes de la palabra en un solo movimiento. El ritmo del relato hace evidente la intemporalidad de su sucesión bajo la forma de infinitud de la muerte, en otras palabras, sólo a través de una escritura que parece no cesar se logra neutralizar la muerte. Sin embargo, para poder analizar a profundidad la suspensión de la muerte (*arrêt de mort*) a través del concepto de término no es suficiente con examinar la dualidad tiempo-muerte, hace falta revisar la parte de la experiencia literaria involucrada con el espacio, que, dentro del pensamiento de Blanchot, está intrínsecamente relacionado con el concepto de lo Neutro. En consecuencia, en esta parte de la investigación se utilizarán tres figuras a través de las cuales Roland Barthes explora lo Neutro, en un texto que rescata las ideas expuestas en el Collège de France en 1978 y que lleva el mismo título: *Le Neutre*. El objetivo es comprobar a qué clase de espacio corresponde lo Neutro, si se trata de una utopía o de una a-topía, y para ello la interpretación sólo se enfocará en tres aspectos de la segunda parte del relato: el espacio interior, el espacio exterior y los encuentros entre los personajes.

Las figuras que servirán como base teórica son, como el mismo Barthes lo menciona: “visage qui a un « air », une « expression »: fragment non pas sur le Neutre, mais dans lequel, plus vaguement, il y a du Neutre” (Barthes, 2002: 35), esto quiere decir que no se trata ni de ejemplos ni de definiciones de lo Neutro, sino solamente de expresiones análogas que pueden ayudar a comprender mejor esta idea compleja. Las figuras elegidas son, en primer lugar la “Retraite”, entendida no solamente como aislamiento sino también como espaciamiento, esto es, toma de distancia tanto entre uno y otro objeto como en el mismo objeto al estar disperso o no ser unitario; en segundo lugar, el Panorama en tanto que plano sin interior, como lo puramente externo o el exterior puro en el que se da lugar a una abolición del tiempo y, por último, la figura del Kairós como aquello que es, en primera instancia, una fuerza capaz de producir un cambio, y que, en segunda instancia, al “neutralizarse”, esquiva la sistematización de la contingencia y, al hacerlo, reconoce el carácter precedero de la ocasión o acontecimiento al que dio lugar.

II. 1. El espacio interior (Adentro)

Al igual que al inicio del relato de Blanchot al principio de la segunda parte aparece otra precaución que pone en duda el peso testimonial o verosímil de esta:

Je continuerai cette histoire, mais, maintenant, je prendrai quelques précautions. Ces précautions ne sont pas faites pour jeter un voile sur la vérité. La vérité sera dite, tout ce qui s'est passé d'important sera dit. Mais tout ne s'est pas encore passé. Après une semaine de silence j'ai vu clairement que si je me trompais dans l'expression de ce que je cherche à exprimer, non seulement il n'y aurait pas de fin mais je serais heureux qu'il n'y en eût pas. (Blanchot, 2005: 54).

En este pequeño fragmento están ya expuestos casi todas las problemáticas que se desarrollarán hasta el fin del relato. Antes que nada, en lo concerniente al valor testimonial del relato que está siendo delimitado, es muy importante la presencia del futuro anterior en la frase que menciona la verdad (“La vérité sera dite, tout ce qui s'est passé d'important sera dit”) dado que este tiempo es el de la fabulación, en un sentido bergsoniano, no sólo en este texto sino en general, y hace eco de las palabras del mismo Blanchot cuando expresa una de sus ideas acerca de lo que es la literatura a partir de una reflexión sobre el pensamiento mitológico:

Le mythe, derrière le sens qu'il fait apparaître, se reconstitue sans cesse il est comme la manifestation d'un état primitif où l'homme ignorerait le pouvoir de penser à part des choses [...] De là vient que la littérature puisse constituer une expérience qui, illusoire ou non, apparaît comme un moyen de découverte et un effort, non pour exprimer ce que l'on sait, mais pour éprouver ce que l'on ne sait pas. (Blanchot, 1984: 83).

“Experimentar aquello que no se sabe” es precisamente lo que las figuras de lo Neutro permiten. En el análisis de Alain Milon sobre el nexo de la filosofía con la obra de Blanchot se indica la relación entre la fabulación y la realidad a través del futuro anterior: “La supposition que propose le futur antérieur relève l'acte de fabulation en modulant une réalité qui n'existe que si elle est construite.” (Milon, 2010: 38). Como consecuencia de la modulación que se lleva a cabo entre lo que no termina de pasar y lo que aún no ha pasado (“Mais tout ne s'est pas encore passé”), es decir, lo que aún está por venir, surge el término de la oposición entre la ficción y el testimonio como instancia en la que la realidad se presenta como constructo que no puede ser reducido a valores de semejanza o verosimilitud: “Ce dont témoigne le témoignage, ce n'est rien de moins que l'instant d'une interruption du

temps et de l'histoire, une seconde d'interruption dans laquelle la fiction et le témoignage trouvent leur commune ressource.” (Derrida, 1998: 95). En esta reflexión se vislumbra ya la estructura de lo Neutro, ésta se remonta incluso a su etimología latina: la negación *ne* y el pronombre relativo *-uter*, que significa *el de los dos que*, esto es consecuentemente: *ni uno ni otro*, por lo tanto, al ligar esta etimología con la reflexión precedente resulta que: el testimonio no es sólo ficción ni la ficción es sólo testimonio.

Finalmente, se debe hacer especial énfasis en la negación que forma parte de la raíz de la palabra “Neutro” puesto que le da otro cariz a la parte final de la cita del relato (“si je me trompais dans l'expression de ce que je cherche à exprimer, non seulement il n'y aurait pas de fin mais je serais heureux qu'il n'y en eût pas.”). El papel que ella juega dentro de la fabulación, así como dentro de la experiencia simbólica, es de vital importancia para comprender el carácter interminable de ambas:

Il [le symbole] n'en est rien, et c'est par là qu'il garde un si grand attrait pour l'art. [...] il nous modifie nous-mêmes, modifie un instant la sphère de nos voies et de nos usages, nous retire de tout savoir actuel ou latent, nous rend plus malléables, nous remue, nous retourne et nous expose, cette nouvelle liberté, à l'approche d'un autre espace. [...] Il faut donc dire brièvement : tout symbole est une expérience, un changement radical qu'il faut vivre, un saut qu'il faut accomplir. Il n'y a donc pas de symbole, mais une expérience symbolique. (Blanchot 1959: 112-13).

Por consiguiente, el símbolo en tanto que experiencia está vinculado con lo Neutro, al menos a nivel matricial ya que los componentes de ambos se relacionan de tal forma que no puede haber una conclusión sintética, tan sólo aproximaciones de aquello que se intuye, pero sin poder ser definido, dado que cualquier definición implicaría una renuncia a la parte infinita de ambas experiencias: “Le neutre, c'est l'expérience ou la passion d'une pensée qui ne peut s'arrêter à aucun des opposés sans pour autant surmonter l'opposition- ni ceci ni cela- [...] l'expérience de ce qui arrive doit être passion, exposition, à ce qu'on ne voit pas venir et qu'on ne saurait prédire, maîtriser, calculer, préparer” (Derrida, 1998: 121-22). Es por esta razón que, además de pertenecer a un registro distinto del de la verosimilitud, el testimonio y la ficción tampoco pueden renunciar definitivamente la una al otro, sino sólo enlazarse y oponerse en una relación de contrariedad y complementariedad.

Estas dos formas de escritura son capaces de vehicular aquellas experiencias que surgen en su infinitud como instantes sobrecargados de duración puesto que están hechas a

base de símbolos o, mejor dicho, están hechas de tal manera que conlleven una experiencia simbólica, a partir no sólo de lo que dan cuenta sino de su forma misma. Más adelante en el relato se empieza a asimilar el peso específico de esta experiencia simbólica, efecto de la puesta en marcha del relato mismo, por medio de una serie de reflexiones que llevan a cabo dos procedimientos simultáneos: por un lado, se describe, en una tentativa de aprehensión, lo que sucede una vez que, después de años de inquietud, se ha roto el silencio; por otro lado, al poner en palabras lo que sigue escapando a la expresión, el espacio interior comienza a cobrar forma mediante la figura de la *Retraite*:

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, 2005: 57).

Los efectos sonoros que hay en esta cita, es decir, la respiración, la palabra, el eco y, paradójicamente, el silencio, permiten entender el carácter irreductible de lo Neutro, puesto que, al igual que la soledad, no se trata de un sujeto que pueda ser reconocido o de un objeto que pueda ser asido, sino de un estado irregular, un afecto incomparable que, entre más se cree comprenderlo, menos se distingue. En palabras de Hugo Monteiro, en su ensayo sobre lo Neutro y la filosofía, ese carácter irreductible es lo no-repetible de la repetición:

Le Neutre est justement la marque de l'excédent dans cette répétition qui fait en sorte qu'un écho retentissant se révèle, dans sa projection (Écho en tant que nouvelle affirmation dans la répétition) qui est dit uniquement dans la marque différée qui module, lui-même, au-delà des limites du *dit*. (Monteiro, 2010: 239).

El requerimiento de silencio y de soledad puede ser interpretado como una suerte de renuncia a aquello que se manifiesta en el mundo exterior, a lo que se comprende, dentro de la poética de Blanchot, como el reino del Día, entendido como “una realidad racionalizada por el trabajo y por la política” (Levinas, 2000: 31), es por ello que esta exigencia iría “más allá de los límites de lo *dicho*”. Se trata aquí de una renuncia al lenguaje entendido únicamente como comunicación, de manera que pueda ser pensado a partir de las otras funciones que posee como la emotiva o la metalingüística, pero, sobre todo, teniendo como base la función poética o estética.

Es significativo que toda esta deliberación de la voz narrativa aparezca una vez que J. ha dejado de hacerse presente, al menos dentro de la narración misma, pues recuerda la dicotomía entre las “dos versiones de lo imaginario”, ya que esa diferencia sería la que está dividiendo la voz narrativa:

Vivre un événement en image [...] c'est s'y laisser prendre, passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible, lointain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses. Ce mouvement implique des degrés infinis. (Blanchot, 1962: 274).

El movimiento descrito es el del rechazo de la manifestación luminosa, activa, de la imagen como reflejo o representación de algo y, al mismo tiempo, el surgimiento de la pura imagen. En esto consiste la “Retraite” como figura de lo Neutro, ya que, siguiendo las ideas de Barthes: “Le Neutre ne consiste pas forcément à annuler (encaisser sans broncher) mais plutôt à déplacer, à se déplacer.” (Barthes, 2002: 178). Así como vivir un acontecimiento en imagen significa una toma de distancia con respecto de las cosas, la “Retraite” constituye la exigencia de un espacio privado, como el que reclama el narrador, en el que la distancia, o el espaciamiento, mejor dicho, se presenta como “lo desconocido de su infinita distancia”. (Barthes, 2002: 190). Lo que permanece otro, al mismo tiempo que evoca al que se desconoce, no le da una falsa certeza en la cual reconocerse, sino que lo lleva hasta otro tipo de desconocimiento dando lugar a un desplazamiento, tanto interno como externo, del sujeto al que llama.

En suma, la “Retraite” no se reduce al acto de retirarse ni al significado de esa acción, es más como un significante que sí, efectivamente, se posee en tanto que se conoce, pero no como una definición sino como una enunciación, es decir, como un contenido que sólo existe en su realización y es en esa realización donde se puede dar lugar a lo Neutro: “Le Neutre aurait un rapport avec cette propriété menue, ou cette menue propriété; propriété d'un espace privé où la signification est inconséquente: c'est plutôt une individuation de matière [...] qui a une charge de souvenir (sorte de proxémie).” (Barthes, 2002: 186). Es por esta razón que la “Retraite” no es una estancia apacible en la que el sujeto se retira del mundo para reencontrar algo de calma o buscarse a sí mismo, al contrario, se trata de una “mutación radical” en tanto que constituye una experiencia “fantasmática” (Barthes, 2002: 190) y no sólo una práctica

voluntaria, esto es, el espectro de lo que ya no está, pero que tampoco dejará de estar, como una persecución que no deja que el sujeto encuentre anclaje alguno en el cual establecerse y, por ende, sólo pueda relacionarse con el espacio a través de una suerte de nomadismo.

