

La latencia o la ficción de verdad Sobre el método del discurso de M. Blanchot

ANNA POCA

RESUMEN

En este texto, se pretende recrear la experiencia blanchotiana de la escritura, a través de un recorrido que va del relato al ensayo y viceversa. Esta experiencia se piensa y se arriesga a sí misma como la desaparición del sujeto en la exterioridad del lenguaje, y encuentra toda una serie de resonancias en la escritura de algunos otros autores franceses: G. Bataille, P. Klossowski, G. Deleuze, M. Foucault y J. Derrida.

RÉSUMÉ

Dans ce texte-ci, on essaie recréer l'expérience blanchotienne de l'écriture, à travers d'un parcours qui va du récit au essai et vice versa. Cette expérience-ci se pense et se risque soi-même comme la disparition du sujet à l'extériorité du langage, et elle trouve toute une série de résonances dans l'écriture de quelques-uns auteurs français: G. Bataille, P. Klossowski, G. Deleuze, M. Foucault et J. Derrida.

EL IDILIO IMPOSIBLE

Sea un relato común de nuestros tiempos: una historia de supervivencia.

Tal vez ningún otro tipo de historias se aproxime más al problema del pensamiento en nuestro siglo, y al llamado problema filosóficoliterario, como las historias de supervivencia, cuando, precisamente, como todavía las palabras de Adorno hacen resonar,

ninguna historia es posible después de Auschwitz, después de la demolición racional de la Historia. Un relato de supervivencia es entonces una cuestión capital del olvido que acaso la inmensa memoria histórica, que hermana ahora la palabra filosófica y la palabra literaria, remontándolas a un origen hipotéticamente común, no acierta a pensar desde su posición de dominio.

Entre los numerosos relatos de supervivencia que nos ofrece la producción literaria de nuestro siglo, los del crítico literario y novelista Maurice Blanchot sitúan la pregunta del relato de supervivencia alrededor del extraño lugar de un testimonio imposible: un procedimiento que se asemeja, tal vez, a la pregunta por la supervivencia del mismo pensamiento. Ocupémonos por un momento con una de sus alegorías, con *El idilio*, por ejemplo, su primer relato, una extraña historia que se dio a conocer justamente en el año 1935. La mera descripción de su argumento puede ponernos de inmediato en la proximidad de la pregunta blanchotiana.

Alexandre Akin llega como forastero, es un simple vagabundo, a una ciudad, y es conducido amablemente, desde su entrada, al hospicio. En esta institución, sin embargo, se le retiene contra su voluntad. Con solicitud se le agasaja y se le niega en todo momento lo que parece evidente: la cuarentena a la que se le somete por razones de higiene, bajo el imperativo de una regla única: «no escapar al espectáculo de la dicha», que no obstante, no debe confundirse con una estancia en prisión. Aunque no podrá marchar hasta que «pierda el sentimiento de ser un extranjero», y responda también a una insistente interrogación sobre la naturaleza ejemplar del idilio que protagoniza el matrimonio que asume la dirección de la institución en la que se encuentra internado. ¿Puede llamarse «idílica» la relación tormentosa del corazón simple, en la que, habiendo despertado de un amor pasado, marido y mujer perseveran en un odio recíproco, recreando con furor común las huellas que en sus cuerpos reconocen la intimidad anterior? En la contemplación de esta amarga y contradictoria paz, el extranjero llega a anhelar su propio matrimonio, posibilidad, acaso, de entrar en un mundo nuevo donde, como en un sueño, estaría simultáneamente en su casa y en la de otro. A causa de esta aspiración desmedida será condenado a morir, y sometido aún hasta el final a una pertinaz interrogación: ¿no podría uno saber lo que quiere?

En un breve texto escrito cincuenta años más tarde, *Après coup* (1983), el mismo Blanchot comenta el posible sentido de su relato alegórico para la posteridad que lo lee y lo hace ser, sustrayéndolo de este modo, él mismo, con sus palabras, a la interpretación posterior. A destiempo y fuera del tiempo, *El idilio* puede ser un relato profético que evoca con antelación el terrible e irrisorio «trabajo» de los campos de concentración: Auschwitz y el Gulag, ruina del trabajo y de los trabajadores, «corrección» paralela a la barbarie. Como antifrasis, según la costumbre iniciada por los títulos de las obras de A. Camus, que significan lo contrario de lo que dicen, *El idilio* revela justamente cómo lo imaginario, lo más simple, prevé el riesgo siempre repetido de lo real. En este sentido, acontecimientos reales posteriores al relato, el conocimiento mismo que ha sobrevenido más tarde, podrían aclarar la condición de este extranjero para cuyo sufrimiento no hay definición suficiente: su exilio no es ni psicológico ni ontológico. No pudiendo dejar de

desear el medio que lo naturalice, la llamada del afuera convierte todas sus tentativas en imposibilidad de decidir.

