

LA OBRA EXPUESTA EN EL PENSAMIENTO CRÍTICO DE BLANCHOT

Mauricio Rojas

Resumen

El presente trabajo aborda el proceso por el que se produce la obra, y a su exigencia en cuanto obra, en Blanchot. Con esto lo que se desarrolla es el modo en que la destrucción abre la noción de obra en su despliegue, ya que, la vuelve inacabada, lo que implica un transformación del modo en que se concibe la obra como finalidad o acabamiento. De esta manera, al abordar la obra emergen conceptos como los de, transgresión, límite y metamorfosis. Y por otro lado esa condición inacabada implica la desposesión de la obra como desobramiento y la puesta en suspensión del concepto de tiempo en su noción vulgar. Lo que nos lleva a un proceso por el cual esa destrucción viene a desfondar la obra y hace aparecer al tiempo como ausencia de tiempo. En esa ausencia la producción de obra hace emerger al sustituto y a la escritura como el momento en el que el resto aparece como diseminación sin unidad ni ser como finalidad. Lo que implica que la escritura como soporte del arte es la huella de un tiempo que está abierto a lo otro, como un habla que no le pertenece a nadie, habla sin centro, y escritura sin autor. De este modo el mismo autor de la obra es expulsado de ella adquiriendo una distancia en que no puede leerla. Con este ensayo entramos en el proceso general de la teoría crítica de Blanchot, que expone la obra a su apertura, su inacción. Violencia que no permite terminar y nos enfrenta a lo otro, a la alteridad irreductible.

Palabras clave: Obra, destrucción, desobra, sustituto, escritura, apertura.

Abstract

This work approaches the process by which the work occurs, and its demand as such, in Blanchot. With this, what is develop is how destruction opens the notion of work in its deployment, since it turns it into an unfinished work, and this implies a transformation of how the work is conceived as a finality, or as a finishing. In this way, approaching the work leads to emerge of concepts, such as transgression, limit and metamorphosis. On the other side, the unfinished condition implies the dispossession of the work, as unworking and as the suspending of the concept of time in its vulgar notion. This leads us to a process, in which that destruction bilges the work, and brings up time as timelessness. In that absence, the production of the work brings out the substitute and the writing, as the moment when the leftovers

appear as a dissemination without unity, and as the impossibility of being as a finality. This implies that the concept of writing as the art support is the mark or footprint of a time that is open to the other, like a speech that doesn't belong to anyone, a speech without a center, and a writing authorless. In this way, the work's author is expelled from it, acquiring a distance that doesn't allow the author to read the work. With this essay we enter in the general process of Blanchot's critical theory, which exposes the work to its opening, inaction. Violence that doesn't allow to finish, that confronts us to the other, to the irreducible otherness.

Keywords: Work, destruction, unwork, substitute, writing, opening.

La propuesta de Blanchot nos expone a la *destrucción* de la obra. El encuentro con la *destrucción* se produce desde la proximidad de la escritura, y en cuya construcción del relato, como retorno de lo abierto y relación con la cercanía que espacia el cruce de las voces, coincide con el punto en que se deshace.

De esta manera el pensamiento de Blanchot se instala en un punto desde el cual emerge el desvío del modo en que se concibe la obra, desde la comprensión vulgar del tiempo. Esto nos lleva a la pregunta por el tiempo de la obra. En torno al hecho de que Blanchot instala su discusión crítica en la obra, en la literatura. Allí ella es el gesto mismo del desvío del tiempo en la comprensión vulgar. Esto nos pone de lleno en una discusión que cruza la filosofía, la obra de la filosofía en torno al tiempo, desde Aristóteles hasta Heidegger. Discusiones recogidas en la obra de Derrida¹, pero aquí Blanchot nos sitúa en la obra, en su soledad, en su descentramiento, en el punto donde la destrucción abre en ella un tiempo otro, lo otro que la gesta y se gesta en ella desarmándola a partir de la construcción del arte como ese despliegue. Ve en el ejercicio mismo de la escritura que se hace visible en la literatura ese paso, ese momento en que todo se torna indecible, en el que la destrucción ingresa, sin necesidad de ingresar como expropiación del discurso. Lo que aquí convoca al autor de *El libro por venir*, es un encuentro que se produce en el efecto, y ese efecto es la escritura. La escritura que se condena en el Fedro de Platón². Escritura que nos desborda, o aparece como un estilete, como un corte en la carne, en la apertura del cuerpo como distancia, la distancia misma, y permanece sin la anulación de esa separación. Por esto, en la literatura, en la obra como literatura, en la filosofía como momento de la ficción, se transgrede, nos lleva hasta ese punto en el que la filosofía se torna invención. En la línea en la que la estética como teoría del arte abre la posibilidad de la resistencia al aparataje de la verdad que se impone como universalidad normalizadora y que se apropia de los cuerpos en el sentido absoluto

1 En el texto de Derrida *Ousia y gramme* que está en *Márgenes de la filosofía*, entra en el análisis del tiempo que ha recorrido la filosofía de un modo determinante desde Aristóteles, pasando por Hegel y Heidegger.