II. 2. El espacio exterior (Afuera)

La relación que se establece entre lo que termina y lo interminable, entre la pérdida del silencio y la palabra incesante o, en una palabra, entre la ausencia y el devenir se explicita en el capítulo concerniente a la palabra profética de *Le Livre à venir*, específicamente en la parte en la que Blanchot explora el nexo entre el desierto y el Afuera:

La parole prophétique est une parole errante qui fait retour à l'exigence originelle d'un mouvement, en s'opposant à tout séjour, toute fixation, à un enracinement qui serait repos [...] Le désert, c'est ce dehors, où l'on ne peut demeurer, puisque y être c'est être toujours déjà au-dehors, et la parole prophétique est alors cette parole où s'exprimerait, avec une force désolée, le rapport nu avec le Dehors, quand il n'y a pas encore de rapports *possibles*... (Blanchot, 1959: 105-6).

Se puede observar cómo la “mutación radical” no sólo es una de las condiciones de posibilidad de lo Neutro, sino también la piedra de toque que le permite al autor reflexionar a lo largo de toda su obra acerca del Afuera. La constitución del concepto de traducción es, por lo tanto, lo que articula los conceptos de Afuera y de Neutro al mantenerlos en movimiento y, en consecuencia, al confundir los referentes de tiempo y de espacio, es decir, al volverlos infinitos en su imposibilidad. De esta manera, la traducción no se comprende como una simple transición entre dos lenguajes, sino como un no-correspondencia entre los códigos que exhorta al que traduce a llevar a cabo una labor prácticamente poética para poder situar, aunque sea provisoriamente, una cierta paridad entre los signos. Sin embargo, la exigencia a esta labor se acrecienta en el momento en que aquello que se quiere poner en palabras es precisamente lo que se escapa a las palabras, esto es, esa palabra errante que sólo puede ir y venir hacia Afuera.

Esta imposibilidad del Afuera para enraizarse en una expresión fija la (re)siente el narrador de *L'arrêt de mort* cuando, luego de haber conocido a otra mujer, C(olette) en este caso, se da cuenta de que le es muy difícil recordarla, aun a pesar de que, al ser su vecina, esté cerca de ella casi todos los días:

Par hasard, je me trouvai assis en face d'une personne que je connaissais. [...] Cette rencontre me fit penser à C(olette), ma voisine. En cet instant, j'eus l'extraordinaire impression que cette femme que je voyais presque tous les jours, je l'avais absolument oubliée et, pour me souvenir d'elle, il fallait chercher une passante entrevue il y a dix ans. Sans la rencontre de tout à l'heure, non seulement je l'aurais perdue de vue, mais déjà je trouvais à sa place comme un immense trou impersonnel, quoique animé, une sorte de lacune vivante, de laquelle elle n'émergeait que difficilement. (Blanchot, 2005: 62-3).

El olvido se conforma por dos instancias: la primera es inconsciente al convertir la experiencia en irrecuperable con el paso de otros acontecimientos, y, por consiguiente, se aproxima a la noción de ausencia en su sentido ideal, es decir, aquella en la que la desaparición es completa al no dejar rastro visible. El olvido se manifiesta como irreconocible, es decir, como aquello que simplemente se desvanece sin reminiscencias. Sin embargo, es prácticamente imposible que se dé lugar a un suceso así, sólo en un caso de amnesia podría pasar, de lo contrario, el olvido llega a su segunda instancia en una suerte de traición y eso es lo que ilustra el pasaje anterior, pues sólo al hacerse reconocible y, al mismo tiempo, dejar de ser olvido, se puede distinguir, como si se tratara de un verbo que sólo puede ser conjugado en pasado o en futuro, mas nunca en presente.

La descripción anterior de un descuido de la memoria, es decir, de un olvido que puede ser considerado trivial y que, no obstante, es descrito con la enigmática fórmula de un "inmenso agujero impersonal" permite interpretarla a partir del desarrollo que Michel Foucault hace sobre el tipo de pensamiento que surge de un lenguaje reflexivo que no atañe a la interioridad:

Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad [...] De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo [...] hacia un extremo que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente. (Foucault, 2014: 23-5).

La dificultad de la memoria puede ser entendida como un punto ciego, a saber, el que ocupa el narrador para poder desarrollar su relato sin caer en las formas de interioridad que reducen la experiencia del Afuera a un vago recuerdo que se está tratando de evocar. Al

contrario, esa divergencia entre la imagen de C(olette) y el vacío del que ella emerge constituye una suerte de bullicio que impide que el pensamiento, o la imaginación, se empalme con los fenómenos percibidos. Es como si cada suceso efectivamente volviera a aparecer, pero transfigurado, drenado de la materia que lo constituyó, es decir, completamente abstraído y, por tanto, con un potencial que va más allá de cualquier propensión a la verosimilitud. No se trata de encontrar el origen del relato en la memoria o el testimonio de la voz narrativa, sino de habilitarla para poder seguir haciéndole frente a la muerte y sus diferentes espectros: el otro, la ausencia, el silencio, etc.

Esta compleja sensación es indagada por el narrador mismo unas líneas más adelante cuando compara el curso de los acontecimientos, una noción normalmente relacionada con lo más expuesto de la realidad, con el camino de un viajero:

Il y avait, à deux pas, un malheur important, aussi silencieux qu'un vrai malheur peut l'être, étranger à tout secours, inconnu, que rien ne pouvait faire apparaître. Et moi-même qui le pressentais, je ressemblais à un voyageur marchant à l'écart sur une route ; la route l'a appelé et il avance, mais la route veut voir si celui qui vient est bien celui qui doit venir, elle se retourne pour le reconnaître, et la même culbute les entraîne tous deux dans le ravin. Malheur au sentier qui se retourne pour dévisager le passant ; et combien plus profond était ce malheur, combien plus ignoré et plus silencieux. (Blanchot, 2005: 63-4).

Se puede comparar la metáfora que el narrador está utilizando para poner en palabras lo que la experiencia del Afuera le está haciendo resentir con el Panorama, otra de las figuras de lo Neutro descrita por Roland Barthes, puesto que éste es, en oposición a lo que constituye un panóptico, una “porte sur un monde sans intérieur: dit que le monde n'est que surfaces, volumes, plans, et non profondeur: rien qu'une étendue, une épiphanie (épiphaniea = surface)” (Barthes, 2002: 207-8). La “ruta que llama al viajero” es el Afuera desde y hacia dónde se dirige el lenguaje, entendido no como mediador sino como medio puro² y es por ello que la palabra griega “épiphaniea”, cobra otro matiz si se piensa en ella a partir de su etimología, a saber, acción de mostrarse, aparición. Lo importante aquí, como en el caso de la palabra profética, no es la revelación de la realidad sino la distensión de la superficie en un plano sin fondo y, por lo tanto, inabarcable y tal vez sea por ello que la forma en la que la voz narrativa evoca esta imagen sea con una suerte de tristeza o angustia por lo infinito.

² Véase Giorgio Agamben. 2001. “Las lenguas y los pueblos.” en *Medios sin fin*, Valencia: Pre-Textos.

En el relato se presentan otros dos momentos en los que aún no se da un encuentro como tal entre el narrador y una de las figuras femeninas, pero aparece una especie de vaivén o persecución en la que se puede constatar de qué manera se confronta a lo desconocido, es decir, a circunstancias en las que la razón parece oscurecerse. Ambos sucesos son muy parecidos dado que se trata de intromisiones en habitaciones de otro, sólo que en el primer caso es una persona la que entra en el cuarto del narrador y en el segundo caso es a la inversa:

La personne qui était entrée se trouvait au milieu de la pièce. [...] La suite montre combien elle avait déjà glissé hors de l'ordre des choses. S'étant retournée, elle heurta la table qui fit bruit. À ce bruit elle répondit par un ricanement de peur, et fila comme une flèche. Tout alors devient confus. J'imagine qu'à partir de ce cri j'étais hors de moi. La voyant bondir vers l'air libre, l'instinct de proie me saisit, je la rattrapai vers l'escalier, la pris à bras-le-corps et la ramenai en la traînant à terre jusque sur le lit où elle tomba tout à fait. [...] Je ne sais d'où venait cette violence, j'aurais pu à un tel moment tout faire [...] C'était une puissance sans but, pareille au souffle du tremblement de terre, qui secouait, renversait les êtres. (Blanchot, 2005: 65-8).

La fuerza instintiva de la cólera constituye un acto negligente que, debido al carácter oscuro de toda la escena, evidencia una intención que sobrepasa las fronteras de la dicotomía acción-reacción. Lo que está sucediendo en este pasaje tiene un nexo claro con la noción de extranjería en la medida en que logra hacer, aunque sea por un instante, que una serie de variaciones alcancen la consistencia necesaria para conformar un acontecimiento³ o un devenir en el que, por medio de una modulación o mutación radical, esto es, a través de una reflexión neutra se indique la potencia inaccesible, pero no irreconocible de las cosas, en un desprendimiento simultáneo de todo punto de referencia identitario. En palabras de Alain Milon:

L'étrangeté est avant tout le lieu d'un déséquilibre et d'une dissolution permanente, dissolution qui, loin d'être une perte, est plutôt un gain. [...] Ce serait une soustraction qui gagnerait en effectivité et qui ferait de la perte un gain non quantifiable ; le neutre n'étant plus l'instant d'une impossibilité mais l'occasion de saisir le devenir des choses dans leur mouvement intrinsèque. (Milon, 2010: 46).

³ Sobre el acontecimiento: "El acontecimiento no es el estado de cosas en absoluto, se actualiza en un estado de cosas, en un cuerpo, en una vivencia, pero tiene una parte tenebrosa y secreta que se resta o se suma a su actualización incesantemente: a la inversa del estado de cosas, no empieza ni acaba, sino que ha adquirido o conservado el movimiento infinito al que da consistencia. Es lo virtual lo que se distingue de lo actual, pero un virtual que ya no es caótico, que se ha vuelto consistente o real en el plano de inmanencia que lo arranca del caos. Real sin ser actual, ideal sin ser abstracto." (Deleuze y Guattari, 1997: 157).

La extranjería es, precisamente, lo que la voz narrativa está resintiendo puesto que, al momento de dejar que el azar se encargue de lo que está por llevarse a cabo, hay una parte de la consciencia a la que se está renunciando en aras de darle lugar a aquello que no puede ser reconocido, es decir, que no es totalmente *ni yo ni otro* y que en el pasaje se ilustra con la noción de la “fuerza sin objetivo”.

Sólo queda algo más por señalar de esta larga cita y es que el olvido que se atestigua al final de ella, por parte de quién irrumpió en la habitación acentúa el carácter intemporal del acontecimiento y esto permite establecer una oposición entre éste y la figura del Panorama dado que, como indica Barthes: “ [Le] panorama : contraction du temps jusqu’à son abolition : une minute de panorama = méditation puissante d’un temps détaillé → transposition ou échange de l’espace et du temps” (Barthes, 2002: 208). Esta oposición no radica en el hecho de que la abolición o transposición del tiempo se consiga mediante un agente activo, que sería el acontecimiento, y uno contemplativo que concerniría al Panorama, sino que ese mismo agente contemplativo se enfoca en dos planos diferentes, uno sería el de una luz que llena el espacio de un solo golpe (“éclair”) y el otro, el que atañe a este análisis, el de la oscuridad.

Esta característica del acontecer de la extranjería se hace evidente en otro de los pasajes en que alguien se mete en una habitación ajena, en este caso se trata del narrador introduciéndose en la habitación de S(imone) D., la mujer con la que se había topado en el metro:

Venir en ce moment de la nuit, à l’improviste, alors qu’elle était peut-être remariée, ne répondait pas du tout à ce qu’elle pouvait attendre de moi. Peut-être étais-je sur le point de ressortir, mais je n’en crois rien, et cette pièce sombre et inconnue maintenant me fascinait ; le but était bien là, dans ce noir. Si je réfléchis à l’étrangeté de ma démarche, j’en reconnais une raison : à mon tour j’avais ouvert une porte, j’entrais d’une manière inexplicable dans un endroit où l’on ne m’attendait pas, du moins, cette raison me venait, en regardant l’obscurité. (Blanchot 2005: 73-4).

