



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA DESAPARICIÓN DEL SUJETO-AUTOR EN EL
ESPACIO LITERARIO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:
CLEVA CAMILA VILLANUEVA LÓPEZ**

**TUTOR-DIRECTOR DE TESIS Y/O
ASESOR(ES) PRINCIPAL(ES)
(SI ES SU CASO,) MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
SALVADOR GALLARDO CABRERA**



CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx., 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer profundamente a mi asesor Salvador Gallardo Cabrera por darme todo su apoyo, escucha y, sobretodo, por ser de las personas que me motivó a seguir adelante en tanto el uso de lo poético no sólo como refugio, sino también como una expresión más para poder plantear desde ahí lo filosófico. Igualmente quiero darle las gracias a la profesora Sonia Ornelas por sembrar en mí aquella fascinación que me provocó el conocer y leer a fondo a Maurice Blanchot. Sus clases me ayudaron bastante para elegir al que sería mi autor guía durante toda la tesis.

En un principio siempre fue mi intención abordar la filosofía desde un espacio poético, literario, a partir del cual se pudiera desplegar otro tipo de escritura no tan metódica y rigurosa como lo es estrictamente la filosófica. A lo largo de la carrera me fui empapando de diversas lecturas, pero ninguna me hizo sentir aquel “llamado” y que sentí cuando leí a Maurice Blanchot. Fue hasta el último semestre que pude conocerlo y explorar la escritura desde otro semblante. Tuve la fortuna de conocer profesores como Cuitláhuac Moreno, gran y admirado amigo que me apoyó en todo momento para motivarme y ponerle esmero a mi trabajo de investigación. También quiero agradecer a otro gran amigo, el profesor Edgar Morales, cuyas clases despertaron en mí mi pasión por el tema. Igualmente, fue para mí un privilegio conocer a Virginia Moratiel durante la carrera, a quien admiro profundamente y, gracias a ella, me entusiasmé aún más por vincular la filosofía y la literatura. También considero invaluable la presencia de la profesora Rosa Lilia Paniagua, quien durante la clase de filosofía en la preparatoria me dio aquel empujoncito que me hizo decidir por fin estudiar filosofía y tenerla a mi lado durante toda la vida. Me siento muy feliz de poder contar con el apoyo de mi madre, Cleva Villanueva, quien me brindó siempre su oído y me impulsó a seguir adelante con esta tesis.

Agradezco inmensamente el apoyo de mis queridos amigos y su compañía cálida: Sabina Ortiz, Madeleine Velasco, José Manuel Villegas, José Carlos Monroy, Santiago Camacho, Alejandra Estrada, Alejandro Pérez, Diego y Uriel Terán. Finalmente, doy gracias por las pláticas extensas, las motivaciones, los abrazos de

pensamiento y las puestas en cuestión sobre temas que mi pareja Heber Quiroz me ayudó a dilucidar a través de mi trabajo de investigación.

ÍNDICE

Introducción.....	6
1. El sujeto, eje central del pensamiento occidental	
a. El sujeto como fundamento en la tradición de la filosofía de la modernidad.....	12
b. Las ficciones regulativas en el relato del sujeto.....	20
c. La ficción en torno al lenguaje: la verdad oculta en la obra.....	35
2. Aproximaciones hacia el Espacio Literario	
a. El Yo y el Tú en la obra literaria.....	45
b. El mito del origen en la obra de arte.....	53
c. El pensamiento del Afuera: hacia una escritura del desastre.....	60
3. La obra y la muerte	
a. Orfeo y Eurídice: La <i>otra</i> noche.....	67
b. La escritura fragmentaria.....	80
c. Butes y el salto hacia el abismo del Afuera.....	86
Conclusiones.....	110
Fuentes.....	117

Introducción

¿Se puede filosofar desde otra parte sin la necesidad de anclar un fundamento tal como el sujeto que pretenda salvarnos siempre del naufragio? En la tradición filosófica de la modernidad, el sujeto se ha establecido como eje central y fundamental del pensamiento occidental. Se han fijado tajantemente los límites de la razón: dónde sí y dónde no se puede pisar. Sin embargo, ahí en lo más blando, en lo más poroso, se evita poner los pies o saltar. Aun pese a que se ha hablado del pensamiento casi como una materia cerrada en sí misma, es más bien un mar: todo él se desborda y hay que dejarse aturdir por sus aguas siempre en movimiento, zambullirse en ellas y perderse. Al naufragar en estas aguas el sujeto se disloca; extravía la brújula del sentido, ya no encuentra en el horizonte una noción de unidad. Una vez perdidos los contornos de la subjetividad en esa gran fisura del pensamiento, irrumpe lo Otro extraño, lo cual permite localizarme como un sí mismo, a pesar de que hay la desesperanza del no retorno. No hay retorno porque el sujeto queda interrumpido. Ahí queda la huella de una Ausencia que perturba el orden del *logos* al cual estaba acostumbrado el sujeto. Esta huella es la que interpela y le impone un silencio a la interioridad tan cerrada de la conciencia. La huella inserta un tiempo que tiene que ver con la retirada del Otro visitante. La visitación de eso Otro es lo impersonal que se aloja en nosotros, pues en su núcleo el Yo lleva una potencia de disolución. Y es justamente esa potencia de disolución lo que permite dar cuenta de que no hay una inmanencia del sujeto para sí o un retorno a sí mismo después de haber sido quitado de su lugar. Lo Otro es lo que nos hace balbucear, dudar, errar siempre y sin fin; es lo que nos hace percatarnos de que no hay nada fijo ni nada establecido o cierto como el sujeto.

Hundirse en este mar del pensamiento es lo que suscita la experiencia de escribir: en ese océano se busca al Yo perdido (que es la búsqueda por el lenguaje), pero lo único que encontramos es que estamos solos, profundamente solos, y que el sujeto tan sólo es una disimulación en un mundo donde buscan imperar los signos. Al toparnos con esa ausencia, esa falta hace aparecer la esencia del ser en cuanto disimulado. El sujeto está ausente de sí y en las palabras que buscan apresararlo,

desaparece. Y es en esa no-presencia de la denominación, de las palabras, donde surge el espacio literario. El espacio literario es un espacio neutro en el cual se borra incesantemente lo nombrado, y es justo ahí donde se acoge lo impersonal, la experiencia de lo Otro, el Afuera. Lo que permite que se abrace al Otro hospitalariamente es el afecto, pues él es el vínculo que nos posibilita comunicarnos con el exterior. De este modo, el escritor, que en primera instancia estaba anclado a su puesto de autor, no puede más que deshacerse de esa disimulación, ya que el vacío continuamente perfora su decir hasta llegar al Yo.

El autor pierde su estatuto de primacía y dominio sobre la obra a lo largo que su escritura va trazando y, al mismo tiempo, borrando el camino. Desaparece en tanto autor y accede a lo neutro e impersonal del espacio literario. Para explicar esto un poco más a detalle quise apoyarme, en primera instancia, de la voz demoledora de Nietzsche, abordando específicamente el concepto de ficción regulativa. El argumento de la tradición filosófica de la modernidad en el que el sujeto es fundamento, es una ficción que se ha constituido a manera de verdad no sólo para justificar la estructura de todo el sistema de ideas que regía el pensamiento de la modernidad, sino también como un modo de supervivencia. La humanidad se ha servido de la construcción de verdades que en realidad son mentiras para poder llegar a acuerdos en común. Sin embargo, a estas verdades se las ha dejado de ver como metáforas y se han postulado, en vez, como reales. Una de ellas es, como ya se dijo, la del sujeto, el cual está sujeto no a sí mismo, sino a su responsabilidad para con eso Otro que se aloja en él e inmediatamente se retira.

Asimismo, para atender esta responsabilidad he decidido auxiliarme a través de los argumentos de Emmanuel Levinas, quien en su libro *La Huella del Otro* plantea desde un inicio que la filosofía occidental tradicional ha estado muy marcada por una metafísica de la presencia donde la presencia del Ser es más privilegiada que su ausencia inevitable. Por lo mismo, se entra en una especie de juego de oposiciones donde todo lo que no es Yo debe adecuarse al yo y su mismidad, es decir, la Alteridad adquiere un papel antagónico que debe “iluminarse”, “desocultarse”, “revelarse” por el Ser. Esta obsesión por el develamiento del Otro es,

en términos de Levinas, una alergia recurrente de la filosofía occidental hacia el Otro en su alteridad. “Desde su infancia, la filosofía ha estado aterrorizada por el Otro que permanece siendo Otro, ha sido afectada por una alergia insuperable. Por ello, se trata esencialmente de una filosofía del ser: la comprensión del ser es su última palabra y la estructura fundamental del hombre.”¹ En esta tesis pretendo poner en discusión este argumento a partir de una línea ontológica. Para ello, pienso tomar una de las tantas expresiones del ser, aquella que se manifiesta en el espacio literario. Hablo pues del sujeto en tanto su función de autor.

La búsqueda del autor por el origen en la obra puede traducirse como la búsqueda del sujeto por la verdad. Al final nos damos cuenta que tal búsqueda se reduce al fracaso, puesto que no hay origen al fondo de la obra, así como tampoco hay una verdad encubierta que deba ser develada. El código de signos que se le impone a una obra literaria en realidad le es del todo indiferente a la obra: sólo para nosotros es importante en tanto que creemos que tenemos una posición inamovible con relación a ella, como el sujeto que se constituye del todo cerrado y limitado. Sin embargo, esta última idea es del todo fallida: el sujeto por sí no es cerrado, más bien está siempre atravesado, lleno de huecos, es inestable. La relación sujeto (activo)-objeto (pasivo) que insistentemente ha servido como justificación al argumento del sujeto como fundamento, queda abolida, puesto que el sujeto no puede estar fijo, no hay nada estable en él y, por lo mismo, sus representaciones de los objetos del mundo exterior no quieren decir nada. El sujeto es más bien pasivo, pues no puede representar, reconocer o determinar. Así como la relación sujeto-objeto, también se da la relación autor-obra. Se dice que el autor es activo y todo lo que se “representa” en la obra es gracias a él. No obstante, el autor, al escribir, pierde el sentido: esa búsqueda que estaba esperanzado en cumplir al develar el origen de la obra se le resbala de las manos, ya que ese supuesto origen no es más que el recommienzo en el que la escritura escribe incesantemente sin objeto. Es lo que Blanchot denomina como la escritura del *desastre*: el desastre que remite a ese mar agitado del pensamiento donde ya no hay margen alguno.

¹ LEVINAS, Emmanuel, *La Huella del Otro*. México: Taurus, 1998. p. 49.

Es necesario, y Nietzsche lo dice muy bien, olvidar que este tipo de planteamientos tal como lo es el del sujeto-fundamento funcionan como leyes inamovibles que debemos acatar sin dudar o sospechar de ellas siquiera. Asimismo, aunque la escritura tenga reglas, al lenguaje eso siempre le será indiferente: el escritor que devenga con el lenguaje entonces podrá ser negligente y olvidar las leyes que buscan amarrarlo al mástil de las denominaciones y representaciones. Y sólo así entonces podrá desaparecer la máscara del autor. La pregunta por el origen, por la verdad, por el ser ya a la filosofía no debería preocuparle. El lenguaje está tan habituado a dar respuestas, a fijar, cuando al preguntar lo único que hace es desviarse de sí. La pregunta del lenguaje siempre apunta a lo interminable, como si se lanzara una piedra a un pozo y nunca pudiera escucharse el eco del salpiqueo en lo hondo: así mismo, la respuesta nunca retorna. ¿Qué podríamos oír más allá de lo que somos para nosotros mismos? Nada.

La pregunta por el ser está tan agotada que ahora ya es necesario imponerle la fuerza de una negligencia que permita olvidarse de ella para así ver que alrededor hay más cosas. Hay que desbancar al logocentrismo de su puesto central en el pensamiento, a la dialéctica imperante que pretende buscar parejas de oposiciones (donde no las hay) para hablar de dominios de poder y “victorias” imaginarias que sólo buscan jerarquizar. Lo único que encontramos en vez de eso es el fracaso, la pasividad (que es la que posibilita la creación), y que el ser es como una pequeña polilla agujerada de sus alas, escondida en la oscuridad, deseante de ser, ausente de ser, siempre amenazada de su estabilidad estructural. Hace falta saltar a esa *otra noche*, a esa oscuridad, al abismo del lenguaje, para hacer tambalear, aunque sea un poco, el estatuto dominante del logocentrismo en el pensamiento. No hay un discurso dado del ser, aunque muchos hayan querido definirlo de tantas maneras: más bien son fragmentos. Así como cuando se sueña y al despertar sólo se recuerdan escenas de lo vivido en sueños sin aparente lógica entre sí. Y esto es un peligro, pues hace que la estructura de un sistema de ideas quede como algo totalmente absurdo, sin sentido alguno.

Orfeo se gira para ver su amada Eurídice doblemente perdida. Olvida que no tenía que voltear. ¿Qué sería de la filosofía si no volteara, si no olvidara? ¿Estaría por siempre amarrada al mástil de verdades ciegas; sentada en el banco de un pensamiento con miedo a desbordarse? La filosofía ya no tendría por qué sentarse, más bien saltar. Como Butes que salta fascinado por el canto de las Sirenas, olvidándose por completo de que ahí sólo hallaría su muerte. La filosofía tendría que ver a la muerte de manera distinta: no como aquello que amenaza a la vida, que representa una fuerza totalmente negativa, un opuesto. Más bien como aquello Otro que no es enemigo ni negatividad, y que, al aproximarse a ello, inevitablemente el yo queda desplazado. Por ello que es que Butes olvida que lo devorarán las sirenas, por eso es que Orfeo olvida que el ver a Eurídice es su perdición. *La imposibilidad de morir*. Es esa nuestra fascinación por el abismo la que nos permite ver que somos tan frágiles, tan vulnerables, sin un lugar estático, sólo el constante devenir que nos arrebatara a cada momento.

Ya una vez trazado de forma muy general lo que se abordará en esta tesis, queda decir cómo están organizados los capítulos. En el primer capítulo se habla acerca de la tradición filosófica occidental, en la cual el sujeto es eje central y fundamento para el pensamiento de la modernidad. En la tradición se construye la relación sujeto-objeto a partir de la cual el sujeto siempre es activo (dueño de sus representaciones) y el objeto pasivo (dispuesto a ser conocido por el sujeto). Esto constituye un problema no sólo epistemológico, sino también ontológico en tanto que el sujeto, al existir, puede conocer y también ocupa una jerarquía por encima de otros seres y de las cosas, que son objetos para su representación. Para puntualizar esto he decidido tomar algunos de los planteamientos base de Descartes y Kant, filósofos principales para la tradición del pensamiento de la modernidad. Posteriormente, me dispongo a refutar los argumentos de estos pensadores de la tradición con Nietzsche, ya que él plantea un dislocamiento de la relación entre sujeto-objeto (donde el sujeto ya no ocupa un lugar como actor principal) y cuestiona a los conceptos en torno a ello como algo totalmente coagulado. Asimismo, empiezo a introducir el planteamiento de Blanchot en torno al pensamiento del desastre y el

último hombre. Al final del capítulo, me ayudo de Deleuze y Guattari para explicar que no hay una verdad en la obra de arte que “deba” develarse o buscarse.

La intención del segundo capítulo es dejar en claro que esta tesis no se trata de una tesis estructuralista o narratológica, por ello convoqué a Roland Barthes y Umberto Eco, quienes hacen un análisis narratológico o concerniente a la teoría literaria en torno al “yo” y el “tú” literario. En esta tesis no me interesa conducirme a través de la teoría literaria, es por ello que introduzco el planteamiento blanchotiano del espacio literario como un espacio donde el “yo” y el “tú” ya no funcionan a la manera de categorías gramaticales o en consonancia con la dialéctica “sujeto-objeto”, ni tampoco bajo el fundamento de un origen de la obra de arte. Es más bien un espacio neutro, del anonimato, en el que se disuelve el “yo” para dar paso a un lugar vacío, al origen como infinito recomienzo. Para aclarar un poco la cuestión del origen en la obra de arte, convoco al Heidegger de *Los caminos de bosque* y su noción del descubrimiento/encubrimiento del ente. Finalmente, con la ayuda de Blanchot y Levinas, trato de contraargumentar esta misma noción y decir, en cambio, que no se trata de develar “algo” oculto en la obra y que ella tiene un comienzo, sino que más bien no hay comienzo ni fin, es un diálogo infinito, inconcluso, que siempre está recomenzando: la obra desobrándose. El tercer y último capítulo se lo dedico de lleno a Blanchot y sus planteamientos de la *otra noche* y la soledad esencial con respecto al mito de Orfeo y Eurídice. Hago una revisión de este mito de la mano de Blanchot para cuestionar la búsqueda por el origen y la verdad en la obra, y también la interrupción que suscita el espacio literario en tal búsqueda gracias a los afectos. Asimismo, traigo a colación el pensamiento del afuera del que habla Foucault para demarcar el llamado de lo Otro del planteamiento de Levinas, el cual permite al “yo” salirse de sí para devenir otro en la obra. Posteriormente, aludo a Pascal Quignard en su libro *Butes* para ejemplificar un poco a partir de un lenguaje poético cómo injiere el espacio literario y su importancia en la escritura donde el sujeto-autor ha desaparecido. Finalmente, con el apoyo de Deleuze y Guattari, hablo un poco de la teoría de las fuerzas en correlación con los afectos y la importancia que tienen para comenzar a plantear los problemas filosóficos desde otro eje.

Capítulo 1: El sujeto, eje central del pensamiento occidental

El sujeto como fundamento en la tradición de la filosofía de la modernidad

Hay una cierta tradición en la filosofía de la modernidad que se estableció con fuerza en el pensamiento occidental a partir de Descartes y que postula al sujeto como fundamento. Se podría decir que el mayor problema de la filosofía moderna en torno a la condición del sujeto como eje central es un problema de orden ontológico y epistemológico. Foucault dice en *“La verdad y las formas jurídicas”* que “hace dos o tres siglos la filosofía occidental postulaba, explícita o implícitamente, al sujeto como fundamento, como núcleo central de todo conocimiento, como aquello en que no sólo se revelaba la libertad, sino que podía hacer eclosión la verdad.”² Por el lado de la epistemología se ha dicho que el sujeto de conocimiento es el centro definitivo a partir del cual pueden ser posibles las representaciones del mundo, la relación con los objetos de éste y, asimismo, que la verdad puede ser “develada” a través de él.

Uno de los más importantes y representativos responsables de esta construcción del sujeto como núcleo epistémico es Descartes, pues él, en su *Discurso del Método*, “se vuelca al interior de sí mismo y desde ahí constituye a un sujeto moderno epistémico, racionalista, individual. [...] Al fundir sujeto y objeto se produce la subjetivación del sujeto epistémico, cuyo norte lo constituye la búsqueda de la verdad.”³ El sujeto cartesiano es un sujeto racional cerrado, ensimismado e individualista cuya función primordial es la de pensar y conocer, por lo que puede dejar en segundo plano el mundo sensible -de las apariencias-, quedando su relación con los objetos como una relación de dominación -pues en el sujeto cartesiano predomina la *res cogitans* por encima de la *res extensa*, la razón por encima del cuerpo-.

² Michel, Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996. P.8.

³ Gina, Induni Alfar, *Descartes y la Constitución del sujeto Moderno: Aportes de M. Foucault para el análisis de las tensiones entre el sujeto ético y epistemológico*. Revista Ensayos Pedagógicos, Volumen 4 N° 1, 49 - 56. Recuperado a partir de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ensayospedagogicos/article/view/4492>.p. 52

Por el lado de la ontología, el problema radica en que el sujeto racional depende de Dios, que es *res infinita*, la cual “garantiza la existencia del mundo y del yo, pero su función es la de crear y conectar, no interviene (en la actividad racional del cogito)”⁴ Esto quiere decir que, debido a Dios, las criaturas del mundo han sido creadas y, por lo tanto, el sujeto puede existir. Sin embargo, el cogito trabaja de manera independiente, el pensamiento es lo que logra que el sujeto determine su propia existencia y, en consecuencia, pueda ser posible el conocimiento. “La *res cogitans* se rige en la figura que deduce, lee y conoce el Universo a través de sus Leyes y, más adelante, incluso en la figura que puede crear la realidad gracias a la manipulación de su conocimiento.”⁵ Dios ha trazado el Universo, el orden y las leyes en que se articula; por otra parte, el sujeto racional tiene la posibilidad de leer dichas leyes escritas por Dios y, aún más, debido a su conocimiento, puede representarse (recrear) la realidad y alcanzar la verdad más allá del Creador. A su vez, la verdad sólo podrá ser alcanzada por medio del método que Descartes sugiere: en el método se da por sentado que el sujeto puede ser racional o irracional y, en tanto que se reconoce como racional, puede emprender su búsqueda por la verdad.

El atributo que tiene el cogito como sustancia es el de pensar. Siempre se está pensando algo y, en tanto que se piensa, se constata la existencia. Hay, pues, certeza de que el atributo del cogito es pensar y, asimismo, hay certeza en que se existe. De ese modo, para Descartes el sujeto es, al mismo tiempo, sujeto epistémico y sujeto ontológico. Ahora bien, esta constatación que hace el sujeto de su propia existencia es su reconocimiento del mundo; su conciencia de que el mundo existe y que se encuentra en él. Siendo consciente de sí mismo, el sujeto entonces funge como actor en ese gran escenario que es el mundo hasta tal punto que puede determinarlo, definirlo, explicarlo y dominarlo. El mundo se vuelve una ficción construida por el sujeto.

Bajo el relato del sujeto racional cartesiano que se ha formulado durante la Modernidad se puede decir que es capaz de dominar los objetos y, por tanto, es

⁴ *Ibíd.*, p.140. Paréntesis agregados por mí.

⁵ *Ibídem.*

dueño de sí porque tiene la facultad de conocer; dominar es efecto directo de la voluntad de la razón. En esta concepción hay el supuesto de que existe una continuidad natural que permite cierta especie de consecución lógica a través de la cual el sujeto racional es sujeto de conocimiento. Al volcarse sobre sí, el sujeto epistémico cartesiano reconoce en sí mismo las ideas innatas (claras y distintas), las cuales le permiten llegar a la verdad. Dichas ideas fueron depositadas en él por Dios. De este modo, se podría afirmar que hay cierto determinismo en el pensamiento cartesiano pues, según éste, existe en el sujeto racional de manera a priori una naturaleza dada que no puede cambiarse y, más bien, debe conducirse por buen camino teniendo como guía el método que Descartes propone. A través del método, el sujeto se vuelve objeto que se conoce a sí mismo (se funde la relación sujeto-objeto). El sujeto es así un objeto completamente dado que se debe conocer; es “sujeto ligado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí.”⁶ Parece ser, pues, que para Descartes el sujeto “es” porque puede conocer (“pienso luego/entonces existo”), de manera que el sujeto epistémico es, al mismo tiempo, sujeto ontológico.

Hasta ahora se ha hablado de cómo el sujeto cartesiano conoce y es constituido ontológicamente; sin embargo, ¿qué pasa con sus afectos? En el capítulo III del Discurso del Método, Descartes determina como la tercera de las máximas de su moral provisional (estructurada a partir de la tradición de valores de su contexto histórico y social) el que se deben dejar en un segundo plano los afectos hacia otras cosas y poner por encima de ellos al pensamiento. Para Descartes, el “buen filósofo” es aquel que debe ocuparse en creer que “nada está enteramente en nuestro poder sino nuestros propios pensamientos”⁷, estando esto último dentro de los límites prescritos de la naturaleza. El sujeto moderno cartesiano, de este modo, debe habitar encerrado detrás del corral “absoluto” del pensamiento, pues con él solo le basta sin tener la necesidad de disponer de todo aquello que desea. Al dejar de lado los afectos, el método se vuelve aparentemente un método efectivo para poder llegar al

⁶ FOUCAULT, Michael, *El poder: cuatro conferencias*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.p. 17

⁷ DESCARTES, René, *El Discurso del Método*. Madrid: Edición Austral, 2010. p.57 discurso

conocimiento de la verdad. El entendimiento no necesita prioritariamente de los afectos para conocer la verdad, más bien éstos lo obstaculizan para llegar a ella. Para cumplir con esta máxima, Descartes propone en su método una práctica incesante contra los deseos y afecciones propias que permitan alterarlas antes que querer modificar el orden del mundo y la naturaleza. Este argumento parece corroborar el supuesto de que la naturaleza sigue una línea de continuidad lógica bien establecida entre verdad y moral: si se tiene un comportamiento en el cual se busque prescindir de los afectos y se refuerza más bien el entendimiento, entonces se podrá conocer la verdad. Pero, ¿cómo evitar ser afectado por el mundo, por los otros, por uno mismo?

El proyecto de Descartes, además de muy ambicioso, se vuelve completamente individualista. Siguiendo la empresa científica de su época, Descartes convierte al sujeto en objeto de investigación; una subjetivación ensimismada que pretende evitar el flujo incesante de los afectos y los deseos: una máquina, a modo de reloj, dispuesta a llevar a cabo lo que se le manda. De esta manera, el sujeto se vuelve un dominio del saber posible para sí mismo y la verdad se torna en el testimonio fabricado por él para justificar límites ficticios y un deber ser que termina constriñéndolo hasta su total dominio. Se domina porque se conoce, el sujeto al conocerse se domina y por ello es que puede, aparentemente, controlar sus afecciones. No obstante, lo producido por las afecciones nos viene del exterior, de lo otro, de lo que no es yo, en fin, del mundo. Entonces, ¿el querer conocerse a sí mismo para ocuparse de sí mismo y prescindir de los afectos no es querer cambiar ese flujo de afectos, consecuencia de nuestra interacción con el afuera? Descartes dice que primero se tiene que ocupar uno de sus propios afectos y cambiarlos antes que intentar cambiar el mundo, pero, ¿los afectos no se producen a partir del mundo? Pareciera ser que el pensamiento es totalmente interior en el sujeto que pretende trazar Descartes, pero siendo que hay un brote constante de afectos que bombardean a partir del exterior al sujeto, ¿no cabría creer que hay un pensamiento del afuera, de los afectos? ¿Por qué separar y hasta oponer pensamiento y afectos?

No sólo Descartes fue importante para la constitución de este sujeto bien plantado como fundamento dentro de la filosofía de la modernidad. También Kant habla de un sujeto como objeto y, a la vez, de un sujeto trascendental que está fuera del mundo y de los afectos, siendo puro, universal y, asimismo, la posibilidad de una objetividad cognitiva:

Con Kant vendrá la refundación y fundamentación de la filosofía como saber -se recalibran sujeto, verdad y conocimiento-. [...] El sujeto kantiano se desdobra en dos: un sujeto empírico, que es también objeto entre objetos, y un sujeto trascendental, cara universal del individuo que no es objeto en absoluto. Este segundo sujeto kantiano es un sujeto puro, razón universal estricta.⁸

Kant comienza diciendo en su *Crítica de la Razón Pura* que todos poseemos razón y la razón tiene como naturaleza el plantearse problemas; sin embargo, hay problemas que sobrepasan los propios límites de la razón y la experiencia. La razón puede plantearse problemas metafísicos que van más allá de ella, mas no puede rebasar sus propios límites. En cuanto al sujeto empírico ya mencionado con anterioridad, Kant afirma que el conocimiento empieza con la experiencia, la cual es “el primer producto surgido de nuestro entendimiento al elaborar éste la materia bruta de las impresiones sensibles.”⁹ No obstante, la experiencia no tiene la capacidad de dar al sujeto la verdadera universalidad. Kant argumenta que hay un conocimiento *a posteriori*, el cual proviene de la experiencia misma, es decir, de aquellos datos que registramos del mundo y que nos afectan. Aunque Kant plantea que existen afecciones de los objetos del exterior hacia el sujeto empírico, el sujeto no debe adecuarse a las condiciones de dichos objetos, sino que los objetos deben adecuarse a las condiciones del sujeto. De esta manera, el conocimiento sólo puede ser de lo condicionado, no de aquello a lo que el sujeto no tiene acceso (*la cosa en sí*) y que, sin embargo, sí puede pensar. Esto también da a pensar que, al igual que con Descartes, Kant argumenta que el sujeto es aquel capaz de controlar en gran

⁸ Gina, Induni Alfaro, *Descartes y la Constitución del sujeto Moderno...* OP. CIT. p. 145.

⁹ Emmanuel, Kant, *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Editorial Gredos, 2010. p. 39.

medida todo aquello que le afecta del mundo, mas no puede conocer cosas que van más allá de su entendimiento.

Por otro lado, Kant dice que no todo el entendimiento se reduce al campo de la experiencia. La experiencia “no nos da la verdadera universalidad, y la razón, tan deseosa de este tipo de conocimientos, más que satisfecha, queda incitada por la experiencia.”¹⁰ Aquí es donde se introduce el llamado conocimiento *a priori*, el cual tiene un carácter universal y de necesidad interna, siendo totalmente independiente de la experiencia. Para Kant, todo conocimiento requiere un objeto de experiencia posible. El límite de la razón es la experiencia posible, la cual implica medios materiales. Kant confía en que la razón respetará dicho límite, teniendo el deber de no traspasarlos. Como en Descartes, se trata de un sujeto cerrado que no debe rebasar sus límites. No obstante, la razón siempre está siendo excitada por afectos, por el mundo, por *lo Otro*; siempre va a querer traspasar e ir más allá de los límites, hacia lo no establecido. Si para el pensamiento de Descartes es necesario Dios, pues con Él se puede justificar la existencia del sujeto, requiriendo este último del cogito y de Dios para tener conocimiento, para Kant el sujeto trascendental está constituido por categorías racionales ya dadas que le permiten asegurar la “objetividad” de la realidad a partir del conocimiento, lo cual lo permite situarse fuera del mundo.

Tanto para Descartes como para Kant hay un cierto determinismo en la razón que la encierra dentro de un margen específico de categorías bien establecidas a partir de las cuales hace funcionar sus propios límites inquebrantables, permitiéndole así tener conocimiento de todo aquello que puede condicionar. Por el lado de Kant, en cuanto al sujeto trascendental, se habla de una objetividad en el conocimiento, de una realidad que puede ser conocida gracias a que hay un sujeto dado que la condiciona. Por el lado de Descartes, el sujeto puede tener conocimiento de verdad (objetivo) si no se deja guiar por el mundo sensible de los afectos, pudiendo así dominar, a través del entendimiento, objetos de su experiencia. Sin embargo, ¿no habría que sospechar del sujeto como algo ya dado como fundamento que, además,

¹⁰ *Ibidem.*

está dotado de la capacidad de alcanzar la verdad a través del conocimiento? ¿Por qué creer que el sujeto es algo cerrado en sí mismo? ¿No habría que dudar de aquel planteamiento que opone un mundo sensible, de los afectos, de un mundo verdadero, de las ideas? ¿No será que el sujeto como núcleo epistémico y ontológico es una ficción?

Durante la Modernidad el sujeto se vuelve el autor, actor y espectador central del teatro del mundo. Si en un principio Dios era el Creador y artesano del mundo del cual dependía el sujeto, al final, con el planteamiento de Descartes, el sujeto puede trascender al Creador y apropiarse de su trono.