Ahora bien, la significación grave o ambigua del relato, profecía de un porvenir amenazante y efectivamente terrible, no puede traducirse en su «realización histórica». El conocimiento posterior no resuelve el enigma, o en todo caso, se ve forzado a interrogar de nuevo la excentricidad del título. Y es esta interrogación lo que no puede ser reducido simplemente por una respuesta definitiva. Pues «*idilio* nombra la suerte del relato»: a la vez venturoso («*voz narrativa que deja oír claramente, sin poder ser jamás oscurecida por la opacidad o por el enigma o por el horror terrible de lo que se comunica.*»)¹, y desdichado, por ser también el transporte de una pregunta a todas luces ingenua: ¿por qué y cómo es posible un mundo que admite como necesarios los episodios más nefastos sobre un fondo humanista? ¿Por indiferencia, con indiferencia?

No obstante, la suerte de la expresión narrativa que pone en obra la ley del relato, vierte aún en el exterior otra pregunta sin respuesta que no puede expresarse de nuevo como afirmación. La vida continúa, dice el relato, ¿como desgracia? ¿como fortuna? El testimonio del relato es, en todo caso, imposible. Pues antes y después, no hay ficción de Auschwitz sino en la ruptura con la afirmación viva, la que suspende el *olvido*. El olvido, que es la exigencia de la muerte de la humanidad entera, y exigencia también de toda *repetición* que no permite que un hombre muera de una vez por todas. El olvido que hace obra con el estallido de la luz del día: la supervivencia y no la vida. Por eso, en cualquier momento en que sea escrito, el *idilio* del relato sucede *antes* de Auschwitz y antes de su memoria. Por el olvido, la imposibilidad de morir no es en *El idilio* sino un tema sin perspectiva que medita sin fin la *muerte sin frases*. Fuera del tiempo, a destiempo, el relato es ucrónico: profético tan sólo de su propio y enigmático movimiento².

EL RELATO O LA MÁQUINA DE HACER EL VACÍO

La práctica del género literario del *relato*³, pone en obra en la reflexión blanchotiana-

1 M. BLANCHOT, *Après coup (précédé par le Ressassement éternel)*, Minuit, Paris, 1983, p. 98).

2 En la hipótesis interpretativa que J. DERRIDA desarrolla en *Parages*, Galilée, Paris, 1986, el *double bind* formula la unidad básica de la paradoja o arritmia sintáctica que el relato desarrolla. El relato es el encuentro de una demanda doble, de una doble obligación o mandato contradictorio: el relato dice cómo la visibilidad es invisible. Sentencia a muerte la vida y suspende tal sentencia de muerte para mantener la existencia en vida. Relato: existencia letal. La ley del relato, *noli me legere*, sería, por lo tanto, aquélla que no puede ser obedecida si no se transgrede de antemano. Y desde este punto de vista, la historia del relato, como el relato de la historia, se entienden como una sobreimpresión del lenguaje de su silencio: «*Hablar de la escritura del triunfo, y de escribir como de sobrevivir, es enunciar o denunciar el fantasma maníaco.*» *No sin reiteración, esto es así sin decirlo*» (Ibíd., p. 218).

3 Traducimos *récit* por relato, aunque la palabra francesa condensa varios sentidos del relato, la narración o el recuento de acontecimientos, que no tienen traducción unívoca en español. Según el *Gran Robert de la Langue Française*, Paris, 1985, tomo VIII, *récit* significa relación de hechos, memoria, na-

na, de manera análoga a la de G. Bataille, un uso explícito de la ficción como modo de investigación del propio pensamiento. Hay motivos para pensar su obra de ficción no como el poema de su obra paralela, sino como la gradual puesta a punto de su discurso del método literario.