En este pasaje aparece un verbo que es clave para comprender cuál es la forma en la que se está estructurando el vínculo entre la voz narrativa y el entorno y, de manera más general entre el relato y la realidad que evoca, se trata del verbo “fascinar” que, en cierta medida, tiene que ver con la cólera que se describió en la cita anterior al tratarse de una fuerza de atracción que se vuelve incomprensible. Como bien señala Foucault: “Ser atraído, no

consiste en ser incitado por el atractivo del exterior, es más bien experimentar, en el vacío y la indigencia, la presencia del afuera y, ligado a esta presencia, el hecho de que uno está irremediabilmente fuera del afuera.” (Foucault, 2014: 34). Este estar fuera del afuera está simbólicamente representado por el derredor oscuro (“noir”) que encarna otra acepción del pensamiento de lo Neutro.

Si la modulación que lo Neutro hace posible era el eco como excedente de la repetición, o lo no repetible de la repetición, la oscuridad es lo no traducible del pensamiento. Para Yves Gilonne, la oscuridad, en la poética de Blanchot, “serait le signe visible d’une démarche philosophique qui voudrait reconduire la pensée à l’impossibilité de sa propre traduction” (Gilonne, 2010: 219). Esa imposibilidad del pensamiento de ser traducido, o su irreductibilidad, es justamente el nexo que se establece entre la palabra profética y el desierto del Afuera, entre el ser atraído y sentirse, al mismo tiempo, fuera de esa atracción, entre el observar atentamente la oscuridad y aquello que, aun así, permanece invisible y en este punto, al igual que cuando la palabra se paraliza frente a la parte impropia o irreconocible de la muerte, hay una potencia que, a pesar de no poder ser explicada, tampoco puede ser detenida, un impulso que sigue operando en la narración en busca de lo que aparece como irreconocible, es decir, en busca de la irrupción de lo nuevo, de aquello que se muestra como insólito.

De esta manera, la traducción se entiende como una especie de correlato de la realidad cuya imagen es la del arte mismo puesto que “la esencia del arte consistiría en pasar del lenguaje a lo indecible que se dice, en hacer visible por medio de la obra la oscuridad elemental” (Levinas, 2000: 38). Al parecer, la forma de hacerle frente a la oscuridad sería volverla patente, pero esto, por obvias razones, no se consigue por medio de una iluminación a modo de explicación conclusiva, sino de una predisposición a su encuentro, una tendencia que se acerca, pero que nunca está demasiado cerca, es decir, nunca termina de atravesar esa extensión. La forma de expresión en la que se manifiesta la oscuridad sólo lo hace al desconocerse. La ruptura de la novedad se está emparejando con lo (in)visible de la oscuridad, pero aún no se concreta ese paso de la traducción al lenguaje poético, pues para ello es indispensable el encuentro con el otro dado que la alteridad es la única capaz de hacer

que tenga lugar un des-conocimiento, es decir, que se presente la oportunidad de percibir algo que jamás se podría terminar de conocer.

II. 3. Los encuentros con otros (Entre)

En el relato aparecen cuatro figuras principales con las que el narrador se encuentra en diferentes circunstancias, pero son tres de ellas (J., C. y N.) las que posibilitan la emergencia de aquello que parece incognoscible y que, sin embargo, se intuye. Para reconocer las divergencias y convergencias que existen entre estos encuentros hay que revisar las descripciones que elabora la voz narrativa comenzando por aquella en la que aparece cómo fue el primer encuentro con J. cuando ella está ya agonizando:

Elle n'était déjà plus qu'une statue, elle absolument vivante. C'est alors que je regardai ses mains. [...] elles me parurent si petites, si réduites par la maladresse de leur dernier effort, si faibles pour l'immense combat qu'avait livré, toute seule, cette grande âme, que je fus, en un instant, submergé par la tristesse. [...] et aussitôt- je puis le dire, il n'y eut pas une seconde d'intervalle- une sorte de souffle sortit de sa bouche encore serrée, un soupir qui peu à peu devint léger, un faible cri ; [...] A ce moment, les paupières étaient encore tout à fait closes. Mais, une seconde après, peut-être deux, brusquement elles s'ouvrirent, et elles s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible qu'un être vivant puisse recevoir, [...] mais ma tendresse était si grande que je n'eus même pas une pensée pour le caractère singulier de ce qui se passait, qui me parut certainement tout à fait naturel, à cause de ce mouvement infini qui me portait à sa rencontre, [...] elle fut non seulement tout à fait vivante, mais parfaitement naturelle, gaie et presque guérie. (Blanchot, 2005: 35-6)

El elemento que subraya el carácter único de lo que acaba de acontecer en este encuentro es la imagen de ese “hálito” o “soplo” que se desprende de la boca de J. y que parece simbolizar una especie de excedente, un remanente de vitalidad como el que se reconoce en los rostros de las estatuas. Lo fundamental en esta primera descripción no radica en el hecho de que el narrador presencié, y no sólo presencié, sino que formó parte de, algo que es prácticamente milagroso o totalmente extraordinario sino en el hecho de que, en su conjunto, esta cita despliega la parte interminable del morir de J. en la forma de ese exceso de la muerte misma, pues se pasa de una descripción latente de sus últimos momentos a una narración manifiesta de su vuelta a la vida.

Lo que se desprende de este hecho está relacionado tanto con la aparición de la alteridad como con el quehacer del lenguaje poético en el sentido en que en esta persistente

lucha de J., contrastada con la impotencia de la voz narrativa al atestiguar lo que le sucede, se deja entrever una suerte de reserva o sentido indescifrable del que el narrador sólo da cuenta, pero que no es capaz de exponer en términos claros y que ligaría al escribir con la muerte mediante la figura del desbordamiento. Este exceso del morir, es el que, según Jacques Derrida, permite distinguir dos tipos de “sentencias” (o *arrêts*), una decisiva y otra suspensiva: “[...] ce qui suspend ou retient la mort, cela même lui rend toute sa puissance d’indécidabilité. [...] En arrêtant, au sens de suspendre, on suspend l’arrêt, au sens de décision.” (Derrida, 1985: 159). El “poder de la indecidibilidad” es lo que articula la emergencia del otro con la expresión artística en la medida en que, como se ilustra en el pasaje, existe un “movimiento infinito” que exhorta a ir al encuentro con la alteridad, pero que, al mismo tiempo, es impensable o, para ser más exactos, siguiendo lo que dice el narrador unas líneas más arriba: “ma tendresse était si grande que je n’eus même pas une pensée pour le caractère singulier de ce qui se passait”.

Por consiguiente, la única manera posible de expresar el afecto de esta experiencia no es por medio de una reflexión racional, sino a través de la expresión poética en tanto que este lenguaje permitiría pasar de un registro estructuralmente cerrado y conocido a uno siempre en vías de formarse al estar en contacto constante con lo indeterminado. Esa es la labor que Blanchot reconoce en el poeta al examinar la obra de Rilke: “ce traducteur essentiel, c’est le poète, et cet espace, c’est l’espace du poème, là où il n’y a plus rien de présent, où, au sein de l’absence, tout parle, tout rentre dans l’entente spirituelle, ouverte et non pas immobile, mais centre de l’éternel mouvement” (Blanchot, 1962: 145). El poeta, como ya se mencionó en el capítulo anterior, tiene la oportunidad de (re)nombrar al mundo, pero esta denominación no se lleva a cabo con el objetivo de plasmar exactamente lo que en él sucede sino que se apega a ese sentir que sobrepasa al que escribe y es este desbordamiento el que permite a la palabra poética hablar de algo más que no sea la nimia aflicción del que escribe, es decir, de aquello que lo conforma y, en el mismo movimiento, lo vincula con los otros y con el mundo.

Esto constituye lo que es realmente fuera de lo común dentro de estos encuentros puesto que, al oponer la muerte al morir, es decir, su cualidad decisiva a la suspensiva, no sólo se está constatando la particularidad impropia de la muerte, sino que además se evidencia una fuerza negligente o movimiento incomprensible que sólo se revela en la palabra poética

y que establecería a su vez una posibilidad de apertura al otro. En el relato es cuando el narrador visita a su vecina C. que este movimiento o tendencia, que nunca es completamente igual, vuelve a aparecer, pero esta vez sin estar vinculado a la muerte, sino al error:

Un soir que je rentrais, ayant beaucoup travaillé et la tête vide, je me trompai de porte et me trouvai chez elle. [...] Comme je la voyais ce jour-là assez joli, je jugeai moi aussi que mon erreur voulait dire quelque chose, et je ne lui dis pas que j'entrais par mégarde. [...] elle m'apprit ce que peut-être, sans elle, je n'aurais découvert que beaucoup plus tard. Ce jour-là, il survint un incident. Je me rappelle qu'elle me disait me montrant sa main : « Voyez cette cicatrice. » Elle avait, sur le dos de la main, une assez large boursoufflure transversale. Peu après, je m'aperçus que son humeur avait changé : sur son visage montait une sorte de froideur respectable, un de ces airs de moralité qui rendent ennuyeuse la plus belle figure, et celle-ci n'était qu'un peu jolie. J'eus immédiatement envie de m'en aller. Je dus lui dire à cet instant que j'étais entré par erreur, mais elle comprit que j'avais commis une erreur en entrant, ce qui était un peu autre chose. (Blanchot, 2005: 59-61).

La indiferencia del narrador, así como la frivolidad de la escena, remarcan algo que parece pasar desapercibido, pero que es de suma importancia para comprender cómo lo Neutro posibilita o favorece la acogida al otro y es que, en todo el pasaje anterior, esa indiferencia de la voz narrativa, que raya con la contradicción puesto que, normalmente, no ve a su vecina, ni le gusta verla ni se interesa en ella, se ve opacada por la forma azarosa en la que se da este suceso. Ese error que comete el narrador y que lleva hasta sus últimas consecuencias le hace tan repulsiva la frialdad con que C. lo recibe en su apartamento dado que ésta cree comprender qué es lo que sucedió, cuando en realidad, es precisamente la falta de razones lo que hizo posible el encuentro. Esto sería el estado Neutro del *Kairos*, u ocasión, pues, según Barthes, se trata de “esquiver la systématisation même de la contingence, la mondanité comme système, comme arrogance [...] ce à quoi on ne pense pas = ce qui n'est pas dans une continuité logique attendue, une image endoxale de la causalité” (Barthes, 2002: 218-19). Tal vez esto sea lo que le enseñó C. al narrador: la posibilidad de mantener la contingencia dentro de un marco de excepción. Esta característica de los encuentros remarca su particularidad azarosa, que también es propia de la relación entre el escritor y la escritura.

En otro de los pasajes aparece de nuevo el impulso inexplicable de ir hacia el otro, sólo que esta vez la descripción es más enfática en el hecho de que la presencia de este otro, que en este caso se trata del personaje de N., es, de alguna manera, frágil, no como con J. al

languidecer, sino en el sentido de que su presencia es efímera por excepcional hasta tal punto de parecer como si estuviera por desvanecerse sin dejar rastro:

De toutes mes forces, il me fallut la fixer et elle-même me fixa, mais d'une manière très étrange. Comme si j'avais été plutôt derrière moi et à l'infini en arrière. [...] Je n'avais plus la moindre crainte pour moi, mais j'avais une crainte extrême pour elle, de l'effaroucher, de la transformer, par la peur, en une chose sauvage qui se briserait sous mes mains. [...] Je finis par m'agenouiller pour n'être pas trop grand, et lentement ma main passa à travers la nuit, effleura le bois du dossier, effleura un peu d'étoffe [...] elle ne frémit pas quand lentement une autre main, froide, se forma auprès d'elle, et cette main, la plus immobile et la plus froide, la laissa reposer sur elle sans frémir. Je ne bougeais pas, j'étais toujours à genoux, tout cela se passait infiniment loin, ma propre main sur ce corps froid me paraissait si éloignée de moi, [...] tout mon espoir me semblait être à l'infini, dans ce monde froid, où ma main reposait sur ce corps et l'aimait et où ce corps, dans sa nuit de pierre, accueillait, reconnaissait et aimait cette main. (Blanchot, 2005: 109-111).