La *res cogitans* se erige en la figura que deduce, lee y conoce el Universo a través de sus Leyes y, más adelante, incluso en la figura que puede recrear la realidad gracias a la manipulación de su conocimiento. La verdad que el yo pensante puede alcanzar lo lleva más allá de su Creador.¹¹

El sujeto moderno cartesiano crea el relato del mundo, así como también narra la fábula de sí mismo como sujeto pensante. Como máximas de este gran relato de la Modernidad se encuentra la escisión tan tajante del sujeto con respecto al mundo; el mundo se vuelve un discurso del cual el sujeto se apodera. El “atributo esencial” del sujeto, que es el pensar, se convierte en la condición de posibilidad a partir de la cual puede dominar los objetos a su alrededor: el sujeto se vuelve núcleo del mundo. Aquí se empieza a dibujar lo que después Francis Bacon denominaría la domesticación del mundo natural a partir del saber como poder. Con Kant, como ya se vio, también adquiere fuerza el relato del sujeto como actor/autor central en el escenario del mundo, pues es a través de él que el mundo es nominado y determinado. Kant elevó la psicología del individuo a una condición formal y a priori al hablar del sujeto trascendental. Ya no se trata de “Juan” o “Flor”, sino de un sujeto que se eleva por encima del mundo y sus objetos a partir de la razón, pero sin poder ir más allá de ella.

¹¹ Gina, Induni Alfaro, *Descartes y la Constitución del sujeto Moderno...* OP.CIT. p. 140.

Ahora bien, como dice Foucault en el volumen 1 de su *Historia de la locura en la etapa clásica*, Descartes no puede evitar el peligro de la locura. “Por engañosos que sean los sentidos, en efecto, sólo pueden alterar las cosas poco sensibles y bastante alejadas; la fuerza de sus ilusiones siempre deja un residuo de verdad...”¹² Aunque Descartes introduce el genio maligno como una amenaza que hace dudar de todo al sujeto pensante, siempre queda un “viso” de verdad, es decir, que se piensa y, en consecuencia, se existe. La verdad, como dice Foucault con respecto a Descartes, no puede deslizarse por la noche de la locura. “Para la locura, las cosas son distintas; si sus peligros no comprometen el avance ni lo esencial de la verdad, no es porque tal cosa, ni aun el pensamiento de un loco, no pueda ser falsa, sino porque yo, que pienso, no puedo estar loco.”¹³ Para Descartes, es imposible que el sujeto pensante esté loco o pueda estarlo. La locura es una condición de imposibilidad para el pensamiento. Por lo tanto, el cogito cartesiano nunca podría acceder a la locura. “La locura queda excluida por el sujeto que duda”¹⁴ pues, en tanto que duda, piensa y, en tanto que piensa, existe. Por ello es que Descartes se safa fácilmente tanto del peligro del genio maligno como del de la locura asegurando que la Razón “se halla fortificada en una plena posesión de sí misma, en que no puede encontrar otras trampas que el error, otros riesgos que la ilusión...”¹⁵ Se destierra a la locura de la razón, pues el sujeto no puede nunca dejar de pensar. La No-Razón, para el siglo XVI, era un peligro abierto del que el cogito cartesiano se safaba porque “el pensamiento, como ejercicio de la soberanía de un sujeto que se considera con el deber de percibir lo cierto, no puede ser insensato.”¹⁶ Pero, como veremos más adelante, el terreno de la razón es quebradizo y del todo moldeable: siempre atraído hacia lo abierto.

Por el momento, diremos que el planteamiento de Descartes con respecto al genio maligno es interesante, pues él se encarga de poner en duda si hay en realidad una certeza, una verdad, si se puede diferenciar el sueño de la vigilia o si hay algo

¹² M. Foucault. *Historia de la Locura en la época clásica I*. México: CFE, 2010. p. 75.

¹³ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁴ *Ibíd.*, p.77.

¹⁵ *Ibíd.*, p.p. 77-78.

¹⁶ *Ibíd.*

así como un “yo” o un “sujeto” íntegro y pensante. Posteriormente, como ya dijimos con anterioridad, Descartes se las ingenia para resolver esta problemática diciendo que hay ideas innatas de certeza (consecuencia de la existencia de Dios, a partir de la cual se prueba la existencia del sujeto) y que gracias al pensamiento se puede dar cuenta de ellas, porque al parecer el pensamiento está relacionado con Dios, ya que Él fue quien dotó al sujeto de pensamiento. Puede ser una buena estrategia en apariencia, pero al final no queda totalmente resuelta la duda... La duda siempre punza. Descartes relega todo su argumento a un fundamento basado en la existencia de un Dios bondadoso, piadoso, omnipresente y omnisciente del cual depende nuestra existencia y, por lo tanto, nuestro pensamiento. Sin embargo, el argumento de Descartes cae en un círculo vicioso: Dios es la causa de que existamos y podamos, así, pensar en nuestra existencia y la de Él, pero sólo a partir de que pensamos su existencia podemos dar cuenta de su existencia. ¿En realidad podemos asegurar la existencia de Dios así? ¿Se puede decir tajantemente que existen tales ideas innatas en nosotros? ¿Cómo garantizar que eso no es un sueño o una ficción? Esa ha sido la ficción a partir de la cual se ha armado el discurso del sujeto moderno.

La presencia del genio maligno en el pensamiento de Descartes es importantísima porque permite dar cuenta de esa brecha “amenazadora” que deja abierta la locura y lo ficcional; gracia a ella surge la pregunta con respecto al sujeto, aunque no fuera ésta la intención de Descartes, sino la de hablar de un sujeto pensante completo. Más adelante veremos que no hay algo así como un sujeto cerrado e íntegro (¿quién lo podría asegurar?), sino, más bien, uno poroso, nómada, que deambula alrededor del vacío todo el tiempo. Ese vacío es lo indeterminado, algo que se le escapa a la certeza, a la representación, al imperativo categórico kantiano; algo que está ahí y hace presencia precisamente por su ausencia impronunciable.

Las ficciones regulativas en el relato del sujeto

Más que el pensamiento, más que una lógica de causalidad que se ha buscado imprimir en los acontecimientos, se podría decir que aquella fuerza que mueve al sujeto y le permite articular el lenguaje y el conocimiento con sus infinitas oscilaciones y actualizaciones, es la ficción. Ya lo había planteado Nietzsche en su ensayo "*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*": la ficción es la fuerza mediadora, pues "la fuente original del pensamiento y del conocimiento no está en la lógica (el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico), sino en la imaginación."¹⁷.

En su ensayo, Nietzsche va contra la tradición que empodera al sujeto y lo sitúa sobre el pedestal de su propio intelecto. El mito que se ha articulado en torno al sujeto moderno pone énfasis en que el intelecto es aquel atributo esencial del individuo que le permite tener acceso a la verdad a partir de la representación del objeto conocido, pues es el objeto el que imprime su huella en el sujeto. Así, podría decirse que, gracias a este intelecto del que ha sido dotado el sujeto, este último también está por encima de otras especies: tiene ciertos privilegios sobre ellas, como si estuviera en un nivel ontológico más elevado. Por eso es que este argumento posteriormente sirvió para justificar el cómo el ser humano hizo de la naturaleza su propia cocina (como dice Bacon) dominándola y usándola únicamente para su beneficio. Sin embargo, para Nietzsche el impulso de verdad no se encuentra en el intelecto ni en la conciencia, sino que "tiene su raíz en la inconsciencia, en el olvido de que el concepto es el residuo de una metáfora [...] y se sitúa más allá de la verdad y la mentira, en un plano extramoral."¹⁸

Acercándose un poco a Hume, Nietzsche postula que el impulso de verdad es algo que se da inconscientemente y a partir de hábitos que se repiten una y otra vez hasta hacerse costumbres. Para Hume no hay un conocimiento universal ni necesario, sino que solamente es probable y contingente. Todo conocimiento comienza con la experiencia y se justifica con ella. No hay algo así como una

¹⁷ Friedrich, Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. 2ª ed., Granada: Editorial Tecnos, 2012. p.13.

¹⁸ *Ibid*, p. 14.

condición universal a partir de la cual el sujeto tiene acceso a la verdad, sino que son condiciones psicológicas: sólo se puede hablar de las experiencias que el sujeto tiene con el mundo y no de una verdad que se imprime en él o que está impresa en él a través de categorías de universalidad o necesidad. De esta manera, no se puede afirmar algo como verdadero o como universal y necesario, sino que se hace el hábito de creer que, por ejemplo, los cuervos son negros sólo porque el sujeto ya se ha acostumbrado a verlos todos negros. No obstante, puede ser que aparezca un cuervo blanco, por lo tanto, el que los cuervos sean negros sólo es una creencia que tiene su raíz en un hábito y, por ello, es contingente (puede cambiar). Podría decirse que Nietzsche, en su ensayo sobre verdad y mentira, es próximo al planteamiento humiano, ya que para él la verdad es una ficción, algo que ha sido creado por el sujeto (por lo tanto, una mentira) y que se encuentra en la base del lenguaje y el conocimiento. En comunidad se está habituado a decir que algo es verdadero para mantener el contrato social, y por ello es que el individuo olvida que aquello a lo que está acostumbrado a denominar como verdadero en un principio es mentira, es decir, una ficción.

De este modo, se puede decir que la verdad es una mentira que se ha acogido socialmente como verdad para hacer de la vida algo más confortable, pues como afirma Nietzsche en el libro III de *La Voluntad de Poder*: “[...] todo ser (no sólo el hombre) es esencialmente una voluntad dominadora y creadora, un poder de fabulación que adereza y falsifica la realidad al interpretarla desde el ángulo exclusivo de sus conveniencias vitales.”¹⁹ Todo ser posee Voluntad de Poder: una multiplicidad de fuerzas que luchan entre sí para asegurar su dominación. En la vida misma siempre hay esta tensión de fuerzas múltiples: eso que se desea hacer, ese placer que se busca satisfacer, de pronto se halla obstaculizado por otro. Pero lo que nos permite convivir con otros es que todos tenemos esa potencia de fabulación a partir de la cual podemos crear constelaciones de narraciones o ficciones tales como la verdad. El individuo tiene que mentir para disimular ese juego de fuerzas que se

¹⁹ Friedrich, Nietzsche, *La voluntad de poder*. Madrid: Biblioteca EDAF, 2000. p. 13.

tensan y que le producen dolor cuando convive con otros, para así poder disimular ese vacío, esa falta primordial que siempre hace presencia. La mentira sirve entonces para la supervivencia, es esencial para la vida. Sin la ficción de la verdad no podrían fluir las fuerzas que convergen en cada uno de nosotros, ni podría trazarse un límite entre uno y los otros. “La verdad es el error sin el cual no puede vivir ningún ser viviente de determinada especie.”²⁰ Se han postulado verdades tales como la idea de sustancia o el Yo que no son más que mentiras, pero se ha olvidado que lo son. Se crea la apariencia falsa de cosas estables bajo el entramado de conceptos (que designan sujetos, objetos) para así “ordenar” el mundo y hacerlo entendible para el humano. Sólo creando estos conceptos con narrativas simplificadoras y falsificadoras es que podemos vivir en el mundo y estar con los otros.

En el siglo XX comenzó la demolición de los falsos ídolos a los cuales alude Nietzsche. La demolición adquiere el estatuto de acontecimiento, pues modifica la línea de continuidad que buscaba estructurar la tradición en torno a conceptos que se consideraban fundamentos. Son cuatro las demoliciones: la del saber, la de las subjetividades, la del discurso y la de los poderes. Nietzsche se percató de que el sujeto no se trata de una sustancia, sino que se va transformando con el tiempo y dependiendo del contexto histórico específico. Esto quiere decir que la categoría de sujeto, Yo o conciencia para Nietzsche no es algo que preexista o ya esté ahí desde el nacimiento, sino que más bien se trata de una ficción regulativa que sirve para constituir relaciones lógicas con el mundo o un esquema operativo construido a partir de la razón. La identidad metafísica del sujeto no existe por sí misma: romper con la ficción regulativa que sostiene esta identidad implica quebrar con el mundo humano (el yo). Es gracias a esta ficción regulativa como se produce el mundo interior. Nietzsche se da cuenta de algo importante: el mundo interior o conciencia no es más que un producto de un acoplamiento trifásico entre ley, regulación y norma. Así, pues, la subjetividad es producida por relaciones de poderes y saberes específicos. Este argumento va en contra del estructuralismo, dentro del cual prima la noción de

²⁰ *Ibidem.*

una estructura (como la del sujeto, por ejemplo) que son anteriores, es decir, preexistentes.

Para Nietzsche, “el concepto de unidad está derivado del concepto de nuestro ‘yo’, que es nuestro más antiguo artículo de fe.”²¹ Una vez dicho que el “yo” es una ficción regulativa, también queda dicho que la unidad lo es, por lo que no preexisten sustancialmente. Pero, más aún, la gran ficción es la conciencia, de ella depende el yo y el sujeto. Por ello es que en el siglo XX se expulsa al sujeto como fundamento.

Durante el siglo XX, se asiste a la invasión de la cientificidad clásica en las ciencias humanas y sociales. Se ha expulsado al sujeto de la psicología y se lo ha reemplazado por estímulos y respuestas, por una ciencia del comportamiento. Se ha expulsado al sujeto de la historia, se han eliminado las decisiones, las personalidades, para sólo ver determinismos sociales. Se ha expulsado al sujeto de la antropología [...] y también de la sociología.²²

Las demoliciones tienen que ver entonces con poner en sospecha conceptos tan fundamentales como lo fueron la conciencia, el sujeto, el yo, la verdad, la unidad... Pues dichos conceptos no son más que reguladores. La conciencia ha servido como una categoría útil que la especie ha impuesto para regularse a sí misma y asegurarse un medio de supervivencia. Es un aditamento para preservar la especie y la condición humana, para creer que tenemos una “unidad” o “identidad”, las cuales nos permiten relacionarnos con los otros. A partir de estos conceptos se ha estructurado una noción de interioridad. El yo, bajo esta concepción y, como se veía con Descartes, tiene como operación esencial el raciocinio. A través de la razón, el yo puede producir pensamientos. Sin embargo, con la postulación del inconsciente como forma de sospecha ante la operatividad de la razón, esta ilusión se quiebra. El inconsciente no es otra estructura, más bien es producción, algo que está codificado. “Aquí el yo es impotente al igual que en lo referente a la aparición de un pensamiento.”²³ El yo deja de ser el encargado de producir los pensamientos, sino que el pensamiento por sí mismo tiene su propio movimiento y se desborda.

²¹ Adolfo, Vásquez Rocca, *Nietzsche: la ficción del sujeto y las seducciones de la gramática*. A parte Rei: Revista de filosofía. ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069. Volumen N° 49 (2007). p. 2.

²² *Ibíd.*, p.p 3-4.

²³ *Ibíd.*

Por otro lado, para Nietzsche también es falso lo que planteaba Kant en cuanto a que la conciencia constituye “la suprema instancia unificadora del conocimiento a partir de su propia unidad e identidad consigo misma.”²⁴ La unidad y la identidad, como ya se vio con anterioridad, son tan sólo ficciones que enmascaran la pluralidad de fuerzas que se tensan entre ellas. El “yo” sería entonces algo así como un bloque que proporciona las categorías pertinentes (tales como identidad o unidad) para así poder esquematizar y conceptualizar el mundo fenoménico. La conciencia es solamente producto de ese vínculo que tenemos con el mundo exterior. La relación sujeto-objeto no es una relación que exista entre nosotros y el mundo; más bien, el sujeto y el objeto son construcciones imaginarias. Esta relación es resultado de una metaforización de interpretaciones venidas del hombre en búsqueda de su conservación y dominio. La separación sujeto-objeto es ficticia, quedando así el sujeto como una ficción construida o imaginada y no algo dado. Por lo tanto, el sujeto no es el origen del conocimiento, ni es fundamento con respecto a una universalidad, ni tampoco constituye una unidad o certeza de todas las cosas. Más bien, el sujeto es una metáfora que sirve para hablar del devenir constante, una multiplicidad de fuerzas que se tensan entre sí y que hacen posible el devenir del mundo.

El mundo que nos es un poco tolerable es falso, es decir: no es ningún hecho, sino una invención poética y el redondeo a partir de una pequeña suma de observaciones: está «en flujo», como algo en devenir, como una falsedad siempre perpetuamente removida y que nunca se acerca a la verdad, pues no hay verdad alguna.²⁵

La verdad como categoría a través de la cual se habla de la representación correcta del sujeto con respecto al objeto, queda demolida. Por ello, al abordar el concepto de veracidad, Nietzsche dice, en sus *Escritos Póstumos*, que se trata de una larga y “arraigada tendencia a la mentira (de la cual desesperamos de deshacernos) que actúa precisamente como estimulante. Constatamos en nosotros necesidades de no-veracidad [...] de ellas parece depender el valor mediante el cual soportamos vivir.”²⁶

²⁴ *Ibíd.*, p. 4.

²⁵ Friedrich, Nietzsche, *El nihilismo: Escritos póstumos*. Barcelona: Ediciones Península, 2000. p.30.

²⁶ *Ibíd.*, P. 44

Nietzsche argumenta que las verdades, así como el sujeto, son errores. “Si las desenmascara como errores, es para conducir el nihilismo a ese grado de extrema radicalidad, en que el hombre, lejos de sufrir por la desilusión ante el Ideal, reinstaura los derechos de la ilusión, como error al servicio de la vida.”²⁷ Nietzsche no critica el concepto de verdad (o los conceptos en sí), sino el cómo se ha pretendido que la verdad se instaure en el puesto de un Ideal, es decir, como una ficción regulativa. El desencanto que conlleva el nihilismo negativo se produce por aquella desilusión que resulta al dar una cuenta que la exigencia de la veracidad producida por los ideales morales es inútil, pues los ideales no terminan por ser completos, sino radicalmente falsos o con errores. Entonces se podría decir que el nihilismo negativo es síntoma de ese malestar al no encontrar ningún ideal, como si la vida se tratara tan sólo de la búsqueda de un sentido (estando ella desprovista de él de entrada). Después de este desencanto surge el querer postular nuevos valores que reinstauren las ilusiones; sin embargo, de ese modo se sigue reforzando la creencia en la cual se habla de la Verdad en sí y como ideal.

En la forma más radical del nihilismo la creencia de que hay algo verdadero es necesariamente falsa, ya que no existe como tal un mundo verdadero. Se trata pues de una apariencia ligada a la ficción regulativa. De ese modo, “el nihilismo podría ser una forma divina de pensar como negación de todo mundo verdadero, de todo ser.”²⁸ El nihilismo llevado hasta el extremo de sí mismo termina por negar no la vida, sino los valores que niegan a la vida como lo son Dios, el Ideal, la Verdad, incluso el ser. La violencia de este nihilismo activo radica en confrontar la desilusión que trae la decadencia de los valores al desenmascararlos como falsedades y entonces destruirlos para ya no seguir guardando ilusiones en ellos o la esperanza de que algún día ellos le retribuirán a la existencia. El hombre que perece con estos valores es el hombre que renace, no el último hombre, quien espera hasta el fin de sus días que algo cambie y sólo puede hundirse en su propia falsa ilusión.

...el último hombre. La verdad sea dicha, casi nada lo distinguía de los demás. Él permanecía en la sombra. [...] Sus ojos eran claros, con una claridad de plata, hacían

²⁷ Friedrich, Nietzsche, *La voluntad de poder*. OP.CIT. p. 14.

²⁸ *Ibidem*.

pensar en ojos de niño. [...] frente a él, lo que había sido yo se hubiera extrañamente despertado como nosotros. [...] Estoy persuadido de que le había conocido en primer lugar muerto y después moribundo. [...] Él sólo era un muerto dejando sitio a un vivo. [...] ¿era él un hombre roto?, ¿desde siempre en su ocaso? ¿Qué aguardaba? ¿Qué esperaba salvar? [...] Él necesitaba algo firme que le sostuviera.”²⁹

El *Último Hombre* es tanto para Blanchot como para Nietzsche aquel que está pasmado frente al ocaso de los valores. Pero es un pasmo tal que le roba la vida y, junto con los ideales que seguía y pensaba iban a perdurar por siempre, él también muere. Está como un moribundo, exiliado del mundo, de sí mismo, aguardando el amanecer de algún nuevo ideal que venga a salvarlo del abismo, porque él ya ha cedido su sitio. Sin embargo, la búsqueda por tal nuevo ideal es como lanzar una piedra desde el interior de un pozo y esperar que regrese en forma de soga. Ella regresa no como una piedra, sino como muchas; múltiples voces que recuerdan que tal espera es inútil, que el ideal no existe, más bien está de entrada siempre perdido. Esas voces regresan para apedrear las ilusiones y hacer olvidar, no el ideal que es falso (pues eso tiene que tenerse en la memoria), sino la esperanza de que es verdadero.

Un mismo Dios tiene necesidad de un testigo. [...] Y yo me ponía como enfermo con el pensamiento de que era preciso que yo fuera ese testigo, el ser que no solamente debía excluirse de sí mismo en favor del objetivo, sino excluirse del objetivo sin ninguna clase de favor y permanecer tan cerrado, tan inmóvil... [...] Pero lentamente —bruscamente— nació el pensamiento de que esta historia carecía de testigo: yo estaba ahí —el «yo» ya no era sino un ¿Quién?, una infinidad de ¿Quiénes? —³⁰

Cuando se es testigo de un ideal tan grande, el ser queda excluido para que así se pueda poner en ese lugar vacío tal ideal (en el caso de la cita anterior: Dios). Entonces el ser queda cerrado, pues parece que es sólo a partir del ideal, a partir de Dios; sin embargo, el ser es sólo a partir de su falta, de su propia ausencia, de ese lugar vacío que deja tras de sí, a manera de huella que siempre se borra. La mentira o ficción consiste en creer que el ser puede ser solamente a partir de que hay un ideal que se le impone y permanecer inmutable. El último hombre nietzschiano está

²⁹ Maurice, Blanchot, *El Último Hombre*. España: Arena Libros, 2001. p.p 5-8.

³⁰ *Ibíd.*, p. 10.

en espera de que ese gran ideal ocupe ese lugar vacío que deja el ser. No obstante, ese lugar nunca puede ser ocupado. ¿Por qué tendría que llenarse? Gracias a que existe ese vacío, esa falta, es que el ser puede estar en movimiento, estar abierto, crear.

Cuando el sujeto se percató de que ese ideal carece ya de un testigo, de un espectador (en el sentido de “el que espera”) entonces es cuando el pensamiento se abre y el “yo” ya no es un “yo” cerrado en sí mismo, como el sujeto cartesiano, sino una multiplicidad, un “¿quiénes?” La interrogación en el “quiénes”, esa duda es la que permite abrir el horizonte y poner en cuestión el sentido unívoco en el que se pensaba al ser, al sujeto. No hay un sentido, la vida carece de él, y gracias a esta falta de sentido es que el ser puede ser. La multiplicidad da apertura a la pregunta por el ser ya no desde una respuesta, pues, como se dijo al inicio de esta tesis, el ejercicio filosófico, al parecer, siempre está en busca de responder a la pregunta por el ser. No obstante, tal vez por ahí no tenga que ir encaminado el ejercicio filosófico, sino más bien hacia la pregunta por sí, sin buscar responderla. La pregunta es la que permite la multiplicidad, la que deja un hueco donde no hay respuesta y, no habiendo respuesta es que el ser puede devenir muchos, expresarse de diferentes formas y no empozarse en uno solo fijo. Y para que la pregunta pueda subsistir por encima de una respuesta que impone zonas de confort en el pensamiento, la fuerza de la ficción es necesaria.

El intelecto para Nietzsche no es entonces lo que pondera, es sólo un “medio de conservación del individuo que desarrolla sus fuerzas principales fingiendo.”³¹ La ficción es la fuerza mediadora. En un mundo que ha querido ser envuelto por el Ideal de la verdad, sin ningún error, sin ningún intersticio, de pronto lo que llega a develarse es el vacío: algo que siempre falta, algo inalcanzable. Eso es la “cosa en sí” kantiana, eso que querría denominarse como la verdad pura, en bruto, es totalmente inalcanzable. El deseo va hacia eso que es aparentemente inalcanzable, mas regresa con rapidez a ese refugio inventado al que se le ha puesto el nombre de “interior”. Vuelve y se esconde en sí mismo (si es que hay algo así como un “sí

³¹ Friedrich, Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral...* OP.CIT. p. 23.

mismo”) y ahí, ensimismado, sufre al no poder alcanzar eso que siempre le falta, la “cosa en sí” (que sólo puede pensarse...). Pero este deseo, ¿gracias a qué es movido? ¿cómo es que puede dar cuenta del vacío, de esa falta primordial, de que la cosa en sí inalcanzable tiene algún lugar? La ficción que se ha narrado sobre la verdad cuenta de esta última que es íntegra, toda completa, sin huecos... Entonces, ¿por qué hay un hueco? Lo que mueve al deseo es la ficción, no el intelecto. El intelecto trama las estrategias para disimular que la mentira es verdad y se olvida que nunca podrá ser verdad.

Dentro de la tradición filosófica occidental el entramado ficcional que sirve para la construcción de los conceptos se ha querido pasar desapercibido, de manera que se cree que los conceptos por sí mismos se sostienen. El concepto ha adquirido un carácter universal y homogeneizador que lo pone, dentro del ejercicio filosófico de la tradición, como algo cerrado en sí mismo. Por ejemplo, el concepto de verdad pretende ser un concepto totalmente coagulado, sin falsedad alguna, cuando los conceptos tan sólo son aditamentos de una ficción en común. Este querer despegar a los conceptos de la narrativa ficcional que los sostiene obstruye el pensamiento, lo hace estático, pues no le permite salir y expresarse en otros espacios. En cuanto a la ficción común que articula a los conceptos, Nietzsche dice en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* que:

Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares.³²

La experiencia de cada individuo es singular, es decir, es diferente en cada uno. Así como yo tengo la experiencia de un árbol, otro individuo tiene otra con respecto a él. Se pretende diseñar algo así como un arquetipo de lo que es un árbol con sus hojas, sus ramas, su tronco... Y decir, en suma, que todos esos atributos hacen del árbol un árbol. Entonces esas experiencias individuales que se tienen con respecto al árbol

³² *Ibíd.*, p. 27.

se vuelven experiencias similares (jamás idénticas) que pretenden formar un concepto universal del cual se desprenda un significante único. En todos lados se conoce al árbol como si por sí mismo estuviera dotado de cualidades esenciales que lo hacen ser árbol. Sin embargo, no hay algo así como una “cualidad esencial”, ni algo universal que se pueda obtener de experiencias individuales similares o que resida en nuestro intelecto de manera a priori como una categoría...

La omisión de lo individual y de lo real nos proporciona el concepto del mismo modo que también nos proporciona la forma, mientras que la naturaleza no conoce formas ni conceptos, así como tampoco ningún tipo de géneros, sino solamente una x que es para nosotros inaccesible indefinible.³³

Se podría pensar que a eso a lo que se le llama “mundo exterior”, el ser humano le quiere imprimir su huella (así como se dice que el objeto nos imprime su huella en la representación que se tiene de él) representando todo de manera antropomórfica. No hay una esencia de las cosas, sino que el individuo, a través del concepto, de la palabra, busca denominar-dominar las cosas pretendiendo así desenmarañar alguna verdad oculta. Pero no hay verdad tal, sólo metáfora. Los conceptos se producen mediante acuerdos o relaciones sociales que, luego de haberse hecho hábito, se cree que son firmes y, más peligroso aún, se crean fundamentos a partir de ellas. Un fundamento que termina siendo un dogma, un dogma que termina siendo una zona de confort del pensamiento durante mucho, mucho tiempo. Porque “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”³⁴, y también pueden ser armas de doble filo. La creencia de que exista una verdad pura detrás de los conceptos puede ser una forma muy fácil para eximirse de la responsabilidad de actualizar nuevos hábitats del pensamiento: es una manera de sedentarismo.

Así como Descartes quiso situar el alma en la glándula pineal, la tradición filosófica occidental que ha armado con ímpetu el mito del sujeto moderno, sitúa el ejercicio de la filosofía en el intelecto, no en el cuerpo, no en los afectos, no en las sensaciones o en la vida misma... Como si cuerpo e intelecto fueran dos unidades

³³ *Ibíd.*, p. 28.

³⁴ *Ibídem.*

distintas y hasta contrarias; como si el cuerpo y sus afectos y todas las fuerzas que se encuentran o desencuentran en él fueran menos importantes. Incluso el cuerpo no es lo que se nos ha dicho que es: un correlato del intelecto. El cuerpo ha sido pensado en términos limitados, desde la anatomía o los materialismos, por ejemplo; es insuficiente como concepto. Los conceptos vienen de los afectos, de sensaciones, de corporalidades múltiples que se mezclan, abrazan y se vierten junto con el pensamiento. Los conceptos vienen de relaciones sociales que se dan gracias a afectos y no pueden ser más que metafóricas; no declaran alguna verdad secreta o son absolutos.

La metáfora implica movimiento. Es un traslado hacia otra parte, un salto, un baile interminable. La razón, que se ha querido vedada en su recinto cercado con murallas altísimas que no pueden traspasarse, también forma parte del baile. Está en un vaivén continuo y se le ha intentado privar de este movimiento mediante la arcilla durísima con la que se montan los fundamentos, los conceptos bien sellados, inamovibles, en los cuales no se admite a la ficción como su principio. Pero filosofar, como gusta decir Nietzsche, es un baile. Y sólo se puede danzar, brincar de pensamiento en pensamiento, a través de la metáfora, de la ficción. Acorrallar a la razón solamente hace que se estanque y que su potencia disminuya hasta hacerse pasiva. La vitalidad del pensamiento reside en que éste siempre está en movimiento y necesita estarlo, así como la vida, así como el cuerpo que es gracias a lo que puede, como enfatiza Spinoza. Y lo que permite que se mueva el pensamiento es la ficción.

No obstante, afirmar la existencia de unos conceptos fijos, de unas categorías bien determinadas y de un sujeto cerrado, limitado, es olvidar que precisamente todo ello se trata de una ficción armada. El pretender que tal afirmación no es una ficción, un artificio, sino una verdad pura, es caer en el dogma, en la pasividad, en la no vitalidad del pensamiento. Nietzsche dice con respecto a este intento de asimilación de la "verdad" como tal y no como una ficción que: "el que busca tales verdades en el fondo solamente busca la metamorfosis del mundo en los hombres; aspira una

comprensión del mundo en tanto que cosa humanizada”³⁵. Se ha pretendido poner al ser humano como la medida de todas las cosas. Y, sin embargo, nada está bajo su dominio, ningún objeto es puro y “digno” de su representación, sino que aquella creencia es una metáfora. El sujeto es una invención, pero el ser humano lo ha olvidado repitiéndose a sí mismo todo el tiempo que es verdad, que es real que él es el autor de lo que el mundo “busca” ofrecerle para ser representado. Él no es la medida de la percepción más perfecta a la que todos los demás seres deben atenerse; él no es el ser a través del cual se puede “revelar” una verdad oculta o la esencia de las cosas (que no es más que ilusión); él no es autor de nada ni tampoco hay algo así como un sujeto bien configurado y sentado en la escala máxima de alguna especie de jerarquización ontológica artificial. No hay un autor, no hay un sujeto en toda su completitud.