Si la meditación literaria en Blanchot se otorga por toda intención desnudar, al paso de cada línea de escritura, la falacia de la crítica analítica de la identificación y de la construcción monumental del autor, Blanchot novelista es el puro acontecer del lenguaje: deslizamiento verbal que constituye un espacio exterior a su persona. Si su reflexión crítica da lugar a un modo último de comentario, un lenguaje de sueño, que se expresa o manifiesta como reverso y negación de las exploraciones convencionales del imaginario, sus relatos escenifican la experiencia misma de la separación y de la distancia, de la muerte. El positivo y el negativo, por decirlo así, de un mismo impensable, la vertiente reflexiva y la vertiente visionaria del pensamiento de Blanchot recobra su tiempo atendiendo solemnemente una *muerte* que lo antecede. Muerte siempre anterior a la experiencia de la escritura, muerte que constituye el tiempo literario del ser. Muerte que no permite que la búsqueda sea jamás completa, exhaustiva o definitiva, pues a través de ella, a través del relato, quien escribe accede a una luz, realidad imperecedera, que abre paso a una oscuridad más profunda que la muerte de partida.

Se habla de la *ausencia* de quien escribe en la experiencia sin centro que es el ser del lenguaje. La *máquina de hacer el vacío* es, tal vez, el artefacto que ilustra con mayor exactitud la realidad de ese *espacio vacuólico* inaugurado por la ficción blanchotiana. No en vano desde antiguo se usa la misma raíz verbal de la palabra *cero* para denotar dos aspectos opuestos mas dialécticamente imbricados: hueco y pleno, el texto configura un cero, la *cifra*, convención secreta que no es la nada sino el vacío, una inminencia de plenitud⁴. Desde Platón, por otra parte —y en concreto desde su diálogo *Ion*—, la inspiración del poeta o *pneumatikós*, literalmente, aire, hálito, designa también, como es sabido, el transporte del que escribe por una voluntad ajena que inflama su alma de un soplo sagrado que el poeta aspira por el mecanismo de la *respiración*.

En un sentido muy preciso puede pensarse, afirmábamos, la trayectoria del Blanchot novelista como discurso del método de su *lógica de la producción literaria*. Nos encontramos, acaso, ante la más definitiva novela de la consciencia cartesiana. Al escribir *Je pense, donc je ne suis pas*, el Thomas de Blanchot inscribe un *cogito* que incorpora el dualismo inseparable del sujeto y del objeto a un espacio-tiempo que no es ni subjetivo o personal, ni objetivo o suprapersonal: a través de la destrucción hiperbólica del ser aparente, la consciencia del lenguaje, consciencia de lo cercano y de lo infini-

rración o crónica de sucesos reales o imaginarios, y también, el enunciado de carácter objetivo que se caracteriza por la supresión del imperfecto, el pasado simple y el presente llamado histórico. En la tragedia clásica, por último, se denomina *écrit* a la exposición detallada hecha por un personaje, de un suceso importante para el desarrollo de la acción, suceso que no es representado en escena.

4 Etimológicamente, «cifra» viene del árabe *sifr* (cero, vacío), que procede, a su vez, del sánscrito *sunya*, derivado de la raíz *svi*: hinchar, inflar.

tamente lejano, *lo que hay*, totalidad indeterminada que es la primera y la última verdad de la que el espíritu puede otorgar *razón de existencia*. Mas este uso de la ficción en el pensamiento blanchotiano, que opta decididamente por un acceso a la expresión como misterio, no puede menos que pensar, a la vez, la indiferencia misma de la muerte —muerte por la que existe el lenguaje, lenguaje que mantiene, a su vez, la vida— a los problemas tradicionales de lo uno y de lo múltiple. Una única e indeterminada presencia, la del lenguaje, pone en jaque al sujeto supuestamente capaz de pensarla, pone en jaque al sujeto que puede o debe hacer derivar esta presencia de un origen y otorgarle un fin. Y en el lugar de este sujeto consciente, un emplazamiento vacío deja existir en el relato la persona, mas sólo como *tercera persona* y en función derivada. Puede decirse que, si sólo se escribe cuando aparece un *él*, si sólo así el ser viene a cubrir la ausencia personal de quien escribe, entonces la ficción toma en Blanchot por interrogación esencial una *topología* de la consonancia impersonal del lenguaje y de su repetición: esto es, *la voz narrativa*⁵.