Al igual que en los dos ejemplos anteriores, en esta secuencia aparece la imagen de las manos, la única diferencia es que en este encuentro sí se da un contacto entre el narrador y otra de las figuras femeninas, lo cual puede ser entendido como sinécdoque de la escritura, es decir, de la labor del poeta. Esto explicaría la larga descripción que hace la voz narrativa acerca del contacto y cómo este se da; ese cuidado que se tiene al aproximarse y, en sentido inverso, ese sentimiento de alejamiento infinito, por muy cerca que se encuentre de la otra persona y por más que, en efecto, logre tocarla, aunque sea por unos instantes, constituiría la ficcionalización de la relación entre el autor y la escritura y, en un mismo movimiento, de la singularidad con la alteridad. Estas sensaciones ambivalentes de estar fuera de lugar al establecer contacto con otro sólo hacen eco de lo que Levinas expone sobre el lenguaje poético en la obra de Blanchot:

El modo de revelar lo que permanece otro pese a su revelación no es el pensamiento, sino el lenguaje del poema. [...] Es lo que aparece -pero de manera singular- cuando todo lo real ha sido negado, realización de esta irrealidad. Su manera de ser -su índole- consiste en estar presente sin estar dado, en no ofrecerse a los poderes, puesto que la negación ha sido el último poder humano, en ser el dominio de lo imposible al que no puede aferrarse el poder, en ser como una despedida perpetua de quien lo desvela. (Levinas, 2000: 34)

Para comentar esta magnífica elucidación de Levinas se puede usar una expresión de Hölderlin, uno de los poetas estudiados por Blanchot, en el poema *Diótima a Hiperión*: “Tú quisieras un mundo; por eso lo tienes todo y no tienes nada”. Es esta experiencia llena de

ímpetu, de movimientos enigmáticos, mas no por ello reducidos a simples reacciones, en busca de una presencia no menos enigmática y, por ende, sumamente atrayente la que empareja la relación de la voz narrativa tanto con la realización del relato mismo como con esa búsqueda incesante de las figuras que lo inspiran o, por lo menos, lo atraen. Se ha podido constatar de qué manera estos encuentros conforman escenas llenas de figuras neutras, o de lo Neutro, mejor dicho, en tanto que son la “dissipation du doute mais pas au profit d’une certitude” (Barthes, 2002: 218). Lo que se busca es poder establecer un lenguaje que no sea comunicativamente eficaz, esto es, que privilegie un mensaje o argumento, sino que tenga una mayor sinceridad, que permita no sólo aceptar o tolerar la alteridad sino acogerla, en otras palabras, que no se trate únicamente de un lenguaje del reconocimiento, pues el reconocimiento implicaría la desaparición del espacio para el otro.

En suma, el espacio del encuentro, que es por mucho el que ocupa la mayor parte del relato que se está analizando, no es ni un no-lugar, dado que es justamente la ocasión para confrontarse con lo otro, ni una utopía ya que no hay una relación clara entre el espacio real y un ideal, sino que se parece más a una estadia en un país extranjero: sin puntos de referencias (*Retraite*), con muchas atracciones en el horizonte (*Panorama*) y con la oportunidad de llevar a cabo algo excepcional (*Kairos*). Es por esta razón que se podría comparar este espacio con lo que Michel Foucault propone como “heterotopía”, pues las heterotopías son, en una forma muy sintética: “Lieux qui sont absolument autres que tous les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent” (Foucault, 1984: 47). De esta manera, el desarrollo de este trabajo de investigación vuelve a la senda del lenguaje, pero, como ya se vio, ahora se trata del lenguaje estético, y ya no de la relación entre las palabras y las cosas, lo cual remite, dentro de la poética de Blanchot, a la concepción del mito órfico y para examinar este *leitmotiv* es necesario un estudio más detallado de las formas de expresión que conciernen esta investigación, es decir, las reflexiones que elabora el narrador de *L’arrêt de mort*, tanto sobre lo que a él mismo le acontece como sobre la manera en que lo expresa.

III: Fragmento, silencio y promesa

El término está ligado a las concepciones temporales de ritmo y de modulación en tanto que tiene la capacidad de suspender su propia definición, es decir, de nunca definirse concluyentemente, y a los conceptos espaciales de afuera y de extranjería en la medida en que esta definición suspensiva conlleva a un desbordamiento, resultado del proceso mismo de significación, cuyo esclarecimiento no es sino una suerte de traducción o insinuación, aparentemente infinita, de aquello que permanece Otro. Sin embargo, en *L'arrêt de mort* no sólo hay una idea del tiempo (o de la intemporalidad) que surge a partir de la relación entre las palabras y la muerte a través de lo que se constató como el “ritmo” del relato, ni tampoco este relato se circunscribe únicamente en la modulación entre lo que no es definitivo ni suspensivo, esto es, lo Neutro y el encuentro-acontecimiento en el que se da lugar a la alteridad, sin reconocerla, pero tampoco sin desatenderla. Para terminar el análisis del relato es indispensable entender de qué manera éste mismo toma distancia con respecto de sus propias características temporales y espaciales a través de la relación que la voz narrativa establece con sus interlocutores y con el relato mismo.

El término tiene otro aspecto que lo liga con la noción de promesa y que en el relato se manifiesta por medio de la labor que ejecuta la voz narrativa. Para revisar esta otra característica del concepto de término se estudiarán tres mecanismos de ésta que son: en primer lugar, su carácter fragmentario que será observado a partir de las ideas de “biografema” y de “signo” propuestas por Roland Barthes que resaltan la parte arbitraria o, incluso, contradictoria, pero, sobre todo inconclusa tanto de los relatos de vidas como de las palabras mismas; en segundo lugar, los silencios que afronta esta voz, ya sea a manera de digresión sobre el silencio que se hace patente, o como elipsis profundamente misteriosa y para ello serán precisas las consideraciones de Barthes acerca “del grado cero de la escritura” y del valor simbólico del silencio en ella; finalmente, se examinará cómo, hacia el final del relato, aparece un componente mítico, inspirado en la relación entre Orfeo y Eurídice, que se ha denominado, provisionalmente, como “promesa”. Dado que el mecanismo de la promesa de la voz narrativa se refiere a una suspensión del placer, en la medida en que implica una postergación de su cumplimiento *ad infinitum*, se la comparará con lo que Barthes propone como “gozo” o “disfrute” (*jouissance*) del texto.

III. 1. Fragmento: signo y biografema

Para llevar a cabo el análisis del papel que tienen los signos dentro de las reflexiones y digresiones de la voz narrativa hay que prestar especial atención a algo que ella misma confiesa y desarrolla para poder articular la sensación que experimenta cuando conoció al personaje de S(imone) D., esta articulación es denominada como “el fenómeno del cristal”:

Elle avait déjà été mariée, et son mari avait passé plusieurs années, pour une maladie de poumon, dans un endroit où je passai quelques semaines. Je l’avais vue là-bas. Six ans plus tard, je la vis à nouveau à travers la vitre d’un magasin. Quelqu’un qui a tout à fait disparu et qui, brusquement, est là, devant vous, derrière une glace, devient une figure souveraine (à moins qu’on n’en soit ennuyé). Pendant trente secondes, S(imone) D. me causa un immense plaisir et même, par certains côtés, excessif, déraisonnable, et à cause de ces trente secondes je lui fis beaucoup plus d’amitiés que je n’aurais jamais eu l’idée de lui en faire. (Blanchot, 2005: 72-3)

Esta consideración es útil en la medida en que, como el mismo narrador admite unas líneas más adelante, la sensación incierta que se está intentando describir y en la que se confunden los sentidos de la vista y el tacto a causa del cristal, que si bien es transparente no deja de constituir por ello una barrera entre el sujeto que desea y el objeto de su deseo, no sólo se aplica específicamente a la relación con S(imone) D. sino a cualquier otra cosa que despierte algo de interés en la voz narrativa:

J’étais en effet étrangement faible, et le mot étrange est ici à sa place. L’étrangeté consistait en ceci que le phénomène de la vitre, dont j’ai parlé, s’appliquait à tout, mais principalement aux êtres et aux objets d’un certain intérêt. Par exemple, si je lisais un livre qui m’intéressait, je le lisais avec un vif plaisir, mais mon plaisir lui-même était sous une vitre, je pouvais le voir, l’apprécier, mais non l’user. De même, si je rencontrais une personne qui me plaisait, tout ce qui m’arrivait avec elle d’agréable était sous verre et, à cause de cela, inusable, mais, aussi, lointain et dans un éternel passé. (Blanchot, 2005: 79-80).

Hay que retener principalmente dos elementos de estas citas para poder examinar la manera en la que la voz narrativa resiente este fenómeno: por un lado, existe una atracción y un placer que no pueden ser elucidados del todo y que pertenecen a los componentes visuales de la sensación y, por otro lado, se encuentra la incapacidad de utilizar, de acercarse, tanto temporal como espacialmente, esto es, la falta de tacto como consecuencia de la mediación del cristal.

La contradicción entre lo que se aprecia con la vista y lo que se aleja del tacto, es decir, el impulso de la voluntad que despierta la vista y que, de inmediato, se ve coartado por su no-concreción es lo que permite comparar esta sensación descrita por la voz narrativa con lo que Roland Barthes propone como relación paradigmática o virtual de los signos:

El segundo plano de relación implica la existencia, para cada signo, de una reserva o «memoria» organizada de formas de la que se distingue gracias a la menor diferencia necesaria y suficiente para operar un cambio de sentido [...] La conciencia paradigmática define pues el sentido, no como el simple encuentro de un significante y de un significado, sino según la bella expresión de Merleau-Ponty, como una verdadera «modulación de coexistencia» (Barthes, 2003: 285-89).

La explicación de la segunda relación de los signos se vincula con “el fenómeno del cristal” en el sentido en que, a pesar de no poder “hacer uso” (no poder darle un sentido a) de lo que se está experimentando, el placer y la atracción siguen manifestándose, aunque sea en las cosas más insignificantes, como la misma voz narrativa confiesa un poco más adelante: “Au contraire, avec les choses et les gens sans importance, la vie retrouvait sa valeur et son actualité ordinaires.” (Blanchot, 2005: 80) Esta obstinación o exceso de sentido por parte de la experiencia es precisamente lo que caracteriza el remanente de significación: “Naturalmente, al retener del significado sólo su papel demostrativo (designa el significante y permite descubrir los términos de la oposición), la conciencia paradigmática tiende a vaciarlo: pero no por ello vacía la significación.” (Barthes, 2003: 289)

Este excedente de significación es el resultado de la aporía que está desarrollando “el fenómeno del cristal”: el vaciamiento de significado es justamente el movimiento demostrativo de la vista que al reconocer el objeto de deseo vislumbra también la posibilidad de satisfacción de éste, pero esto conlleva inmediatamente a su fracaso, al no-asimiento de este, es decir, a la falta de contacto. Sin embargo, esta falta no es sinónimo de una imposibilidad, al contrario, parece ser que esta carencia es la que desata la capacidad de volver a sentir, aunque sea aquello que no despierte un vivo interés en el narrador, y por ello aparecen centelleos de significación en los que “la vida reencontraba su valor”. La característica principal de esta tensión entre deseo y satisfacción es la ambigüedad en una expresión que, a pesar de no explicar nada, señala, esto es, hace seña (“fait signe”). Esta sería la parte más propia de la palabra poético-ficcional, puesto que para Blanchot:

[...] la fiction n'est pas comprise, elle est vécue sur les mots à partir desquels elle se réalise, et elle est plus réelle, pour moi qui la lis ou l'écris, que bien des événements réels, car elle s'imprègne de toute la réalité du langage et elle se substitue à ma vie, à force d'exister. La littérature n'agit pas mais c'est qu'elle plonge dans ce fond d'existence qui n'est ni être ni néant et où l'espoir de rien faire est radicalement supprimé. Elle n'est pas explication, ni pure compréhension, car l'inexplicable se présente en elle. (Blanchot, 1984: 327).

La ambigüedad es lo que permite que el excedente de significación no sea simplemente una reproducción de lo que parece irrecuperable o inexplicable, sino una reformulación que, a partir de no importa qué fragmento, (re)elabora una experiencia de manera cabalmente literaria en la que se lleva a cabo una transformación que permite, al igual que lo que Barthes llama “biografema”, entrar y salir indistintamente de uno mismo sin que se tenga que llegar a una resolución ni de la identidad ni del relato.