2 Ibidem

y único del movimiento que nos obliga a mirar el horizonte como posibilidad del espíritu absoluto, como razón, el imperio del *logos* como forma y sentido, entra en tensión en la escritura por una concepción del tiempo, que la obra, según Blanchot, nos da, se da, a la vez que lo oculta. Pero está a la vista de aquello que es cubierto por el encantamiento del sentido, es justamente el tiempo como ausencia, esa ausencia emerge en la obra literaria, en la escritura como momento de apertura estructural, en el que toda estructura se desarma. El despliegue de la filosofía en la escritura, ha generado un desarrollo de ésta que nos impone una visión del mundo, un movimiento determinado por el modo en que la presencia del ser se da en ese despliegue que la filosofía se concede a sí misma, pero en resistencia a ese formulación del tiempo, la emergencia de la escritura, en la literatura como un gesto de escéptico, en el que aparece esa condición propia del desdecer y en el que la obra de Proust también se encuentra es la condición misma de esa ausencia, destrucción de la obra.

Pero ¿por qué, Blanchot, habla de la soledad de la obra, qué implica esa soledad?, ¿cómo podemos entender la soledad de la obra y que relación guarda con la concepción vulgar del tiempo, y con el descentramiento como remoción del *logos* y de la universalidad de las bellas letras? Aquí anida el problema en la madeja, en el tejido del decir que se plasma en la obra, lo abierto tiene sus fundamentos en el desfondamiento de éste en la medida en que la concepción de la presencia, desde Aristóteles hasta Heidegger, se ve remecida por la escritura. Por una forma de entrar en relación con el límite en el que lo que sucede se aplaza. Es como si Kafka, en *El proceso*, no estuviese teniendo más que ese gesto que nos envuelve en la historia sin fin. O Baudelaire, quien nos informa de un encuentro con la ausencia en sus poemas, lo que abre esa escritura a otra forma de entrar en el mundo en una cita con el no mundo que el límite margina. Esa soledad no es otra cosa que la obra desplegada en la incertidumbre de su propia destrucción, aquello que no la acaba pero que la exige y sin lo cual la destrucción misma no sería, ya que desde el proceso en obra podemos preguntarnos por su origen. Y aquello que se aplaza permanentemente en ese origen. Pero esa soledad es la ausencia, no hay presencia en la obra, nunca nada está presente ahí, pero ¿qué es lo que debía presentarse? ella misma. Diremos, el tiempo se nos ofrece como una demora, pero lo que se presenta es la ausencia, pero aquello que se nos presenta ahí tan simplemente está tramado en el revés de una tradición que ha efectuado un trabajo sobre el tiempo y que aquí adquiere su desvío. En cierto modo lo que ocurre con la obra, con la literatura es lo que Sloterdijk muestra en sus lecciones recogidas en *Venir al mundo*, venir al lenguaje, cuando habla de Celan, a propósito de la poesía y dice que la poesía no impone se expone, y lo que expone no es su vínculo con el público, sino su apertura su fragilidad. La soledad de la obra es esa condición en la que la escritura abre, nos expone. Entendido como el quedar desguarecido, allí, en ese desguarecerse humanos en el que la experiencia de la literatura, de la obra nos otorga. Justamente el instante en el que aquello que se presenta deja de ser. Lo que brilla como habíamos establecido en torno a Levinas es lo que no aparece en el aparecer. Luz oscura en la que quedamos a la intemperie.