Se ha intentado construir y hacer perdurar el mito del sujeto racional como centro o fundamento de la filosofía tradicional occidental. El mito ha sido un artefacto importante, ya que en él se juega la narrativa en la que la razón mantiene su rol como protagonista “heroica” que siempre logra develar la verdad de las cosas y, si no lo hace, se mantiene en la lucha por hacerlo. El mito entonces hace que esta ficción sea un simulacro convincente en cuanto a lo que la razón puede hacer, a tal punto que se convierte en una potencia única y de dominio que sólo puede poseer el sujeto pensante, actor principal del escenario del mundo. El ser humano ha pretendido que esto no se trata de un mito, de algo proveniente de su imaginación, sino de algo verdadero, algo que no debería nunca ponerse en duda. Aun negando que esto es una ficción, ha adquirido tanta fuerza que hasta ahora pondera la razón por encima de los afectos y se le separa tajantemente de ellos y del cuerpo (lo “irracional”). Se ve entonces cómo el mito tiene, por sí mismo, una fuerza avasalladora que puede penetrar en los cuerpos de tal manera que los cambia; modifica su forma de moverse, de pensarse, su hábitat actual y rebasa los límites racionales. La ficción, como ya decía Nietzsche, es una fuerza creadora que va más allá del ser humano y de sus fronteras de pensamiento. No posee algo así como un término o un origen, sino que

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

todo el tiempo se está actualizando y moviendo. Querer encerrar al mito en el laberinto de la razón es inútil.

Asterión el minotauro así vive dentro de su propia casa laberíntica en el relato *La Casa de Asterión* de Jorge Luis Borges. Para él resulta una ironía risible el que “esté encerrado en su propia casa”; no lo está, sino que él permanece ahí, a la expectativa... ¿De qué? ¿De un hombre que venga a redimirlo? No exactamente. Está a la expectativa del afuera, de eso Otro que venga y lo abarque por completo. Él y su casa están abiertos al afuera, a lo Otro. Está solo, vive en su casa como si ésta fuera una soledad esencial. Las puertas son infinitas, como un laberinto interminable. El que haya puertas es una delimitación, una aparente frontera entre lo que hay adentro y lo que hay afuera, pero el que sean infinitas y estén abiertas siempre es prueba de que quizás este adentro y afuera no resultan ser dos cosas contrarias o que existen cada una aparte, independientemente. Nos gusta pensar que existe esta binaridad; sin embargo, ambas confluyen mutuamente en un bucle infinito, como una espiral. La estructura racional y lógica así se mueve en conjunto con lo abierto del pensamiento: eso Otro que no es parte de la estructura y que, no obstante, interrumpe la estructura constantemente, la hace temblar (la ficción).

Asterión parece ser prisionero, así como la ficción se pretende o se quiere que sea prisionera de una razón cerrada que busca fundamentos; no obstante, así como Asterión mismo lo afirma, esto es algo absurdo pues él está en su propia casa y la casa es el mundo. Se ha querido ver a esta casa como la razón: un lugar siempre igual, sin cambios, que es firme en sus cimientos y logra tener quieta a la ficción. Sin embargo, la ficción no es que esté contenida en algún adentro, en algún lugar fijo a expensas de la razón, sino más bien siempre está transitando y perfora la razón infinitas veces. La casa, que es el mundo, siempre es muchos lugares, algo de afuera siempre termina filtrándose y sus paredes sólo resultan ser un simulacro, algo fácilmente traspasable que la razón nunca llega a alcanzar o limitar del todo. Eso que se filtra es lo Otro. Asterión no es prisionero, sino más bien habita su propia casa o el mundo que es tejido por la ficción, y espera con los brazos abiertos, de manera hospitalaria, eso Otro que lo redima. Ya no hay, entonces, un adentro o un afuera.

Asterión vive solo y, no obstante, su soledad no es una cárcel. Es la soledad la que lo permite jugar con ese otro Asterión que llega a la casa; es esa soledad la que le permite ser hospitalario con ese Otro y (des) esperar la espera, porque no espera nada. El hombre que llegaría a redimirlo en realidad nunca llega; no es Teseo, no es el hombre que busca delinear y encuadrar el mundo con los hilos de la razón hasta hacer del mundo un escenario donde él pueda ser la medida de todas las cosas. ¿Por qué creería el hombre poder ser la medida de todo? Es una ficción y, tan bien articulada, que él mismo se ha dado el permiso de estar por encima de otros seres. Ha creído que todo aquello que hace, todo su obrar en este mundo tiene un principio y un fin, un objetivo fijo. Sin embargo, no hay principio, no hay fin, ni siquiera un objetivo. El juego está de por medio, la disimulación, el simulacro. Asterión es consciente de ello y juega, disimula que está encerrado, que espera a aquel hombre que lo redima. El laberinto donde se encuentra es múltiples puertas, múltiples ventanas, múltiples juegos. Nunca está acabado, no inicia en ninguna parte tampoco; Asterión no es el principio ni el fin de ese gran laberinto. Es algo así como la obra literaria, en donde acontecen múltiples espacios, multiplicidad de tiempos, una manada increíblemente grande de voces que se van arremolinando en torno a un vacío sin fondo.

Cada rincón de la casa de Asterión nunca es el mismo lugar, sino que cambia siempre. Por eso los hombres que entran se pierden y son comidos no por Asterión, sino por el cambio. Hombres empoderados bajo el velo de su razón entran en un mundo (o mundos) donde la razón es perforada y es obligada a cambiar de sitio (los mundos de la ficción). Este taladrar violento de la ficción sobre el piso blando de la razón se transpira hasta los afectos, hasta el cuerpo mismo, haciendo que éste se transforme y devenga múltiples cuerpos. Y este movimiento no puede transmitirse; es algo que no puede comunicarse, ni siquiera en la escritura. “El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura.”³⁶ Hay una distancia íntima que separa al autor de la expresión de estos movimientos en

³⁶ Jorge Luis, Borges, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1971 p. 78.

manada que son sus afectos sobre la obra escrita. Una distancia inevitable que se convierte en un espacio ilimitado: de pronto el autor ya no logra alcanzar aquello que ha escrito, la obra misma se vuelve algo intrasmisible. La obra literaria está inmersa en la soledad esencial de esa distancia: es su propio hogar. La ficción se sale del alcance de la razón, es el residuo. La “soledad esencial” para Maurice Blanchot es un concepto fundamental que aparece frecuentemente en su obra y que sirve para poder entender por qué la ficción es un móvil importante dentro de la obra literaria, la cual es como un cuerpo lleno de afectos que nunca es el mismo y, por lo tanto, no tiene ni inicio ni fin, sino que yace en lo neutro, lo impersonal.

Me gustaría ahora hablar de cómo se ha construido la estructura, en términos filosóficos, de la obra literaria con la ayuda de Deleuze y Guattari para, de ese modo, aproximarnos a aquella neutrolidad o impersonalidad que Maurice Blanchot plantea como el espacio literario.

La ficción en torno al lenguaje: la verdad oculta en la obra

Se nos ha hecho creer que la obra literaria, así como la obra filosófica, siguen una especie de estructura unilateral de orden y sentido, al modo de un edificio (fundamento). La narrativa de un cuento, por ejemplo, “debe” llevar un orden a partir del cual hay un narrador, un tiempo determinado, espacios específicos, acciones claras, en fin, una verdad que poco a poco se irá descubriendo conforme el lector vaya desmenuzando las palabras.

El cuento está relacionado con el *descubrimiento* [...] pone en juego *actitudes*, *posiciones*, que son despliegues y desarrollos, incluso los más inesperados. [...] La novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu [...] está relacionada fundamentalmente con un *secreto*, la forma del secreto que permanece inaccesible.³⁷

³⁷ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015. p. 198.

En el capítulo 1874 *Tres Novelas Cortas, o '¿Qué ha pasado?' de Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari dicen que hay una cierta organización de la obra literaria la cual hace que, por ejemplo, en la narrativa de una novela corta siempre haga eco la pregunta “¿Qué ha pasado?” y se buscará dar una explicación. Por otro lado, en la narrativa de un cuento se busca mantener al lector en suspenso con la pregunta “¿qué va a pasar?”, cuya respuesta se descubrirá a lo largo del relato. Tanto en la novela corta como en el cuento hay un cuerpo organizado que se comporta de una manera específica. El cuerpo de la novela corta articula tiempos, espacios, contextos, personajes y narradores que puedan incubar en el lector la esperanza de desentrañar el gran secreto que ocultan. El lector, entonces, también configura su cuerpo en sintonía con esta infinita expectativa de develamiento. Por otra parte, el cuerpo del cuento constituye o programa sus elementos a partir del asombro o el descubrimiento de una verdad también oculta que poco a poco se irá soltando al lector para servir de consuelo o apaciguamiento para su expectativa o esperanza de develamiento.

En ambos casos hay siempre un lector expectante, hay siempre una verdad situada en un lugar único: en el caso del cuento, es un lugar donde podrá ser descubierta o al menos divisada a lo lejos de la obra; en el caso de la novela, es un lugar donde nunca podrá ser descubierta o alcanzada y, en cambio, prevalecerá siempre como un secreto, aunque el lector sea consciente de su existencia. Lo anterior nos habla de un sentido dado en la narrativa tanto del cuento como de la novela corta: un sentido que funge casi como un imperativo cuya función es modelar el mundo dentro del relato y, asimismo, moldear a los lectores que podrán tener acceso a él, en menor o mayor medida. Un hecho importante aquí es cómo el manejo de esa verdad es algo que no se pone en duda ni en el cuento ni en la novela corta, algo que pasa con frecuencia con la mayoría de las obras filosóficas: no se pone en cuestión que hay una verdad universal que ha de ser develada y explicada. ¿De qué verdad estamos hablando?

En cuanto a esta verdad, retomaré el argumento de Nietzsche planteado con anterioridad: es una mentira que se ha hecho pasar por verdad gracias a un convenio

general. Podría decirse que esto sucede igualmente con el lenguaje. Durante mucho tiempo se ha apoyado la creencia a partir de la cual la función del lenguaje ha sido fundamentalmente la de comunicar o transmitir información. Esta información es, específicamente, un conjunto de enunciados que, a su vez, son consignas. Dicen Deleuze y Guattari en su cuarta meseta *20 de Noviembre 1923 Postulados de la Lingüística*: “el lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca.”³⁸ Se nos enseña desde niños a que tenemos que acatar el reglamento de la escuela, después los avisos de la policía, aunque tales comunicados no se preocupen tal cual por su veracidad: sólo se da por cierto que han de acatarse y punto. Eso se ha constituido como verdad y las palabras se han dispuesto como “herramientas” para educar a otros, para domesticarlos, para mandarlos. Así podemos ver que existe una Real Academia de la Lengua, la gran policía de los signos que vigila si se le está dando cumplimiento al “buen uso” de la lengua, es decir, si de verdad se le está obedeciendo. Se ha querido ver al lenguaje como un calco, como si no variara y prevaleciera siempre fijo. Sin embargo, como dicen Deleuze y Guattari, ya no es posible concebir el lenguaje como un código que lo sostiene:

El código es la condición que hace posible una explicación; y la imposibilidad de concebir la palabra como la comunicación de una información: ordenar, interrogar, prometer, afirmar no es informar de un mandato, de una duda, de un compromiso, de una aserción, sino efectuar esos actos específicos inmanentes, necesariamente implícitos.³⁹

Las palabras ya no se pueden reducir a comunicación de información, como si sólo se trataran de vehículos de datos. No dependen de un significado primordial o una sintaxis previa. Cuando se enuncia la palabra “árbol” con su conjunto de ramas, tronco, hojas y raíces, no se alcanza a decir tal cual lo que es un “árbol”: la palabra árbol no habla del árbol. Se ha querido hablar del lenguaje como una estructura universal y pura, cuando tanto él y el sentido siempre son construidos, no dados: el árbol puede nombrarse como tal porque así lo han determinado los agenciamientos colectivos, es decir, un convenio general de personas acordó que se llamara “árbol”.

³⁸ *Ibíd.*, p. 81.

³⁹ *Ibíd.* p-. 83.

No obstante, más allá de eso no hay algo así como una verdad oculta, “la cosa en sí”, sino que siempre la enunciación estará subordinada a un carácter social, así como la verdad siempre estará vinculada con lo social. Las consignas no se remiten sólo a mandatos, sino a enunciados ligados a una obligación social (dependiendo el contexto). De este modo, de nada sirve buscarle un origen al lenguaje: no hay un origen, así como tampoco tiene un fin.

El lenguaje siempre está en movimiento, nunca ocupa un mismo territorio. Se puede ver bien ilustrado esto en los modismos que tiene cada país, los cuales se desprenden de los dialectos (devenires expresivos) de la misma lengua. Los cuerpos del lenguaje como lo son la novela corta y el cuento, retomando los ejemplos anteriormente mencionados, nunca podrán reposar sobre el mismo estatuto o imperativo en el que sus espacios, tiempos, narradores, personajes y dimensiones serán siempre los mismos. Asimismo, a la obra filosófica se le ha querido constituir un cuerpo bien organizado en el que, si no se ve un calco de un fundamento en específico, de conceptos determinados, de las raíces de donde derivan y de su explicación a detalle según las citas del autor donde se toman, no tiene ninguna relevancia. Entonces, ¿hacer filosofía desde el espacio de la poesía, la danza, la música o cualquier otra expresión de la singularidad es algo que ha de excluirse? El código del lenguaje que quiere establecerse a partir de la semántica, fonología, sintaxis, en fin, de una “unidad de conjunto”, se queda muy corto ante todo aquello que existe fuera del lenguaje, es decir, los residuos del mismo (por ejemplo, el lenguaje popular, los mexicanismos). Todas las lenguas crecen por los bordes, se derraman a través de los márgenes y quiebran las estructuras. Al final no se puede cumplir con todas los requisitos que imponen los márgenes del código o la policía de los signos: el signo queda como la superficie, la punta del iceberg, la marca que representa el límite del territorio que pisamos cuando hablamos con otros y pretendemos que nos entendemos o comunicamos. Sin embargo, ¿qué hay detrás del signo, de la marca, de esa frontera?

Detrás del signo, detrás de esa frontera del lenguaje cerrado, habituado al código, se encuentra la soledad esencial. No se trata de un más allá metafísico, lo

cual todavía sigue obedeciendo a la demanda del ser por el ser mismo, sino de una ausencia del ser. “Lo que me hace yo es esta decisión de ser en tanto que separado del ser, de ser sin ser, de ser aquello que no debe nada al ser.”⁴⁰ No hay un ser fijo que pueda ser dotado de atributos esenciales: esa ha sido la más poderosa ficción creada dentro de la obra filosófica de la modernidad que ha estado latiendo desde siglos anteriores. La pregunta por el ser ha tomado un lugar importante dentro del quehacer filosófico. Queda preguntarse por qué es que el ser ha ocupado tal lugar y se le ha empoderado tanto a través de la razón. Hay muchas maneras de pensar el porqué, aunque en esta tesis me dispongo a explorarlo mediante el espacio que se abre en la obra literaria, en el la cual el ser puede expresarse de manera singular. La obra literaria no tiene un solo sentido unilateral. Es cierto que existe el código, los llamados postulados de la lingüística que dictaminan cómo es que ha de ser expresada una obra para que llegue al lector. No obstante, la obra literaria no puede seguir una sola línea: más bien es una vibración, una onda, siempre cambiando de espacios, de tiempos. Así como se decía con anterioridad: en torno a la novela corta se busca responder a la pregunta “¿Qué ha pasado?” y, por otro lado, en la narrativa del cuento se encuentra la pregunta “¿Qué pasará?”, así mismo en la obra filosófica se encuentra la pregunta “¿Qué es el ser?”.

Estos cuestionamientos llevan a la exploración de una verdad oculta. El lector se vuelve un navegante con su brújula de sentido, su astrolabio y un timón capaz de guiarlo (como si estuviera en motor automático) hacia la verdad aparentemente escondida en el mar calmo de la obra donde parece verse claro el horizonte. Pero he aquí un problema: el mar nunca es certero ni todo el tiempo tranquilo, en él siempre hay agitaciones, turbulencias, no hay planos estáticos sino todo el tiempo erráticos y cambiantes. La brújula que apuntaba a un solo sentido de pronto falla y el norte se pierde. El timón comienza a girar de un lado a otro, el barco se balancea: las olas lo van tumbando. El horizonte ya no se ve como esa línea clara a lo lejos, sino como algo incierto, no del todo aprehensible. El mar grita, bufa, choca como una bestia, busca desprenderse de sí mismo y arrancar al navegante del suelo fijo de su

⁴⁰ Maurice, Blanchot, *El Espacio Literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002. p. 223.

barco. Unas voces hermosas se escuchan en la lejanía y entonces el navegante cree haberse topado de bruces con la verdad en medio de esa escena tan caótica. Ulises les habría tapado los oídos a sus compañeros marineros, se habría amarrado con fuerza al mástil para no lanzarse al océano y seguir las dulces voces en medio de tanta incertidumbre.

Sin embargo, ¿habrá quién sí se lance? Un marinero, *Butes*, decide quitarse los tapones de los oídos y escuchar el bello rugido de las sirenas. “Así es como la voz antigua de un pájaro con senos de mujer llama a Butes. Lo llama mucho más que por su nombre: lo llama por el pálpito de su corazón.”⁴¹ En su corazón reside el mar del vientre materno que desde muy niño lo guardó entre un nido de aullidos; un vórtice de sonido que lo arrullaba en su interior. Él sigue ese canto porque algo en él es familiar y a la vez siniestro; decide romper con la ambición de la certeza, salta del territorio de la razón que es el barco y se pierde en el mar sin anclar sus párpados a un sentido, a una verdad. Sólo se pierde, sin retorno. Asimismo, Thomas se lanza hacia el estrépito de las olas y se sumerge en él, dejando su yo en suspenso y permitiendo que el pensamiento sea desbordado por el mar:

Thomas trató de liberarse del incómodo oleaje que le invadía. [...] Mientras nadaba, se abandonaba a una especie de ensueño en el que se confundía con el mar. La embriaguez de salir de sí, de deslizarse en el vacío, de dispersarse en el pensamiento del agua, le hacía olvidar toda inquietud. E incluso cuando aquel mar ideal con el que se fundía cada vez más íntimamente se convirtió a su vez en el verdadero mar en que él estaba como ahogado, no se sobresaltó todo lo que debería: había sin duda algo de insoportable en nadar así [...] pero experimentaba también un alivio.⁴²

Aquella marea que arrastra al yo de su territorio fijo resulta incómoda porque el barco donde yacemos atados al mástil de la razón es demasiado cómodo. Ahí nos sentimos seguros haciendo del pensamiento algo sedentario y, debido a ello, los afectos se han empozado a manera de anestesia (o catalepsia) en todo el cuerpo. Pero, aunque el yo persista obstinadamente en taparnos las orejas para no escuchar ese rugir del silencio del mar, *el canto de las sirenas*, donde nada está dicho más que un balbuceo

⁴¹ Pascal, Quignard, *Butes*. México: Editorial Sexto Piso, 2019. p. 18.

⁴² Maurice, Blanchot *Thomas el Oscuro*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2002. p. 10

incesante y sin sentido, aun así, ese canto nos convoca (y nos abarca). Hay que aprender a callar al yo para dar paso a eso Otro. Ese balbuceo que nos convoca desde Afuera es el que nos desprende de lo Mismo, de aquel bloque estático que pretende ser el yo, para así volvernos extranjeros de nosotros mismos en un movimiento infinito de no retorno al yo. Hay que atrevernos a abandonar aquel “reino de las ideas”, ese artificio racional tan fervientemente construido (a modo de laberinto, como la casa de Asterión) y dejarnos atraer por la marea. Saltar, como Butes hizo, perderse y volverse extranjero de uno mismo, como Thomas. Al permitir ser habitados por eso Otro podemos acceder al espacio neutro y anónimo del Él/Lo. Y eso es lo que más miedo da: el no poder seguirse montando sobre un nombre, el no poder seguir portando la bandera del Yo.

Si se piensa la Obra desde ahí, se puede decir que ella también tiene ese movimiento de no retorno a lo Mismo.

[...] es necesario pensar la Obra, no como un agitarse aparente de un fondo que en definitiva sigue siendo idéntico a sí mismo, como una energía que, a través de todas sus transformaciones, sigue siendo igual a sí misma. No es necesario pensarla más como la técnica que, mediante la famosa negatividad, reduce un mundo extraño a un mundo en el que la alteridad se ha convertido en mi idea. Una y otra concepción continúan afirmando al ser como idéntico a sí mismo y, según la indeleble lección del idealismo, reducen su acontecimiento fundamental al pensamiento. [...] La Obra pensada radicalmente es en efecto un movimiento de lo Mismo que va hacia lo Otro sin regresar jamás a lo Mismo.⁴³

Levinas plantea que la Obra tiene que ser pensada ya no como el viaje de Ulises que regresa a Ítaca, es decir, a su tierra conocida, sino como la historia de Abraham que abandona su tierra para siempre y decide no volver nunca más. El regreso de Ulises a Ítaca es la consecuencia de un encadenamiento a una interioridad sellada donde no se le permite la entrada a lo Otro absolutamente otro, al Afuera. Al alojar al Otro, uno ya no es habitante sino huésped y es arropado hospitalariamente por esa tierra completamente extranjera que, a su vez, nos hace vernos como extraños a nosotros mismos. Porque no podemos ser propietarios del yo, no podemos encasillarlo en una

⁴³ Emmanuel, Levinas, *La Huella del Otro*. OP CIT. p. 54.

categoría o en un signo y decir: “esto es el yo”. Más bien es una huella que continuamente se está borrando. “La huella se resiste a ser signo [...] El signo no logra apresarla, la huella escapa al significado y por lo tanto pertenece al orden de lo siniestro en el sentido freudiano de *Unheimlich*, lo familiar que aparece inesperadamente.”⁴⁴ La huella perturba el orden del discurso del *logos* que la filosofía occidental tradicional ha querido perpetuar durante siglos y siglos. La huella, por ello, es anterior al origen, y no puede ser siempre la misma, idéntica a sí misma. Del mismo modo, la Obra no puede ser idéntica a sí misma ni la alteridad que en ella se agita puede ser encapsulada en la interioridad que se ha constituido a partir del orden del discurso logocéntrico. La Obra, por esta razón, no tiene un movimiento de retorno al origen, puesto que el origen es, por así decir, un simulacro de la unidad que pretende formalizar el discurso del *logos*. La Obra queda interrumpida; es interpelada por la huella cuando acontece el encuentro con el rostro de eso Otro inaprensible. Es precisamente ese rostro de lo Otro lo que permite que el ser humano se vuelva sujeto, puesto que “ese pasado inmemorial (del tiempo otro) lo sujeta en una responsabilidad infinita hacia el otro.”⁴⁵

Por ello es que Levinas habla de la hospitalidad, pues, al dar entrada a eso Otro, éste desborda al pensamiento y logra sacarlo de su pared de mármol que lo mantiene preso en sí mismo. La *Escritura del desastre* a la que alude Blanchot tiene que ver con esto en tanto que rompe con cualquier forma de totalidad y permite la irrupción de eso Otro “bárbaro”, extranjero, familiar y a la vez siniestro. Esto lo explicaré más adelante en esta tesis. Mientras tanto me remito a decir que, al no poder retornar a un posible “origen”, la Obra acontece como desobrada en la soledad de ese naufragio que da cuenta de su ausencia de ser. “El hombre toma conciencia de sí mismo como separado, ausente del ser; toma conciencia de que su esencia proviene del no ser.”⁴⁶ Sólo a través de esa conciencia del vacío, de la falta, es que el hombre puede desarticularse, desarmarse, desorganizarse para comenzar a abrir el pensamiento. Y es de esa manera como se puede hacer comunidad, porque el

⁴⁴ *Ibíd.*, p.p. 22-23.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Maurice, Blanchot, *El Espacio literario*, OP. CIT. pág. 224.

“Yo soy” se convierte en un “él” a partir de que todos somos sin ser. La Obra, siguiendo esta noción, puede pensarse en esa ausencia de ser como un balbuceo infinito que permite manifestarla como siempre extranjera, siempre deviniendo otra.

Para que haya mundo, para que haya seres, es necesario que el ser falte. [...] Cuando el ser falta, el ser sólo está profundamente disimulado. Para quien se acerca a esta falta, tal como está presente en “la soledad esencial”, lo que viene a su encuentro es el ser que la ausencia de ser vuelve presente, no ya al ser disimulado, sino el ser en tanto que disimulado: la disimulación misma.⁴⁷

Más allá del código que busca aferrarse a un yo lingüístico, más allá de un fundamento que busca ser el gran Atlas que soporte al pensamiento, más allá está esa falta: el ser es tan sólo una disimulación. Y así como es disimulado, tiene la capacidad de expresarse en múltiples manifestaciones. La expresión que nos atañe aquí es la de la obra literaria (una de las diversas manifestaciones de la Obra), la cual, más que pensarse como un escenario, receptáculo o espejo del yo-autor, es más bien una profunda soledad que manifiesta el rostro de lo Otro, del Afuera. “La obra es solitaria [...] El que la lee participa de esa afirmación de la soledad de la obra, así como quien la escribe pertenece al riesgo de esa soledad.”⁴⁸

La soledad es un riesgo porque implica abandonar el confort que es el sujeto como unidad de conjunto predispuesta, fija en su propio centro. Implica aventarse al mar y hundirse; sumergirse en la violencia de una locura en la que el ser es sólo disimulado. Así como Thomas se zambulle por el mar y se embriaga de esa locura que está a punto de arrastrarlo a ningún lugar hasta que es habitado por el rostro abismal de eso Otro que lo vuelve extraño a sí mismo para siempre. Thomas intentó liberarse del oleaje que lo inundaba, pero algo también lo hacía permanecer ahí: esa ausencia de cuerpo, de pensamiento, de ser. Sus extremidades dejaron de responder, su organismo dejó de esforzarse por volver: Thomas fue uno mismo con la ausencia de ser que era como un vacío que lo jalaba poco a poco. “[...] aquello era como un hueco imaginario donde se hundía porque ya antes de haber estado allí

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 18.

llevaba su huella.”⁴⁹ Algo siniestro lo convocó desde la profundidad de las olas y él lo sintió familiar y acudió al llamado, como Butes que se lanzó hacia el canto de las sirenas, hacia ese sonido que le recordaba su estancia en el vientre materno. Cuando Thomas va hacia ese llamado de inmediato se siente anestesiado, como si su cuerpo ya no fuera su cuerpo: ya *no* es. Thomas no retorna, aunque en el relato de Blanchot aparentemente vuelva a la orilla. Su pensamiento por fin se había abierto ante la dolorosa ruptura de sí mismo y de todos sus lazos.

Al volver a la playa, Thomas notó que su deseo por no andar fue el que lo hizo andar. Su voluntad decidió “dejarle dormir allí, en una pasividad semejante a la muerte.”⁵⁰ Lo había abarcado por completo la noche “como si brotara realmente de una herida del pensamiento que ya no podía pensarse”⁵¹. Su mirada se había volcado y, en vez de mirar imágenes fijas, veía la muerte de ellas en todas partes. Esta distancia que emergió en Thomas con respecto al mundo, a su andar, a las imágenes, a su propio pensamiento; esa invasión de las olas hasta el acantilado de su ser es lo que la obra expresa cuando el autor decide lanzarse a su llamado. El autor ya no puede enunciar su propio yo cuando se sumerge en la marea de la escritura; así como tampoco el lector puede llamarse a sí mismo como tal. La escritura le arrebató su puesto, abre heridas en el pensamiento, lo pierde. La escritura se convierte entonces en el acto más solitario de todos. El ser ya no puede nombrarse como una unidad de conjunto: no está nunca dicho. Sino que, más bien, el ser es en cuanto que falta: está perforado, repleto de huecos. Sólo a partir de esa distancia, de esa muerte, la escritura se abre como soledad esencial en la obra que no tiene ni principio ni fin, y el escritor, por otra parte, pierde su puesto privilegiado de autor para comenzar a habitar tierras extrañas donde él es sólo un huésped y vive la posibilidad de *no ser*. La transición que experimenta Thomas del Yo a lo indiferenciado tiene que ver con la pérdida del puesto del autor en tanto su posición en una jerarquía vertical dentro la obra literaria. ¿Cómo se pasa del Yo a Él, es decir, a lo neutro, indiferenciado? En el siguiente capítulo hablaré acerca del Yo, el Tú y Él

⁴⁹ Maurice, Blanchot, *Thomas el oscuro*, OP.CIT. p. 11.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 14.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 15.

lingüísticos desde la perspectiva de Roland Barthes y Umberto Eco para explorar un poco cómo es que no se trata de los signos lingüísticos o narratológicos como tal, sino de un espacio que se abre para perturbar dichos signos y hacerlos ausentes.

Capítulo 2: Aproximaciones hacia el Espacio Literario

El Yo y el Tú en la obra literaria: Barthes y Eco.

¿Qué implicaciones tiene decir que la escritura es el acto más solitario de todos? Cuando Blanchot dice en *El Espacio Literario* que “el dominio del escritor no reside en la mano que escribe [...] El dominio siempre es de la otra mano, la que no escribe”⁵², se refiere a que la escritura necesita de esos silencios, esas pausas, esa pasividad en la cual la palabra sólo queda como la mera apariencia de sí misma. El dominio, en ese sentido, es el poder de dejar de escribir, de nombrar, de abandonar la idea de querer dejar una huella. Implica borrar, horadar el terreno para que sea otro territorio, permitir que respire el vacío que circunda y está siempre palpitando dentro de las palabras, pero que no queremos ver y preferimos rellenar con miles de denominaciones. Lo que se escribe entonces es aquello que no cesa; el escritor ya no puede atribuirse a sí mismo un puesto de dominio en el que él es el que lleva el lápiz y la hoja como la batuta o farola para dar luz y sentido a todo. Ya no hay un solo sentido o una certeza, pues la escritura se vuelve ruptura del sujeto-autor, del yo dirigido al tú (lector): es la renuncia al yo (y, por lo tanto, al tú).

Para entender esta renuncia al yo del autor y al tú del lector en su polaridad operante dentro de la obra literaria, me remontaré a dos textos que pretenden, a mí parecer, argumentar a favor del yo lingüístico como una unidad de conjunto, siendo atributo del yo una interioridad (dentro de la obra) y del tú una exterioridad (afuera de la obra), aunque pueda esto invertirse. El primer texto que abordaré a continuación para comenzar a hablar de los roles que juega el yo y el tú lingüísticos es el de *El Susurro del Lenguaje* de Roland Barthes. En su libro, Barthes tiene un apartado en el cual denomina a la persona dentro de la obra literaria como la segunda categoría gramatical de relevancia tanto en la lingüística como en la literatura. Siendo una categoría, la persona tiene como aparente atributo su universalidad, es decir, la unidad de conjunto del yo funciona como tal en toda obra literaria. En tanto que existe en la obra el yo, en contraposición surge el tú y, asimismo, la denominada no-

⁵² Maurice, Blanchot, *El Espacio literario*, OP. CIT. p. 21.

persona, que es *él*, el cual se sitúa fuera del discurso como ausencia (esta no-persona la retomaré posteriormente). De este modo, se ha querido articular una cierta oposición entre *yo* y *tú*, perteneciéndole al *yo* una espacialidad interior dentro de la obra y, por otro lado, al *tú* se le ha dotado de una espacialidad exterior a la obra. Así, el *yo* lingüístico se puede estructurar como el sujeto-autor y el *tú* como el lector. Sin embargo, Barthes sugiere que no hay una oposición fija entre estos dos componentes, sino que más bien existe una reciprocidad o inversión: el *yo* puede llegar a ser *tú* y viceversa. El *yo*, como define Benveniste, no es sino “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística.”⁵³ No obstante, si el *yo* es el que enuncia lo contenido en una obra, ¿cómo puede invertirse y ser el *tú* el que adopte esta enunciación?