Para hablar de estos fragmentos de significación, el ejemplo que se ha elegido concierne exactamente a lo que la voz narrativa consideraría como “algo que despertaría su vivo interés” y, además, confunde las distintas acepciones de la palabra “lenguaje”, jugando entre los significantes que involucran a una lengua extranjera y al lenguaje poético-ficcional:

Depuis quelque temps, je lui parlais dans sa langue maternelle, que je trouvais d'autant plus émouvante que j'en connaissais moins les mots. [...] et ce que je n'aurais jamais dit, ni pensé, ni même tu à partir de mots véritables, ce balbutiement, irréal, d'expressions à peu près inventées [...] me donnait, à l'exprimer, une petite ivresse qui n'avait plus conscience de ses limites et allait hardiment au-delà de ce qu'il fallait.[...] Je lui offris au moins deux fois de l'épouser, ce qui prouve le caractère fictif de mes propos, [...] mais je l'épousais dans sa langue, et cette langue, non seulement je l'employais à la légère, mais surtout, l'inventant plus ou moins, j'exprimais par elle, avec l'ingénuité et la vérité d'une demi-conscience, des sentiments inconnus qui surgissaient effrontément sous cette forme et me trompaient moi-même, comme il auraient pu la tromper. (Blanchot, 2005: 99-100).

Si se entiende el concepto de biografema como esas vidas reducidas “à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions” (Barthes, 1980: 14) este nimio detalle de hablar con N. en otra lengua, puede tener gran relevancia si se toma en cuenta que es un recurso que está señalando la parte artificial del discurso, así como sus limitantes al momento de querer desenredar la ambigüedad de algo tan irreductible como la presencia de otra persona y la importancia que esta tiene. Para François Dosse, los biografemas se distinguen de la biografía en que no presentan una reducción de la experiencia a la imagen, es decir, no elaboran la delimitación de una vida a un simple retrato: “La biographie ne peut donc

qu'échouer quant à son objet puisque son objectif est de tracer un portrait, et c'est justement cette image fixe que fuit le sujet Barthes, qui ne veut à aucun prix en devenir captif. Son refus de la biographie « est lié au refus de toute *imago* » (Dosse, 2013: 27). Los biografemas no son en ningún sentido definitivos por lo que su valor no recaería en el grado de facticidad que tienen, sino en la manera en que logran profundizar sobre un detalle del sujeto que los realiza que puede ser mucho más revelador que cualquier hecho puesto que conllevan una reformulación o un replanteamiento tanto de lo ocurrido como del individuo que tuvo esa experiencia.

En este caso los biografemas permiten distinguir cuáles son las intenciones de la voz narrativa: el empleo de la lengua extranjera es una alusión a lo que hay de verdadero, en el sentido de sincero y auténtico, en el lenguaje poético. En los pasajes analizados se pudo constatar una constante labor de articulación por parte del narrador en aras de explicitar lo que se experimenta al momento de sentirse atraído. No obstante, esta indicación oscila entre dos extremos opuestos, por un lado, aparece como una necesidad intrínseca por parte de la voz narrativa de ir más allá de lo que puede intuir, necesidad que surge como esa “voluntad de romper el cristal”, pero, por otro lado, el mismo señalamiento se presenta como azar dado que cuando surge la oportunidad de resentir lo que está más allá de la perspectiva propia al unirse al otro, sólo se advierte una maraña prácticamente indescifrable de sensaciones ambiguas. En este mismo vaivén, entre necesidad y azar, entre ímpetu y misterio, opera el silencio al que se confronta la voz narrativa.

III. 2. Silencio: paradoja o elipsis

Para indicar la importancia que tiene la figura del silencio en el relato hay que retomar, principalmente, dos formas en las que este aparece: la paradoja o cuando se habla del silencio y la elipsis o cuando el silencio habla. Estas figuras serán consideradas a partir de dos conceptos de escritura que parecen oponerse y que, sin embargo, están íntimamente ligados, estos son: la escritura “blanca” o “del grado cero” y el misterio o azar que existe dentro de esta misma escritura “transparente”, es decir, sin referente exterior. Lo que se intenta hacer es ver hasta qué punto el excedente y lo inaprehensible del silencio pueden interpretarse como una figura que se presenta a lo largo de toda la narración y que está fuertemente relacionada

con su propia dinámica de remanencia y repetición (reformulación). Esta reflexión es la que, finalmente, permitirá abordar la influencia o la jerarquía que tiene el mito órfico en la obra.

En el siguiente pasaje se puede apreciar cómo el narrador pasa de la descripción de un sonido, un llanto más específicamente, a la descripción de la habitación vacía y el silencio que en ella impera luego de que el llanto haya cesado:

[...] j'entendis Colette, ma voisine, pleurer d'une manière véhémement [...] Ce chagrin, chez quelqu'un qui me semblait peu sensible, ne provoqua en moi aucune sympathie [...] Le lendemain, je fis cependant l'effort d'aller la voir. Dès la porte, j'eus le pressentiment de quelque chose d'insolite, je voyais du désordre, des vêtements par terre : eh bien voilà le malheur, pensai-je, comme c'est singulier. Mais la chambre était vide [...] Rentré chez moi, je pensai avec étonnement aux larmes de cette nuit, si fortes, si vives, à cette tristesse impersonnelle, tristesse de l'autre côté de la cloison, que je n'avais pas une seconde hésité à attribuer à quelqu'un, avec la présomption de l'indifférence, et qui alors ne m'avait pas touché, mais à présent elle m'accablait, elle me communiquait un sentiment absolument douloureux, dépossédé comme privé de lui-même (Blanchot, 2005: 80-1).

La paradoja del silencio en esta cita se hace evidente a través del desarrollo que elabora la voz narrativa acerca del sentimiento que causa en ella el llanto de la vecina puesto que no es sino hasta que éste desaparece, al día siguiente, que parece que comienza a resentirlo, como si el llanto en sí mismo no pudiera influir en el narrador, pero su eco sí, ese que sólo queda en su memoria y que se reactiva ante el vacío de la habitación contigua. Este verdadero juego de sombras, de ausencias presentes y presencias ausentes, se asemeja mucho a lo que Blanchot describe como “el grado cero de la escritura”: “Écrire sans « écriture », amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît, où nous n'avons plus à redouter ses secrets qui sont des mensonges, c'est là « le degré zéro de l'écriture », la neutralité que tout écrivain recherche délibérément ou à son insu et qui conduit quelques-uns au silence.” (Blanchot, 1959: 251). La paradoja del silencio, es decir, el desarrollo de la voz narrativa acerca de éste tendría la forma de un secreto puesto que su peso no recae en que sea revelado sino en que se mantenga como tal, indescifrable.

Tal vez eso es lo que signifique “escribir sin escritura”, a saber, permitir que el silencio penetre en el que escribe y, una vez que sus palabras se libren de la carga contextual que tienen, posibiliten el tener-lugar del lenguaje poético. Algo similar es lo que sucede con

la voz narrativa cuando, en otro de los encuentros con N., ésta irrumpe con sus palabras en el pensamiento del narrador que, enseguida, elabora la siguiente reflexión:

Au milieu de ce silence, elle me demanda : « Connaissez-vous d'autres femmes ? – Oui, naturellement. » On peut à cette question prêter un sens assez clair. Ce sens, j'en suis sûr, serait ridiculement trompeur ou, du moins, si étroit, si simple qu'il ne représenterait rien de la vérité qui était frôlée par là [...] Je n'ai jamais été franc. Je n'ai jamais pensé que le hasard qui vous fait rencontrer beaucoup d'êtres, vous oblige à les livrer à la curiosité ou à la jalousie des autres : ils surgissent, ils s'en vont dans une obscurité dont ils sont dignes. Ma franchise était donc un droit nouveau, un avertissement donné au nom d'une vérité qui, ne comportant pas de preuves ordinaires, sortait elle-même des choses cachées pour s'affirmer orgueilleusement par ma bouche. (Blanchot, 2005: 83).

En este desliz de franqueza por parte de la voz narrativa se puede percibir que lo que realmente le interesa acerca de cualquier expresión que provenga de N. no es el sentido que ésta tenga, sino la manera en que esta manifestación, al igual que la del silencio en el ejemplo anterior, deja distinguir algo que, a pesar de depender de la articulación o de la exteriorización misma, no puede ser reducido a ellas. Este sería el remanente de no importa qué expresión y que el silencio sólo haría más evidente dado que en ese caso, paradójicamente, aun cuando no hay expresión aparente, sigue habiendo remanente. Para Roland Barthes, esto es lo que queda cuando un vocablo es despojado de todos sus referentes externos:

Le vocable, dissocié de la gangue des clichés habituels, des réflexes techniques de l'écrivain, est alors pleinement irresponsable de tous les contextes possibles ; il s'approche d'un acte bref, singulier, dont la matité affirme une solitude, donc une innocence. Cet art a la structure d'un suicide : le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot [...] comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté. (Barthes, 2006: 59).

De esta forma, la expresión que está buscando la voz narrativa, y que la impulsa a ir al encuentro de las distintas figuras femeninas que presenta el relato, se deja intuir únicamente en este arte que no sólo habla sin hacer referencia a lo que está fuera de él, sino que quiere dejar hablar al silencio para dar lugar a una palabra más libre en tanto que es más poética, en su sentido de creación.

Más adelante en la narración surge esta posibilidad por medio de otro encuentro muy parecido al resto de los que ya han ocurrido, la única diferencia es que esta vez no hay reconocimiento y, a pesar de que se podría deducir que se trata del personaje de Nathalie, no

existe ninguna intención de cerciorarse, como si sólo se tratara de siluetas o sombras que no se sabe que se dan entre ellas:

L'espace le plus noir s'étendait devant moi. Je n'étais pas dans ce noir mais au bord et, je le reconnais, il est effrayant. Il est effrayant parce qu'il y a en lui quelque chose qui méprise l'homme et que l'homme ne peut pas supporter sans se perdre. Mais se perdre il le faut ; et celui qui résiste sombre, et celui qui va de l'avant, devient ce noir même, cette chose froide et morte et méprisante au sein de la laquelle l'infini demeure. [...] Il faut beaucoup de patience pour que, repoussé au fond de l'horrible, la pensée peu à peu, se lève et nous reconnaisse et nous regarde. Mais, moi, je craignais encore ce regard. Un regard est très différent de ce que l'on croit, il n'a ni lumière ni expression ni force ni mouvement, il est silencieux, mais, du sein de l'étrangeté, son silence traverse les mondes, et celui qui l'entend devient autre. (Blanchot, 2005: 108-9).

El silencio de la mirada constituye el carácter imaginario que tiene la palabra poética puesto que es ella la que permite, en toda su extranjería y por medio de toda su ambigüedad, devenir otro. Esta sería la elipsis que dibuja el silencio que se deja hablar ya que, al no revelar nada más que su misterio, establece una zona de indiferencia entre lo que es inaprehensible, como la muerte, y lo que no es nada y esto sería lo que experimenta la voz narrativa a lo largo de toda la segunda parte del relato, según Alain Toumayan, a través de su progresiva neutralización puesto que: “the neutre, like Levinas's *il y a*, describes a space, element, or field within which being and nothingness paradoxically coincide.” (Toumayan, 2010: 175).

Para acabar con la paradoja que implica el silencio, según Roland Barthes, habría que efectuar una “opération de parole tendant à neutraliser le silence comme signe” (Barthes 2002: 56) esto es, dejarlo aparecer en toda su ambivalencia. Esta operación es la que se está intentando llevar a cabo de manera repetitiva a lo largo del relato, esto es lo que lleva al narrador a encontrarse con J., C., S. y N. ya que se trata de la posibilidad de hacer surgir el misterio que hay en su(s) silencio(s). Es por ello que la muerte, al ser inaprensible, juega un rol sumamente importante dentro de esta ficción, es ella la que se instituye como experiencia que permitiría aproximarse a este inefable misterio, este suceso, en palabras de Barthes, es descrito de la siguiente manera: “Le sujet n'étant que langage (parole), de part en part, le silence dernier de la parole intérieure ne peut se trouver, se chercher, s'évoquer que dans une zone limite de l'expérience humaine, là où le sujet joue avec sa mort (comme sujet) (Barthes, 2002: 56-7).