Si fuese lícito reducir la pregunta que vertebra los relatos blanchotianos a un par de enunciados, podríamos decir que es un *modo neutro* lo que propone su método: método de la ficción, pensamiento de la ficción y ficción como pensamiento. Sin que su inquietud pueda resolverse o decantarse en el sedimento definitivo de un espacio de profundidad, dos preguntas enuncian sencillamente este método: ¿cómo dejar hablar por sí sola a la voz narrativa? y ¿cómo expresar en una *forma* las interrupciones, los silencios y las intermitencias de esta voz singular y plural? En este sentido, nadie como G. Deleuze ha intuido mejor el paralelismo entre la obra de Blanchot y la de Foucault, y sus respectivas investigaciones en el modo de la ficción. Una forma común de la exterioridad, o del *afuera*, es el método de pensamiento que dispersa, disemina y reproduce la voz narrativa: «*En general es un problema de método: en lugar de ir de una exterioridad aparente a un «núcleo de interioridad» que sería esencial, hay que conjurar la ilusoria interioridad para devolver las palabras y las cosas a su exterioridad constitutiva*»⁶.

Como máquina de hacer el vacío, plenitud inminente del pensamiento, el relato, la voz narrativa, es justamente el nombre de lo que no tiene nombre: «*¿Por qué este nombre? ¿es esto un nombre? ¿es una figura? Pero, en este caso, una figura que sólo figura su nombre*»⁷. Entre la figura y sus hipotéticos nombres, la inquietud fundamental del modo de la ficción, del relato, adopta, se ha dicho, la forma de una interrogación

5 Como constata G. Deleuze respecto a la escritura de M. Blanchot y a la de M. Foucault, frente al sujeto, frásico o dialéctico, que tiene la característica de la primera persona con la que comienza el discurso, está el enunciado, función primitiva, anónima, que sólo deja subsistir el sujeto en la tercera persona y como función derivada. La pregunta no es, por lo tanto, qué modelo o estructura pueden explicar la relación enigmática entre la experiencia y el habla, sino «*qué posición y estatuto corresponde al sujeto en dimensiones que presumiblemente no están del todo estructuradas.*» (G. DELEUZE, *Foucault*, Minuit, Paris, 1986, p. 40).

6 *Ibidem*, p. 69.

7 M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 581.

topológica. La *imagen* y la historia de esa imagen, su búsqueda, asumen la responsabilidad del decurso del método. Ahora bien: el nombre de la imagen no abre en el relato un umbral de sentido definitivo, ni apunta tampoco el camino recto para acceder a él. La imagen blanchotiana que cada relato experimenta, abre un espacio descentrado, una palabra-argumento sin cuerpo propio, inencontrable como lugar, ilocalizable como ámbito exterior o interior. Y el relato se propone como el movimiento mismo de demorar este nombre, de rodearlo, de vadearlo, de guardarlo intacto, de mantenerlo a través de la modulación de imágenes que sólo *pro*-visionalmente detienen, aproximan o centran el sentido del ser. El relato se construye así en una *mímica nominal*. De ahí que pueda pensarse el relato blanchotiano como trabajo escénico: el trabajo de la sustracción y de la ocultación del nombre y de lo que éste acaba de decir, de insinuar, de connotar. De ahí que toda su finalidad se resuma en la aparición y en la desaparición repetida de la imagen, y sea la irrupción intermitente de la imagen, en sentido literal, toda la inteligibilidad posible. Ahora bien, ninguna intención de cálculo sobre las apariciones y desapariciones de la imagen del relato podrían devolvernos el sentido del *idilio* vertido como una inquietud temática, vertido en un orden del motivo y de la exploración de orden psicológica que es del todo ajeno al relato blanchotiano.