La propuesta de Barthes radica en que aquello que comunica el *yo* no es siempre homogéneo dentro del discurso, sino que siempre está variando su sentido. Es así como “el *yo* del que escribe *yo* no es el mismo *yo* que está leyendo el *tú*.”⁵⁴ Aunque el autor aspire a dar un mensaje específico al lector, éste no llega con el mismo sentido al último, ya que el *yo* no es un signo estable o completamente cerrado para sí. Sin embargo, ¿hasta qué punto se puede hablar de un *yo* o un *tú* dentro de la obra literaria? Hay una delgada línea que los separa, una frontera que termina siendo abolida y no marcada del todo. Cuando Barthes habla de la escritura la pone en el centro del proceso de la palabra. El *yo* deja de formularse como un sujeto psicológico y opera más bien como agente de acción en su estatuto de unidad de conjunto. El *yo* se coloca en una especie de interioridad de la escritura. Según Barthes, en el discurso de la modernidad, el sujeto es afectado por la escritura. La escritura por sí misma abre un espacio en el cual queda inserto el sujeto escribiente: se abre como una otredad o exterioridad a partir de la cual el *yo* lingüístico cambia cada vez de sentido, manifestándose de manera nueva siempre. “El dominio del escritor no es sino la escritura en sí, no como forma pura, [...] sino de una manera mucho más radical, como el único espacio posible del que escribe.”⁵⁵ Cuando se ve

⁵³ Roland, Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. España: Ediciones Paidós, 1994.p. 28.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 29.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág 32.

a la escritura como dominio se la piensa entonces como territorio y el autor, en ese sentido, ocupa un lugar de relevancia.

El autor está considerado como eterno propietario de su obra, y nosotros, los lectores, como simples usufructuadores: esta economía implica evidentemente un tema de autoridad: el autor, según se piensa, tiene derechos sobre el lector, lo obliga a captar un determinado *sentido* de la obra [...] lo que se trata de establecer es siempre *lo que el autor ha querido decir*, y en ningún caso *lo que el lector entiende*.⁵⁶

El autor ha ocupado un puesto protagónico en la obra literaria durante mucho tiempo. Se le ha dotado del privilegio de ser aquel que transmite el sentido de la obra, cuando también el lector tiene un papel importante en la formación de sentido. La lectura sería algo así como una escritura interior que se constituye cuando se lee. Y, al igual que la escritura emitida por el autor, también está construida a partir de códigos, lenguas y contextos específicos. Estos códigos o reglas no provienen del autor, sino de la estructura del lenguaje que, según el punto de Barthes, precede al autor, al lector y a la obra misma. Para Barthes no hay una verdad universal o única en la obra, sino una verdad lúdica que tiene que ver tanto con el sentido que le da el autor como el del lector. Por lo tanto, la obra para Barthes se puede constituir a partir de la dialéctica existente entre el autor y el lector.

Al igual que Barthes, Blanchot dice que el escritor deja de lado ese puesto donde busca proclamarse como autoridad dentro de la obra literaria. “El escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites.”⁵⁷ En la escritura se rompe el vínculo que hace que las palabras se consagren a un “yo” o un “tú”: ya no hay un dominio a partir del cual el autor (el *yo*) es el centro y los márgenes, el lector (el *tú*). El lenguaje se despoja del poder que se le había asignado como aquel que habla del mundo y de las certezas que en él existen. El escritor entonces se relaciona con un lenguaje que nadie más habla y que no tiene una misma dirección: no se dirige a nadie ni tiene un centro a partir del cual parte. Lo único que habla ahí es el ser. El escritor renuncia a decir “Yo”, así como también se

⁵⁶ *Íbid.*, 36.

⁵⁷ Maurice, Blanchot, *El Espacio literario*, OP. CIT. p. 22.

renuncia al “Tú” del lector. El lenguaje ya no ocupa el eje central de la estructura de la obra literaria, más bien hay un silencio palpitante que existe en la obra y que permite interrumpir las palabras. En ese silencio, las palabras aparecen en tanto que están desaparecidas y hacen desaparecer. El autor desaparece. Y debido a la desaparición del autor, su lugar queda vacío, permitiendo que surja así la fascinación como motor de la obra.

Por un lado, para Barthes el autor como *Yo* tiene que dejar su puesto autoritario y permitir que el *Tú* del lector sea acogido en un puesto también relevante para la construcción de la obra literaria. Por el otro lado, para Blanchot el autor renuncia totalmente al *Yo*, se distancia y se sumerge en lo impersonal del *Él*, es decir, el anonimato. Esto rompe con la dialéctica existente entre el *Yo* y el *Tú*, ya no pudiendo haber ese desplazamiento de uno a otro. Lo anterior es posible a partir de la soledad esencial: la escritura es el acto más solitario de todos, pues en ella se vertebra la fascinación y la fascinación se suscita, a su vez, gracias a que hay una distancia existente entre el autor, la escritura y la obra. Podría decirse que la fascinación es la vibración que abre el espacio donde la escritura se vuelve incesante, puesto que ya no busca nombrar ni designar ni anclar siquiera “verdades” del mundo a través de las palabras. “[...] la obra es la claridad única de lo que se extingue, y por la cual todo se extingue...”⁵⁸ A partir de que las palabras desaparecen, la obra también se extingue y queda des-obra. En la obra palpita la inacción del *ser* que recuerda la falta esencial, el vacío a partir del cual el *ser* puede hacerse presente en su disimulación. Cuando el escritor da cuenta de ese vacío, es entonces que puede separarse de su *Yo*, de su puesto de autor, de aquel lugar designado que lo busca posicionar en un espacio y tiempo determinados. Solamente de esa manera el escritor toma conciencia de poder decir no; descubre que tiene la libertad de *no ser* y eso le permite fascinarse. El poder darse cuenta que es fútil la pretensión de encasillar con palabras y dotar de sentido al mundo, al *ser*, hace que el escritor pueda asombrarse de nuevo por las cosas, porque las cosas, al igual que

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 40.

el ser, no tienen lugar ni sentido alguno: *no son*. “Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido.”⁵⁹

La fascinación entonces se abre como aquella mirada de la soledad esencial en la escritura incesante. La escritura se entrega a esa ausencia total en donde enunciar la palabra “árbol”, por ejemplo, no tiene que ver ya con el árbol: la palabra no lo nombra, no lo representa, aunque lo describa con ramas, hojas y raíces. La palabra sólo es su propia sombra. En esta ausencia el lenguaje se calla y deja hablar al ser, más allá del valor y la utilidad que le den las palabras en la cotidianidad al habla. Podemos comunicarnos entre nosotros, pero tan sólo es una ilusión que disimula la palabra; hay signos que entendemos, pero sólo son inmediatos, desaparecen luego de nombrarlos. El mensaje nunca llega al otro porque hay un momento en que el lenguaje es interrumpido por el silencio, y es ahí donde el ser habla de su ausencia. Sólo a partir de que el ser falta, el mundo puede existir, el lenguaje puede articularse y el ser puede hacerse presente. Y solamente mediante la desaparición del sujeto (en el caso del espacio literario, en su función de autor), es que el ser puede aparecer.

Antes de ahondar con más profundidad este último tema con respecto a la desaparición del sujeto-autor y la aparición del ser en el espacio literario, es importante abordar la perspectiva de Umberto Eco en cuanto a la estructura en que, según él, las obras de arte se articulan. Aún hoy persiste aquel argumento en el cual las obras de arte son como organismos que pueden subsistir por sí mismos de manera cerrada e independientes del autor, o bien, que pueden tener una estructura abierta dispuesta a que el espectador, lector, intérprete o usuario sea quien la concluya. Esta oposición entre el espacio cerrado y abierto en la obra de arte tiene que ver con la dialéctica existente entre el *Yo* del autor y el *Tú* del lector. Para hablar de esto es necesario revisar lo que Eco entiende por obra de arte:

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 28.

...Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido...⁶⁰

Para Eco una obra de arte generalmente tiene una forma o estructura completa y cerrada. El autor imprime en la obra el sentido a partir del cual estima que los espectadores puedan acceder a ella. Esto quiere decir que el autor es el principal responsable del sentido que tome la obra (si la dispone como abierta o como cerrada) y la estructura de la misma conduce al usuario de manera determinada para que este último pueda comprender tal sentido. De igual modo, en el planteamiento de Eco existe un origen en las obras que es determinado por el autor. Sin embargo, la obra puede ser interpretada de maneras muy diversas por los usuarios, pues cada uno de ellos tiene una singularidad particular que implic experiencias propias, creencias y prejuicios de diferente índole. Al tener la posibilidad de ser interpretada de múltiples modos y no por ello ser alterada en su estructura, la obra puede tener entonces multiplicidad de sentidos. Aquí, Eco puntualiza que las “obras abiertas” mantienen cierta distancia con lo que comúnmente se llama “obra cerrada”, puesto que la obra abierta promueve que el intérprete sea el agente activo en la obra y termine por construirla según su propia singularidad, al contrario de la “obra cerrada”, a la cual el autor le da una conclusión a su propio modo. De esta manera, una obra abierta es inacabada, pues “el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas.”⁶¹ El intérprete, que es el usuario, es decir, el “tú”, se vuelve el motor de la obra que termina por concluirla según su propia singularidad.

[...] cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no puede ser realmente

⁶⁰ Umberto, Eco, *Obra abierta*. Barcelona: Origen/Planeta, 1985. p. 65.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 66.

comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo.⁶²

Para Eco, el *tú* en la obra de arte juega un papel muy importante. El intérprete siempre aporta otro sentido diferente al del autor, pues parte de su subjetividad: los significados los descubre él en su camino por la obra. El punto es que esos significados, de alguna manera, ya están dados por el lenguaje. La obra puede ser abierta si ella sugiere múltiples sentidos de cómo ser leída y, de este modo, es terminada a partir de las aportaciones que dé el intérprete de ella. “[...] el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda...”⁶³ En la obra abierta ya no hay un orden imperante a partir del cual su estructura sigue leyes universalmente reconocidas o una verdad única dada por el autor. Este mundo ordenado por leyes universales se sustituye por un mundo de ambigüedad al que le faltan los centros y un solo sentido fijo. El usuario de la obra es quien fija las relaciones inagotables y las referencias que puedan hacer que se acerque a ella de manera muy particular.

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su* obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podría prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas...⁶⁴

La obra que construye el autor no está formada por elementos puestos ahí de manera aleatoria. Tiene una vitalidad estructural que se mantiene gracias a una especie de fisionomía orgánica, la cual existe a partir de la huella personal que le imprime el autor. Dentro de la creación de una obra abierta, el autor pone ahí elementos organizados según diferentes posibilidades pensadas por él e invita al usuario a hacer la obra en conjunto. El usuario finalmente descubre (no crea) las relaciones internas que se mueven dentro de la obra abierta y que están ahí debido

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibíd.*, pág. 71.

⁶⁴ *Ibíd.*, pag. 85.

a que la obra parte de un origen dado por el autor. Y gracias a que este origen existe es como también puede hablarse de un *Yo* y un *Tú* dentro de la obra. Es de este modo como la obra guarda en su interioridad una verdad que se devela al usuario (*Tú*) a través de los elementos puestos por el autor (*Yo*) en la obra. Esto tiene que ver con lo que se mencionó anteriormente que dicen Deleuze y Guattari acerca de la estructura de las obras literarias narrativas, las cuales están formadas a partir de una verdad que poco a poco el usuario irá descubriendo. Pero, ¿se puede hablar realmente de un origen en la obra literaria y, en general, en la obra de arte? ¿Este supuesto origen está relacionado de alguna manera con la verdad?

Al parecer, tanto en los planteamientos de Eco como de Barthes está presente le tesis del estructuralismo, en la cual se establece como principio que en la obra literaria hay un sujeto preexistente (el autor) y la obra por sí, desde su nacimiento, tiene un origen. Asimismo, este origen se relaciona con la verdad en el sentido de que el usuario de la obra descubre algo encubierto en la obra que le permite tener acceso a sus elementos e hilarlos para instituir un sentido específico. Esta misma tesis del origen y la verdad en la obra permiten que se suscite la relación *Tú* (lector) – *Yo* (autor) en la obra literaria. No obstante, para Blanchot esta relación es sólo una disimulación en tanto que el sujeto que habla en la obra (el autor) desaparece o, más bien, se desenmascara en su estatuto de presencia positiva, pues nunca preexistió. Por lo tanto, el discurso que el sujeto-autor pretende direccionar hacia un otro (el lector) no le pertenece en realidad. Para aclarar este punto, me será necesario primero explicar desde Heidegger un pequeño esbozo de lo que se ha constituido tradicionalmente como origen y verdad en la obra de arte, para así poder refutar el argumento del origen como una certeza positiva a partir de la cual la obra puede ser y, a su vez, condición de posibilidad para que exista el sujeto-autor. El alejamiento que se suscita en el lenguaje deja tras de sí un espacio neutro donde la soberanía del sujeto-autor con respecto a lo que dice queda anulada. El origen entonces, para Blanchot, no tiene otro principio más que sí mismo y el vacío que deja tras de sí el lenguaje en su distanciamiento. El origen es un recomienzo que siempre está recomenzando, “ya que el lenguaje pasado el que profundizando en sí mismo ha

liberado este vacío.”⁶⁵ Y es este vacío el que permite un recomienzo incesante. Antes de abordar este origen ligado al vacío, abordaré la visión tradicional del origen de la obra de arte a través de la voz del Heidegger de *Caminos de Bosque* para después abordar la noción de recomienzo en Blanchot y la concepción de presencia-ausencia con respecto al sujeto-autor.

El mito del origen en la obra de arte

Dice Heidegger en “*Caminos de bosque*” que “el origen de la obra de arte es el arte. [...] y el arte es real en la obra de arte.”⁶⁶. El origen es “aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es”.⁶⁷ Esto quiere decir que, para Heidegger, la obra tiene una esencia, en cuanto que es algo. El filósofo alemán plantea que el artista es el origen de la obra y la obra, el origen del artista: ninguno de los dos puede existir sin el otro. Pero, a su vez, debido al autor, la obra puede subsistir por sí misma y el autor “queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación.”⁶⁸ La destrucción del autor que posibilita la creación en el ser-obra de la obra la explicaré con más detalle más adelante.

En la obra está obrándose el acontecimiento de verdad. Este acontecimiento es *algo que aparece*, lo cual los griegos denominaron como *θυσίς* (lugar). Heidegger pone el ejemplo del templo que se alza en su permanencia en tanto que permite al dios hacerse presente, por lo que la obra (el templo) es el dios mismo. El *hacerse presente* del dios en la obra es *θυσίς*, lugar donde acontece la verdad. Heidegger relaciona el templo con la obra de arte porque la obra, al instalarse en una exposición, se consagra y glorifica. Se consagra debido a que el dios es convocado a ocupar la apertura de la presencia de la obra. Se glorifica porque se reconoce al dios que la ocupa. El templo se alza en sí mismo en su permanencia, ya que recibe la presencia

⁶⁵ Michel, Foucault, *El pensamiento del afuera*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1997.p. 12.

⁶⁶Martin, Heidegger, *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. p. 28.

⁶⁷ *Ibíd.*, p.11.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 28.

del dios y, asimismo, la obra de arte también se alza y en ella se hace presente el acontecimiento de verdad, el cual permite que la obra abra un mundo. “En el hecho de hacer mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses [...] Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad.”⁶⁹ Al ser la obra la que levanta o hace mundo (en eso consiste su ser-obra), lo mantiene abierto. La obra se retira y lo que hace que emerja en esa retirada (ausencia) es la tierra, que es su refugio. Por un lado, el mundo es lo abierto, por el otro, la tierra es lo que siempre se cierra a sí mismo. El mundo y la tierra son en esencia muy diferentes entre sí: están en una perpetua lucha. Este combate entre el mundo y la tierra es el ser-obra de la obra. Y en la dinámica de esta disputa siempre está presente el reposo, el cual permite que se constituya la unidad de la obra. Mundo/tierra, abierto/cerrado. La unidad se suscita en esta lucha de opuestos a través de un proceso dialéctico.

Cuando Heidegger habla de la verdad, no hace referencia a aquella que en la tradición filosófica tiene que ver con la relación entre el conocimiento y la cosa. Descartes, como ya se dijo en el primer capítulo de esta tesis, hablaba del concepto de verdad partiendo de la certeza. La verdad para Descartes tenía que ver con la corrección de la representación del individuo con respecto a la cosa y sólo a través de esta corrección podía haber conocimiento. Pero para que haya una corrección tiene que haber una idea de lo que es la certeza y esta idea no parte de nosotros, sino que es una idea innata que parte de Dios. Si Dios no fuera el fundamento en el planteamiento cartesiano de la verdad, no habría certeza y, por lo tanto, no habría verdad. “Mientras hablemos y opinemos así, seguiremos entendiendo la verdad únicamente como una corrección que ciertamente precisa de un presupuesto que nosotros mismos imponemos sólo Dios sabe cómo y por qué razón.”⁷⁰

Heidegger no sigue este concepto de verdad, sino más bien el acuñado por los griegos que es ἀλήθεια, lo cual significa “desocultamiento de lo ente”. Antes ya se había dicho que el acontecimiento de verdad tenía que ver con el hacerse

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 32.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 37.

presente del dios en la obra. Se podría decir que este hacerse presente está relacionado con el desocultamiento de lo ente, pero lo ente nunca puede estar bajo el dominio de nuestra representación, o sea, no puede alcanzarse. Aun así, en medio de lo ente hay un lugar abierto, una abertura, a la cual Heidegger denomina como “claro”. Lo ente, que está oculto (y por eso es que se habla de desocultamiento), puede estar en su estado de ocultamiento sólo porque hay un lugar abierto en él. Por lo que, a la vez que está abierto y se desoculta, lo ente es en sí mismo también encubrimiento. “Antes bien, el claro sólo acontece como ese doble encubrimiento. El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento.”⁷¹ Este doble encubrimiento del que habla Heidegger tiene que ver con que lo ente se sale de su oculto estado originario y se adentra en el desocultamiento, es decir, se retira de lo oculto para refugiarse dentro de sí mismo. Lo anterior, a su vez, hace referencia a la dialéctica en la que se mueve la verdad: la esencia de la verdad también es su no-verdad, su contrario. La verdad como disimulo es ese error que puede suceder en lo que parece totalmente claro. No hay certeza que no esté sostenida por la incertidumbre: la verdad acontece en un terreno inseguro. Y justo esta lucha de contrarios es la que tiene que ver con el origen.

“La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo.”⁷² Se trata pues del mismo combate primigenio entre el mundo y la tierra, lo cerrado y lo abierto, que constituye la unidad de una obra. Sin embargo, en esta lucha, la tierra no es nada más lo cerrado, sino que ella se abre como un elemento que se cierra a sí mismo: el ente se adentra en el centro abierto y vuelve a salir de ahí para refugiarse en sí mismo. Asimismo, el mundo no es sólo su claro, sino que el ente tiene su procedencia de lo que aún no ha sido desoculto y está encubierto. La verdad acontece en medio del claro y el encubrimiento. Ahora bien, una de las expresiones del acontecimiento de verdad es en el ser-obra de la obra de arte. En la obra está obrándose la verdad: la verdad que es la lucha primigenia entre el espacio abierto donde se adentra el ente y, a su vez, se retira y

⁷¹ *Ibíd.*, p. 39.

⁷² *Ibíd.*

encierra en sí mismo. Aquello que está obrándose en la obra es real, pues parte del acontecimiento de la verdad, el cual se manifiesta en lo efectuado de la obra en tanto que es creación de alguien.

La obra es algo efectuado, es decir, ha sido creada por un artista. El ser-obra de la obra no se determina a partir de la obra misma, pues, como se vio con anterioridad, la unidad de la obra se está gestando a través del combate primigenio entre lo abierto y lo cerrado, el encubrimiento y el desocultamiento (en ese intermedio es donde acontece la verdad). A partir del ser-obra de la obra se determina el ser-creación de la obra, es decir, del hecho de que la obra ha sido creada. Según Heidegger, el crear es un *traer delante*, el cual “saca a lo presente como tal fuera del ocultamiento y lo conduce dentro del desocultamiento de su aspecto.”⁷³ Crear es entonces expresar la apertura a partir de lo ente, el cual sale de su ocultamiento para ser producido y, una vez producido, retirarse y refugiarse en sí mismo (este movimiento tiende al reposo en sí mismo y hace referencia a la creación – unidad conquistada a partir del combate primigenio). Lo producido o traído delante es una obra.

[...] en la obra lo extraordinario es precisamente que sea como tal. [...] Cuanto más esencialmente se abre la obra, tanto más sale a la luz la singularidad de que la obra sea en lugar más bien de no ser. Cuanto más esencialmente sale a lo abierto este impulso que emerge de la obra haciéndola destacar, tanto más extraña y aislada se torna la obra. En el traer delante de la obra reside ese ofrecimiento que consiste en «que sea».⁷⁴

El traer delante de la obra, como ya se vio, hace referencia entonces a un dejar surgir o traer hacia lo no oculto, a la presencia. El arte, en ese sentido, hace surgir la verdad, la pone afuera, es un llegar a ser y acontecer de la verdad, puesto que “la palabra origen significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador.”⁷⁵ En ese traer hacia afuera es donde salta lo inseguro de la verdad y donde la obra es. Pero este movimiento de desocultamiento implica necesariamente el movimiento en el que se refugia en sí mismo, es decir, su resistencia por ser retirado de lo oculto. A la vez

⁷³ *Ibíd.*, p. 43.

⁷⁴ *Ibíd.*, p.p. 47-48.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 56.

que se abre aquella brecha o claro, la pura presencia, también se abre el vacío, la ausencia.

El *traer delante* de la obra significa que salga al afuera, valga la redundancia. Este impulso hacia el afuera, este salto, hace que la obra reluzca como una isla solitaria, parecido al planteamiento blanchotiano de la soledad esencial:

Cuanto más solitaria se mantiene la obra de sí, [...] cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente sale a lo abierto ese impulso — que hace destacar a la obra— de que dicha obra sea, tanto más esencialmente emerge lo inseguro y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro.⁷⁶

El lenguaje de la obra se retira, se aleja lo más que puede de sí misma para provocar así el desocultamiento de su propio ser, pero esto sólo es posible a partir de ese distanciamiento. “Cuando el lenguaje se retira de sí mismo hacia afuera, es cuando desaparece el sujeto que habla.”⁷⁷ Ese alejamiento permite que se abra un espacio neutro donde el sujeto ha quedado erradicado. En el caso del espacio literario, el sujeto-autor es puesto a un lado y gracias a que desaparece es que puede aparecer el ser del lenguaje en la obra. Cuando Heidegger habla del doble encubrimiento con respecto al ente que se desoculta para volverse a ocultar al refugiarse en sí mismo, se refiere a un doble movimiento: una retirada hacia el afuera que permite el desocultamiento del ente y luego un adentramiento.

Blanchot, por otro lado, plantea que el lenguaje de la obra se pone fuera de sí, lo cual provoca que quede un lugar vacío en la obra a través del cual se manifiesta el ser del lenguaje. La retirada hacia afuera hace que el yo del autor desaparezca: ya no puede nombrarse en un espacio que ha quedado vacío, neutro, no hace eco su yo en ningún lado, por lo que ya no puede regresar a sí mismo. Justamente porque ha quedado ese espacio vacío, queda desvinculado de los hombres, del mundo: la obra recuerda entonces a una isla solitaria en medio del mar del anonimato. Al contrario de Heidegger, Blanchot habla de esta retirada como la expresión de la pasividad del sujeto, pues está abandonando un puesto que no podrá volver a

⁷⁶ *Ibíd.*, P. 48.

⁷⁷ Michel, Foucault, *El pensamiento del afuera*. OP.CIT. p. 6.

ocupar: su desaparición, por lo tanto, no implica un movimiento de superación, a la manera del movimiento dialéctico, ni un regreso a lo Mismo. Más bien es convocado por el llamado de lo Otro totalmente Otro, a la manera en que lo expone Levinas.

Es por eso que, la diferencia fundamental con respecto a lo que argumenta Heidegger en *Caminos de Bosque* y el pensamiento blanchotiano es que Heidegger sigue argumentando que el pensamiento funciona por oposiciones duales que se manejan en jerarquías, cuando Blanchot justamente quiere refutar esto. Como dice Helene Cixous en *La Risa de la Medusa*:

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición [...] una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas). Y todas las oposiciones son parejas. [...] El movimiento por el que cada oposición se constituye para dar sentido es el movimiento por el que la pareja se destruye. [...] Cada vez se libra una guerra. La muerte siempre trabaja.⁷⁸

Heidegger plantea que hay un combate primigenio entre lo abierto y lo cerrado, el mundo y la tierra, los cuales son parejas de oposiciones duales. Gracias a este combate, que representa un movimiento dialéctico, es posible que se destruya la pareja y se suscite entonces la superación, la cual sería el desocultamiento de lo ente del que habla Heidegger. Esta guerra de parejas opuestas es lo que Heidegger denomina como la esencia de la verdad y gracias a que hay esta lucha es que se puede hablar de la unidad de una obra. Lo ente, al salir, tiene un doble movimiento de ocultamiento donde se vuelve a expresar este combate de opuestos para que pueda otra vez desocultarse. El “claro” del que habla Heidegger se refiere a la expresión de este doble encubrimiento: algo abierto en lo ente que le permite salir y volverse a ocultar. Sin embargo, Heidegger no piensa el adentro a la manera de Blanchot, es decir, como un pliegue del afuera, más bien sigue viendo a ambos como opuestos que deben combatir entre sí y superar su lucha a través de un movimiento dialéctico que posibilite el desocultamiento de lo ente y su regreso a sí mismo. Para Blanchot no hay un regreso, sólo el salto hacia lo inseguro, lo anónimo, lo inestable.

⁷⁸ Helene, Cixous, *La risa de la Medusa. Ensayo sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1995. p. 14 .

La realidad no está formada de opuestos. A lo largo de la historia de la filosofía occidental siempre se han querido plantear parejas de opuestos que puedan llegar a una contradicción aparente entre sí: Abierto/cerrado, actividad/pasividad, mundo/tierra, ser/no ser... La contradicción es la que hace que haya movimiento en tanto que hay una identidad fija o estática (es decir, las parejas por sí mismas y en separado representan tal identidad estable). Todo aquello que encierra una contradicción puede moverse de su primer estado estático hacia otra cosa. Aquel "claro" del que habla Heidegger es como un vislumbramiento de esta contradicción que encierra cada pareja independiente y que posibilita la lucha a través de la cual se suscita un movimiento de superación. Es en ese momento de guerra entre opuestos y en el movimiento dialéctico de síntesis donde se produce el desocultamiento de lo ente y, por lo tanto, la unión de los contrarios (la unión de la obra) que pronto ha de volverse a desunir, a retraer, a alejarse de sí. Blanchot no apoya en sus argumentos un movimiento dialéctico, puesto que, para empezar, no está a favor de hablar de parejas de opuestos.

Para Blanchot, cerrado/abierto, ser/no ser/, activo/pasivo/, hombre/mujer, no representan oposiciones ni entran nunca en contradicción. Cuando Blanchot habla del espacio neutro es precisamente para abolir tales categorías contradictorias. El yo o sujeto se retira para no volver a tomar ese lugar y determinarse en una identidad fija. Nunca podrá llegar a determinarse, puesto que siempre será arrebatado por la indeterminación. El ser siempre es indeterminado, siempre es otro, es no ser. Por ello es que cuando Heidegger habla de que la obra es resultado del combate primigenio de opuestos (abierto/cerrado), se refiere a que la obra es la unidad o síntesis de esa lucha. Para Blanchot esto no es así, puesto que la obra siempre está en un constante desobrase, es decir, en una pasividad a partir de la cual no puede nombrarse, representarse ni determinarse en nada. Es en este espacio indiferenciado donde se manifiesta el afuera, el cual fascina al escritor y lo atrae a su propio naufragio.

El pensamiento del afuera: hacia una escritura del desastre.

El afuera siempre atrae al escritor; es la fascinación del vacío lo que lo despoja de su yo y hace que se adentre en las olas de esa soledad esencial.

La atracción es para Blanchot [...] la experiencia pura más desnuda del afuera. [...] 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. [...] La atracción manifiesta imperiosamente que el afuera está ahí, abierto, sin intimidad, sin protección ni obstáculo [...] pero a esta abertura misma, no es posible acceder, pues el afuera no revela jamás su esencia; no puede ofrecerse como una presencia positiva, sino únicamente como la ausencia que se retira lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que emite para que se avance hacia ella, como si fuera posible alcanzarla.⁷⁹

La abertura a la que hace referencia Foucault con respecto al afuera es para Heidegger la brecha o “claro” que se abre en lo ente y que permite de alguna forma que el que es atraído se acerque, pero sólo a través de la distancia que impone. Como ya se dijo con anterioridad, lo ente no puede representarse y, por lo tanto, no puede alcanzarse ni entra dentro del dominio de la verdad, si se sigue tomando al concepto de verdad como toda aquella corrección de la representación con respecto a la cosa. Aquí la verdad ya no funciona en ese sentido, sino más bien está en medio, entre-dos: entre la brecha que se abre o “claro” y el encubrimiento (en Heidegger), o entre la abertura que se abre y el espacio neutro o vacío del afuera (en Foucault y Blanchot). Ambas concepciones sitúan a la verdad en un terreno inseguro y nada estable: ya no hay certeza ni una presencia positiva, sino más bien la ausencia que disimula una presencia que parece posible de alcanzar, mas no lo es. De esa forma es como el *ser* en el lenguaje de la obra es disimulado.

El afuera no es un margen o una línea estática que pone un límite entre dos partes: la abertura y el vacío. Más bien, como dice Deleuze en *Foucault*:

⁷⁹ Michel, Foucault, *El pensamiento del afuera*. OP.CIT. p. 16.

El afuera no es un límite petrificado, sino una materia cambiante animada de movimientos peristálticos, de pliegues y plegamientos que constituyen un adentro: no otra cosa que el afuera, sino exactamente el adentro del afuera.⁸⁰

Cuando Deleuze habla del afuera como una materia cambiante de movimientos peristálticos, se refiere a que está en una constante dinámica de contracciones y relajaciones que crean plegamientos. El adentro sería entonces el pliegue del afuera que constituye una interioridad de espera o de excepción (es decir, sin leyes). Se ha intentado encerrar el afuera dentro de la celda de la razón. Así como el navío de los locos del que habla Foucault, donde se han encerrado a los locos y se les ha echado al mar incierto: los locos en el barco conforman esa interioridad, ese interior que se ha puesto en una exterioridad, la del naufragio, la de un afuera del Estado. En ese sentido, se instaura una interioridad de espera o de excepción donde no hay leyes, donde se ha ido al exterior de la legalidad, hacia un estado de negligencia, de no cuidado, de no relación ni con los hombres, ni con el mundo, ni con la mismidad ni la otredad siquiera.