Esta experiencia del silencio sólo es viable, sin que se rompa su intimidad cayendo en una aporía, en el espacio que éste mismo dibuja, esto es, en su elipsis que es a su vez el espacio imaginario que se opone al mundo ya que:

[...] dans le monde, les choses sont *transformées* en objets afin d'être saisies [...] mais, dans l'espace imaginaire, transformées en l'insaisissable, hors d'usage et de l'usure, non pas notre possession, mais le mouvement de la dépossession, qui nous dessaisit et d'elles et de nous, non pas sûres : unies à l'intimité du risque, là où ni elles ni nous ne sommes plus abrités, mais introduits sans réserve en un lieu où rien ne nous retient. (Blanchot, 1962: 145)

El espacio imaginario es la única instancia en la que “el ser y la nada paradójicamente coinciden”, pero para lograr esta coincidencia se tiene que llevar a cabo una desposesión, tanto del sujeto que escribe como de las palabras que utiliza, y esta desposesión es la que convierte, o al menos hace posible la conversión, del sujeto en otro(s) y de la palabra en silencio. Una experiencia tal, propia de un artista, es la de la visión extática, que surge entre la fascinación visual y la promesa silente, en otras palabras, entre aprehender las cosas y morir dado que: “l'expérience de l'artiste est une expérience extatique et qu'elle est, comme celle-ci, une expérience de la mort. Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort” (Blanchot, 1962: 156). El juego entre los sentidos de la vista y del oído que elabora la voz narrativa al momento de describir los diferentes tipos de silencio, al igual que, en el caso de la fragmentación, el juego entre la vista y el tacto, a manera de una sinestesia, expone la ambivalencia que existe al momento de aprehender cualquier experiencia, pero, sobre todo, evidencia la parte del misterio de la muerte que, aunque sea inaprensible, es susceptible de un replanteamiento siempre fructífero y, por ende, perpetuo, en el sentido de inconclusivo.

La infinitud de la muerte es lo que la neutralización de la voz narrativa hace aparecer en una suerte de rodeo que el silencio hace evidente y que, a pesar de parecer siempre volver al mismo punto en el que la palabra tiende a paralizarse, en realidad, va trazando, al mismo tiempo, una espiral que retoma el punto de donde parte, pero para desarrollarlo a mayor profundidad y con visos a una dirección siempre nueva. Es debido a esta trayectoria progresiva que no fue sino hasta este punto que se abordó el silencio en tanto que figura de lo Neutro dado que está mucho más ligado a los desarrollos de la voz narrativa que al componente espacial del relato. Es gracias a la elipsis del silencio que se puede indicar de

qué manera este misterio se inmiscuye en la voz narrativa en una especie de desdoblamiento y lo hace retornar poéticamente, una y otra vez, al éxtasis de sus encuentros; este esquema de repetición es el que se analizará mediante la figura de la promesa y del mito órfico.

III. 3. Promesa: desaparición y metamorfosis

El mito de Orfeo aparece representado en la obra una vez que N. y el narrador logran encontrarse y, finalmente, establecer contacto entre ellos. Naturalmente, este contacto no será inocuo, por el contrario, este desatará la tónica ambivalente que guiará las acciones hasta el final del relato:

Si je touche une main, comme je le fais maintenant, si ma main se couche sous cette main, celle-ci est moins glacée que la mienne, mais ce peu de froid est profond, non pas le léger rayonnement d'une surface, mais pénétrant, enveloppant, il faut le suivre et, avec lui, entrer dans une épaisseur sans limite, dans une profondeur vide et irréelle où il n'y a pas de retour possible à un contact extérieur. C'est là ce qui le rend si amer, il semble qu'il ait la cruauté de quelque chose qui vous ronge, qui vous saisit, mais là est aussi son secret, et celui qui a assez de sympathie pour s'abandonner à cette froideur, retrouve en elle la complaisance, la tendresse et la liberté d'une vraie vie. [...] mais il y a une autre barrière qui nous sépare : celle de l'étoffe morte sur un corps silencieux, de ces vêtements qu'il faut reconnaître et qui n'habillent rien, imprégnés d'insensibilité, avec leurs plis cadavériques et leur inertie de métal. C'est cette épreuve qu'il faut vaincre. (Blanchot, 2005: 112-13).

El frío en este pasaje es sumamente significativo ya que confunde lo interno con lo externo, como si hubiera algo que, sin tocar al narrador, no puede dejar de reiterarle su sensibilidad y cuyo único inconveniente es no poder ser verificado. Esta parte improbable de la sensación descrita es lo que permite interpretar al personaje que la desencadena, N., no sólo como la inspiración del narrador, sino como la escritura misma y así hacer una comparación entre la relación que la voz narrativa entabla con ella y el vínculo de Orfeo y Eurídice. La “prueba que hay que vencer” es el recurso mismo a la inspiración poética en el sentido en que no se trata de vencer a la muerte, puesto que “no es atracción del abismo, sino abismo de la atracción” (Cuesta Abad, 2000: 15) lo que se está planteando aquí, de manera que se trata, más bien, de corroborar hasta qué punto la preterición o desaparición de la instancia enunciativa es necesaria para una metamorfosis de la palabra, de la escritura y de la literatura misma.

Esta exigencia de la palabra poética ya se abordó en el momento en que se analizó el rol de la labor del poeta para Blanchot, sin embargo, hay que explorar esta concepción de nuevo, pero a partir de la perspectiva del mito órfico para poder llevar la hipótesis que se ha planteado, que N. representa la escritura misma para el narrador y que, por ende, es comparable a la figura de Eurídice, hasta sus últimas consecuencias en lo que resta de la narración. En *L'espace littéraire* se dice acerca del espacio del poema lo siguiente:

L'espace où tout retourne à l'être profond, où il y a passage infini entre les deux domaines, où tout meurt, mais où la mort est la compagne savante de la vie [...] celui du plus grand cercle et de l'incessante métamorphose, est l'espace du poème, l'espace orphique auquel le poète n'a sans doute pas accès, où il ne peut pénétrer que pour disparaître, où il n'atteint qu'uni à l'intimité de la déchirure qui fait de lui une bouche sans entente, comme elle fait de celui qui entend le poids du silence : c'est l'œuvre, mais l'œuvre comme origine. (Blanchot, 1962: 146).

La parte originaria que existe en la obra, o lo que también se reconoce como la mirada de Orfeo, está simbolizada por la advertencia que hizo la voz narrativa antes de ponerse a recrear todo lo que ocurrió y esta advertencia denota, desde el inicio del relato, la relación ambivalente que ésta tiene con la escritura: “J'éprouve à en parler la plus grande gêne. Plusieurs fois déjà, j'ai tenté de leur donner une forme écrite. Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela.” (Blanchot, 2005: 7). La desaparición en el espacio órfico de la que habla el autor es lo que esta primera advertencia indica por medio de la confesión de “querer terminar con todo esto”, pues, al parecer, desde el inicio la voz narrativa tiene en cuenta lo que implica poner en palabras lo que ha presenciado, es decir, su progresiva preterición en aras de “darle vida” a lo acontecido.

El otro componente del espacio órfico, aquello que correspondería a la figura de Eurídice quien es la que posibilita la metamorfosis, también está ficcionalizado en el relato a través de la otra advertencia que aparece hacia la mitad de la narración: “Je continuerai cette histoire, mais, maintenant, je prendrai quelques précautions. Ces précautions ne sont pas faites pour jeter un voile sur la vérité. La vérité sera dite, tout ce qui s'est passé d'important sera dit. Mais tout ne s'est pas encore passé.” (Blanchot, 2005: 54). Estas dos advertencias pueden ser entendidas como explicitaciones de lo que la escritura representa para la voz narrativa y que después se verán “concretadas” o “encarnadas” mediante los desarrollos dialógicos y secuenciales que involucran al personaje de N(athalie). La parte que

aún está por venir o “lo que no ha sucedido aún”, evidentemente, es lo que ocurrirá hacia el final del relato, cuando las dos figuras que se han inmiscuido en una relación “mortal”, luego de una metamorfosis simbólica, conlleven la carga de la meditación acerca de la obra poética y de la potencia de la literatura.

Sin embargo, estos dos elementos de desaparición y metamorfosis, que aparecen tanto en las advertencias como en el pasaje en el que los personajes por fin pueden establecer contacto mediante la imagen del frío y de la “prueba”, hacen posible realizar una comparación de lo que aquí se está describiendo como componentes de la escritura con lo que Derrida denomina como “fármakon”, que sería, al igual que el espacio órfico o del poema, “a la vez remedio y veneno” (Derrida, 1997: 102). El “fármakon” es descrito de manera más detallada como lo que se contrapone a los *biblia* entendidos como saber muerto: “El libro, el saber muerto y rígido encerrado en los *biblia*, las historias acumuladas, las nomenclaturas, las recetas y las fórmulas aprendidas de memoria, todo eso resulta tan ajeno al saber vivo y a la dialéctica como el “fármakon” resulta ajeno a la ciencia médica. Y como el mito al saber.” (Derrida, 1997: 106). El nódulo que describe el “fármakon” liga la parte de la escritura que está en perpetua (re)construcción con lo artificial de ella misma a través de la figura de la droga siendo esta parte la que señala la manera en que opera: como un suplemento que no sólo se opone a la memoria, sino que además la “fascina”, es decir, la quiebra desde el interior al paralizarla en una suerte de narcosis.

Esta suplencia funge como nexo entre la desaparición del narrador y la metamorfosis que sufren sus consideraciones porque el “fármakon”, al escapar a cualquier determinación fija, es el lugar en el que la enunciación siempre se está poniendo en entredicho pues no se opone al discurso, sino que evidencia su estructura artificial al volverse parte de ella: “El “fármakon” es ese suplemento peligroso que penetra por efracción en aquello mismo de lo que hubiese querido prescindir [en el discurso] y que a la vez se deja asustar, violentar, colmar y reemplazar, completar por la huella misma cuyo presente se aumenta desapareciendo en él.” (Derrida, 1997: 165). Lo más importante de este desarrollo no sólo es la ambivalencia que impera en la figura del “fármakon”, sino que su parte suplementaria es la que excede la parte fidedigna del discurso y es este exceso o huella el que sólo puede padecerse por medio de un estado casi hipnótico en el que no hay cabida para ninguna forma de detención o de

captura, es por ello que esta concepción siempre escapa al sentido, entendido como aprehensión o definición.

El aumento paradójico del presente en la desaparición es precisamente el estado extático que el narrador experimenta una vez que empieza a profundizarse su vínculo con N. y, en consecuencia, surge todo lo que ésta ha desatado en su interior, es decir, el sentimiento ambiguo de un presente que está fuera de todo tiempo: “En outre, cela est sûr, elle m’était extrêmement attachée et elle l’était toujours plus : mais le mot attachement, de quoi nous parle-t-il? [...] Qui connaît le sentiment le plus grand? Moi seul, et je sais qu’il est le plus glacé car il a triomphé d’une immense défaite, et maintenant encore il en triomphe et à chaque instant et toujours, de sorte que pour lui il n’y a plus de temps” (Blanchot, 2005: 115-16). El hecho de que para este sentimiento no haya tiempo exhibe la composición de lo que puede ser denominado como “acontecimiento literario”, esto es, una inscripción que no se reduce únicamente a su puesta en palabras, sino que además posee un potencial latente propenso a cambiar de significado, en otras palabras, el texto en tanto que escritura está deseoso de ser (re)interpretado.

Este deseo del texto de ser indagado no es de ninguna forma un placer, sino que, al igual que el sentimiento expuesto por el narrador, tiene la forma de una puesta en crisis continua; el deseo de (re)interpretación es propio de un texto de “jouissance” según lo que Roland Barthes propone: “ Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage” (Barthes, 1973: 25). Más allá de la cuestión de la extensión de un texto, esto es, más allá de la diferencia, arbitraria en muchas ocasiones, entre un fragmento y un texto “completo”, se puede admitir que la parte final de *L’arrêt de mort* constituye el epítome de esta consideración sobre la forma en la que funciona la “jouissance” de un texto debido a la insistencia con la que este relato evade cualquier tipo de determinación categórica, ya sea de índole formal o argumental, sugiriendo solamente ciertas tendencias de pensamiento que son inherentes a él.