La imagen es la desfiguración de todo modelo, la disimulación de todo sentido. Como *móvil*, transporte y causa del relato, no hace de éste algo que pueda pensarse, resolverse o solucionarse en interpretación o en exégesis. La búsqueda de una imagen hace del relato la práctica misma, experimental, de la escritura. Implica la contradicción por la que ésta es posible, por la que ésta manifiesta su neutralidad frente al acto de conocimiento, o más exactamente, hace del conocimiento el paso más allá, de lo conocido a lo desconocido. Por eso la voz narrativa es ilocalizable: libre de los lazos funcionales que conducen —pues tal es su fundamento— lo desconocido a su reconocimiento, y en palabras de G. Bataille: «*Este conocimiento que podríamos llamar liberado (pero que yo prefiero llamar «neutro»)*, es el uso de una función apartada (liberada) de la servidumbre de la que es principio: la función restituye lo desconocido a lo conocido (a lo sólido, mientras que en el rodeo del momento en el que ella se separa, restituye lo conocido a lo desconocido)»⁸.

LA IMAGEN ES COMPLICIDAD

A través del relato, el pensamiento sueña un más allá del espíritu y se sueña a sí mismo en un espejo en el que las imágenes figuran la desaparición misma de su nombre propio.

El relato se desplaza siempre hacia un punto, hacia una mancha ciega, hacia un agujero, una pura presencia anónima cuyo desarrollo otorga al relato el impulso hacia el centro ilocalizable que el mismo relato parece, no obstante, poseer de antemano,

8 G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954.

desplazándose hacia él, porque así lo espera, porque se siente poderosamente atraído por él.

Relatando el movimiento hacia su punto imaginario —el idilio—, el relato funda el espacio en el que se realiza la descripción de la relación que el punto impone —el desastre—, la relación de otro tiempo, el tiempo otro de la atracción y del pasaje del canto la real al canto imaginario. El relato es una navegación bajo la seducción fascinante del canto de las sirenas.

Pero ese punto oscuro que le permite al relato ver un destino ignoto, una mancha ciega que la mirada ignora, es un agujero negro, una ausencia en el seno mismo de la visión merced a la cual, la claridad y la luz propia del relato tienen lugar y encuentran su origen: este es el movimiento en el que una imagen central invisible, y a la vez, visible, en las circunstancias de la construcción real del relato, despliega un espacio de pura visibilidad. Justamente una falta que permite decirlo todo, que le permite al relato ponerse en marcha hacia lo que no tiene nombre ni rostro, lo que no puede ser identificado con nada, luz errante que parece venir de un sueño, de la infancia del escritor, o tal vez, de su pensamiento en progreso. Luz errante y precisa como un sol negro que permite que los fragmentos del porvenir vean el día, y que entren en libre comunicación con el pasado, en un tiempo destructor de antemano, creador de un espacio destruido, arruinado, arrasado por la muerte, demudado en un éxtasis de tiempo.

¿A qué se asemeja este movimiento del relato, creador y deudor de la distancia misma que recorre?

El lenguaje diseña un cuerpo invisible y ausente. Intentando discernir su secreto, ve el exterior de las cosas y lo pone en obra con la profundidad de campo de un escenario vacío. Como en un movimiento de desbordamiento, no hay en ello medida: la secreta *pasión líquida* del relato no es una plenitud, sino, inversamente, el vacío, el exceso por el que la plenitud es todavía carente. Este movimiento del relato que intrinca todas las formas del tiempo en un tiempo que no está fuera del tiempo, no es tampoco el tiempo de la duración personal que el pensamiento suele arrogarse bajo la forma de interioridad. Es este un tiempo que obra bajo la forma del espacio: el espacio imaginario en el que el arte encuentra su vida disponible. Este tiempo, extendiéndose en una profundidad absoluta, en modificaciones de superficie que transportan la experiencia de la escritura fuera de sí misma, y en el relato da lugar al *día falso* de un afuera eterno, es el tiempo en el que se realizan los diferentes éxtasis temporales: tiempo de las metamorfosis en el que coinciden, en simultaneidad de experiencia, y bajo la forma del espacio, los fantasmas que dan testimonio de la *duración* del ser anónimo de la escritura. Ciertamente, aquí se revela la proximidad del pensamiento de Blanchot al de P. Klossowski, en su versión de la muerte de Dios nietzscheana: la insurrección de las imágenes que es propia de ésta, da testimonio del alma como de una aptitud para la metamorfosis nunca agotada⁹.