[...] pensar supone poner en distancia el pensamiento, establecer una separación de ese pensamiento para conmigo que, situado ahora en el afuera, ya no me pertenece, no supone propiedad alguna, no está requiriendo un sujeto para llamarme, para escribirme como sujeto y autor que lo pusiera en juego.⁸¹

El sujeto espera porque en el pensamiento del afuera vive constantes interrupciones. Pensar ya no equivale a una continuidad, más bien la continuidad ha quedado interrumpida. Se espera ese acercamiento a aquello que aleja, que pone distancia. Se espera la inmortalidad, la muerte, algo que haga de ese espacio infinito que se abre entre el “otro” y el “mismo” un espacio finito y no uno neutro, donde ya no pueda fijarse relación alguna. Siendo la relación la falta de relación, la otredad ya no puede verse como lo contrario a la mismidad ni viceversa. Se esperaría que, al ser arrojado a la exterioridad, nos encontremos con otro que nos salve de aquel naufragio. Sin embargo, ese otro nunca puede llegar a alcanzarse.

⁸⁰ Gilles, Deleuze, *Foucault*. México: Editorial Paidós, 2016. p. 128.

⁸¹ Jorge, Fernández Gonzalo, *Maurice Blanchot y el pensamiento de la no-relación*. Revista Neutral, Edición #2 | 01.12. Universidad Complutense de Madrid. p. 1.

El pensamiento del afuera se trata de un pensamiento que rompe con la propiedad porque rompe con el sujeto, con la autoría, y se ve desplazado a un espacio (el espacio del afuera) en el que existe, toma impulso, hasta que esa otredad que busca al otro, pero que no acaba por encontrarlo, no se cumple ni en sí misma como otredad (no es lo otro, porque no está en el otro) ni en sí misma como mismidad. [...] La otredad se vuelve, por tanto, un concepto neutro, que no puede ser ni él ni su contrario, porque existe en una paradoja.⁸²

Es el diálogo inconcluso entre lo mismo y lo otro. La otredad y la mismidad ya no juegan un rol de contrarios. El yo se vive como ese doble de lo otro, de lo exterior, es un redoblamiento de lo Otro, mas no puede llegar a alcanzarlo. Ese espacio neutro al que arriba el yo rompe con la subjetividad: ya no hay manera de afirmarme como yo, ni como sujeto, ni como autor. Al contrario de lo que argumenta Eco en su *Obra abierta*, la obra no es dispuesta por el sujeto-autor para que el tú-lector le dé un sentido acabado. Más bien ya no hay una subjetividad que refiera a un autor porque ya no puede hablarse de un sujeto: el sujeto ha perdido su dominio. Y, por lo tanto, ya no hay una autoría ni un señorío que disponga de la verdad de la obra como la representación acabada y correcta del individuo: el *cogito ergo sum* cartesiano se vuelve inoperante, pues no hay ya una relación de identidad que vincule al individuo y al lenguaje. El lazo de sujeción que tenía su principio en el yo y que permitía decir que el autor podía proclamarse como el que disponía de la obra, le ponía inicio o fin, o bien, donaba la posibilidad de su conclusión al usuario de la obra, se ha roto. Ni Tú ni Yo se juegan ya en la verdad de la obra que sigue obrándose.

Cuando cesa el señorío de la verdad de, vale decir, cuando la referencia a la alternancia verdadero-falso (incluso su coincidencia) deja de imponerse siquiera como el trabajo del habla futura, el saber sigue buscándose y tratando de inscribirse, pero en otro espacio donde no hay más dirección. Cuando el saber dejó de ser un saber de verdad, entonces de saber es que se trata: un saber que quema el pensamiento, como saber de paciencia infinita.⁸³

Un espacio vacío e infinito se abre entre el autor y la obra. La escritura permite abrir ese espacio anónimo hacia el afuera, donde ya el autor no tiene primacía y no yace atado al sujeto. El pensamiento del afuera no oscila en un espacio de verdad o mentira, sino más bien se encuentra en el margen de ambos. En ese margen

⁸² *Ibíd.*, p. 2.

⁸³ Maurice, Blanchot, *La escritura del desastre*. 1ª ed., Venezuela: Monte Ávila Editores, 1987.p.43.

acontece el olvido: olvidar nombrar, ya no poder designarse bajo el territorio de los signos, de las palabras. Olvidar una palabra y su sentido permite escribir, hablar, recordar, vivir... El olvido en el pensamiento del afuera hace posible que se suscite la ruptura con la subjetividad y también con lo real. El olvido funciona como un impulso, un salto hacia lo impensado que se encuentra justo en el centro del pensamiento, en su punto ciego, en los intersticios de su interioridad. Al hablar del afuera como una materia cambiante que abre un espacio neutro, vacío e infinito de no-relación, Blanchot pretende hablar de una nada en movimiento, en la cual ya no se vertebra una dialéctica entre opuestos. Lo familiar o lo cercano y lo desconocido o lejano no están separados ni son opuestos, pues al ser opuestos seguirían teniendo una relación de unidad. Más bien, su diferencia es infinita.

En ese sentido, Blanchot se separa del planteamiento de Heidegger, puesto que para Blanchot no habría ya una disputa entre el mundo y la tierra, confrontación que suscita una relación de unidad y permite que acontezca la verdad. Blanchot trasgrede la oposición. Lo que devela Blanchot es más bien el poder del no. La no-relación que acontece en el pensamiento del afuera permite hablar del poder que tiene el pensamiento como ocultación del pensamiento: el poder de su imposibilidad. El pensamiento ya no está ligado a lo real, sino más bien a sí mismo, pero en torno a la falta esencial, que es el fracaso de la operación del pensamiento al tratar de concebir en sí mismo una identidad. Lo real más bien se articula como ficción: lo pensado es ficción, como dice Nietzsche, y en ese sentido los límites de lo real quedan sobrepasados.

El gran fracaso del pensamiento es cuando se revela que su propio poder es no poder pensar todo. Es ahí donde se suscita el *desastre*. Y, sin embargo, “el desastre no nos contempla, es lo ilimitado sin contemplación, lo que no cabe medir en términos de fracaso ni como pérdida pura y simple.”⁸⁴ El desastre va más allá de un simple fracaso, puesto que él ya no tiene ni como principio ni como paradero un

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 10.

yo. En él se vislumbra el olvido como aquella pasividad de lo que no ha podido ser trazado: de lo impensado dentro del pensamiento.

El desastre no alcanza a un yo, sino que es el no alcance de una subjetividad, lo que está desestructurado, el pensamiento en tanto que no estructura, no poder, como distancia sin unión o separación, sin ningún grado de pertenencia o posesión para con un sujeto porque no hay subjetividad trascendente que, a un lado de la balanza, pueda pensar el mundo, y porque tampoco hay mundo ya que pensar, sino la ausencia de mundo, el bloque no pensable del mundo. El desastre nos sitúa ante lo no pensable sin establecer una relación entre nosotros y las cosas.⁸⁵

En el desastre se habita lo inhabitable del pensamiento, lo inestable en él: ese pensamiento que se sitúa al margen de todo pensamiento, que queda despojado hacia el espacio del afuera. Pensar ya es dejar de pensar, puesto que el pensamiento se vuelve algo inoperante. De este modo, las palabras ya no pueden ni referir ni representar las cosas del mundo, más bien sólo queda el habla fragmentaria, intermitente, después del colapso de una unidad que ya ni por sí misma puede sostenerse. El silencio se hace presente en el despliegue infinito de las palabras, porque su único límite era aquel donde se pretendía que tenía un límite, una referencia, una designación. El desastre ya no apunta hacia la subjetividad trascendente que busca estructurar a través del pensamiento el mundo, como si ella tuviera dominio sobre él y las cosas. El espacio de lo fragmentario, propio del desastre, “asume el riesgo de un pensamiento no garantizado ya por la unidad”⁸⁶ Ya no se trata de buscar sintetizar todo en una unidad, sino más bien el habla del fragmento se plantea en las interrupciones del sentido. Ignora toda contradicción, pues de ese modo dos fragmentos pueden aparentemente oponerse (sin incurrir en la negatividad propia de la dialéctica) y también afirmarse (sin ser fijados a una certidumbre o planteados en una positividad): su relación es la de la no-relación, ya que los lleva hasta el límite que ellos mismos emiten. Desde ese límite se hace presente la posibilidad de que el habla del fragmento se borre cada vez, retirándose fuera de ella misma hacia el rumor neutro del espacio del afuera.

⁸⁵ Jorge, Fernández Gonzalo, *Maurice Blanchot y el pensamiento de la no-relación*. OP. CIT. p. 5.

⁸⁶ Maurice, Blanchot, *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.p. 199.

Ya no se hace manifiesta la dialéctica: no hay en el habla fragmentaria un discurso que niegue o afirme, sino más bien se manifiesta lo ilimitado de la diferencia. Por ello es que la obra no puede pensarse como una unidad acabada, como la piensa Barthes y Eco, pues su continuidad siempre se ve interrumpida. Ni siquiera se podría hablar, como ya se dijo, de una oposición entre lo abierto y lo cerrado en la obra (el mundo y la tierra de Heidegger). La apuesta por el fragmento en una escritura del desastre es la apuesta por lo azaroso, por dejar el origen en suspenso y la verdad en un terreno acuoso e inestable. Se abandona el sendero del sentido en el que todavía pretende constituirse una pertenencia en las palabras y las cosas, una verdad oculta lista para ser revelada. “El desastre todo lo expolia, dejándonos la casa del ser toda ella saqueada”⁸⁷ Saqueada de verdad, de origen, de contradicción, de sentido, de unidad y llena de la sombra de su desaparición, el rastro de su distanciamiento, el eco del afuera.

De esta manera, la escritura del desastre permite, a través de la disolución del yo del autor, la creación. El autor deja ese lugar vacío y se priva del mundo, y en ese privarse del mundo, se hace presente su riesgo a morir. El autor desde un inicio sabe que la exigencia de la escritura siempre lo hará rezagarse del mundo para permanecer en una soledad esencial a partir de la cual sus palabras perderán su sentido y se mostrarán como neutras, es decir, como permanentemente errantes. Esto quiere decir que sus palabras dejarán de ser suyas y aquello que nombren o digan nunca podrá dejar de ser dicho y nunca podrá ser entendido. El mensaje que alguna vez quiso transmitir el autor en su obra queda abolido, pues las palabras ahí congregadas se remiten a un afuera más allá de la obra y del autor mismo. La soledad esencial a la que apela el autor tiene que ver con cómo la obra lo excluye y lo mantiene apartado tanto de ella como de sí mismo, pero, a la vez, también está encerrado en ella, ya que la obra no lo abandona nunca (pues es inconclusa).

Dice Blanchot que “una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de

⁸⁷Jorge, Fernández Gonzalo, Maurice Blanchot y el pensamiento de la no-relación. OP. CIT. p. 6.

la que la obra contribuyó a liberarlo.”⁸⁸ El autor se interna en el espacio interior de la obra (que es un pliegue del afuera) y trabaja desde ahí, en soledad. Sin embargo, en ese espacio ya no hay tiempo y el autor permanece alejado del mundo. Si el autor se queda ahí entonces muere, porque es como si se quedara en una isla, sin alimento, desamparado, oyendo el rumor del mar como una esperanza lejana de que quizá, en la orilla del otro lado, hay algo aparentemente inalcanzable que puede salvarlo. Ese algo aparentemente inalcanzable es la obra por la cual, también, quedó como un náufrago.

Es inevitable que el Yo del autor muera en el proceso. El autor abandona su Yo adentro de la obra para poder salir a flote, hacia el afuera. Da ese salto. No obstante, el Yo del autor no quiere separarse de él y lo retiene en la interioridad de la obra. Para poder salir, el autor entonces necesita dejar atrás su Yo y es esa huella que deja tras de sí la que permite a nosotros los lectores conmovernos cuando leemos una obra, pues vemos el eco de la huida del autor que teme morir. Y, sin embargo, el autor es salvado por la obra. La obra permite entonces *la imposibilidad de su muerte*. “...Escribir no es un llamado, sino algo más simple, la esperanza de no hundirse, o, más exactamente, de hundirse más rápido en sí mismo y así rescatarse en el último momento.”⁸⁹

⁸⁸ Maurice, Blanchot, *El Espacio literario*, OP. CIT. p. 46.

⁸⁹ *Ibid.*, p.54.

Capítulo 3: La obra y la muerte

*Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato;
empieza, aquí, mi desesperación de escritor.
Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos
cuyo ejercicio presupone un pasado que
los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir
a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa
memoria apenas abarca?*⁹⁰
J.L. Borges

*Soñamos viajar por el universo.
¿El universo no está entonces en nosotros?
No conocemos las profundidades de nuestro espíritu.
Hacia el interior conduce el camino misterioso.
La eternidad está en nosotros
con sus mundos, pasado y futuro.*⁹¹
Novalis

Orfeo y Eurídice: La otra noche ⁹²

Cuando Orfeo, atemorizado y acechado por la duda de si su amada Eurídice lo seguía detrás para salir por fin del reino de las sombras, vuelve su cabeza y la mira, el olvido irrumpe. El trayecto fijado por la certeza de la luz (del todo incierta) que trazaba su visión para guiar a la ya perdida Eurídice hacia la superficie, de pronto se desvanece, se borra. Acontece entonces la imposibilidad de mirar, la vacilación, la

⁹⁰ Jorge Luis, Borges, *El Aleph*, OP. CIT. p. 192.

⁹¹ Novalis, *Fragmentos*, selección y traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Brbudo, ed., Nueva Cultura, Tomo II, N° 3, México, 1942, p.71.

⁹² En este capítulo se hará referencia frecuentemente al libro décimo de *Las metamorfosis* de Ovidio que toma Maurice Blanchot para abordar su primer capítulo de *El Espacio Literario*. En el pasaje relatado por Ovidio, el músico Orfeo, quien es el encargado de guiar con su lira los navegantes a través de su travesía por el mar para que no se pierdan, se casó con Eurídice, la ninfa. A Eurídice la mordió una serpiente, lo cual la hace que sea arrastrada hasta el Hades. Orfeo, en búsqueda de su amada, decide bajar al Hades para pedir a las divinidades del inframundo que su amada regrese con él a la superficie. Se ayuda de su música para encantar a los guardianes infernales y llegar hasta Eurídice; sin embargo, dichos guardias le ponen una condición: si Orfeo quería recuperar a su amada, no tenía que volver su cabeza para mirarla hasta que Eurídice llegara hasta la superficie. Pero, Orfeo, aterrorizado por la oscuridad del trayecto, es acechado por la duda: ¿será que Eurídice si está caminando detrás de mí? La duda hizo que Orfeo no respetara el pacto y volteara a ver a su amada, quien, al instante, se esfumó de su lado. Orfeo perdió a Eurídice no una, sino dos veces, sin permitírsele ya volver al inframundo por su amada nunca más. Según Ovidio, Orfeo, a pesar de que se le prohibió, intentó regresar al inframundo, pero Caronte, el barquero de Hades, no le permitió el paso. Orfeo, triste por no poder recuperar a Eurídice, siguió cantando y tocando su lira mientras muchas mujeres y ninfas le ofrecieron su compañía, que negó siempre rotundamente. En los montes Ródope y Hemo a los que llegó a vivir Orfeo después de intentar regresar por su amada, fue visto por las Bacantes tracias despreciadas por él. Lo atraparon y lo despedazaron, esparciendo sus miembros. La cabeza y la lira de Orfeo fueron llevadas por el río Hebro, hasta parar en el mar cerca a la isla de Lesbos, de donde es proveniente la poetisa Safo. Se dice que la cabeza de Orfeo siguió cantándole a Eurídice por toda la eternidad.

zozobra por lo invisible y, de ahí, sólo la traición de Orfeo al cerrar los ojos y voltearse ante la “certeza” de una “presencia” que no es más que disimulada (la de su amada Eurídice) es capaz de imponer movimiento a lo que pretendía estar fijo en la esperanza de lo verdadero; de lo que pretendía ser siempre visible y sin error. Es ese movimiento de la traición “por el que se constituye la obra, que no es sino desobra, la visión de algo invisible que equivale a una ausencia sin fin”.⁹³ Orfeo, que seguía el centro de su visión hacia la superficie, de repente es arrebatado por la ceguera de la profundidad. El andar esperanzado de Orfeo alude a la obra que se piensa determinada por una línea recta con principio y fin donde hay una superación del pasado hacia un futuro dado. Esto presupone que hay un sujeto pensante (el que escribe su trayecto en línea recta con principio y fin dentro de la obra) y un objeto que piensa (la escritura en la obra). Sin embargo, ¿qué pasa si el sujeto voltea la cabeza y es arrancado de sí hacia una sórdida ausencia, hacia la indeterminación plena y sin fin, así como fue arrastrado Orfeo hacia ella al voltear a ver a la ya perdida Eurídice? ¿Qué pasa si no hay sujeto, si desaparece, si no hay un “quién” que escriba la escritura? En esa pérdida, ¿podría decirse que ya no hay una exigencia personal (del Yo) en la obra, sino más bien siempre impersonal, anónima?

“La soledad de la obra nos descubre una soledad más esencial”⁹⁴.

La obra consiste en su recomenzar incesante, en su eterno chapoteo de retorno: la repetición sin fin del recomienzo. En el recomienzo no hay principio ni fin, por lo que no se puede hablar de una línea recta, ni tampoco de un círculo, pues, aunque “cada punto [del círculo] es una plenitud y, por lo tanto, un olvido, una supresión, lo que hace que cada punto contemple el todo”⁹⁵, el círculo nunca puede cerrarse. Al igual que una línea recta que no puede alcanzarse porque el principio y el fin no existen, así tampoco el círculo jamás puede alcanzarse. La obra no es ese círculo, sino que es la ausencia de círculo, es decir, es una repetición incesante. Es por esto que el

⁹³ Blanchot, M., (2002). *El espacio literario*. España: Editorial Nacional, Madrid. Introducción de Anna Poca. p.11-12.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁵ Blanchot, M., (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Caldeón. Introducción de Oscar del Barco, 1973. p. 7.

escritor nunca sabe si la obra está acabada o es inconclusa, porque lo único que ella dice es que “es”. En ese “es” de la obra reside su soledad, puesto que el ser es ser en tanto disimulado y la disimulación aparece haciendo desaparecer todas las cosas particulares. Ya no hay un “yo” determinado que nombre la presencia de una exigencia para determinar el comienzo o el fin de la obra. Es entonces que el escritor se ve imposibilitado de leer su obra, como Orfeo se vio imposibilitado de ver a Eurídice de nuevo. Está separado de la obra, hay una distancia primordial en la que el yo queda disuelto en el anonimato. Es este anonimato el que abre el espacio literario del que habla Blanchot: un espacio donde el yo está dislocado y, gracias a ello, el afecto puede brotar otra vez.

Sin embargo, la cultura occidental yace aferrada al dominio de la yoidad, está ligada al libro “como depósito y receptáculo del saber [...] como lo que constituye la condición para toda posibilidad de lectura y escritura”⁹⁶. El pensamiento centralizado de la cultura le da prioridad a la mano que escribe, la que siempre habla, la que no puede dejar huecos o vacíos, la que no se detiene ni suspende su marcha, regida siempre por un “yo-escritor”: la mano que constantemente tacha al afecto y da preponderancia a la “certeza”. Bajo esta noción, el libro es el producto de esta marcha incesante y enferma de la mano escribiente. Tiene una exterioridad, pero se inscribe bajo el espacio de la ley. La exterioridad de la escritura, al estratificarse en libro, deviene como ley. La Obra pretende mostrarse como un diálogo (doble entre “Tú-Yo”) donde hay una continuidad operante, una presencia que se actualiza siempre en un presente, pasado y futuro, es decir, un tiempo cronológico bien delimitado, un espacio conciso. Pero, ¿qué ocurre con esa otra mano que se detiene, que baja el lápiz de la mano escribiente? ¿Qué pasa con ese titubeo que tuvo Orfeo el cual le hizo traicionar la certeza y voltear la cabeza? ¿Qué pasa con esa errancia, con ese viraje del pensamiento, con ese balbuceo? ¿Acaso no está ahí? ¡Sí! Siempre ha estado ahí, incluso antes de la obra, en una ausencia sin fin. Es eso impersonal, es lo Otro, la Soledad Esencial, la Noche Esencial que penetra violentamente y se aloja en el yo para quebrarlo. A partir de la escritura, la palabra se desliza del todo y

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 26.

se manifiesta una interrupción de la continuidad para dar paso así al desbordamiento, el exceso, la sobreabundancia, lo inconcluso del afuera. Todo está excluido porque todo está dado en abundancia. Entonces se suscita la desesperación, la desesperanza de que ya no hay una unidad fija, plena, sino rota en su exceso que la dobla y ante tal desesperanza está la errancia sin fin de la escritura.

En su núcleo, el yo-fijo lleva siempre una potencia de disolución que es lo impersonal, la fuerza del silencio que se esconde en las palabras, en sus intersticios invisibles. Eso Otro deja una pregunta que nos hace titubear, vacilar, sentir vértigo... La pregunta hace que el lenguaje se desvíe de sí, de su línea recta, de su continuidad de presencia que está habituada a dar respuestas y fijar identidades. La pregunta (que es esa fisura por donde se vierte lo Otro) arroja al lenguaje a su propia pobreza, a su vacío, a lo interminable. Y sólo en eso interminable, en esa no-presencia, se encuentra el espacio literario: la ausencia de obra y la Obra (deconstruida). No hay Libro como totalidad, sino más bien la ausencia de libro que anula toda continuidad de presencia y la exterioridad que se hace ley. Entonces, escribir se vuelve el “producir la ausencia de obra (la deconstrucción de la obra)”⁹⁷. Escribir es deconstrucción de la obra, juego insensato en el que se desprende el azar entre la razón y la sinrazón, rasgadura por la cual interpele lo neutro, es decir, aquello que es más frágil y necesario, que desvía, borra lo nombrado: el reflejo de lo que no es presencia ni ausencia. Lo neutro es el tiempo del no tiempo, el acto literario que libera al fantasma o la obsesión en su máxima potencia, el simulacro del sentido, esa huella borrada que disimula “ser” en cada momento. Entonces el libro es, en ese juego en el que la deconstrucción ha brotado desde la obra en la operación de escribir, el pasaje de un movimiento siempre infinito “que va desde la escritura como operación a la escritura como deconstrucción de la obra. [...] A través del libro pasa la escritura que se realiza en él y al mismo tiempo desaparece en él; sin embargo, no se escribe para el libro. El libro es astucia mediante la cual la escritura va hacia la ausencia del libro.”⁹⁸

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 27.

⁹⁸ *Ibidem.*

Escribir no tiene su finalidad en el libro o en la obra, pues al escribir la obra nos estamos dejando intervenir por la atracción de la ausencia de la obra. El escritor es aquel que dice el vacío que perfora su propio decir; escribe sin objeto para producir objetos (es decir, libros). Escribir bajo la Ley prohibitiva y las reglas específicas del Libro para poder transgredirlas, porque escribir es transgresión: escribir para dejar de escribir, para callar el discurso y hacer que hable el afecto. El afecto, en ese sentido, es aquella interrupción o pausa del discurso.

[...] el discurso está en el orden de las leyes [con su] realidad material de cosa pronunciada o escrita [y que] en toda sociedad [su] producción está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio.⁹⁹

El discurso es algo que ya está dado, algo cerrado que es concedido por las consignas e imperativos de una sociedad reguladora. En el discurso se ven procedimientos de exclusión: qué es lo verdadero, qué es lo falso, qué es lo permitido, qué lo prohibido, qué es la locura y lo sano... En el discurso se sabe que no se tiene derecho a decir todo, que el único que tiene el “privilegio” de pronunciarlo es un sujeto hablante. Este sujeto es el sujeto cartesiano que no puede desprenderse del *cogito ergo sum*, que está anclado al mástil de la razón, como Ulises lo estuvo al acercarse al llamado aberrante y hermoso de las sirenas. Hay una voluntad de verdad muy presente a lo largo de toda la historia que silencia el deseo, que no busca preguntarse “¿quién habla?” porque se da por sentado que hay un sujeto racional siempre hablando. La verdad debía de ser enunciada. De esta voluntad de verdad se derivó una voluntad de saber “que imponía al sujeto conocedor (y en cierta forma antes de toda experiencia) una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función (ver más que leer, verificar más que comentar); una voluntad de saber que prescribía [...] el nivel técnico del que los conocimientos deberían investirse para ser verificables y útiles.”¹⁰⁰ Esta posición que

⁹⁹ Foucault, M., (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores. p.p. 4-5.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 10.

asume este sujeto es la que adopta el autor de una obra, lo cual abordaremos más adelante en este capítulo.

Dice Foucault que los discursos ejercen su propio control, es decir, ellos clasifican, ordenan, distribuyen, censuran al acontecer y al azar. Los discursos imponen imperativos o un deber ser específico y son cerrados en su decir. Sin embargo, “no existe [...] la categoría dada ya de una vez para siempre, discursos fundamentales o creadores...”¹⁰¹ No puede haber un discurso único, bien sellado; al contrario, los discursos tienen fisuras a partir de las cuales fluctúan multiplicidades abiertas, el azar, y esto se puede ver al leer comentarios que se hacen acerca de un texto. Los comentarios son maneras de expresión singulares que dicen otra cosa aparte del texto; es una repetición del texto que nunca es la misma, siempre es diferente: el acontecimiento de su retorno. Dice Foucault, por otro lado, que hay otro principio de enrarecimiento en los discursos, el cual se refiere al autor.

Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia. Este principio no actúa en todas partes ni de forma constante: alrededor de nosotros, existen bastantes discursos que circulan, sin que su sentido o su eficacia tengan que venir avalados por un autor al cual se les atribuiría: por ejemplo, conversaciones cotidianas, inmediatamente olvidadas...¹⁰²

La función de “autor” de un sujeto en el caso de una obra literaria sirve para crear una especie de principio de “unidad” a través del cual el discurso o texto que se escriba adquiere un sentido o coherencia articulada. En el orden del discurso literario hay una exigencia desde la Edad Media hasta la actualidad por justificar de dónde proceden los textos escritos y quién es el que los escribe. “[...] se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 16.

lo vio nacer.”¹⁰³ No obstante, esto último es imposible, puesto que al escribir un texto el autor inevitablemente accede a un espacio otro, al espacio literario; la mano escribiente deja de ser la que controla la articulación del discurso literario porque la mano no escribiente hace una interrupción, la silencia y borra todo lo dicho. El acceso a este espacio literario es como la entrada a los vacíos o fisuras del discurso, es decir, ahí donde se puede respirar, donde el anonimato y el azar acontecen. El autor se aloja, por así decir, en una morada o estancia con muebles, ventanas y puertas dispuestas de cierta manera (es decir, el orden del discurso). Pero en el centro de dicha morada hay un vacío, una soledad que permite que todo lo demás, las cosas alrededor, permanezcan en movimiento. El autor no es dueño de esta casa o morada, sino que más bien es invitado a entrar en ella por algo Otro que desconoce y lo arrebató; por algo Otro que lo hace vacilar en su estatuto de autor-director de la obra. Entonces aquel “principio del autor [que] limita ese mismo azar por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo”¹⁰⁴ queda interrumpido.

El que Orfeo voltee para verificar si detrás de él estaba Eurídice, es ese vacilamiento que hace el autor al entrar en el espacio literario, en la soledad esencial de la obra. El corpus dicho y dado del discurso en la obra queda desorganizado, puesto que las ventanas ahí dentro, las puertas, los muebles, están siempre abiertos, en movimiento. Ya no importa la historia personal del autor, sus vivencias, su pasado, aun cuando él tuvo la intención de crear una obra que retratara su historia personal: lo personal queda disuelto. La obra por sí misma palpita y se separa completamente del autor que, en un principio, pareciera la articula. La huella de eso Otro que ha fascinado al autor y lo ha despojado de su estatuto de autoría, aquello que ha borrado al yo para lanzarlo hacia un abismo, es lo que permanece vibrando en el fondo de la obra. A Orfeo se le olvidan las leyes del discurso, el orden establecido y es arrebatado por esa fascinación de la ausencia de ley, de orden, de discurso. Ya no se trata pues de un discurso o comunicación de un sentido, “sino de un despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 18.

que habla ya no es el responsable del discurso (quien lo tiene, quien afirma y juzga en él [...]) sino la inexistencia, en el vacío de la cual se prosigue sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje.”¹⁰⁵ Se pone en peligro la evidencia o certeza del “yo soy”, es decir, de un sujeto fundante, hablante, que dispone de la obra, del mundo como su escenario.

Blanchot pone en cuestión la línea recta de la obra donde hay la pretensión de un origen y un fin (que no son más que invenciones) y propone un pensamiento del afuera, circular, puesto que el círculo “presupone estar en lo mismo de manera distinta, presupone volver al punto de partida pero sabiendo que no hay punto de partida, que todo comienza a cada instante...”¹⁰⁶ Por ello, el vacío se hace manifiesto en el “yo hablo” cuando el yo (el autor, en este caso) accede a ese espacio neutro, el espacio literario, en el cual hay una abertura “por donde el lenguaje puede expandirse hasta el infinito, mientras el sujeto -el “yo” que habla- se destroza, se dispersa y se expande hasta desaparecer en ese espacio desnudo.”¹⁰⁷

De este modo, Blanchot dice que el lenguaje no es presencia, sino ausencia. Esto es porque el lenguaje se vuelve lo esencial, es decir, el lenguaje habla como esencial y las palabras ya no sirven para designar y/o representar algo, o expresar a nadie, sino que ellas tienen su fin en sí mismas. No es el autor quien habla, sino que el lenguaje se habla, se expresa. Aquí hay un punto de quiebre, pues el autor, de alguna manera, da cuenta que ya no se trata de su habla aquello que se manifiesta en la obra. El signo queda diferido: es y no es, y nunca podemos poseerlo. “Son huellas que nos remiten a otras huellas pero nunca a una presencia, la presencia de una piedra, de un animal o de un dios, que la hayan marcado sobre la arena, huellas que se borran y surgen de su propia borradura, fugaces e inalterables, huellas, como dice Derrida, que instauran el juego de las diferencias...”¹⁰⁸ En ese pensamiento en círculo siempre abierto a la exterioridad, en ese recomienzo, en esa vuelta a lo mismo (del texto), nunca se puede volver a lo mismo en realidad. Porque lo Mismo

¹⁰⁵ Blanchot, M., (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. *Op Cit.* p.p- 8-9.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 8.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 9.

no es un origen ni un principio. La vuelta a eso es lo que marca la diferencia. Por eso Orfeo no vuelve a ver el rostro de Eurídice al voltear, porque no puede volver a lo Mismo. Más bien ve su rastro, su huella, su borradura. Y eso es lo que lo quiebra, lo que lo hace “salir” a la superficie y ser despedazado por las Bacantes; porque ahí ya no hay un yo que habla, un yo que espera el regreso, sino un yo dislocado que le canta al infinito, al instante, al recomienzo

Cuando lanzamos la pregunta por el ¿quién? del habla: “¿quién habla?”, es como si tiráramos una piedra hacia un abismo esperando respuesta. La respuesta nunca llega, no regresa. Eso es porque el sujeto del habla es un sujeto fantasmal. No hay alguien ahí fuera del lenguaje que lo disponga todo y lo hable. No hay un significante/significado o referente que dé evidencia de que el sujeto lo puede abarcar todo en el lenguaje. “Entonces no eres tú quien habla cuando hablas [...] las voces sonaban en el inmenso vacío, el vacío de las voces y el vacío de ese lugar vacío.”¹⁰⁹ El pensamiento que se esfuerza por pensar en la ausencia de pensamiento. En este esfuerzo, la escritura en la página en blanco (que no existe) se vuelve la borradura que permanece, como un tatuaje sobre otro tatuaje y otro y otro... La página escrita es infinita, pero para eso necesita recomenzar, empezar de cero, disimular que es “página en blanco” (aunque tenga ya múltiples grabados y borraduras). Una escritura que va deviniendo escritura, que va escribiéndose. Un libro, por ejemplo, no acepta este devenir escritura, pues para el libro es necesario mostrar una última palabra, una que cierre, que inmovilice al signo. No obstante, no hay “última palabra”, porque de inmediato surge otra palabra que continúa el movimiento anterior y también lo inicia; que falla, muere y hace de esa muerte un renacimiento de otra palabra y otra... Ese movimiento, ese devenir, permite a la escritura acceder a un espacio sin identidad, de anonimato, dispersándose sin destino, sin término, de manera ilimitada. ¡Es una explosión! Donde no hay reglas ni límites ni márgenes. Pero retrocedamos un poco...