Es a partir de estas directrices, fuentes de “gozo” o “dicha”, propias del texto que ha sido posible comparar la relación entre la voz narrativa y el personaje de N. tanto con el mito

de Orfeo como con un vínculo particular entre el que escribe y la escritura que constituyen a su vez ciertos nodos de la poética del autor y para inquirir un poco más esta comparación hay que revisar uno de los últimos pasajes de la narración en el que, una vez que el narrador lleva a cabo su metamorfosis, es decir, una vez que aparece la oportunidad de realizar un “proyecto” entre él y N. y que, no obstante, fracasa surge un viso de un potencial aliento que, aunque sea por un minúsculo instante, insufla a la promesa de la literatura:

-Ce n'est plus un projet, dit-elle timidement. [...] -Est-ce que je n'aurais pas dû le faire ? [...] Elle avait un air si humain, elle était encore tellement près de moi, attendant une espèce d'absolution pour cette chose terrible qui, certes, n'était pas de sa faute. -C'est que probablement il le fallait, murmurai-je. [...] Il le fallait, n'est-ce pas ? Il semblait vraiment que mon acquiescement se répercutât en elle, qu'il eût été comme attendu, d'une immense attente, par une responsabilité invisible à laquelle elle ne prêtait que sa voix, et que maintenant une puissance superbe, sûre d'elle-même, heureuse [...] de sa victoire sur la vie, et aussi de ma compréhension fidèle, de mon abandon sans limite, prît possession de ce jeune être et le rendît d'une clairvoyance et d'une maîtrise qui me dictaient aussi bien mes pensées que mes quelques paroles. (Blanchot, 2005: 123-24).

Se puede observar en esta cita la manera en que las dos voces comienzan a confundirse, al igual que los pensamientos de uno y otro, de suerte que se con-forma una sola voz y la desgracia intuida por ambos (el fracaso del “proyecto”) representaría la incapacidad de ambos para retener ese hálito que torna transparente lo que antes parecía inaprehensible, es decir, ese abismo que separaba al uno del otro y que, en el éxtasis de su (des)encuentro, desaparece junto con ellos.

Esta doble desaparición, de la voz y del hálito que subyace en ella, que sólo es posible alcanzar en una suerte de confianza ciega o de sinceridad entre los interlocutores es justamente lo que constituye la metamorfosis para Blanchot: “La métamorphose apparaît alors comme la consommation heureuse de l'être, lorsque, sans réserve, il entre dans ce mouvement où il n'est rien conservé qui ne réalise, n'accomplit, ne sauve rien, qui est le pur bonheur de tomber, l'allégresse de la chute, parole jubilante qui, une unique fois, donne voix à la disparition avant de disparaître en elle...” (Blanchot, 1962: 148). En un quiasmo, propio del autor, lo que se está poniendo en juego es esta voz que sólo aparece en la desaparición y la desaparición misma: la desaparición de la voz es la voz de la desaparición, he ahí la metamorfosis. De esta forma, lo que para Orfeo era su desaparición en el asimiento de su amada Eurídice, en términos de la concepción poética de Blanchot y de la voz ficcional que

se elabora en el relato, para la narración es la voz de una “potencia” que no habla propiamente, sino que hace hablar, en otras palabras, una voz hecha de palabras incomprensibles, en el sentido en que ni siquiera el que las profiere conoce exactamente su significado, casi balbuceante, que sólo surge para hipnotizar o fascinar al que la entiende.

El final del relato es ilustrativo de esta especie de hipnosis en la medida en que ya ni siquiera se trata de N. de lo que se delibera, sino algo que ella ha desatado, es decir, la metamorfosis a la que dio lugar junto a la voz narrativa. Ese “proyecto” no es más que un pretexto de ambos para intentar al menos entender, en el sentido de escuchar, ese “pensamiento” que, a pesar de sobrepasar sus capacidades, parece que siguen intuyendo:

Il se pourrait que N., en me parlant de ce « projet », n’ait rien voulu de plus que déchirer, d’une main jalouse, les apparences dans lesquelles nous vivions. [...] Il se peut encore qu’elle-même ait obéi à un commandement mystérieux, et qui était le mien, et qui est en moi à jamais reconnaissant, voix jalouse elle aussi, d’un sentiment incapable de disparaître [...] Moi-même, je n’ai pas été le messenger malheureux d’une pensée plus forte que moi, ni son jouet, ni sa victime, car cette *pensée* [...] a toujours été à ma mesure, je l’ai aimée et je n’ai aimé qu’elle, et tout ce qui est arrivé, je l’ai voulu, et n’ayant eu de regard que pour elle, où qu’elle ait été et où que j’aie pu être [...] de sorte que cette force trop grande, incapable d’être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, 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 2005: 126-27)

El pronombre “ella” en el pasaje final de la obra, evidentemente, no es N., pero tampoco se trata del pensamiento (“la pensée”) que la voz narrativa se afana en describir; puede que “ella” sea la representación en el discurso del narrador de una idea que, aunque no sea capaz de comprenderla, ama y a la que ha decidido dedicar su vida, reconociéndola en donde sea que cualquiera de los dos, la voz y la idea, se encuentre, de manera que la desdicha que se confiesa sería causada por esa desmesura en la que sumerge al que la percibe. Basta con abrir cualquier libro del autor para toparse con el siguiente epígrafe: “Maurice Blanchot. Romancier et critique, est né en 1907. Sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre.” (Blanchot, 1959 : 0) y darse cuenta de que, en este pasaje y tal vez en el resto de la obra de este autor, “ella” no puede ser otra que la literatura dentro de la que está también comprendida la escritura.

En lo concerniente a la hipótesis de este trabajo de investigación, es decir, si el término, entendido en su doble acepción de fin y de palabra, que desarrolla la obra es el de

una promesa, lo que la figura retórica del quiasmo entre la voz y la desaparición muestra es que ese término tendría que desvanecerse o renunciar a su acepción de fin para ser capaz de vehicular la promesa que se representa a lo largo del relato a través de los encuentros con las figuras femeninas que fungen como una suerte de puesta en palabras de la inspiración y cuyo paroxismo es ese “Viens” de la voz poética con toda su carga de ambivalencia. La promesa se entiende en su designación auténtica, esto quiere decir que ella sólo da lugar a algo que ad-viene más no lo asegura nunca, pues ni siquiera está segura de qué es ese “algo”, es por ello que a lo largo de la narración se expone toda su ambigüedad en esas paradojas que sólo logran aproximarse a aquello que no terminan de describir.

En este punto es que la figura de la “jouissance” del texto juega un papel imprescindible dado que es ella la que permitiría entender cuál es esa relación que existe entre N. y el narrador, si se acepta que es, en mayor medida que con el resto de las figuras femeninas, la del que escribe y la escritura. Es la “jouissance” la que justifica todo el “proyecto” de poner en palabras algo que parece siempre escapar a ellas como es la muerte al poner en crisis de forma constante y progresiva esa misma puesta en palabras. De esta manera, siguiendo la fórmula del propio autor, el término de una promesa, en *L'arrêt de mort*, es la promesa de un término.

Conclusión

A manera de conclusión cabe agregar que, en la relación entre Orfeo y Eurídice, cada figura tiene una labor propia, concisa y definida, sin embargo, lo más importante no es ese rol que cada representación juega, sino la manera en que ambas se conjugan. En el relato este aspecto relacional se pone en evidencia unas líneas antes de que la narración concluya, al momento en que “el proyecto” de la voz narrativa y de Nathalie apenas se está gestando:

Mais parler, à certaines heures, j’y étais entraîné par une force si pressante, je me sentais tenu à transformer en tant de mots insignifiants les détails de vie les plus simples que ma voix, devenant le seul espace où je la laissais vivre, la forçait elle-même à sortir de son silence et lui donnait une sorte de certitude, de consistance physique qui autrement lui aurait manqué. [...] Il me semble que dans ce bavardage il y avait la gravité d’une seule et unique parole, la réminiscence de ce « Viens » qui lui avais dit, et elle était venue, et s’éloigner, elle ne le pourrait jamais plus. (Blanchot, 2005: 116-17).

En este pequeño pasaje, se hace visible la necesidad de hablar del narrador, aunque sea de cosas insignificantes, a la manera de ese ímpetu que hace interminable el proceso de designación. Es justamente por este aspecto absurdo de hablar para no decir nada que no basta con que uno de los elementos de la relación inquiera al otro y que el otro cobre fuerza para ir a su llamado, pues de ser así se quedarían ambos elementos en una suerte de contigüidad, pero sin poder vincularse realmente; tan sólo se servirían el uno al otro para delimitarse y no para sobrepasar esos límites. Al igual que en la parte final del relato, es el narrador el que está interpelando a la figura femenina para que, en los lindes de su inconsistencia, es decir, en el acontecimiento de su encuentro, puedan sobrepasar esos límites a través de ese “balbuceo” en el que se funden sus voces para conformar una sola.

En cuanto al mito órfico se refiere, algo similar ocurre entre ambas figuras puesto que su desaparición no tiene la forma de una omisión necesaria en aras de cimentar un mutuo reconocimiento, al contrario, lo que Orfeo busca en Eurídice es su ausencia puesto que, a pesar de intentar recuperarla, la única manera de hacerlo es a través del extrañamiento al que ella da lugar y en el que surge el canto:

Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l’intimité

d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort. (Blanchot, 1962: 180).

Ver la invisibilidad, he ahí la contradicción que desencadena la escritura. A causa de esta paradoja es insuficiente analizar únicamente la parte manifiesta del papel que cada personaje realiza, como si uno fuera el sujeto que desea y la otra el objeto deseado. La pérdida, implícita en la muerte, se comprende como aquello que hace entrever que la claridad no es necesariamente un componente de la verdad, dada toda su carga de ambivalencia, sino que esa luz tan sólo está para deslumbrar al que va hacia ella y es en el instante de más resplandor del canto que lo aproxima a ella que el sujeto mismo se pierde. Lo que aquí está en juego es la disipación de ese deseo en sublimación del canto, es el paso del término, entendido como delimitación o estructura de pensamiento, a la promesa, esto es, aquello que se sustenta como fidelidad a lo indecible, a lo inasible por medio de la palabra poética.

De esta manera, el mito órfico, al menos en la interpretación de Blanchot, sigue siendo ilustrativo de la relación entre el término y la promesa en la medida en que instauro a la palabra poética en medio de ambos elementos, haciendo de ella no sólo el pasaje de uno a otro concepto, sino ese entre-dos en el que se confunden y sin el cual ninguno de los dos podría instituirse:

L'erreur d'Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter. Il n'est Orphée que dans le chant, il ne peut avoir de rapport avec Eurydice qu'au sein de l'hymne, il n'a de vie et de vérité qu'après le poème et par lui, et Eurydice ne représente rien d'autre que cette dépendance magique qui hors du chant fait de lui une ombre et ne le rend libre, vivant et souverain que dans l'espace de la mesure orphique. (Blanchot, 1962: 181).

Cuando el término no concierne a la promesa, es decir, cuando no se plantea como parte de la creación artística o literaria, sigue preservando su acepción de fin, de muerte, pero sólo en el sentido de una limitante o de un borde con el que se topa para poder fundarse como definición o como conclusión. En esa instancia el término sólo sería la sombra de lo que designa, como un linde o una frontera que no se involucra en el proceso de significación. Por el contrario, cuando el término se vuelve palabra poética en el canto, como ya se había mencionado, renuncia a esa parte de su significado para poder darle lugar a la promesa que

estaba inserta en él bajo la forma de un potencial que sólo queda entredicho o insinuado como aquello a lo que tienden las palabras al desestabilizarse unas a otras.