9 P. KLOSSOWSKI, *Un si funeste désir*, Gallimard, Paris, 1963, cap. VIII: «Cuando Nietzsche anuncia que Dios ha muerto, equivale a decir que Nietzsche debe perder necesariamente su propia

Ya lo hemos experimentado: tal vez sea la palabra *imagen* la que mejor representa este despliegue exterior del relato, despliegue sin otra interioridad que el devenir imagen del tiempo. Este devenir no es entonces sino metamorfosis, y lo que se ve a distancia, lo que se designa y alcanza a distancia y que el relato recorre, *realizándose* entonces: punto ciego a partir del cual el canto imaginario renueva su número, esto es, su diferencia repetida, una diferencia que destituye toda relación entre imagen reguladora e imagen aparente.

Este tiempo sustraído al encadenamiento regulado del día y de la noche común, formando el negativo de la realidad originaria invisible —precisamente para ver el día imaginario que en el relato abre el punto ciego que nada ve—, no solicita una inteligencia metafórica, sino una oscuridad más completa que la que podrían cubrir los tropos de la psicología. Las imágenes o metamorfosis temporales no designan algo reactivo a un nombre último. Su valor es, por el contrario, el de ser inteligibles, el de unir la ausencia de la cosa con su fondo de presencia separada: escritura que restituye la materia de la emoción de la presencia abolida, destruida por la misma escritura. *Ser inteligible*, la imagen, porque su ausencia se une a una significación que la experiencia de la escritura persigue sobre los planos infinitos del universo de la fecundidad analógica.

Lo propio de la imagen es, por lo tanto, el acto complejo de visión que opera, sustrayéndose a la presencia de la cosa, y ocultándose a la inmediatez del presente temporal. La imagen viste y vela lo que da a ver para mejor distinguir la desnudez de lo desconocido, como inteligencia de lo desnudo. De ahí que sea la transparencia su única y más propia cualidad óptica: demasiado inteligible para necesitar ser explicada, demasiado opaca para ser atravesada por la interpretación.

No hay reflexión posible sobre la imagen, salvo su manifestación como *índice de flexibilidad*. La imagen es el sujeto múltiple y el operador innumerable de la desobra. Cuerpo y causa, en ella se contiene por despliegue toda la contestación de la obra, pues ésta no se cumple sino por su búsqueda, por profundización del centro imaginario que es la imagen y que sólo se entrega cuando desaparece, cuando se eclipsa, cuando termina.

Lo que llamamos aparición de la imagen, la presentación de su ser más esencial, es esta desaparición que realiza aparentemente. Aparece cuando desaparece, se desvela cuando vela, entrega su ser cuando más extremadamente falta. Su obra es su apariencia, el ser que se disimula.

La imagen que el relato realiza en su recorrido puede ser un nombre. La imagen es incluso sólo un nombre: lo que un nombre figura y la figura que no figura más que un

identidad. Porque lo que está presente aquí como catástrofe ontológica responde exactamente a la reabsorción del mundo verdadero y aparente por la fábula: en el seno del fabular hay pluralidad de normas o, mejor, no hay ninguna norma propiamente dicha en el sentido de esta palabra, porque el principio mismo de la identidad responsable es propiamente desconocido en cuanto que la existencia no se halla explícita o revelada en la fisonomía de un Dios único que, en cuanto juez responsable, arranca al individuo a una pluralidad en potencia.»

nombre. Es decir, lo que estructura el vacío en tanto que vacío. Lo que libera el vacío por un instante de la irregularidad que éste extraña, de la ambigüedad que de antemano lo especifica como vacío. Y ello ya en los preliminares mismos de la escritura. Así los signos de puntuación, no representado, como no representan, nada, impulsan y suspenden el vacío, animan el vacío sin declararlo afirmativo o positivo, configuran el vacío por escansión en un juego de diferencias que los inscribe en el juego de la diferencia anterior a la representación de la forma.

Porque la imagen es la separación misma que se impone en el relato y que el relato realiza al recorrerla, en el fondo de una noche en la que la imagen de continuo se vela para hacerse más presente por el espesor de su sombra, por la transparencia de su carne, ni muerta ni viva, los mismos equívocos del nombre «deseo» encuentran en verdad en este intervalo sensible de la separación y de la atracción de la imagen. Así los dobles, esas interiorizaciones del afuera que obsesionan también al pensamiento de M. Foucault¹⁰, como los mensajeros, los guardianes y los ejecutores, toda la fantasmagoría burocrática que la obra de Kafka despliega, reflejos de lo invisible en una cadena metódicamente reciente, presentan la dicha y la fatalidad de la figuración como exigencia que el exilio y la errancia de la escritura se ve obligada a desplegar, sin alcanzar jamás la lejanía infinita de su imagen si no es por la cadena de metamorfosis que transforma todo reflejo en proximidad, todo fin en obstáculo, y todo obstáculo, en consecuencia, en intermediario maligno y benigno del inalcanzable punto último.