Por ahí es que la soledad, de la que Blanchot, en *El espacio literario* hace referencia en torno a la obra, una soledad que en su primer acercamiento parece ofrecernos un cierre hermético en torno a lo que no significa. Sin dejarnos entrar en relación con un significado de soledad, cuando éste la pone en medio de la obra, la obra misma es esa soledad esencial. Es decir que la escritura marcha o camina por la intemperie, y la abre porque no hay sino una materialidad indiscernible de la escritura. Pero al parecer en esa soledad o de esa soledad emerge una desesperación por tejer un edificio teórico que nos proteja por expresar la verdad del espíritu, en una obra universal, en el arte bello y unificador, donde se juegan los conceptos platónicos de verdad, belleza y bondad, constituyan el valor de la jerarquía estética. Esto implica los saberes que subordinan el orden social. Ese edificio se levanta como un espíritu, el espíritu realizándose en un solo libro, cada obra como un momento de ese todo. Esto nos recuerda a Hegel³ que siempre aparece en el despliegue teórico de la obra de Blanchot. Aparece por esta dialéctica en la que el espíritu, la razón pretende realizarse como un todo. Y esa obra del espíritu como un todo único que además hace referencia a Paul Valéry emerge como un poder, del cual el mismo Valéry es apartado hacia la dispersión y lo que aún queda por decir de la obra, y nunca se dice. Por allí la desesperación intenta cerrarla, como una cúpula en la que se resguarda la humanidad, en el todo de su propio obrar como un movimiento del que no cabe esperar otra línea, otro derrotero, cuyo horizonte exige. En la novela *El Arco iris de gravedad* de Thomas Pynchon, en las primeras páginas, un hombre refugiado de los bombardeos mira la estructura en la que está. “Le asusta la manera en que pronto caerán los vidrios. Será un espectáculo: la caída de un palacio de cristal. Un derrumbamiento en apagón total, sin un solo destello de luz, sólo un estrepitoso e invisible desplome” (2002 p. 13). Es la imagen de la guerra que avanza como la destrucción, que nos expone, como la guerra, en un sentido genérico, que está alrededor. Mientras Proust escribe, esa guerra de la que cabe desesperar, donde el cuerpo se abre en toda su fragilidad, y la máquina de aniquilación desdice al espíritu intentando completarlo. Pero con la obra ocurre lo que acabamos de exponer en torno a Proust y otra cosa. Lo que aquí aparece como desesperación, es desesperar

3 “Pero el espíritu ocurre distintamente. El tránsito de su determinación a la realización de ésta se hace por mediación de la consciencia y la voluntad: se hallan ambas, al principio, sumidas en su vida inmediata natural, siendo su objeto y su fin la determinación natural como tal, que tiene una exigencia, una fuerza y una riqueza inmensas por ser el espíritu quien lo está animando. Así, pues, se haya el espíritu enfrentado consigo mismo; ha debido superarse a sí mismo como el auténtico obstáculo enemigo de sí propio. La evolución, que en la naturaleza que es un placido proceso creativo, en el espíritu, es una lucha dura e interminable contra sí mismo. Lo que pretende el espíritu es alcanzar su propio concepto, pero se lo esconde él mismo, quedando engraido y gozándose en esta enajenación de sí mismo. [...] Con lo que resulta que la evolución no es, como en la vida orgánica, un simple producirse exento de dolor y de violencia, sino que es el duro y desagradable trabajo contra sí mismo; además, la evolución no es meramente lo formal del autodesenvolvimiento en general, sino la realización de un fin de contenido determinado. Desde el comienzo hemos señalado ya este fin: es el espíritu y precisamente según su esencia, a saber, el concepto de libertad.” (Hegel, 2010, p.369)

del cuerpo, de su descomposición. Dispersión de los sentidos, en tanto horizonte y en tanto sensación.