Esta desestabilización es susceptible de expandirse a lo largo de todo un texto al constituir su propia pérdida, es decir, al constatar únicamente de manera reiterada su carácter inasible. Eso es exactamente lo que constituye la “jouissance” de un texto: “[...] le plaisir est dicible, la jouissance ne l’est pas. La jouissance est in-dicible, inter-dite” (Barthes, 1973: 36). Si hay una parte que queda en entre-dicho en la promesa se debe a que, si bien su fundamento es el término, ella sobrepasa cualquier tipo de determinante por parte del término al ir hilándose con otros términos que, presumiblemente, conllevan otras promesas. Es gracias a esta capacidad “negligente” de la promesa de ir más allá de ella que un texto de “jouissance” es prácticamente insostenible o, dicho de otro modo, un texto de ese tipo es des-bordante: “Avec l’écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance* : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en », à sa manière...” (Barthes, 1973: 37-8). Esta última consideración es la que hace posible el análisis de la idea de promesa desde una perspectiva distinta, aquella concerniente a la relación entre la promesa y el lector por medio del texto.

Antes de abordar la cuestión de la promesa en lo que se refiere a su carácter crítico con respecto de cualquier texto, es importante señalar que esta noción está íntimamente ligada con otra de las ideas que constituyen la poética de Blanchot: la “otra noche” (l’autre nuit). Como bien señala Mathieu Dubost en su artículo sobre el autor: “La temporalité de la Nuit est celle d’une exception : un quasi « hors-temps »” (Dubost, 2010: 98). Lo excepcional de la noche se presenta como esa capacidad de la palabra poética de suspender cualquier clase de fin, es decir, de acabar con el término, al menos parcialmente: “Dans la nuit, on trouve la mort, on atteint l’oubli. Mais cette *autre* est la mort qu’on ne trouve pas, est l’oubli qui s’oublie, qui est, au sein de l’oubli, le souvenir sans repos.” (Blanchot, 1955: 170). Ese “recordar sin reposo” establece precisamente la forma de la promesa en tanto que palabra poética o canto, esto es, en tanto que creación al interior del lenguaje.

La promesa no puede conformarse más que como una excepción de tal suerte que logre escapar a la aprehensión del término. Esta irregularidad es la que le permite alterar el

lenguaje en su interior mismo y desde su componente más diminuto (la palabra) hasta su estructura en conjunto (el discurso):

[...] la langue ou la parole promet, se promet mais aussi elle se dédit, elle se défait ou se détraque, elle déraille ou délire, se détériore, se corrompt tout aussitôt et tout aussi essentiellement. Elle ne peut pas ne pas promettre dès qu'elle parle, elle est promesse, mais elle ne peut pas ne pas y manquer — et cela tient à la structure de la promesse, comme à l'événement qu'elle institue néanmoins. (Derrida, 1987: 146)

La manera en que está compuesta la promesa implica de forma subyacente una especie de derecho de réplica, como una respuesta a eso que no se esclarece puesto que es justamente a esa parte de exactitud o de rigurosidad, en la percepción de la temporalidad, del espacio y del lenguaje que aseguraba el término, a la que ella ha renunciado. Como consecuencia de esa renuncia lo que se obtiene es la capacidad poética o creativa del “olvido que se olvida”, es decir, de una palabra (en el sentido de la “parole”) cuyo proceso de designación no sólo es incierto, sino completamente excepcional, al igual que aquello que se está designando. La estructura de una promesa es, por ende, verbal ya que carga con una potencialidad que no se agota en su actualización, potencialidad que el lenguaje atestigua y que, sin embargo, tampoco se reduce a este último.

La promesa da lugar a una clase distinta de acontecimiento en el sentido en que ya no concierne a los hechos de los que intenta dar cuenta o a las definiciones de las palabras que utiliza, sino que tan sólo los pone en crisis con la intención de encontrar o de fabricar, mejor dicho, su propia verdad. Es por esta razón que líneas antes de que, en *L'arrêt de mort*, el narrador diserte sobre lo que le ha ocurrido, confundiendo las acciones de la narración con ella misma en tanto que escritura, hay una confesión sobre la irrelevancia del valor fáctico del relato:

Je dois seulement affirmer que cela est pour moi vraisemblable, les questions de dates mises à part, car tout a pu remonter à un moment bien plus ancien. Mais la vérité n'est pas dans ces faits. Les faits eux-mêmes, je puis rêver de les supprimer. Mais, s'ils n'ont pas eu lieu, d'autres, à leur place, arrivent et, à l'appel de l'affirmation toute-puissante qui est unie à moi, ils prennent le même sens et l'histoire est la même. (Blanchot, 2005: 126)

Este acontecimiento es de índole completamente ficcional ya que, como la misma voz narrativa lo indica, los hechos pasan a segundo término. Ahora bien, una de las implicaciones que conlleva el hecho de denominar como literario un acontecimiento es, como se ha visto,

que nunca se concretiza de forma directa, es decir, sus palabras no pueden cristalizarse en objetos tangibles que cualquier lector pueda discernir sin mayor dificultad. Al contrario, este tipo de acontecimiento solamente está exhibiendo el artificio que lo constituye y, al hacerlo, está poniendo en duda la solidez de sus componentes, esto es, de los términos que lo edifican.

Esta reflexión es la que hace énfasis en el carácter potencialmente crítico de la promesa puesto que en este punto no se trata de verificar ni demostrar nada sobre una obra en específico, sino de realmente establecer un vínculo entre el texto de “jouissance”, en tanto que conjunción de palabras poéticas, y el lector. Lo que pone de manifiesto la promesa acerca de las relaciones intra e intertextuales es que hay dos componentes que se contraponen para poder poner en crisis el valor fáctico de la enunciación y, de esa forma, dar lugar a un acontecimiento genuinamente literario: por un lado, debido a su propiedad extática, la promesa provoca una dilación *ad infinitum* en el proceso de significación, en otras palabras, la promesa sólo puede enunciar un término, pero no puede llevarlo a cabo puesto que únicamente lo expresa para renunciar a él; por otro lado, la promesa parte de un término para sobrepasarlo, pero al hacerlo éste no desaparece por completo, sino que se conjuga en ella de suerte que tiene que volver a desconocerse, esto es, a replantearse para subsistir como promesa.

En suma, la promesa, al igual que la creación literaria, tiene la capacidad de siempre volver a preguntarse sobre lo que la sustenta, es decir, sobre el lenguaje. De esta forma, las proposiciones anteriores hacen posible el planteamiento de la siguiente pregunta concerniente a la literatura, pero sobre todo a la crítica literaria: ¿hasta qué punto la crítica se adentra en los textos literarios para proponer una nueva concepción acerca de ellos (es la promesa de un término) y hasta qué punto tan sólo se vale de ellos para poder delimitarlos y adscribirlos a su discurso (es el término de una promesa)? Naturalmente esta interrogante no puede ser respondida en el presente trabajo de investigación, pero lo que sí puede corroborarse es que deslindar no sólo es estructurar, separar o reivindicar un texto o un pensamiento frente a otro, sino, a su vez, entrar en ese espacio de indiferencia en el que las ideas, de cualquier índole que éstas sean, o más precisamente, los potenciales de cada una de ellas comienzan a confundirse y, en consecuencia, al re-conocer aquello que parece ser claro

y bien definido, en realidad se insinúan (se prometen) muchos otros potenciales que aún y siempre quedan para ser (re)considerados.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. 2001. “Las lenguas y los pueblos.” en *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.

Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

_____. 1980. *Sade, Fourier, Loyola*. Col. Points Essais, Paris: Seuil. 1ª. ed. 1971, 14.

_____. 2002. *Le neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Clerc, Thomas (dir.), Paris: Seuil.

_____. 2003. “La imaginación de los signos” en *Ensayos Críticos*. Avellaneda: Planeta. 1ª. ed. 1964.

_____. 2004 *S/Z*. Rosa, Nicolás (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI. 1ª. ed. 1970.

_____. 2006. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1ª. ed. 1953.

Bident, Christophe. 1999. “La biographie Maurice Blanchot”, *Espace Maurice Blanchot*, http://blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=41.
Última revisión : 31 de marzo de 2018.

Blanchot Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.

_____. 1962. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. 1ª. ed. 1955.

_____. 1979. *Faux Pas*. Paris: Gallimard. 1ª. ed. 1943.

_____. 1984. *La part du feu*. Paris: Gallimard. 1ª. ed. 1949.

_____. 2005. *L'arrêt de mort*. Paris: Gallimard. 1ª. ed. 1948.

Danta, Chris. 2011. “‘The absolutely dark moment of the plot’: Blanchot’s Abraham” en *Literature suspends death. Sacrifice and storytelling in Kierkegaard, Kafka and Blanchot*. Nueva York: Continuum International Publishing Group,

Decout, Maxime. 2012. “Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit”, *Cahiers de Narratologie*, <http://narratologie.revues.org/6572>. Última revisión: 2 de octubre de 2017.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1997. “6. Prospectos y conceptos.” en *¿Qué es la filosofía?* Kauf, Thomas (trad.), Barcelona: Anagrama. 1ª. ed. 1991.

Derrida, Jacques. 1985. *Parages*. Paris: Galilée.

_____. 1987. “IX” en *De l'esprit Heidegger et la question*. Paris: Galilée.

_____. 1997. “La farmacia de Platón” en *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. 1ª. ed. 1975.

_____. 1998. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée 1ª. ed. 1995.

Dosse, François. 2013. “La biographie à l’épreuve de l’identité narrative”, *L’héritage littéraire de Paul Ricœur*. <http://www.fabula.org/colloques/document1928.php>. Última revisión: 26 de febrero de 2018.

Dubost, Mathieu. 2010. “La littérature comme épreuve : Blanchot lecteur de Hegel” en *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Hoppeton, Éric (dir.) y Alain Milon (dir.), Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <http://books.openedition.org/pupo/1090>. Última revisión: 20 de enero de 2018.

Espinosa Proa, Sergio. 2000. “La pasión por la pregunta. Blanchot y la filosofía”, *A Parte Rei. Revista de filosofía*, núm. 11. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Foucault, Michel. 1984. “Des espaces autres (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967)”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 46-9.

_____. 2014. *El pensamiento del afuera*. Arranz, Manuel (trad.). Valencia: Pretextos. 1ª. ed. 1986.

Gilonne, Yves. 2010. “Blanchot « l’obscur » : vers une approche héraclitiénne du neutre” en *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Hoppeton, Éric (dir.) y Alain Milon (dir.), Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <http://books.openedition.org/pupo/1090>. Última revisión: 20 de enero de 2018.

Klossowski, Pierre. 2009. “VII Sobre Maurice Blachot” en *Un tan funesto deseo*. Díaz, Rafael-José (trad.), Buenos Aires: Las cuarenta. 1ª. ed . 1963.

Levinas, Emmanuel. 2000. *Sobre Maurice Blanchot*. Cuesta Abad, José M.(ed.), Madrid: Trotta. 1ª. ed. 1970.

Madaule, Paul. 2014. “L’événement du récit ou quand « l’au-delà » est appelé dans la scène” en *Maurice Blanchot, entre roman et récit*. Milon, Alain (dir), Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <http://books.openedition.org/pupo/3135>. Última revisión: 15 de octubre de 2017.

Man, Paul de. 1991. “Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot” en *Visión y ceguera*. Rodríguez-Vecchini, Hugo y Jacques Lezra (trad.), Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Martinache Geoffrey. 2014. “La considération de la dynamique dans le récit de Blanchot, approche de la genèse de l’écriture et la pensée” en *Maurice Blanchot, entre roman et récit*. Milon, Alain (dir.), Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <http://books.openedition.org/pupo/3135>. Última revisión: 2 de octubre de 2017.

Martínez González, María. 2014. *Maurice Blanchot: la exigencia política*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Milon, Alan. 2010. “Nuit étrange : moment de modulations” en *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Hoppeton, Éric (dir.) y Alain Milon (dir.), Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. <http://books.openedition.org/pupo/1090>. Última revisión: 20 de enero de 2018.

Monteiro, Hugo. 2010. “Le Neutre dans les limites de la philosophie ” en *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Hoppeton, Éric (dir.) y Alain Milon (dir.), Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, <http://books.openedition.org/pupo/1090>. Última revisión: 19 de enero de 2018.

Ricardou, Jean (dir). 1972. *Nouveau roman : hier et aujourd’hui*. Paris: Union Générale d’Éditions.

Toumayan, Alain. 2010. “The haunted house of being. Part II of *L’arrêt de mort*” en *Clandestine Encounters: Philosophy in the narratives of Maurice Blanchot*. Hart, Kevin (ed.), Notre Dame: University of Notre Dame.