Asimismo, la pasión amorosa, cuando no se dobla a la reducción de un registro psicológico, es la espera y es el olvido, extraño idilio que escapa a la posibilidad, al poder de decisión de los amantes, lo que cumple su verdad bajo el modo de la pérdida, entre una dualidad de los extremos que no son tan sólo sincrónicos o contemporáneos. Por eso la excéntrica figura de los amantes Tristán e Isolda nombra mejor que ninguna otra la *comunidad inconfesable*, el cumplimiento verdadero del amor en una intimidad de la distancia que los hace extraños el uno al otro. Cumplimiento amoroso que no es sino la inaccesibilidad recíproca en la relación infinita de su sueño mortal que nada tiene que ver con un fracaso del ensueño amoroso, sino que, inversamente, encuentra en su falta su cumplimiento. Falta y cumplimiento, idilio, que agota a través de la espera y del olvido la plenitud de la palabra amorosa, hasta hacer de ésta, como de toda palabra de vida, una *forma utópica, ucrónica*, de habitar la verdad.

Los narradores confesionales de Dostoievski y de Michel Leiris, o de Melville, por ejemplo, llevan a su disgregación más absoluta aquella figura que sólo se realiza irrealizándose y por el modo de la autenticidad que le es más propio, esto es, en la entrega de su lenguaje, de un lenguaje que promete por la confidencia la declaración

10 Dobles que no son, no obstante, proyecciones del interior, sino interiorizaciones del afuera, *pliegues del afuera*. Raymond Roussel y *L'archéologie du savoir*, son las obras foucaultianas que nos parecen más próximas al método alegórico de las ficciones de M. Blanchot.

última y más oculta¹¹. Siendo como es este lenguaje el descrédito de todo juicio sobre su misma consciencia, en la medida en que manifiesta su necesidad vacía de hablar como fuerza ebria, como palabra originariamente dividida, como está siempre dividida la experiencia del que se contempla en el espejo: habla como se ve, sin esperanza de unidad, habla a causa de la diferencia de sí mismo que le hace ser sí mismo, sobre un fondo de indiferencia donde se juega el riesgo de la más absoluta pérdida, la del infinito de las palabras.

¿Dónde está la imagen? ¿Cuál es la imagen? En vano se atormenta el lector del relato para saber dónde se entrega la seguridad de un nombre en la ambigüedad sin límites de lo innombrable. Todo comentario de lectura arruina la experiencia, si se empecina en la búsqueda del sentido clave —aquel sentido tras el cual el relato pliega sus armas y apacigua el despliegue de la imagen—, con una inquietud que no consigue sino aumentar la negligencia de su mostración. Porque la verdad última de la imagen, o la imagen verdadera, como su mostración primera, es esta ambigüedad con la que ni se disipa definitivamente ni se desvela. «*El papel* —escribe P. Klossowski, a propósito de la experiencia del conocimiento y del eterno retorno—, *representa aquí lo fortuito en la necesidad del destino. No puede uno no quererle pero tampoco se puede querer nunca otra cosa que un papel*»¹².

La imagen está enterrada viva, figura la vida de la muerte, otorgándose a esta muerte por pura supervivencia. Su verdad opera en silencio y muere hablando, de la nada a la nada, la imagen abre toda interrogación. Las preguntas mismas son la imagen: lo que perece y se renueva es la *pregunta profunda*, es decir, la pregunta que tras el relato ve emerger la ausencia que es el relato. Sólo la presencia de nada que es el lenguaje representa la imagen, un vaso de agua que se pasa con solicitud de mano en mano, ausencia de ser por toda verdad: ésta es su representación infinita. Toda pregunta que le dé muerte prematura, transporta la imagen a su recomienzo, a su metamorfosis. Pues el concepto no trae la imagen al día sino para cubrirla con una oscuridad más intensa.