La obra, entra en un conflicto, como hemos estado exponiendo, con el ser, con la presencia, es por esto que aquí se pone en juego esta concepción de la temporalidad que se despliega en la obra. Y sobre todo en el concepto de obra con el que Blanchot tensiona el panorama del tiempo, de la obra, mencionada como un elemento de unidad del todo. Su ser presente como una eternidad en la que el tiempo se despliega. Así la concepción de Hegel en torno al ser se distancia del modo en que la obra en la noción de Blanchot se nos presenta. El ser en tanto presencia en Hegel, se impone en la eternidad. De esto da cuenta Derrida en *Ousia y gramme* que pone en la escena la discusión, que Blanchot desde su comprensión de la obra, abre hacia otro tiempo. Pero el tiempo que de ella se desprende tiene que ver con la metamorfosis con aquel centro sustraído, esa ausencia que el movimiento mismo de la metamorfosis exterioriza, nos pone afuera, en la soledad esencial. El problema del instante en el tiempo se nos presenta en Aristóteles, por lo que el tiempo se vuelve una cuestión ajena, exterior a la ousia, y se nos aparece como un no ser, por esto el movimiento es un elemento esencial al tiempo, es la manera en que el filósofo de Estagira entiende el tiempo. Y desde allí, su condición de accidente, pero no de sustancia, es necesaria para poder entrar en el análisis de la comprensión de obra aquí tratado. En relación a un elemento fundamental y que se desprende desde la destrucción que es la metamorfosis, en ese cambio que implica al tiempo como movimiento no hay ser presente; sino que el presente ha sido asumido como el ahora en el que se sostiene el movimiento. Pero no es ese movimiento esencial a la ousia, sino un accidente. En este sentido el instante del que se compone ahí el tiempo tiene que ver con un proceso, pero ese proceso está orientado por la ousia, por la obra, como horizonte final que se encuentra en la presencia como momento culmine. No entraremos en el detalle que implica tanto a Heidegger como a Kant, pero si en torno a esta concepción es necesario tener en cuenta lo que Hegel a propuesto como tiempo. Y en este sentido el pensamiento de Aristóteles como tiempo, como instante, ahora, que se diluye en el no ser del movimiento. El ahora es un presente que se deshace, en ese presente no captura la presencia que impera en su permanencia. En la comprensión de Blanchot la obra no tiene ser, no es ni acabada ni inconclusa

“...la obra –la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiera hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que solo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra” (1992, p.16)

¿Qué implica esto frente al modo en que Hegel ha instalado su concepción de presencia, como una eternidad en la que sucede el tiempo? El tiempo desplegado

en la intemporalidad, la presencia es la intemporalidad en el tiempo⁴ lo que implica que en su despliegue el ahora como presente no es esa presencia. El tiempo se desenvuelve sobre un fondo intemporal en el que se da a la vez que ese despliegue. Pero si Blanchot nos ha expuesto la obra como no acabada, pero tampoco inconclusa, esto tiene que ver con que en ella la presencia no se manifiesta como fin, pero tampoco está en la necesidad de ella. La obra no se desplegaría en la necesidad de la presencia sino desde la destrucción desde el des-hacimiento de ésta en un vínculo más cercano a Aristóteles. Pero en el que la obra no manifiesta una ousia, no hay sustrato, sujeto del tiempo, en el sentido de *Subjectum*. Es decir desde la huella que en ella misma se des-hace remitiendo a otra huella, sin remisión, sin referencia, por esto no es acabada, pero tampoco inconclusa. Lo que se expone, *es*. Ese *es*, emerge como aquello que la obra muestra cuando se despliega. Pero entonces en ese *es* y nada más hay un cercamiento por la nada que en la obra se desborda desde la disimulación del sentido en la palabra ser, lo que hay de soledad en la palabra ser es la resonancia de su vacío como presencia. Lo que allí no aparece es justamente su presencia, y la presencia es un efecto de la obra, en la que ésta no es más que aquello que *es*. El “*es*” de la obra nos implica en una temporalidad otra que la metamorfosis de la escritura nos permite experimentar, en ese experimentar lo que le pasa a la obra es que ese “*es*” y nada más, implica al centro de la metamorfosis o a esa condición del proceso del tiempo en cuyo corazón no hay nada solo *es*, entendido como resta del ser, sustracción del tiempo. ¿Pero si esto es así por qué se echa en falta la presencia? ¿Qué empuja a la obra a disimularse en la palabra ser, esa necesidad de acabar ahí donde no cabe terminar bien, ahí donde todo proceso se hace maldito, entendido esto como exilio, destierro, en el sentido en que no puede sino mal decir, o errar en la posibilidad de un cierre como el que la palabra *ser* exige en ella? La manera en que Blanchot expone esto es enigmático, porque de cierto modo en ese “*es*” de la obra se cifra su soledad, incluso la soledad de quien la escribe, pero a partir del tiempo, de la presencia y del instante. Porque queda excluido de la obra, y sin embargo vaga por sus inmediaciones. ¿Cómo podemos entender esa soledad en el marco de la destrucción de la obra y en relación a su condición de mero *es*? No es el solipsismo del yo, no tiene que ver con ese evento de la percepción del yo que ya pertenecería al simulacro de la obra en tanto ser. La obra como simple *es* y nada más nos pone en relación con la inutilidad de esta misma. Su proceso no tiene una utilidad en la que sostener el sentido de ésta, y al parecer aquí es donde se está refiriendo a la obra. Por algo si nos dice, no tiene que ver con que sea incomunicable, la verdad puede iluminarla, pero lo que tiene es que es indemostrable, y nada la exige, no hay una