El libro pretende tener como principio el poner márgenes o leyes al acto de la escritura. El acto de escribir se institucionaliza en un libro al ser intervenido por el

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 10.

sistema de la edición y al producirse el “personaje” del escritor, lo cual le permite desenvolverse en una “sociedad de discurso” quizás difusa, pero coactiva, como dice Foucault. El sistema lingüístico está formulado con códigos específicos que limitan al escritor y lo obligan a asumir un lugar de autor como aquel encargado de darle unidad cerrada al texto y, en consecuencia, producir libros. En ese sentido, la “escritura” se vuelve un sistema de sumisión que ritualiza el acto de escribir, las formas en que el sujeto-autor “debe” hablar a través del texto. El libro es como la “victoria consumada”, por así decir, de este sistema de sumisión de la escritura. Sin embargo, como ya vimos, un texto no puede afirmar la homogeneidad fascista de los signos. Muy al contrario, la quiebra. Un texto es una red “sin centro: llena de cortes, de hilos que arrastran hasta desaparecer hundidos en la noche, que giran y se unen a otros hilos y forman un tejido maravilloso pero que de pronto cuelga en hilachas, como si sobre ellos hubiera pasado una garra.”¹¹⁰ En esa red majestuosa no hay nadie que piense, que escriba, que designe, que exprese signos: el pensamiento nos piensa. No tenemos los dados en la mano, no podemos derrotar al azar ni establecer Leyes que busquen apresarlo.

No hay suelo firme, sino sólo ausencia: “ausencia de Idea, ausencia de Obra, ausencia de Libro, o, en otras palabras, ausencia de Dios.”¹¹¹ La muerte de Dios es la muerte del hombre. El último hombre es aquel que se resiste a esa muerte porque aún busca encerrarse en la totalidad, en el sistema, aunque sepamos que está completamente roto. “La astucia de la razón consiste en ‘resguardar /y conservar/ el Sistema modificando los contenidos (en lugar de Dios el dueño del sentido puede llamarse Autor, Creador, Maestro, Patrón, Partido, Gramática, etc.”¹¹² Se busca por todas las formas llenar ese lugar vacío porque no se puede con el vacío, porque se teme deshacerse de Dios o de cualquier ídolo y entonces se le suplanta inmediatamente. El último hombre, entonces, guarda aún un poco de esperanza, aunque ya sepa que está muerto. La presencia a la que se aferraba está desbaratada y sólo puede abandonarse a sus huellas. El ideal del yo ha caído. El

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*, p.p. 12-13.

último hombre lo sabe: sabe que ya no es autor, ni actor, que ya no tiene el libreto en las manos. Está sólo ese texto que se está escribiendo, esa voz que se está hablando. Y al desposeer el sentido, al permitirse un espacio sin centro, al pensar en la ausencia de representación, de obra, de libro, en fin, al perderse a sí mismo, lo que se gana es la ausencia, el afuera. Cuando decimos “yo” volvemos a instaurar ese fascismo sangriento de la metafísica de la presencia occidental. No hay un “yo” como sustancia autónoma, no hay un pasado ni un futuro, sólo el ahora. “Así, lo que desaparece, es esta construcción a la que llamamos ‘tiempo’, ese fantasma al que llamamos ‘hombre’, y con ellos desaparece un Logos para dar lugar no a otro Logos que lo conserva en su propio movimiento negador, sino una ausencia, una zona, un *topos* del cual sólo se habla no hablando, retrayéndose: la locura.”¹¹³

La deconstrucción de este Logos se expresa y da paso al tiempo de muerte, pero no de una muerte orgánica, del humano como animal que muere, sino de la suma de sus relaciones, de aquel impulso que lo hizo querer ser la medida de todas las cosas: una categoría universal. De un momento a otro, imprevistamente, el humano cae en el afuera, es arrebatado por el azar y el anonimato. Desaparece el logocentrismo, la egolatría. Desaparece el “quién” de la muerte, pues ya no tiene sentido. El humano se vuelca sobre esta experiencia de una exterioridad donde la muerte ya no tiene que ver con una línea recta, con un “naces, te reproduces, mueres”. La muerte ya no es el fin. Es más bien una muerte sin fin, una muerte imposible porque está desprovista de sentido. El sujeto, finalmente, desaparece al ser arrancado por esta violencia del afuera, por esa fuerza neutra de su anonimato. Ya no hay un sujeto que hable, más bien el ¿quién? y el ¿dónde? del ¿quién? es el lenguaje. “El lenguaje /o la escritura, en la medida en que todo lenguaje es ya una inscripción, una huella, una escritura/ piensa.”¹¹⁴ Por ello es que se habla de la ausencia de Libro, puesto que en el Libro se asume un sujeto hablante que articula la unidad del libro y tal sujeto ha desaparecido.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 13.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p.p. 14-15.

[...] cuando entregado a la contemplación del libro se reconoció con desagrado bajo la forma del texto que leía, estaba convencido de que, en su persona, privada ya de sentido, habitaban palabras oscuras... [...] mientras encaramas sobre sus hombros la palabra *Él* y la palabra *Yo* iniciaban la masacre. [...] La primera vez que distinguió esta presencia, era de noche. Por una luz que se infiltraba a lo largo de las contraventanas y dividía la cama en dos, veía la habitación completamente vacía, tan incapaz de contener un objeto que era un suplicio para la vista. El libro se pudría sobre la mesa. No había nadie en la habitación. Su soledad era completa. ¹¹⁵

Algo poseyó a Thomas y lo hizo salir de su cuerpo hacia una amenaza que lo acechaba ya desde la oscuridad. Algo se alejaba de él y, a la vez, lo atraía. ¿Qué era? Primero hay un reconocimiento del autor de sí en la obra, pero pronto tal espejeo muestra su oscuridad. De repente el yo-autor es arrancado por la noche de las palabras. Y la obra se muestra como “esa habitación vacía” que pensábamos estaba llena de objetos, de claridad, de luz. Quedamos ciegos ante la palabra en bruto, como Orfeo que se ciega en el camino hacia la superficie. La vista ya no puede cubrirlo todo, ni siquiera el sentido. De pronto ya no hay nadie en la habitación, ni el yo mismo del autor. Queda sola, en esa soledad esencial de la obra. La lucha entre el Yo y el *Él* se manifiesta en un espacio a ciegas, de anonimato: es una masacre en medio de la noche de la obra. Thomas, así como Orfeo, se volcó hacia un sueño infinito y experimentó la muerte, más allá de todo tiempo: la muerte sin fin.

Apenas ingresa en su comienzo cuando ya ingresa a su fin, cuando él ya comienza a acabar. El hombre es siempre el hombre del ocaso, ocaso que no es degeneración, sino por el contrario, el sello que se puede amar en él, que une, en la separación y la distancia, la verdad “humana” con la posibilidad de perecer. El hombre de último rango es el hombre de la permanencia, de la subsistencia, aquel que no quiere ser el último hombre.¹¹⁶

Así como Thomas, el autor ingresa a su ocaso y, al sumergirse en el espacio anónimo del *Él*, permanece en la muerte, en ese estado de fatiga infinita como si estuviese dormido y a la vez despierto: en medio de la imposibilidad de morir. Algo

¹¹⁵ M. Blanchot, *Thomas el Oscuro*, OP. CIT. p.22.

¹¹⁶ Blanchot, M., (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. OP. CIT. p. 46.

que acaso se nombró como autor, se desintegra. No ha comenzado todavía. Más bien, a través del recomienzo de la obra, Él deviene. Y entonces la escritura se convierte ya no en inscripción de presencia positiva, sino en permanente borradura. La ausencia de libro para Blanchot “recurre a la escritura que no se deposita, que no testimonia, que no se contenta con negarse ni, tampoco, con volver sobre la huella para borrarla”¹¹⁷. Ahí donde la escritura, en su exigencia de presencia, es imprimir, señalar, componer, garabatear, también es, por otro lado, borradura. Se escribe para describir; la escritura es lo interminable y por lo mismo no puede depositarse en ninguna parte, ni testimoniarse, ni volver a la huella que habla de la historia personal del escritor o ser borradura por sí misma. Más bien hay un silencio a partir del cual lo Otro se manifiesta ya no como repetición de lo mismo (en el texto), sino como la diferencia que expresa una singularidad: la singularidad de la obra que se desobra todo el tiempo. En la escritura hay “la atracción de la (pura) exterioridad o el vértigo del espacio como distancia, fragmentación que sólo remite a lo fragmentario”¹¹⁸. La escritura detenta la exterioridad, el afuera; está diferenciada de aquello que la marca: es marca y borradura simultáneamente, está rota, distanciada, exiliada hacia ese afuera donde reina el desastre, la destrucción violenta del discurso dado, del orden, e impera más bien su fragmentación.

Sólo en esta transgresión violenta hacia la presencia del Libro, hacia sus leyes lingüísticas que imponen reglas de prohibición al momento de escribir, es que puede romperse la promesa de unidad y saltarse los límites. Es necesario esta experiencia del afuera que tiene el autor al acceder al espacio literario para que sienta la desesperanza por conseguir articular una unidad que, en realidad, nunca existió. El lenguaje queda fracturado y la pregunta por saber “¿quién habla?” vuelve a aparecer para cuestionarse la presencia de un sujeto-autor hablante. Aparece (para ausentarse) ahí en esa fractura del lenguaje donde lo Otro infringe y esta infracción se suscita por la fracción de lo fragmentario, por la escritura fragmentaria. Entonces, ¿qué es el fragmento? ¿Qué es esta escritura fragmentaria?

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 29.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 31.

La escritura fragmentaria

Dice Foucault que el pensamiento occidental parece que “haya velado para que en el discurso haya el menor espacio posible entre el pensamiento y el habla [...] de eso resultaría un pensamiento revestido de sus signos y hecho visible por las palabras, o inversamente, de eso resultarían las mismas estructuras de la lengua utilizadas y produciendo un efecto de sentido.”¹¹⁹ En esta aportación entre el pensar y hablar se hace presente un sujeto fundador que permite dotar de realidad al discurso.

El sujeto fundador, en efecto, se encarga de animar directamente con sus objetivos las formas vacías del lenguaje; es él quien, atravesando el espesor o la inercia de las cosas vacías, recupera de nuevo, en la intuición, el sentido que allí se encontraba depositado; es él, igualmente, quien [...] funda horizontes de significaciones. [...] En su relación con el sentido, el sujeto fundador dispone de signos, de marcas, de indicios, de letras.¹²⁰

Si pensamos en el *cogito ergo sum* cartesiano podemos ver que hay una experiencia originaria a priori a partir de la cual el sujeto fundador tiene acceso a significaciones previas, ya dichas, que estaban dispuestas alrededor de él. El sujeto, a través del cogito, tiene otra vez acceso a ellas y hay un reconocimiento. Es por ello que el mundo puede nombrarse y designarse, y que el sujeto es el único que puede hacer esto, puesto que puede experimentar esta experiencia originaria y conocer el mundo en la forma de la verdad. El Logos es el que “eleva las singularidades hasta el concepto y permite a la conciencia inmediata desplegar finalmente la racionalidad del mundo.”¹²¹ Este Logos es un discurso ya dado, cerrado y coagulado. Cuando el sujeto fundante habla, la forma del discurso puede volverse hacia la interioridad de la conciencia de sí (como si eso realmente existiera). Así, el discurso es un juego de escritura que se anula a sí para colocarse en el orden del significante. “Hay sin duda en nuestra sociedad [...] una profunda logofilia, una especie de sordo temor contra esos acontecimientos, [...] contra lo que puede haber allí de violento, de discontinuo,

¹¹⁹ Foucault, M., (1992). *El orden del discurso*. Op. Cit. p. 29.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibid.*, p. 30.

de batallador, y también de desorden y de peligroso, contra ese gran murmullo incesante y desordenado del discurso.”¹²² Eso discontinuo, ese desorden peligroso, ese murmullo incesante y desordenado del discurso del que habla Foucault es lo que Blanchot propone como una escritura fragmentaria.

El lenguaje del fragmento es el lenguaje de la pluralidad. En él ya no se reconoce el principio de continuidad del discurso, ni tampoco esas figuras de autoridad que aparecen en él como funciones positivas y que tienen que ver con el autor y la voluntad de verdad. Más bien, a través de la escritura fragmentaria se manifiesta un juego negativo que expresa un corte, es decir, un enrarecimiento del discurso en el que se hace presente un principio de discontinuidad. Blanchot hace referencia a esta habla del fragmento, con respecto a Nietzsche, como el habla que está vinculada al movimiento constante de la búsqueda de un pensamiento nómada. “Lo fragmentario no precede al todo, sino que se dice fuera del todo y después de él.”¹²³ Lo fragmentario es el riesgo de un pensamiento que desgaja la unidad, que manifiesta lo incesante del habla que nunca es suficiente, pues nunca acaba, ni tampoco es dicha por un “yo”. Ya no se dice entonces que esta escritura sirve como una forma de reiterar los significantes previos, como si “el mundo [volviera] hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar; él no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que le disponga a nuestro favor.”¹²⁴ El mundo no está dispuesto para que el sujeto fundante re-conozca en él esos significantes previos y los represente a través del conocimiento. El mundo no es un escenario donde el sujeto es el protagonista. Ya no hay personaje protagónico. La escritura fragmentaria permite interrumpir la continuidad existente en la dialéctica sujeto-objeto, en la cual el mundo es el objeto que, a su vez, es extensión o depende del sujeto que lo representa.

¹²² *Ibíd.*, p. 32.

¹²³ Blanchot, M., (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. *Op. Cit.* p. 43.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 33.

Por otro lado, en la escritura del fragmento no hay contradicción, pues al haber discontinuidad entre fragmento y fragmento, cada uno es como una isla expresiva y singular. Los fragmentos siempre se están afirmando y no afirman más que el exceso, la sobreabundancia, el murmullo infinito del discurso y, por lo mismo, no se fijan nunca en ninguna certeza, pues, así como se va escribiendo, se va borrando; la escritura hace que el discurso se deslice hacia fuera de sí mismo. El habla del Logos es, por otra parte, el que dice el todo, el que se planta en la rigurosidad y seriedad del discurso dado apuntalando siempre hacia la voluntad de verdad. Es un “habla continua, sin intermitencia y sin vacío, habla de la realización lógica que ignora el azar, el juego, la risa.”¹²⁵ Sin embargo, como ya vimos, en el “centro” del discurso, en esa su herida profunda, late la soledad esencial, el vacío, el cual permite que lo demás adquiera movimiento. Por ello es que el escritor no puede acabar el habla de su discurso como un habla continua, con principio y fin; fracasa en su intento. Foucault sugiere un principio de exterioridad a partir del cual no se dirija uno hacia el núcleo interior y oculto de un discurso (como si ahí hubiera una verdad que tiene que develarse), sino más bien virar hacia otra parte, hacia su exterior, lo cual permite abrir la condición de posibilidad que permite hacer respirar a la serie aleatoria de los acontecimientos, los cuales se suscitan en el discurso. El acontecimiento se opone a la creación, en la cual opera la dialéctica creador-creado, autor-obra, sujeto-objeto; la serie se opone a la unidad, la cual pretende regir y homogenizar una obra; la regularidad del discurso se opone a la originalidad, en la cual se da por sentado la marca de un autor sobre una obra; y la condición de posibilidad del discurso se opone a la significación previa y ya dada de una obra.

La discontinuidad de la escritura fragmentaria permite “golpetear e invalidar las menores unidades tradicionalmente reconocidas o las menos fácilmente puestas en duda: el instante y el sujeto.”¹²⁶ Dice Foucault que es necesario concebir por debajo del sujeto series discursivas y discontinuas para hacer

¹²⁵ Blanchot, M., (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Op. Cit. p. 47.

¹²⁶ Foucault, M., (1992). *El orden del discurso*. Op Cit. p.p. 36-37.

tambalea la unidad con la que se ha querido fundamentar al sujeto. Es ahí donde el azar tiene su importancia, pues es él el que hace posible la producción de los acontecimientos. El azar es el movimiento que se suscita en el espacio literario. En el pensamiento se introduce el azar, lo discontinuo, y es eso lo que le provoca que se abra y devenga pensamiento del afuera. El habla del fragmento se gesta al desaparecer el sujeto, al fracasar en su intento por alcanzar una unidad. El pensamiento abandona los orígenes, se arranca de la unidad, de la identidad, se retira, se exilia sin tener ya refugio alguno. Lo Mismo ya no es el sentido último de lo Otro, pues no hay unidad a la cual volver. En esa ausencia es cuando se suscita la exigencia de la escritura fragmentaria que afirma la diferencia, la pluralidad. El fragmento juega con lo intermitente, con lo discontinuo, no significa nada ni representa nada, porque no hay nada qué significar o representar. Ya no tiene ninguna relación con algún centro ni referencia alguna con un origen; más bien, remite al pensamiento viajero. El habla fragmentaria llama al pensamiento hacia el exterior, manteniéndose éste “fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites.”¹²⁷ Es el pensamiento del afuera, del puro afuera donde las palabras se extienden indefinidamente, donde el sujeto ya no tiene un lugar, donde el hombre desaparece, así como Eurídice se desvanece y su rostro se rompe tras la mirada de Orfeo.

Esa mirada interrumpida que hace voltear a Orfeo es la cortada íntima del fragmento, su abrupción violenta. “El rostro de la ley se da media vuelta y entra en la sombra; en cuanto uno quiere oír sus palabras, no consigue oír más que un canto que no es otra cosa que la mortal promesa de un canto futuro”¹²⁸. Orfeo busca llegar a alcanzar el pestañeo del Logos. Lucha por subir de la mano con su amada hacia la superficie llena de luz, de certeza; sin embargo, algo lo arrastra. El canto infinito del abismo lo convoca hacia las sombras. Y olvida de pronto la Ley, el decir del Logos, la voluntad de verdad. Eurídice no es más que la promesa de un rostro. Aquello que está porvenir y que abre un diálogo inconcluso entre el

¹²⁷ Foucault, M., (1997) *El pensamiento del afuera*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos. p.7.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 27.

Yo (Orfeo) y Él (lo neutro del espacio literario que se abre ante Orfeo para arrebatarlo). Orfeo olvida el rostro de su amada, olvida a qué fue, quién es, quién habla.

Así mismo las Sirenas que vemos en el pasaje de la Odisea de Homero manifiestan sus “cantos imperfectos, que sólo eran aún canto venidero -promesa del canto- [y que conducen] al navegante hacia aquel espacio en donde el cantar empezaría de verdad.”¹²⁹ Las sirenas, desde la profundidad de las aguas, llaman al navegante hacia ellas. Es una invitación al descanso, al silencio como reposo (disrupción) del lenguaje en el que el lenguaje no aparece, porque gracias al lenguaje se restituye el yo y con el yo se reinstala la imposibilidad de relacionarnos con lo Otro. Ese canto de las sirenas disimula ser humano, pero nunca alcanza del todo a ser humano, está en lo intermedio. No obstante, en ese vacío, en su ausencia sin fin, está su potencia. Su encantamiento reside en que disimula el canto de los hombres y los hombres se dejan encantar por aquello que les resulta familiar y, sin embargo, a la vez, les es completamente extraño. Lo que los atrae es esa sospecha que interrumpe el habla de la continuidad, que calla las palabras para dar paso a lo azaroso del canto, a su juego, a la promesa de un canto futuro, al porvenir. ¿Y qué es ese porvenir sino la fascinación? Porque ahí donde se manifiesta el canto del abismo, se abre en cada palabra un abismo por donde se aspira a desaparecer.

El lenguaje en que habla el origen es esencialmente profético. [...] no se basa en algo que ya exista, ni sobre una verdad en curso [...] Anuncia, porque comienza. Indica el porvenir, porque todavía no habla [...] sin tener sentido ni legitimidad más que antes de sí, es decir, esencialmente injustificado. [...] lenguaje que abre la duración, que desgarrar y comienza [...] es la desnudez de la palabra primera.¹³⁰

El canto de las sirenas es un lenguaje porvenir, así como el de la Sibila, quien se hace escuchar durante mucho tiempo sin ser escuchada en el ahora y pronuncia las palabras sin adorno. Las sirenas le cuentan al navegante sus travesías heroicas en

¹²⁹ Blanchot, M., (1959). *El libro que vendrá*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores. p. 9.

¹³⁰ Blanchot, M. (2001). *La bestia de Lascaux*. España: Tecnos. p. 30.

un tiempo otro y se revela entonces una ausencia donde el tripulante que tenía un destino, un sentido, un territorio adonde llegar, al final, pierde el sentido. “[...] el canto del presentimiento, de la promesa y del desvelo, no porque cante lo que ocurrirá mañana [...] sino porque retiene firmemente el advenimiento de un horizonte más amplio.”¹³¹ El porvenir nos revela que ese día que pensamos que es nuestro fin en realidad es la vuelta hacia la fuerza del comienzo. Un recomenzar constante, pues “el día que llega no es un día que comienza.”¹³² Del mismo modo, la escritura del fragmento está oscilando siempre en la promesa, en la palabra por venir. En la poesía de René Char late aquella palabra al desnudo que murmulla el naufragio: “A cada hundimiento de las pruebas el poeta responde con una salva de porvenir.”¹³³ La prueba se ha fugado: el rostro de Erurídice era la única prueba de veracidad de su regreso, pero al virarse el poeta Orfeo, se hundió la prueba y con ello sale a flote “una salva de porvenir”. El canto porvenir. Con la palabra bruta, intacta, se hace presente la intimidad afectuosa del poeta: “la poesía quien aquí nos habla de sí misma, la que nos habla, bajo el rostro de la pasión, de su esencia siempre futura, de su impulso siempre libremente porvenir en su presente más real y ardiente...”¹³⁴

Ulises, temiendo esa promesa de futuro que nunca podrá conquistar, que no le pertenece (por eso, inevitablemente termina regresando a Ítaca como un vagabundo, sin nada, sin lugar; es jalado por la fuerza del comienzo), permanece atado al mástil del barco, al Logos. Él todo el tiempo escucha el canto de las sirenas mientras sus tripulantes se mantienen con los oídos taponados de cera. Ulises es el sujeto que se resiste con aquella astucia de la razón a ser arrebatado por ese llamado de lo Otro que lo convoca al anonimato para devorarlo, deshacerlo y dislocar su yo. Ulises, como el sujeto fundador y hablante, lucha por permanecer del lado del Logos con la ayuda de la música armónica de Orfeo. Puesto que el canto de las sirenas es “un decir que no se repite, que no se gasta, que no cita las cosas ya presentes [...] es

¹³¹ *Ibíd.* p. 31.

¹³² *Ibidem.*

¹³³ Char, R. (2013). Selección de poemas, selección, traducción y nota introductoria de Dante Medina. México: UNAM. p.5.

¹³⁴ Blanchot, M. (2001). *La bestia de Lascaux*. OP. CIT. p. 33.

la voz que todavía no dice nada, que se despierta y despierta, voz algunas veces áspera y exigente, que viene de lejos y que llama a lo lejos.”¹³⁵ ¿Qué es este llamado lejano? o, más exactamente, ¿cuándo sucede?

Butes y el salto hacia el abismo del Afuera

Orfeo es seducido por el deseo del impulso, así como el canto de las Sirenas seduce a los navegantes durante su travesía¹³⁶. Su canto reproduce el canto humano, pero sin dejar de resultar extraño por suscitar la sospecha de ser inhumano. La presencia ausente de Eurídice y el susurro invisible de su voz que atrae a Orfeo hacia esa experiencia del Afuera es como el canto de las Sirenas que, a su vez, es un llamado de la muerte verdadera, el cual provoca a los navegantes a saltar e ir tras ellas. Antes de poder entregarse los marineros al canto tan irresistible que los perturba aun cuando se han puesto cera en sus oídos, Orfeo (el del pasaje del canto XII de la Odisea) sube al puente del navío y ahí comienza a tocar su cítara de manera armoniosa para rechazar tal canto monstruoso y hermoso a la vez. Ulises se amarra al mástil sin poner cera en sus oídos, pues él es quien debe demostrarle a los demás que puede resistir por sí mismo aquel llamado. Los marineros, al escuchar la música de Orfeo, se calman y dejan de escuchar con nitidez a las Sirenas; no obstante, el único que decide soltar los remos y escuchar el llamado es *Butes*, quien de repente salta al mar, por completo hechizado.

“Butes nada con fuerza, hasta tal punto su corazón *arde por escuchar*”¹³⁷
Recordar viene del latín re-cordis, que significa “volver a pasar por el corazón”. Un eterno retorno al corazón, a aquel primer sonido que escuchamos desde que estábamos en el vientre materno. Al salir a ese afuera, hacia el mundo, después del nacimiento, es necesario poner al bebé en el pecho de su madre para que escuche

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 35.

¹³⁶ En esta parte de la tesis se tomará como referencia la interpretación que hace Pascal Quignard en su libro “Butes” acerca del canto XII de la Odisea de Homero, específicamente el pasaje de las Sirenas.

¹³⁷ Pascal, Quignard, *Butes*. OP. CIT. p. 8.

sus latidos y pueda sobrevivir. Butes, a través del canto de las sirenas, vuelve a escuchar los latidos del origen. Se lanza en búsqueda del canto, “que no es otra cosa que la mortal promesa de un canto futuro”¹³⁸ y la fascinación surge entonces de aquello que promete. Es un canto que miente y a la vez dice verdad: “miente, puesto que todos aquellos que se dejarán seducir y dirigirán sus navíos hacia las playas, no encontrarán más que la muerte. Pero dice la verdad, puesto que es a través de la muerte como el canto podrá elevarse y contar lo indefinido de la aventura de los héroes.”¹³⁹ Por otro lado, tenemos a Eurídice también como aquella figura que ha de ser recuperada por el canto de Orfeo; sin embargo, Orfeo cae seducido por aquella fuerza de encantamiento de su amada hasta perderla para siempre. Eurídice es la promesa de un rostro, así como las Sirenas son la promesa de un canto porvenir. Orfeo, al igual que Butes, se suelta de sus ataduras y acude el llamado prohibido, sabiendo que al seguirlo lo único que hallará es la muerte (es decir, lo que es indistinto a la ley).¹⁴⁰

Orfeo no ha llegado a ver el rostro de Eurídice en el movimiento que lo oculta y lo vuelve invisible: ha podido contemplarlo de frente, ha visto con sus propios ojos la mirada abierta de la muerte [...] Y es esa mirada la que libera el extraordinario poder de atracción; es ella la que, a mitad de la noche, hace surgir [...] aquello que va vivir por toda la eternidad.¹⁴¹

Butes también es atraído y fascinado por el llamado del Afuera y por eso es que salta. Mientras Orfeo se sienta en la cima del barco y temple su cítara, Butes se arroja, dirigiéndose hacia aquel canto animal que amenaza con matarlo. Orfeo y Ulises, uno sentado, otro atado al mástil, representan aquel límite a partir del cual se ha querido encerrar a la interioridad, a la razón, al ser. El pensamiento sedentario. Butes, en cambio, al saltar representa esa deriva, el deseo del impulso más allá de la atadura que busca mantenerlo sentado. Dicho deseo busca del todo colmarse, pero no puede finalmente lograrlo. Antes de llegar a la orilla encantadora, Butes es recogido por Cipris, la Afrodita de las Olas, ahogándose en su espuma. El retorno al

¹³⁸ Michel, Foucault, *El pensamiento del afuera*. OP.CIT. p. 27.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.p 29-30.

vientre, a la Madre, a la voz femenina queda pues como un trayecto inconcluso, interminable; es el paso hacia lo Otro, la completa alteridad. De toda la tripulación, Butes fue el único que se atrevió a saltar e ir hacia aquel ritmo tan ligado al corazón, al afecto. Butes es aquella interrupción silenciosa que palpita en el fondo de las palabras como el palpito del corazón que retumba en todo el cuerpo y sólo se escucha cuando uno calla. Butes nunca logra saciar su deseo y fracasa en alcanzar la orilla, así como Orfeo fracasa en alcanzar a Eurídice. El llamado de eso Otro es un acontecimiento, mas lo Otro nunca puede ser alcanzado y, por lo tanto, domeñado. En su diferencia y completa alteridad, lo Otro resiste ser capturado.

Orfeo y Butes, en su ferviente deseo de querer alcanzar aquel origen en estado puro (el canto puro, el rostro puro de la amada), mueren de manera incesante. Ambos son los errantes sin fin que quedan en ese abismo del en-medio: por un lado, Orfeo que pierde doblemente a su amada y regresa a la superficie con su canto que repite eternamente su fracaso y, por el otro, Butes que no llega a la orilla encantadora ni se mantiene tampoco sentado en el barco. Y, sin embargo, estas dos figuras ya no parecen estar preocupadas por no haber alcanzado su objetivo, puesto que olvidaron las leyes que buscaban mantenerlos aferrados al Logos: Butes olvidó quedarse sentado junto con los demás tripulantes y saltó, Orfeo olvidó que no debía voltear a ver a su amada.

Para abordar con más claridad este punto, me remitiré al Nietzsche que traza Blanchot en su libro *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*.

Nietzsche habla del hombre sintético, totalizado, justificador. [...] Este hombre que totaliza y que tiene por lo tanto relación con el todo, bien sea que él lo instaure o que él tenga su dominio, no es el superhombre, sino el hombre superior. El hombre superior es, en el sentido propio del término, el hombre integral, el hombre del todo y de la síntesis. [...] Nietzsche dice en el Zarathustra: "el hombre superior no está logrado." El no es defectuoso por haber fracasado, ha fracasado porque ha tenido éxito, ha alcanzado su meta.¹⁴²

¹⁴² M. Blanchot. *La ausencia de libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*. p. 46.

El lenguaje del hombre superior es el logos que dice el todo. Su habla es continua, sin interrupción, sin vacío; ignora el azar y el juego. “Pero el hombre desaparece, no solamente el hombre fallido, sino el hombre superior, es decir, logrado, aquel en quien todo, es decir el todo, se ha realizado.”¹⁴³ De entrada, hay un fracaso del todo como ya vimos anteriormente en esta tesis. Al desaparecer el hombre -del porvenir, del fin- encuentra su sentido, porque se borra el hombre como un todo; el todo es en su devenir. Aquí vemos los elementos del azar y del juego como el devenir del todo que es intermitente, inacabado. El azar/juego en el caso de Butes es el *salto* y en el caso del relato de Orfeo, es el *canto* infinito. Ambos desaparecieron. El cometido de Orfeo era llegar a ser el hombre superior a quien lo pudiera salvar de su doble pérdida el logos -en su caso, llegar a la superficie y recuperar a su amada- porque dicha doble pérdida implicaba un fracaso. Sin embargo, finalmente, falló. Como dice Nietzsche: El hombre superior no está logrado, a pesar de que en un principio pareciera que sí. He aquí lo interesante del habla fragmentaria: se puede decir una cosa y después otra que aparenta ser opuesta a la primera, pero, en realidad, no lo es, porque los fragmentos no se contradicen, ya que todos ellos son singulares y expresivos por sí mismos. Lo bello es que precisamente por ese fracaso el hombre fallido ha tenido éxito. A través del canto de Orfeo, el todo se realiza como devenir. Mediante el olvido de la ley del Hades se pudo filtrar lo azaroso que fascinó y arrojó a Orfeo hacia un espacio intermitente, anónimo, lleno de vacío -el espacio literario-, hasta desaparecer debido a que lo devoraron las Bacantes.