La imagen del relato no está, en definitiva, más allá de aquel lugar donde la experiencia de la escritura y de la lectura cree que está, sino allí mismo donde es *actriz* representando esa otra imagen que no es. Tal es la verdad de su ficción y de su generación: la verdad se ignora para ser verdadera¹³.

11 Esta puede ser también la figura literaria desde la que M. Foucault escribe razonablemente una justificación *a posteriori* de su trabajo arqueológico: M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 172: «(...) *somos diferencia, nuestra razón es la diferencia de tiempos, nuestro yo la diferencia de máscaras. La diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos*».

12 P. KLOSSOWSKI, Op. cit., cap. VIII.

13 Tal vez sean los libros de M. Foucault, no cesamos de constatarlo, los que operan la inversión más radical de la imagen propuesta por la lógica de la producción literaria blanchotiana: su quehacer excéntrico, pues la imagen *extraña la verdad* y no la entraña. Su lección todavía resuena de este modo sigiloso: hacer funcionar ficciones en el interior de la verdad...

En vano se atormenta el comentario de lectura: la ficción ¿es verdadera? ¿es incluso «más verdadera»? Ni lo uno ni lo otro, y sin embargo ambas interrogaciones perduran atravesando en el infinito el punto de coincidencia de su paralelismo imaginario: *la verdad es un afuera ignoto* que las imágenes crean, renuevan, eternizan, recorriéndolo sin desfallecer con la transparencia de una vida frágil y de la muerte instantánea, trayendo el ser a lo que todavía no es.

G. Bataille llamaba a sus relatos *simulacros*, como noción ésta que no es sino una ruina que llama a otras ruinas: todo lo que sabemos de la experiencia. La imagen blanchotiana se emparenta decididamente también con la noción y el uso que P. Klossowski hace del simulacro.

El orden de los simulacros, como el del relato, no es el de los signos. Los simulacros, como las imágenes, no solicitan la determinación del sentido. Su naturaleza no coincide en modo alguno con sus posibles interpretaciones, no son virtualidades de ser, son sólo del «orden de la aparición en el estallido de tiempo: iluminación del mediodía y eterno retorno»¹⁴. Más bien al contrario, como Blanchot no ha cesado de repetir: la imagen es una duplicidad original. Y eso es todo lo que es posible saber de la experiencia de la escritura. Es decir, la imagen implica no sólo la contradicción, sino que es también lo que por naturaleza mimetiza fielmente la parte incomunicable de la experiencia, solicitando, por lo tanto, el reverso de la comprensión, el reverso del saber, acaso la *complicidad*: tal vez sólo así el idilio cesa de interrogarnos con su silencio perentorio, con su presencia alucinatoria. Y es que, tal vez, sólo el relato alegórico disipa ese espejismo que llamábamos presencia con la propuesta mayor de la visión de otro tiempo: «Potencia de figuración completamente distinta a la del símbolo: pues éste combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia siguiendo el orden del tiempo, hace de la naturaleza una historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro»¹⁵.

(Junio 1991)

ANNA POCA
Av. de la Victoria, 6-2
08002 Barcelona

14 M. FOUCAULT, «La prose d'Actéon», en *La nouvelle Revue française*, marzo 1964, n.135.

15 G. DELEUZE, *Le pli*, Minuit, Paris, 1988, p. 170.



ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

ISEGORIA (Madrid), n.º 5, mayo 1992. ISSN: 1130-2097

5

De la Fenomenología a la Hermenéutica

Acerca del fundamento del comprender, *por R. Bubner*

Revisión de la heteronomía en diálogo con P. Ricoeur,
por J. Masiá Clavel

Fenomenología del prejuicio, *por F. Montero Moliner*

Ética, antropología y filosofía de la historia. Las *Lecciones* de Husserl de
Introducción a la ética del Semestre de Verano de 1920, *por J. San Martín*

Notas de D.M. Levin, M. Beuchot, J. Lerín y A. Ortiz-Osés

Otros artículos:

Integridad y desprecio. Motivos básicos de una concepción de la moral
desde la teoría del reconocimiento, *por A. Honneth*

La filosofía en lengua alemana durante las últimas décadas del siglo XX,
por R. Wiehl

Notas de C. Pereda, C. Thiebaut y T. López de la Vieja



Consejo Superior de Investigaciones Científicas
INSTITUTO DE FILOSOFÍA