Butes también es el hombre fallido como Orfeo, puesto que al lanzarse al mar irrumpe el Afuera. Su meta como hombre superior era llegar hasta las sirenas y descifrar de dónde provenía tal canto del porvenir. No obstante, falló en su objetivo para, posteriormente, morir. Tanto Orfeo como Butes son eternos e indestructibles y, al serlo, desaparecen. La melodía que hacía emerger Orfeo de su lira en el barco de Ulises es un habla continua y sin vacíos; es el habla del logos que no tiene consideración por el azar ni el juego. Esta habla le fue impuesta a todos los tripulantes, pero Butes la olvidó y dio paso al salto-juego. A pesar de que en el relato

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 47.

Butes muere, es en su desaparición que se vuelve indestructible. Butes, al saltar, quedó liberado de todos los valores de su saber que lo anclaban a un ser fundado en una razón integral. Se manifiesta la necesidad de que después de que el hombre haya sido “[...] liberado de todos los valores propios de su saber -la trascendencia, es decir, también la inmanencia, el otro mundo, es decir, también el mundo, Dios, es decir, también el hombre-, se afirma el habla de la exterioridad.”¹⁴⁴ La exterioridad acuática, ondulante como los cabellos del mar, que está fuera de todo hasta del lenguaje mismo, de la conciencia y de cualquier tipo de interioridad... La desaparición de Butes, del hombre, es el desastre necesario que el pensamiento puede soportar para batear la verdad y los valores caducos, porque “el pensamiento es también ese ligero movimiento que se arranca de los orígenes.”¹⁴⁵ Lo Mismo entonces deja de ser el sentido único de lo Otro: ya no lo define. Se afirma la diferencia, el habla plural, el lenguaje como pluralidad sin tener como eje la Unidad. Es esta el habla intermitente que tiene el Orfeo de Ovidio al ser despedazado por las Bacantes y volverse indestructible (como Butes) con su canto infinito. Más allá de cualquier presencia, de cualquier verdad que deba ser develada (como el rostro de Eurídice), queda la pluralidad de su canto, de sus partes flotantes, de esa exterioridad acuosa que lo abraza y lo despoja de cualquier significado y representación.

El hombre desaparece, pero esta afirmación se desdobra en la pregunta: ¿el hombre desaparece? ¿Realmente Orfeo y Butes desaparecieron? Aquí es donde se suscita el habla del fragmento. Dicha habla no pretende juntar al hombre desaparecido y al superhombre, ni tampoco darle un sitio a este último. Más bien, es gracias a ella que se separan, lo cual permite que ya no haya una marcha dialéctica del pensamiento, es decir, un paso gradual del hombre al superhombre, porque esto supondría ver la pluralidad como algo que necesariamente tenga que volver a un origen o a una Unidad. No hay como tal una idea de rebasamiento: el hombre que tiene que rebasarse a sí mismo, superarse, ir a una etapa mejor de sí, en el sentido hegeliano. El habla del fragmento “en sí misma, no anuncia nada, no

¹⁴⁴ *Ibídem.*

¹⁴⁵ M. Blanchot. La ausencia de libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria. p.p. 46-47.

representa nada; no es ni profética ni escatológica. [...] Es como si cada vez que lo extremo se dice, ella llamara al pensamiento hacia el exterior (no hacia más allá), señalándole por su fisura que el pensamiento ya ha salido de sí mismo, que está fuera de sí.”¹⁴⁶ Esta habla llama al pensamiento como el canto de las sirenas llama a Butes o la incertidumbre a Orfeo. Pero este llamado no dice nada nuevo. El Eterno Retorno no es la última de las afirmaciones, ni dice nada diferente, sino que más bien lo repite de manera fragmentaria.

El Eterno Retorno dice el tiempo como eterna repetición, y el habla del fragmento repite esta repetición quitándole toda eternidad. [...] El Eterno Retorno dice el eterno retorno de lo Mismo, y la repetición dice el rodeo en donde lo Otro se identifica con lo Mismo para llegar a ser la no-identidad de lo Mismo y para que lo Mismo llegue a ser a su vez, en su retorno que extravía, siempre distinto a sí mismo.¹⁴⁷

Orfeo retorna a la cara de su amada, retorna a la superficie, retorna a la exterioridad; Butes retorna al mar como si regresara al vientre materno, retorna al canto de lo abierto, retorna a la exterioridad. En primera instancia fue retorno de lo Mismo (si lo pensáramos en el sentido de la dialéctica, Orfeo regresa adonde creyó que era el punto de partida, igual Butes); en segundo término, lo Otro se identifica con lo Mismo para llegar a ser la no-identidad de lo Mismo: el canto de las sirenas se identifica con lo humano-familiar, pero aparece como extraño (he ahí la fascinación), el rostro de Eurídice -antes de desvanecerse- se identifica con su propio rostro (aunque sólo era la huella). Y, finalmente, lo Mismo llega a ser distinto a sí mismo, pues el retorno lo pierde, abre paso a la diferencia. Orfeo no puede regresar a la superficie ni con la presencia de su amada ni consigo mismo, sino como un cuerpo destrozado; Butes no puede volver al barco ni tampoco llegar hasta donde las sirenas, más bien es arrebatado y destrozado. Ambos se quedan en ese punto intermedio y suspendido; en el decir del Eterno Retorno, que dice el ser del devenir. “El Eterno Retorno dice la eterna repetición de lo único, y la repite como la repetición sin origen, el recomienzo en donde recomienza lo que sin embargo jamás ha comenzado.”¹⁴⁸ Por

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p.p. 50-51.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁴⁸ *Ibídem.*

eso el canto de Orfeo, al final, repite hasta el infinito la repetición: se afirma sin identificación, imposible de ser reconocido (cabría preguntarnos: ¿es Orfeo aquel que canta?), es un habla aún porvenir. Aquí ya no cabe la dialéctica en un sentido hegeliano, puesto que, en su repetición, se desvía. Por ello es que ya no se puede hablar de contradicciones, rebasamientos, transvaloraciones o totalidades.

La búsqueda de Orfeo y Butes entonces es una búsqueda solitaria, es decir, remite a la soledad esencial. Aproximándose a ese afuera que no tiene un sentido dado, el Yo de Butes y Orfeo desaparece; no obstante, ¿realmente desaparece? El salto de ambos tiene que ver con aquella pasividad del sujeto que ya no puede representar o reconocer lo inaccesible: “salto en el que lo irrecuperable sin cesar no es jamás recuperado”¹⁴⁹ como lo incesante que jamás retorna. Lo Otro es eternamente inaccesible. Orfeo no regresa siendo Orfeo a la superficie, donde su canto es aquella expresión de su muerte incesante; Butes no se diluye en la espuma siendo el Butes dentro del barco antes de escuchar el canto de las Sirenas. Orfeo es despedazado por las bacantes y comienza a cantar sin fin. Butes busca volver a la promesa de una condición originaria y no puede, finalmente, llegar a ella. Ambos tienen que ver con lo que habla Blanchot (gracias a la influencia de René Char) cuando se refiere al curso de la génesis de la obra poética, que no es más que “retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno.”¹⁵⁰ Es un conflicto irresuelto. Finalmente, ambos, al desaparecer, hacen emerger la pregunta: ¿desaparecen? Tanto Orfeo como Butes siguen la marcha del devenir del Eterno Retorno que, en su repetición, se repite infinitamente. He ahí el porqué de la imposibilidad de morir que plantea Blanchot. La desaparición del sujeto deviene en habla ininterrumpida. “[...] el hombre desaparece no desapareciendo.”¹⁵¹

¹⁴⁹Pascal, Quignard, *Butes*. OP. CIT. p. 43.

¹⁵⁰ Blanchot, M. (2001). *La bestia de Lascaux* OP CIT. p. 43.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 52.

La mirada de Orfeo que busca descubrir la luz del rostro de su amada en medio de las sombras es la del pensamiento (desde el logocentrismo) que se posiciona como la pura visibilidad. “Pensar es desde ese momento ver claro, mantenerse en la evidencia, someterse al día que hace aparecer todas las cosas en la unidad de una forma, es hacer elevar el mundo bajo el cielo de la luz, [...] siempre iluminada y juzgada por el sol que no se oculta.”¹⁵² Aquí volvemos al planteamiento de Descartes con respecto a las ideas claras y distintas: es confiar que el pensamiento puede abarcarlo todo, como el sol, diluyendo toda sombra de apariencia y que tiene un lugar superior, por encima de todas las cosas. Ulises se aferra a aquella luminosidad del pensamiento, pretendiendo así conquistar el canto exterior que busca inundarlo de sombra. Esa luminosidad nos busca “proteger” del abismo. Pero hay en el pensamiento rincones oscuros: algo que no se deja comprender. No es la oscuridad que todavía aspira a ser luz -como si la oscuridad fuera lo opuesto a la luz y quisiera rebasarla uniéndose a ella-, más bien aquello que escapa a toda determinación. Butes, al saltar, se escapa. Orfeo, al desviar la mirada, se escapa. Están en medio de la claridad y la no claridad. Exponen la diferencia, que es “la retención de la exterioridad; lo exterior es la exposición de la diferencia...”¹⁵³ La diferencia no funciona como fijación de ley, sino que es devenir que se interrumpe (cuando Orfeo voltea hay una interrupción, igual cuando Butes se lanza del barco: interrupción del discurso del logos). La diferencia es “la múltiple desenvoltura que rige la escritura...”¹⁵⁴ Es la que descubre los poros abiertos del mundo, ahí donde no reina la tiranía de la luz.

La luz en la obra sólo se da ahí donde la luz hace olvidar que la luz está actuando, es decir, que alumbra todo y se relaciona con la unidad, su sol. Orfeo camina hacia la luz, pero se interrumpe su marcha, olvida: no ve lo que ve. “La luz es engañosa, en esa forma (por lo menos) doblemente: porque nos engaña sobre ella y nos engaña dando por inmediato lo que no lo es. “[...] El día es un falso día no

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁴ *Ibid.*, P. 55.

porque haya un día más verdadero sino porque la verdad del día [...] está disimulada por el día; es sólo bajo esa condición como vemos claro: a condición de no ver la claridad misma.”¹⁵⁵ El engaño, en el caso del relato de Orfeo, es el que se le presenta como la claridad de que Eurídice estaba detrás. No puede haber un conocimiento inmediato de las cosas, como suponía el Kant de *La Crítica de la Razón Pura*. Hay que alejarnos de aquello que dice ser verdadero y escribir sin brújula, hacia lo desconocido. Como la doble pérdida de Orfeo, está la doble ruptura de la escritura: no hay claridad ni mediación entre la oscuridad y la luz. Sólo vacío: de evidencia, de verdad, de lo único, de la presencia, del ser. Hay que liberar al pensamiento del pensamiento para que piense afuera de sí mismo. Al contrario de lo que piensa Descartes y Kant, el mundo no se puede pensar porque no se puede afirmar como sentido, como representación del sujeto. “El mundo es su exterior mismo...”¹⁵⁶ El mundo no es un objeto que pueda interpretarse ni dominarse. El mundo, al igual que un texto, es el infinito de la interpretación (que está siempre en devenir, en proceso). Y la escritura es diferencia, pues se manifiesta como aquello que aleja al pensamiento de lo visible y lo invisible, y lo libera, finalmente, de toda significación, que es la luz, y también de la exigencia de la Unidad. “Diferencia: la no identidad de lo mismo, el movimiento de la distancia, el devenir de la interrupción.”¹⁵⁷ La escritura queda como un trazo sin huella de lo Mismo y el diferir de la diferencia no puede ya ser inscripción en la escritura, sino devenir. Escribir es pues, según Blanchot, la divergencia a través de la cual comienza sin comienzo la continuidad-ruptura.

Muy pocos son los que se atreven a lanzarse hacia aquella voz infinitamente distante que remite al conflicto inicial de la obra (la masacre entre el Yo y Él), pues lanzarse hacia ella implica fracasar como Yo en tanto la creencia de que el pensamiento lo puede todo y está completo. La herida profunda del pensamiento es esa: la de no poder pensar todo. Pero gracias a esa herida, a ese vacío, a esa

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 57.

¹⁵⁷ *Ibíd.* P. 65.

pasividad esencial, es que se puede ir más allá de los límites del barco, es decir, de la razón, donde ya no hay verdad ni coherencia ni un sentido de unidad, sólo la deriva de lo incierto, el Afuera, lo cual es lo que permite movernos.

El salto de Butes es una “partida sin retorno, que, sin embargo, no se dirige hacia el vacío”¹⁵⁸. Es como el movimiento sin retorno de la Obra, pues ya no puede regresar a lo Mismo, sino que se dirige hacia lo Otro. La Obra no entra en la tierra prometida del Ser, renuncia a ella definitivamente y radica más bien en la pasividad, pues solamente en esa paciencia radicalizada es que se significa la acción. “El porvenir para el cual se emprende la obra debe considerarse desde el principio como indiferente a mi muerte.”¹⁵⁹ Cuando Levinas dice que la obra es el ser-para-más-allá-de-mi-muerte no habla de una inmortalidad personal y tampoco de una muerte personal. Blanchot no entiende a la muerte como un acontecimiento personal, donde yo moriría en la afirmación de mi realidad propia. Más bien alude a aquella paciencia llevada al extremo que exige una ingratitud del Otro hacia la Obra. Con ingratitud Levinas se refiere al movimiento sin retorno hacia lo Mismo de la Obra; en ese sentido, gratitud sería el retorno del movimiento a su origen. Para Levinas, renunciar al triunfo del regreso de la Obra a su origen, a lo Mismo, quiere decir que la Obra acontece en un tiempo *sin mí*, es decir, un tiempo otro más allá del horizonte. Ser-para-después-de-mi-muerte.

La Obra, como puntualiza Levinas, tiene una orientación litúrgica en tanto que “ejercita una inversión que resulta en pérdida”¹⁶⁰, ya que no tiene que ver con la necesidad en el sentido de que la necesidad implica un regreso a sí, es decir, es nostalgia al origen, ansia por el retorno hacia el yo, hacia lo Mismo. El origen está perdido de entrada, como Orfeo que ya perdió a Eurídice desde un inicio. Orfeo se ha aproximado a eso Otro a partir de que volteó la mirada para ver a Eurídice. Tal movimiento es el de la obra, pues es ella “una relación con lo Otro que se ha alcanzado sin mostrarse tocado”¹⁶¹. Orfeo no ha podido tocar a Eurídice, momentos

¹⁵⁸ Emmanuel, Levinas, *La Huella del Otro*. OP CIT. p. 55.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

antes ella desapareció sin dejar rastro y, sin embargo, su relación es próxima en esa lejanía. El sendero por el que se estaba dirigiendo Orfeo hacia la superficie hace alusión, en cierta manera, a esa nostalgia del movimiento de retorno a lo Mismo. Pero cuando Orfeo voltea, renuncia a ese movimiento, a esa necesidad donde se guarece la desesperación enfermiza por retornar. Orfeo ya no puede pensarse entonces como un sujeto dirigido hacia sí mismo y que persiste en su ser, sino como aquel que ha escuchado el llamado de ese Deseo del Otro (como Butes cuando acude al canto de las Sirenas) y no titubea en virarse y darle entrada. En un principio, Orfeo fue en búsqueda de Eurídice porque le *faltaba*, porque se trataba de su complemento, es decir, aquello que representaba la subsistencia para sí mismo. No obstante, esa *otra* Eurídice en el Hades remite a eso Otro que en un primer momento se toma por inalcanzable (pues la necesidad del retorno se resiste a ello), pero a través del cual se puede constituir una relación de proximidad. En esta proximidad ya no hay falta, ni complemento, ni la necesidad de retornar; más bien, acontece el Deseo del Otro que “nace en un ser al que le falta nada o, más exactamente, nace más allá de lo que pueda faltarle o satisfacerlo.”¹⁶²

En el Deseo, el Yo se dirige hacia el Otro [*Autrui*] de manera que compromete la soberana identificación del Yo consigo mismo, de la cual la necesidad es solamente la nostalgia y que la conciencia de la necesidad anticipa. El movimiento hacia el otro [*autrui*], en vez de completarme o contentarme, me involucra en una coyuntura que, por un lado, no me concernía y debía dejarme indiferente: ¿qué he venido a buscar, entonces, en esta prisión? ¿De dónde me viene ese golpe cuando paso indiferente bajo la mirada del Otro [*Autrui*]? La relación con el Otro [*Autrui*] me pone en cuestión, me vacía de mí mismo y no deja de vaciarme, descubriéndome en tal modo con recursos siempre nuevos.¹⁶³

El Deseo se dirige hacia el Otro. Por esto es que la identificación del Yo consigo mismo se ve amenazada, ya que al dirigirse el Deseo al Otro se implica un movimiento de no retorno al Yo. Cuando Orfeo se dirige hacia Eurídice (que es el otro [*autrui*] al que se refiere Levinas) se abre paso hacia el espacio neutro al que se refiere Blanchot; en este espacio se vuelve indiferente. Es por eso que Orfeo

¹⁶² *Ibíd.*, p. 57.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 58.

olvida la ley del Hades que no le permitía voltear para ver a su amada y surge entonces la pregunta que plantea Levinas retomando a Moliere: “¿qué he venido a buscar, entonces, en esta prisión?”. Es pues cuando se manifiesta el Otro [*Autrui*] y abre una entrada (el espacio literario). Eurídice pierde su rostro codificado y contextualizado en tanto significación cultural, pero, en el preciso momento de disolución, se presenta la aparición del rostro del Otro [*Autrui*].

Orfeo no pudo regresar de la mano de Eurídice a la tierra prometida de la interioridad, sino que, más bien, al manifestarse el rostro del Otro [*Autrui*] se convirtió en huésped (extranjero de esa nueva tierra), puesto que tal rostro es *visitación*, es decir, lo Otro visita al yo, lo invade y el yo se vuelve extraño para sí mismo, huésped de sí. Esta manifestación del rostro del Otro es viva y no una imagen cautiva en su estaticidad, tal como el rostro que se entiende como “re-presentación” a partir de la cual el Otro renuncia a su alteridad (pues al ser representación, reitera lo Mismo). Este rostro como representación es el que buscaba Orfeo ver en Eurídice. Sin embargo, ese rostro se desvaneció al instante de voltear él; ese rostro fue “despojada de su forma misma”¹⁶⁴, estremeciéndose en su desnudez. El rostro al desnudo es miseria porque está desprovisto de cualquier connotación, historia, contexto o coyuntura. Y es precisamente ese rostro del Otro, lo absolutamente otro que hace tambalear la conciencia y no la refleja. Por ello es que la intención de Orfeo de mirar a Eurídice como lo que “era” queda perturbada, ya que no pertenece ella a su representación, ni a una imagen de su conciencia, ni siquiera aquel pasado le pertenece. El rostro de Eurídice está desnudo y, por lo tanto, borrado de significantes. Es ahí donde interpela el silencio (sin signos) de la visitación de lo absolutamente otro, cuya entrada “consiste en deshacer la forma en la cual todo ente, cuando entra en la inmanencia, o sea, cuando se expone como tema, ya se disimula.”¹⁶⁵ Es por esto que Blanchot dice que cuando el ser falta, está profundamente disimulado. La falta de la que habla Blanchot es la miseria a la que alude Levinas cuando hace referencia al rostro desnudo del Otro.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 61.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 60.

[...] la soledad del 'Yo soy' descubre la nada que lo funda. El Yo solitario se ve separado, pero ya no es capaz de reconocer en esa separación la condición de su poder [...] Que yo no sea nada [...] expresa la maravilla de que la nada es mi poder, que yo *puedo* no ser. [...] Soy quien no es, quien hizo secesión, el separado [...] aquel en quien el ser es cuestionado.¹⁶⁶

Esta soledad esencial es la que deja al yo en ausencia, la que hace que se manifieste en su falta y cuestiona, por lo tanto, su estadio de presencia plena o cerrada hacia sí. "El Yo pierde su soberana coincidencia consigo mismo, su identificación en la que la conciencia retorna triunfalmente a sí para descansar sobre ella misma. Frente a la exigencia del Otro [*Autrui*], el Yo es expulsado de este reposo y no es la conciencia, que ya se vanagloria, de este exilio."¹⁶⁷ El Yo se queda en suspenso, pasivo con respecto al movimiento de retorno hacia la conciencia. Cuando el Otro interpela al Yo, su epifanía es rostro desnudo que le exige al Yo responder. Y es precisamente ese cuestionamiento que lanza el Otro hacia el Yo el que permite al Yo ser solidario con el Otro, siendo la solidaridad responsabilidad. Esta responsabilidad es la que da cuenta que el Yo no es una unidad plena, pues lo vacía y le quita su estatuto de autoridad y su egoísmo. Se rompe pues la frontera del pensamiento donde el Yo/la conciencia determinaba los límites y categorías. El deseo del otro arde en el Yo, lo inflama y lo desborda; permite ver la herida profunda del pensamiento que se piensa más allá de sí.

Levinas dice que la idea del infinito es "la relación que vincula al Yo con el Otro [*Autrui*]"¹⁶⁸ Esa conversación infinita (como diría Blanchot) entre el Yo y el Otro es la que posibilita el pensar más allá de lo que es pensado: el desastre. El pensamiento del desastre es justamente aquel que se abre a la relación con lo inasible. Lo infinito es aquello que puede quebrar la intencionalidad, que es necesidad del Yo por volver la marcha atrás hacia un "origen". Sin embargo, no hay

¹⁶⁶ Maurice, Blanchot, *El Espacio literario*, OP. CIT. p. 224.

¹⁶⁷ Emmanuel, Levinas, *La Huella del Otro*. OP. CIT. p. 62.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p.64.

marcha atrás. “El Yo en relación con el Infinito es una imposibilidad de detener la propia marcha hacia adelante”¹⁶⁹, por lo que ya no sirve de nada que el Yo se esconda en una mala interioridad en la que retorna hacia sí mismo. Más bien, el Yo se está constantemente desbordando en un más allá de sí mismo que ya no tiene nada que ver con una noción de origen. La conciencia se vuelve impotente ante tal movimiento de retorno y es precisamente ese su poder. La búsqueda por el origen es, pues, de entrada, un fracaso, ya que el origen es más bien siempre un recomienzo, no algo estático.

El origen es una infinita recaída, como la mirada de Orfeo hacia el rostro perdido de su amada que se repite incesantemente en su canto después de ser despedazado. Justamente el canto de Orfeo comenzó cuando su Yo quedó abolido del todo, sin poder siquiera el lenguaje apresar en palabras la pérdida de aquello que amaba. El canto manifiesta ese “deseo irresistible de acercarse lo que retorna de este mundo que nos precede, sin que este retornar sea posible.”¹⁷⁰ Orfeo ya no logra retornar a sí mismo, así como Butes no logra retornar a ser aquel compañero de la tripulación del heroico Ulises. La búsqueda por el origen ha hecho, como dijo Nietzsche en *La Gaya Ciencia*, que los filósofos se pongan cera en los oídos para no escuchar el palpitante de la vida misma. Se nos ha acostumbrado a filosofar atados al mástil del fundamento y a aquellos que se han atrevido a liberarse de él y saltar, como Butes, se les ha condenado al olvido. Habrá que preguntarse entonces: ¿por qué no saltar y filosofar de otra manera?

El yo como tal no se puede poner en relación con el afuera. Necesita de la herida de la discontinuidad, de esa fisura que es el fragmento donde desaparece como “yo”. De ese modo, la relación con el afuera sólo acontece en la medida en que ya no hay un “yo”. Esta pérdida de “yo” es desastrosa y desesperanzadora, y debido a que es así de transgresiva se busca desesperadamente restituir ese lugar vacío que deja tras de sí el yo; se busca algo que nos fije de nuevo. El desastre es la repetición interminable de lo absolutamente imprevisto, del yo que

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ Pascal, Quignard, *Butes*. OP. CIT. p. 71.

se extravía y deviene otro y otro, interminablemente. El desastre es ese pensamiento que es mar (el mar de las Sirenas). Es dejarse aturdir por las aguas turbulentas hasta no saber si de pronto el brazo deviene ola; la pierna, deviene espuma; el cuerpo, en fin, queda desaparecido. Al zambullirnos en este océano que es el espacio literario, el yo se destroza. Ahí, en la profundidad de ese mar al que se es convocado por un canto abismal, de otra parte, el yo coincide con el no-yo. Los contornos del sujeto se desvanecen en la fisura que se ha abierto en medio (el fragmento). Por ahí irrumpe lo Otro extraño (pero que resulta familiar, como el canto de las Sirenas), y eso es lo que me permite localizarme como un sí mismo en la pérdida de mí mismo. Bailando en el mar, dejando que las olas nos lleven y difuminen nuestro cuerpo, surge la desesperación: se busca de nuevo al yo, pero esta búsqueda no es más que la búsqueda del lenguaje como presencia, puesto que las palabras parecían ser las únicas que podían representar al yo y nombrarlo. Sin embargo, no nos topamos más que con la ausencia del lenguaje: el yo tan sólo es una disimulación.

El hundimiento en ese mar es el acto de escribir. El acto de escribir es la experiencia del recomienzo; ahí donde se vuelve indistinguible la marca y la borradura, donde siempre está el suspenso de lo intermedio: el fragmento. El espacio literario entonces es “el lenguaje alejándose de lo más posible de sí mismo; y este ponerse ‘fuera de sí mismo’, pone al descubierto su propio ser.”¹⁷¹ Es esa embriaguez del salir de sí para deslizarse hacia lo neutro del espacio literario lo que produce que la singularidad del afecto se vuelva expresiva. El afecto, pues, ya no tiene que ver con esa astucia de la razón que busca anclarse a un logocentrismo, sino más bien tiene que ver con las hilachas que quedaron como resto al quebrarse el sujeto fundante y hablante. El afecto es ese resto profundo y primitivo que abre su ventana hacia la exterioridad, que recibe al mundo como mundo y no a través de la lupa de los fenómenos dominados por el sujeto. El afecto es lo que permite hacerse morada en el centro indefinido del espacio literario, donde todo vuelve a recomenzar.

¹⁷¹ Foucault, M., (1997) *El pensamiento del afuera*. Op Cit. p.p. 5-6.

Blanchot dice que desde Platón hay una extrema desconfianza hacia la escritura y se le da una relevancia al lenguaje hablado como si éste nos mantuviera más cerca de lo “verdadero”. La palabra escrita no tiene como garantía o detrás de sí a un humano preocupado por la verdad.

[...] cuando el verso deja de ser un medio indispensable de la memoria, la cosa escrita se muestra esencialmente próxima a la palabra sagrada, de la que parece trasladar a la obra su extrañeza, de la que hereda la desmesura, el riesgo, la fuerza que escapa a todo cálculo y que rechaza toda garantía. Como la palabra sagrada, lo que está escrito viene no se sabe de dónde, no tiene autor ni origen... [...] Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla.¹⁷²

El silencio que se abre en la escritura es el que permite al humano a acceder a regiones totalmente extrañas para él. Este silencio es un desasosiego, puesto que la escritura se manifiesta como una fuerza que no puede domeñarse, ni siquiera es propiedad del autor. Detrás de la escritura no hay nadie, sino sólo el lugar vacío de la ausencia. Y es ahí donde lo Otro interviene y muestra la imposibilidad del habla; donde lo verdadero ya no tiene sostén alguno, sólo parece verdadero. Según Blanchot, Sócrates aproximaba la escritura con lo sagrado porque Platón y él la veían como un mero divertimento, algo no serio que más bien remitía al tiempo de la celebración, de la fiesta, donde los humanos y los dioses se encuentran. Lo que Sócrates quería no era “un lenguaje que no dice nada y detrás del cual la nada se encubra, sino un habla segura, garantizada por una presencia...”¹⁷³ Es la palabra sobre algo que refiere a algo, la palabra presente, no una palabra inicial o que tenga que ver con el origen, pues “el lenguaje en que habla el origen es esencialmente profético.”¹⁷⁴ Este lenguaje indica el porvenir, una palabra impersonal que está en el canto de la promesa (el canto de las Sirenas). En ese sentido, por ejemplo, la poesía

¹⁷² Blanchot, M. (2001). *La bestia de Lascaux*. OP CIT. p. 24.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

o el lenguaje poético, se manifiesta como aquello que no redondea la noción de certidumbre ni garantiza nada sino la libertad de que no está más que por venir.

En el espacio literario lo desconocido nos interpela. La palabra proveniente de este espacio “fuerza a aquel que la escucha a alejarse de su presente para llegar a sí mismo como a lo que todavía no es...”¹⁷⁵ La poesía es esa palabra que ya no tiene que ver con lo profético en un sentido de que ata el futuro o que lo fija en el tiempo, ni tampoco funciona anticipando o pronosticando nada. Más bien es la palabra en la que el origen se convierte en comienzo incesante. En su canto, las Sirenas no relatan los hechos venideros, no se adelantan a ellos, sino que están oscilando en la promesa y es por ello un canto desgarrador que “mata”. La palabra de la poesía, la que vibra en ese espacio literario, es apasionada y despedaza. Platón corre precisamente a los poetas de la República porque son ellos, a través de la palabra, los que rechazan las leyendas sobre los dioses, las ponen en duda y abren un lugar de incertidumbre donde se suscita “el nacimiento de la filosofía en el poema.”¹⁷⁶

Hay, en la experiencia del arte y en la génesis de la obra, un momento donde ésta no es más que una violencia indistinta que tiende a abrirse y a cerrarse, tendente a exaltarse en un espacio que se abre y tendente a retirarse en la profundidad de la disimulación: la obra es entonces la intimidad en lucha de momentos irreconciliables e inseparables...¹⁷⁷

Como se vio en el capítulo anterior al examinar el “yo” y el “tú” literario con Barthes y Eco, parece ser que existe en la obra una especie de antagonismo y es gracias a él que se produce la comunicación y, con ella, la exigencia de leer y la de escribir. Ya no se trata de “superar” ese antagonismo. Se puede compaginar esto al combate existente entre el lenguaje del pensamiento y el lenguaje poético, que, al parecer, siguen dos caminos muy diferentes y hasta cierto punto contradictorios (pues siempre se dice que en el lenguaje poético prima no el pensamiento, sino lo sensible, lo que se acerca más al cuerpo); sin embargo, es gracias a ese choque que surge el diálogo entre ambos. El lenguaje del pensamiento renuncia a su zona de confort

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p.41-42.

tranquila, aprende también a mirarse más allá en un afuera lleno de afectos y se remonta entonces a su fuente, al igual que el lenguaje poético. Parece pues que recomienzan. Dice Blanchot, con respecto a esto, que “toda obra poética, en el curso de su génesis, es retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno.”¹⁷⁸ Este eterno retorno violento hace transparente al pensamiento gracias a que éste se permite ser un bucle, un resorte que se tensa y se libera, se cierra y se abre, se vuelve luminoso porque existe en él también la oscuridad que lo retiene. Hay un movimiento doble en la palabra de la poesía que la hace ser un “murmullo donde nada se deja escuchar”¹⁷⁹, el silencio del pensamiento.

Retomemos la pregunta ya planteada: “¿por qué no saltar y filosofar de otra manera?” Diré que me parece pertinente dar el salto a partir del retorno hacia los afectos, que es lo más primitivo, lo más primordial, lo que yace en la palabra en bruto y que nos permite acudir a aquel llamado de lo Otro, extraño y familiar. Abrirnos ante lo Otro es abrirnos al afecto; hospedarnos en el espacio literario, en aquel lugar neutro e impersonal que al mismo tiempo habla de lo que sentimos es una manera muy bella y transgresiva de hacer filosofía. Otra vez recurrir al lenguaje poético, otra vez volver con ojos bailarines a examinar los huecos, la falta, no como algo negativo, sino como algo que permite la creación. Con respecto a esto último me parece oportuno abordar la teoría de las fuerzas de la que habla Deleuze.

La teoría de las fuerzas: del afecto al pensamiento.

Existe una relación entre las fuerzas, siendo tales fuerzas dominantes y sometidas por otras en un continuo combate. De esta lucha entre fuerzas no resulta una síntesis

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p.43.

¹⁷⁹ *Ibídem.*

como en el pensamiento dialéctico, pues las fuerzas no se manifiestan en singular, sino que siempre son múltiples. Hay una fuerza, por un lado, que domina y es obedecida por las llamadas fuerzas reactivas. No hay unidad subyacente en las fuerzas, pues ellas están siempre en relación unas con otras. Son diferentes y es precisamente en la diferencia que puede existir la pluralidad. Por otra parte, la unidad pensada desde Hegel ya está dada y todas las dicotomías como lo son por ejemplo: ser y nada, sujeto y objeto, vienen dadas por una unidad entre ambas. Puesto que es una apuesta a la homogenización en la unidad, en lo Mismo, en ese sentido no hay lugar para la pluralidad. La diferencia no se toma en cuenta para nada. El que las fuerzas sean reactivas o activas son cualidades. Las activas son las dominantes y las reactivas son las dominadas. A esta diferencia Deleuze la llama “jerarquía”. Las fuerzas activas son la energía que tiene la capacidad de transformarse. Y por eso mismo es que hay una afirmación de la diferencia, porque se afirma el movimiento de las distintas cualidades de las fuerzas que están en permanente conflicto, es decir, no se concretan en una síntesis o unidad homogénea y cerrada.

En ese sentido, el ser para Deleuze es siendo, es decir, está en constante flujo o movimiento. Es en ese movimiento donde se suscitan las diversas determinaciones del ser. Lo importante pues es la afirmación de la diferencia y ya no el situarnos en la negatividad, que sería seguir pensando al ser como abstracción pura, absolutamente negativo, tomado como “la nada”. Más bien se tendría que pensar al ser desde una voluntad de poder positiva que va hacia adelante y que toma en consideración al afecto. La voluntad de poder negativa es la vieja, la que está anclada en el pasado. Representa en Nietzsche la figura del camello: “el camello es el animal que carga: carga con el peso de los valores establecidos, con los fardos de la educación, de la moral, de la cultura.”¹⁸⁰ Al afirmarse estos valores obsoletos como realidades que, como vimos en el primer capítulo de esta tesis, buscan establecer verdades dadas (que en su momento fueron mentiras), se niega la vida, pues los valores que le pertenecen a la vida son los del instinto y la

¹⁸⁰ Deleuze, G. *Nietzsche*. Trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río, Arena, Madrid, 2006, p.9.

naturaleza. En cambio, la voluntad de poder nueva o positiva hace alusión a la creación de valores que no estén aferrados a principios morales determinados ni al pasado. Está libre del yugo y afirma la diferencia, la pluralidad. A esta voluntad se le representa en el pensamiento nietzschiano con la figura del niño, el cual “simboliza un nuevo comienzo, una rueda que gira por sí misma, un creador inocente de nuevos valores, inocente en el simple sentido de que escapa a la valoración moral cristiana.”¹⁸¹ El niño es el que da entrada al juego, pues el juego también consta de reglas, pero en él hay siempre un motorcito de creación continua de nuevos principios. Con el juego se afirma la vida, se afirma el devenir en ella y también el afecto.

Para Deleuze, el afecto se puede sentir más que poder entenderse. En *Diferencia y Repetición*, el pensador francés pone al afecto como el *sentiendum*, es decir, como el ser de lo sensible. “Lo que sólo puede ser sentido (el *sentiendum* o el ser de lo sensible) conmueve el alma, la deja perpleja, es decir, la fuerza a plantearse un problema.”¹⁸² Entonces, el *sentiendum* se convierte en *cogitandum*, pues lo que es sentido implica ya un exceso de lo que puede ser pensado, pero debe ser pensado. El afecto provoca una fuerza irrevocable a pensar. Las fuerzas se mantienen en conflicto entre sí, lo cual permite que no puedan ser encerradas en un todo, puesto que no hay una conciliación en última instancia. La relación existente entre la fuerza superior y la subordinada no implica la aniquilación de una a la otra, sino que se asumen las diferencias y sus transformaciones.

Si lo pensamos en el cuerpo, surge la pregunta: “¿qué es un cuerpo?”, a lo que Deleuze atiende: “solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza.”¹⁸³ El cuerpo es pluralidad de fuerzas en lucha. En él hay guerra y paz, pastor y rebaño, todo simultáneamente. Hay guerra cuando convergen varias ideas, ideologías, modelos de vida, etc. que no están del

¹⁸¹ Revisado en A Parte Rei 70. Julio 2010. Lucas Diel. *La teoría de las fuerzas de Gilles Deleuze como alternativa al pensamiento dialéctico de Hegel*. p. 4.

¹⁸² Deleuze, G. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 216.

¹⁸³ Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1998, P. 60

todo de acuerdo entre sí o chocan y buscan imponerse unos sobre otros. Igualmente, hay paz cuando se llega a establecer por un momento un tipo determinado de fuerzas, pero éstas siempre están en movimiento. Deleuze, retomando el pensamiento de Spinoza, habla del cuerpo también en relación al *affectio*¹⁸⁴ en el sentido de que es un conjunto de relaciones que desemboca en la multiplicidad de partes que se afectan entre sí. Los cuerpos siempre están cambiando, por lo que también se les toma como *affectus*¹⁸⁵. Lo que conocemos de nuestro cuerpo lo podemos saber a partir de sus afectos, es decir, a través de sus relaciones afectadas con otros cuerpos. Los afectos son capaces de aumentar o disminuir la potencia de los cuerpos a partir de los encuentros con otro cuerpo. Todos los cuerpos tienen la capacidad de afectar y ser afectados, disminuyendo o aumentando sus potencias entre sí. Es una variación continua de poder.

Hay dos tipos de afectos: activos y pasivos. Los “afectos pasivos se originan desde afuera del individuo y disminuyen su poder de actuar; y afectos activos, definidos por la propia naturaleza del individuo afectado y que le permitirán al individuo tomar posesión de su propio poder.”¹⁸⁶ Los que nos competen aquí son los afectos activos, pues tienen que ver con la fuerza activa, que es la que domina y, por lo mismo, no carga u obedece valores del pasado, obsoletos, sino más bien crea, va hacia lo nuevo, hacia la vida. Al estar constituido por una pluralidad de fuerzas, el cuerpo deviene multiplicidad. Ya no es el cuerpo como unidad organizada, sino como la manifestación de una habla del fragmento que “ignora la suficiencia, no basta, [...] no tiene por sentido su contenido.”¹⁸⁷ Es decir, el cuerpo ya no puede verse como una totalidad organizada (a partir de sus órganos, que serían algo así como su “contenido”), más bien como aquello que se expresa en rechazo a un sistema dado (cómo debe ser un cuerpo, en un estatuto de universalidad).

¹⁸⁴ *Affectio* viene de acción y efecto de sentir una emoción agradable hacia algo o alguien, está formada por el prefijo *ad* y *fectus* más el sufijo *tion* (acción y efecto).

¹⁸⁵ *Affectus* está formada con el prefijo *ad* (aproximación, dirección, presencia) y la raíz del verbo *facere* (hacer, actuar).

¹⁸⁶ León, Eduardo Alberto. *Tesis: Gilles Deleuze y el afecto a propósito del cine*. Ecuador: Facultad Latinoamericana de ciencias Sociales, 2019. p. 46.

¹⁸⁷ Blanchot, M., (1973). *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*. *Op Cit*. p. 37.

Blanchot afirma que “Lo fragmentario no precede al todo, sino que se dice fuera del todo y después de él.” Si pensamos al cuerpo como esa relación de fuerzas que no congregan un conjunto, pero que se expresan de manera fragmentaria, entonces diríamos que el cuerpo se dice fuera del todo, en la exterioridad, en el afuera y esto puede constatarse a partir de cómo se vincula con otros cuerpos a través de los afectos. Desmigajar la unidad dominadora del cuerpo es permitirle que hable, siendo esta habla no dotada de un significado que busque encerrarla. Esta habla fragmentaria del cuerpo que dice todas sus manadas de flujos y energías no es nunca categórica, ni tampoco está fijada a una certeza o positividad absoluta en el sentido de que se busca determinar que un cuerpo es “mejor” o “peor” que otro por sus capacidades, cualidades o funciones. En realidad, no hay cuerpo “mejor” o “peor” que otro. No hay cuerpo absoluto ni universal. Su escritura deviene otra todo el tiempo. Sus inscripciones se van borrando y deslizándose fuera de sí para reconocerse distintas cada vez.

Todo cuerpo es distinto y singular, y se puede ver esa diferencia al momento de interrumpir el discurso homogeneizador que pretende unificarlo o hacerlo uno por encima de todos los demás. Asimismo, el pensamiento también se juega en esta habla del fragmento. Dice Blanchot, retomando a Nietzsche, que el pensamiento puede verse como “afirmación del azar, afirmación en donde el pensamiento se relaciona necesariamente -infinitamente- consigo mismo por lo aleatorio (que no es lo fortuito), relación en donde él se da como pensamiento plural.”¹⁸⁸ Esto quiere decir que el sentido siempre es muchos sentidos y que hay un exceso de significaciones, por lo que englobar al pensamiento y al cuerpo en uno es otra vez montar la tiranía del logocentrismo y anularlos del todo. No hay una verdad que tenga que develarse, como ya se mencionaba con anterioridad, sino que al cuerpo y al pensamiento hay que leerlos como se lee un texto que tiene muchos sentidos y que está siempre deviniendo.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 45.

Aquí se conecta el habla del fragmento con lo dicho anteriormente. Esta habla, como vimos, es:

...única, solitaria, fragmentada pero a título de fragmento ya completa, entera... [...] ignora la suficiencia, no basta, no se dice en miras a sí misma, no tiene por sentido su contenido. Pero tampoco entra a componerse con otros fragmentos para formar un pensamiento más completo, un conocimiento de conjunto. Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él.¹⁸⁹

Ingresar en esta habla implica que ya no hay garantía de unidad, puesto que es no acabada e ignora la contradicción. Expresa más bien la multiplicidad infinita como el cuerpo con su infinitud de fuerzas. En ese caso, el valor del sujeto trascendental del que habla la metafísica clásica se vuelva nulo. Más bien, desde Nietzsche y Deleuze, ya se piensa en un sujeto autónomo, independiente, es decir, un sujeto que ante la pérdida de sí mismo como algo dado y sellado para sí, ya no busca ocupar compulsivamente ese lugar vacío, sino que se abre y explora las fuerzas que lo componen. Esto es, pues, el sujeto pensado ya desde el cuerpo, desde el afecto. Retomando lo concerniente a los afectos activos, diríase que tienen que ver con la alegría en tanto que nuestro cuerpo experimenta un acercamiento con otro cuerpo exterior que aumenta nuestro poder de actuar. Cuando se trata de afectos pasivos quiere decir que nuestro cuerpo experimenta un acercamiento con un cuerpo exterior que reduce o resta su poder de actuar, por lo que se presenta la tristeza. Si pensamos en el afecto por sí mismo podría decirse que es el que hace posible el vínculo entre el cuerpo interior y el cuerpo exterior, es decir, abre paso al otro y, con ello, a una experiencia de lo Otro, del Afuera. Afirman la vida y, a su vez, la diferencia.

En el eterno retorno nietzschiano se manifiesta el pensamiento de la afirmación. Todo lo que una voluntad quiera retorna afirmada en algo distinto de lo que es. "Lo que está, debe transformarse en algún momento en algo distinto, porque la diferencia es la constitución de todos los seres[...] En cuanto a todo lo que es

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 43.

negación, es expulsado por el movimiento mismo del eterno retorno.”¹⁹⁰ Las fuerzas para Deleuze existen separadamente y no se enfrentan en un reconocimiento de ambas para después una de ellas imponerse sobre la otra, sino que más bien tienen cualidades diferentes. La diferencia ya está ahí. Las fuerzas activas y reactivas son distintas entre sí. Si pensamos específicamente en la escritura y, más aún, en la obra literaria, diríase que es como un cuerpo lleno de vibraciones, flujos, movimientos continuos en transformación incesante. “El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el precepto de las percepciones, el afecto de las afecciones.”¹⁹¹ El escritor es quien tiene la facultad de hacer transpirar el afecto en la escritura y, con él, dejar visibles las fuerzas que convergen y luchan entre sí en el cuerpo de la obra. Es por ello que la literatura tiene mucho que enseñarle a la filosofía, principalmente el dejar de pensar dicotómicamente, desde la mismidad, y comenzar a pensar a partir de la heterogeneidad que producen los afectos y la relación de las fuerzas, más allá de una búsqueda por el origen, la unidad o el ser puro, y más del lado de la aproximación hacia la alteridad, la diferencia y el llamado de lo Otro. Hay que volver a pensar la obra como el cuerpo: un espacio de fuerzas, energías y vibraciones afectivas que continuamente se tensan y destensan sin fin.

¹⁹⁰ Revisado en A Parte Rei 70. Julio 2010. Lucas Diel. *La teoría de las fuerzas de Gilles Deleuze como alternativa al pensamiento dialéctico de Hegel*. p. 9.

¹⁹¹ Deleuze, G y Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Editora Nacional, 2001. p. 178.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis he intentado poner en discusión la idea de que el sujeto es fundamento central de todo conocimiento y a partir del cual puede ser posible la representación del mundo exterior. Esta idea asume que en la relación sujeto-objeto el sujeto siempre es activo y el objeto pasivo, siendo el sujeto capaz de dominar los objetos que lo rodean a través de su facultad de raciocinio, la cual le otorga el poder de representar y develar la “verdad” oculta en el mundo. Lo que quise postular en primera instancia es que esto no se trata más que de una ficción regulativa mediante la cual las categorías de sujeto, yo o conciencia preexisten y tienen relaciones lógicas con el mundo que son posibles gracias al esquema operacional de la razón. La conciencia es un castillo bien sellado en su interioridad. En realidad, la identidad metafísica del sujeto no existe por sí, así como tampoco la relación sujeto-objeto puede sostenerse en esa dialéctica a partir de la cual el sujeto es activo y el objeto pasivo. Esta ficción regulativa ha constituido lo que Blanchot denomina como una “mala interioridad”, puesto que se ha querido instaurar como una verdad la unidad o la identidad, cuando todo el tiempo han sido tan sólo fábulas que han servido como modos de supervivencia para la humanidad. El sujeto no es origen del conocimiento ni es el fundamento ni constituye una unidad de todas las cosas. Así como tampoco el pensamiento lo puede todo; más bien su potencia radica en su imposibilidad de abarcarlo todo.

El Último Hombre es aquel que puede estar de frente ante ese ocaso de ídolos o ideales que pretenden perdurar por siempre. Demolerlos es su labor, pero en este movimiento de destrucción él también habrá de morir perpetuamente. La búsqueda por la verdad, por el origen, queda solamente como una falsa ilusión de la que ya no se puede esperar nada. Y es el olvido de estos ideales el único que puede abolir la ley que pretende mantener al ser fijo en el mástil de una interioridad cerrada. Sólo a partir de la falta, de ese vacío que deja tras de sí el ideal nunca alcanzable, el ser puede desbordarse en todas sus potencias afectivas. Es por ello que el origen nunca puede alcanzarse, aunque se tenga el más ferviente deseo de hacerlo; asimismo, el autor tampoco puede llegar nunca al final de la obra, pues al obrarse ella misma se

desobra y continúa haciéndolo hasta el infinito, en un eterno recommienzo. El concepto de origen se ha querido constituir con un carácter universal, totalmente coagulado en un estado puro, cuando es simplemente un aditamento de una ficción común. Ante un origen homogeneizador el singular se pierde, pues al trazarlo como una categoría totalizante se omite la experiencia de lo singular y se apuesta por un concepto que pueda sintetizar las experiencias de todos en una sola.

La experiencia del Afuera de la que habla Blanchot es una experiencia de lo impersonal que abole al Yo como un bloque cerrado en su mala interioridad, lo traslada a un tiempo muerto y, es ahí, en ese espacio neutro, donde el Yo se transforma en Él y se abre. Este salto a lo impersonal se suscita en primera instancia porque el Yo se internó en la búsqueda por la verdad y el origen, hallando, para su sorpresa, la muerte. Sin fundamento, sin verdad, sin nada, el Yo experimenta la soledad esencial: está solo en ese vacío donde la herida del pensamiento se desborda incesantemente y sin un cauce, pues este último tiene su propio movimiento. Así pasa con el escritor de una obra: en un primer momento cree que es autor de la obra y, por lo mismo, que está situado en un estatuto superior (como el sujeto en relación al objeto en la tradición). También sostiene la creencia de que la obra misma mantiene una estructura de orden y sentido en la cual se oculta una verdad que el lector tiene que descifrar. Sin embargo, en la obra no hay un lugar asignado donde se sitúe cierta “verdad” que permanece encubierta como un secreto para el lector expectante. Más bien, ese lugar está vacío (pues los ideales se han demolido) y es la ausencia de ser lo que permite que la obra sea.

El ser es tan sólo una disimulación para el mundo: siempre está en falta y gracias a ello es que puede expresarse de múltiples maneras. La expresión del ser que quise atender en esta tesis fue específicamente la que se suscita en la obra literaria. Pero no atendiendo un sentido narratológico, sino más bien ontológico. En el segundo capítulo abordé a Roland Barthes y Umberto Eco para dejar en claro que esta tesis no tiene como objetivo ser narratológica o estructuralista. Desde el punto de vista del estructuralismo, según estos autores, el yo y el tú son categorías gramaticales importantes para armar el cuerpo de la obra literaria. El yo en ese sentido funciona

como unidad de conjunto que mantiene una relación dialéctica con el tú. Sin embargo, ya no se puede hablar de unidad de conjunto ni de una relación yo-tú, autor-lector, pues ya no hay lugares asignados para ninguno. El escritor, a través de la escritura, es arrojado a un espacio de neutralidad donde ya no puede autodenominarse autor y, por lo mismo, queda abolida la relación autor-lector. Las categorías de autor y lector siguen dando por sentado que hay una verdad: la de quien hace la obra y la de quien la lee; que hay alguien, el autor, que manipula el lenguaje de tal forma para que otro, el lector, pueda descifrar un secreto oculto. Aunque Barthes y Eco le den más importancia al papel del lector en la obra como el que puede intervenir o cambiar de rol con el autor, desde que la escritura se desborda por sí misma y la obra está en un continuo desobrase, esos lugares y roles ya no tienen sentido.

No hay una verdad encubierta dentro de la obra que tenga que develarse. El *traer delante* del que habla Heidegger no puede ser un hacer presente en el sentido de desocultar una verdad en la obra. Cuando Heidegger habla de la esencia de la verdad, la pone en medio de una lucha entre el afuera y el adentro, como si ambos se opusieran entre sí. Sin embargo, no hay una oposición entre ellos: no es que el afuera y el adentro sean dos caras contrarias de la misma moneda y, por lo mismo, independientes entre sí, pero en la mismidad. Esto hace pensar que son materias cerradas. Más bien, el afuera por sí constituye otro tipo de interioridad o adentro del que usualmente estamos acostumbrados. El adentro, de ese modo, es una multiplicidad de pliegues y plegamientos en constante movimiento que conforman el afuera al que se refiere Blanchot. Se trata pues de una interioridad de espera o excepción donde no existen las leyes, es decir, está en un estado de negligencia y no relación. Esta es la interioridad que vive Orfeo cuando es atraído hacia el Afuera a través del rostro siempre perdido de su amada. El impulso de su deseo lo llevó a querer alcanzar a Eurídice, olvidando que existía la ley del Hades que le prohibía voltear a verla. Y sólo a partir de que la perdió doblemente, Orfeo pudo experimentar aquel espacio neutro donde ya no importa alcanzar el origen de la obra (a su amada): eso ha quedado interrumpido.

Aquel fracaso por conseguir devolver a Eurídice a la superficie es la manifestación de cómo el pensamiento del afuera es capaz de romper al sujeto, a la autoría, desplazándolo hacia un espacio donde ya no hay propiedad. Es ese el mismo espacio vacío que se abre entre el autor y la obra, y que la escritura permite abrir. El pensamiento del afuera está al margen de la verdad y la mentira, de la propiedad, de la ley o la desobediencia, acontece en el olvido. Gracias a este olvido es que se puede trazar una nueva conciencia interior más amplia, la cual ya no pretende llevarnos hacia lo que denominamos “real” (que es la “realidad objetiva” que constituimos a partir de la tradicional relación sujeto-objeto), puesto que ya no hay seguridad de formas estables o de que las representaciones del sujeto son verdaderas. Más bien, esta nueva conciencia nos permite pensar que el interior y el exterior se reúnen en un solo espacio continuo. Esto replantea de igual forma el cómo se ha visto a la vida y la muerte como opuestas, siendo la muerte siempre una potencia infinita de negación y la vida la infinitamente positiva. Ya no se trata de mantener esta relación dialéctica entre ambas, así como se ha querido mantener con respecto al afuera y al adentro. Sino más bien, la muerte de la que habla Blanchot hace alusión al “tiempo muerto” donde ya no hay un sentido ni una meta que deba alcanzarse. Por ello es que la imposibilidad de la muerte es posible, puesto que la muerte ya no tiene el sentido de la vida en tanto finitud o potencia que la niega, sino que no hay un comienzo ni un fin.

Dice Levinas que el más allá del que proviene el rostro no es un fondo que tenga que ser desoculto u “otro mundo” detrás del mundo. “El *más allá* es precisamente *más allá* del ‘mundo’, es decir, más allá de todo develamiento.”¹⁹² El rostro del Otro se manifiesta en su desnudez, es decir, no encierra un fondo o un significado o algo que deba develarse, como Heidegger pensaba con respecto al ente que se desoculta. El rostro no es una máscara tras la cual haya algo escondido que deba ser descubierto. Más bien, el Otro [*Autrui*] “procede de lo absolutamente Ausente. Pero su relación con lo absolutamente ausente de donde proviene *no indica, no revela* este Ausente; y, sin embargo, el Ausente tiene una significación en el

¹⁹² Emmanuel, Levinas, *La Huella del Otro*. OP. CIT. p. 65.

rostro.”¹⁹³ El Otro no mantiene su relación con el yo en un sentido de inserción al orden del Ser o a un regreso a su inmanencia, siendo así absorbido por lo Mismo. Cuando Blanchot habla del espacio neutro hace referencia a ese Otro [*Autruï*] al que alude Levinas; permanece anónimo, no indica ni revela ningún contenido secreto o más allá de sí mismo, sino que es como un pliegue que habita al Yo, al adentro y se retira de él dejando al Yo dislocado.

Levinas se refiere a este más allá de donde proviene el rostro como aquel que significa en cuanto huella. En cuanto se habla de “develamiento” se anula la trascendencia de ese más allá para imponerle un orden inmanente, para regresarla a lo Mismo. La significancia de la huella tiene que ver con un pasado irreversible, es decir, la noción de una trascendencia que retorne a la inmanencia o la nostalgia por el “origen” no tienen cabida aquí. El pasado de la huella es un pasado inmemorial, puesto que la huella siempre está escapando de la presencia y es el rastro de una ausencia. Es la que deja un indicio de la Ausencia. El pasado inmemorial al que remite la huella es anterior al origen o, más bien, se niega a él. Cuando se hablaba de que el Otro [*Autruï*] interpela al Yo, interpelación se trata de la huella y es gracias a ella que el Yo se vuelve sujeto, ya que está sujeto a una responsabilidad infinita hacia el otro a partir de ese pasado inmemorial. El presente del otro no puede ser nunca el mío, por lo que no puede haber una re-presentación. El pasado inmemorial remite a un tiempo otro en el cual cohabitan pasado, presente y futuro: el futuro ya no se entiende como por venir, sino como fuga hacia el otro, siempre hacia adelante sin dar marcha atrás o sin retorno a lo Mismo. La salida hacia el otro es, como en Blanchot, esa apertura hacia el Afuera que permite ver por la alteridad y desterritorializar la interioridad. En ese sentido, la inmanencia y la trascendencia ya no se mantienen en un juego de oposición donde la inmanencia siempre termina triunfando. Más bien, el rostro que está en la huella del Ausente (absolutamente otro) anula este antagonismo y significa más allá del Ser. “Más allá del Ser está una tercera persona.”¹⁹⁴ Esta tercera persona escapa del vínculo binario entre el yo y tú (que buscan defender Barthes y Eco), neutraliza también la victoria aparente de la

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 66.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, P. 68

inmanencia sobre la trascendencia: esta tercera persona es el “Él/Lo” del que habla Blanchot, la cual permite salir hacia un espacio neutro. “Él” manifiesta la irreversibilidad que no puede decirse y, por lo tanto, no puede definirse como relevación o develamiento. Aquí, la propuesta de Heidegger de la obra que en su fondo devela su origen, el ente que se desoculta en el claro, queda abolida, puesto que “Él” es absolutamente inabarcable y se desborda infinitamente.

El exiliar a la locura, como lo hace Descartes, del imperio del cogito, de la razón, es una acción muy parecida a la nave de los locos que Foucault refiere en su *Historia de la Locura I*. “Encerrado en el navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de todas las rutas: está solidamente encadenado a la encrucijada infinita.”¹⁹⁵ Se manda al “loco” al afuera, se le echa al mar, como Butes que salta y se pierde en la inmensidad del océano en búsqueda de una voz otra que lo convoca hacia la Alteridad. El agua, según nos dice Foucault, representaba un elemento purificador, pero a la vez también algo inquietante, incierto, salvaje. El salto de Butes es su huida de la patria, del centro del logos, del deber ser, ahí donde no hay un fin, ahí donde se entra en la soledad esencial.

Es por ello que la obra no tiene un comienzo ni un final, así como tampoco se puede hablar ya del sujeto como un agente activo que constituye una interioridad a través de sus representaciones. La relación dialéctica sujeto activo-objeto pasivo en su oposición tradicional queda del todo anulada. Así, el sujeto es pues pasivo, ya que él no puede dar coherencia ni unidad a las cosas. La relación yo-tú queda erosionada y en eso precisamente gira la soledad esencial: en aquel movimiento de aproximación a un afuera que no significa ni tiene un sentido y que ya no puede retornar a lo Mismo. El sujeto autor queda entonces desbancado de su sitio de dominio dentro del espacio literario, pero no sólo eso, sino también se evidencia que el sujeto es un efecto, una deriva, algo lleno de huecos que no puede sostenerse por sí mismo. El llamado del rostro del otro es el que nos exhorta a salir, a exiliarnos

¹⁹⁵ M. Foucault. *Historia de la Locura en la época clásica I*. OP. CIT. p. 26.

del centro del Yo y saltar, como Butes hizo, hacia ese espacio infinito donde la mismidad se pierde. Y cantar eternamente como Orfeo -sin cabeza, acéfalo, sin *logos*,- a la deriva, en el río que jamás es el mismo. Y tú, lector, ¿estás dispuesto a acudir al llamado?

Fuentes:

Libros y artículos

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.*

España: Ediciones Paidós, 1994.

BILLI, Noelia, *Modos de morir. Impersonalidad, materialismo y constitución de la subjetividad en la obra de Maurice Blanchot.* Resúmenes de Tesis Doctorales.

ISSN 0590-1901 (impresa) / ISSN 2362-485x (en línea). Cuadernos de filosofía /65 .2015.

BLANCHOT, Maurice, *El Espacio Literario.* Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____ *El libro que vendrá.* Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1959.

_____ *El Último Hombre.* España: Arena Libros, 2001.

_____ *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Caldén, 1973.

_____ *La bestia de Lascaux* España: Tecnos, 2001.

_____ *La conversación infinita.* Madrid: Arena Libros, 2008.

_____ *La escritura del desastre.* 1ª ed., Venezuela: Monte Ávila Editores, 1987.

_____ *Thomas el Oscuro.* Valencia: Editorial Pre-Textos, 2002.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph.* Madrid: Alianza Editorial, 1971

CHAR, René. Selección de poemas. Selección, traducción y nota introductoria de Dante Medina. México: UNAM, 2013.

CIXOUS, Helene, *La risa de la Medusa. Ensayo sobre la escritura.* Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1995.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Editora Nacional, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*. México: Editorial Paidós, 2016.

_____ *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006

_____ *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1998.

DESCARTES, René, *El Discurso del Método*. Madrid: Edición Austral, 2010.

ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Origen/Planeta, 1985

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, *Maurice Blanchot y el pensamiento de la no-relación*. Revista Neutral, Edición #2 | 01.12. Universidad Complutense de Madrid.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores, 1992.

_____ *El pensamiento del afuera*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1997.

_____ *El poder: cuatro conferencias*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

_____ *Historia de la Locura en la época clásica I*. México: CFE, 2010.

_____ *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

INDUNI ALFARO, Gina, *Descartes y la Constitución del sujeto Moderno: Aportes de M. Foucault para el análisis de las tensiones entre el sujeto ético y epistemológico*. Revista Ensayos Pedagógicos, Volumen 4 N° 1, 49 - 56.

Recuperado de:

<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ensayospedagogicos/article/view/4492>

KANT, Emmanuel, *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Editorial Gredos, 2010.

LEÓN, Eduardo Alberto. *Tesis: Gilles Deleuze y el afecto a propósito del cine*. Ecuador: Facultad Latinoamericana de ciencias Sociales, 2019.

LEVINAS, Emmanuel, *La Huella del Otro*. México: Taurus, 1998.

LUCAS, Diel, *La teoría de las fuerzas de Gilles Deleuze como alternativa al pensamiento dialéctico de Hegel*. Revista de Filosofía: A Parte Rei #70. Julio 2010.

Recuperado de:

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/diel70.pdf>

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos Póstumos (1985-1989) Volumen IV*. 2ª ed., Madrid: Editorial Tecnos, 2008.

_____ *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. 2ª ed., Granada: Editorial Tecnos, 2012.

_____ *El nihilismo: Escritos póstumos*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

_____ *La voluntad de poder*. Madrid: Biblioteca EDAF, 2000.

NOVALIS, *Fragmentos*, selección y traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Brbudo, ed., Nueva Cultura, Tomo II, N° 3, México, 1942.

QUIGNARD, Pascal, *Butes*. México: Editorial Sexto Piso, 2019.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, *Nietzsche: la ficción del sujeto y las seducciones de la gramática*. A parte Rei: Revista de filosofía. ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069. Volumen N° 49 (2007).