⁴ “La eternidad como presencia no es ni temporal ni intemporal. La presencia es la intemporalidad en el tiempo o el tiempo en la intemporalidad, he aquí quizá lo que hace imposible algo como una temporalidad originaria. La eternidad es otro nombre de la presencia del presente. Esta presencia la distingue también Hegel, del presente como ahora. Distinción análoga, pero no idéntica a la que propone Heidegger, puesto que apela a la diferencia entre lo finito y lo infinito. Diferencia intra-óptica, diría Heidegger; y es aquí, en efecto, donde debería quedarse toda la cuestión” (Derrida, 2010, p.79)

exigencia de la obra, es decir no hay un fin, un horizonte que la exija, ella en este sentido pertenece a la intimidad de la metamorfosis. ¿Pero por qué entender como soledad este proceso? Por la exclusión con la que entramos en relación como afuera, destrucción del refugio al que quedamos expuestos por medio de ella.

En primera instancia está la palabra obra que contiene a la palabra misma en su desarrollo. Allí lo que se juega es un movimiento, en ese movimiento una apertura que nos remite a la metamorfosis, por la que hemos cruzado el ensayo, sin salirnos de ella, en medio de ella, aparece esta palabra que por un lado parece negar la metamorfosis. Y en medio de ello su violencia abierta, la ausencia, ese vacío sin centro que se desplaza hacia aquello que la obra quiere negar: la escritura. Pero en ese movimiento fracasa, toda obra es en su iluminación, el fracaso, el momento en que su realización descubre la *destrucción* como una lejanía, pero ahí aparece. Entonces en relación con el ser, la relación se vuelve exigencia de la obra, aparece la presencia como la necesidad del aquí y el ahora de la obra que se nos ofrece en su realización a futuro. Quiere saltar fuera de sí, pero en esa realización la fractura de la destrucción se hace escritura y la obra se destruye. Con esa fuerza que la hace posible, una fuerza con la que toda relación se disloca. En ella aparece la condición heteróclita, atópica: en la obra no hay lugar, es la multiplicidad en la que se ahoga su expectativa como el simulacro de la civilización, “la obra solo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio” (1992, p. 16). La obra en este sentido tiene una condición de su despliegue en torno al origen, al comienzo que la vuelve originaria, sujeto que dispone de ella para hacerla propia en su ser. En ese despliegue la obra busca hacer propio ese momento en que el ser se hace presente. En ese momento la obra se apropia de aquello que en ella se despliega, pero que está en el principio, su causa, su ser se pierde en el momento en que ella se mueve, pero se mueve para recuperar ese ser del comienzo que busca pronunciarla en la violencia apropiadora de la obra. En la que se realiza como ser, completa su proceso, pero con lo que nos encontramos es con la metamorfosis como movimiento de ese proceso que por un lado no tiene fin, pero por otro es una multiplicidad vacía de la obra. El *ser*, es aquello que no es pronunciado en la obra. Por ello solo hay desobra, el movimiento que en ella se da según Blanchot, es un movimiento que solo es en una metamorfosis y no tiene centro, se mueve como una fuerza que no tiene causa de movimiento, por lo que no hay principio, fuerza vital, que dialoga con la fuerza activa como voluntad de poder en Nietzsche, esa fuerza diferenciadora. No hay soberanía más que de la atopia de ese principio de ese hay de la obra en cuyo anonimato se hace imposible nombrarla, no porque le falten nombres, sino porque es superabundancia de la ausencia. Todo nombre intenta fijar aquello que no tiene fijeza, sobre nombra, aquello que no es sino anónimo, aquello cuyo principio soberano es la ausencia de principio. La obra no tiene quicio, no se sostiene, es la caída, pero que no acaba de derrumbarse, no hay obra. La obra es aquello que la des-hace, inoperancia, cese, o cesantía, desocu-

pación⁵. En este sentido la transgresión es el modo de desplegarse de la obra, allí donde la continuidad no es otra cosa que continuidad de la interrupción, y que la obra se articula desde esa interrupción que intenta fijar ese comienzo que la esquiva, esa fisura que nos mira, "...la dulce interdicción del morir, allí donde, de umbral en umbral, ojo sin mirada, el silencio nos lleva a la proximidad de lo lejano, habla todavía por decir más allá de los vivos y de los muertos, que *testifica por ausencia de atestación*" (1994, p.107). No porque ese comienzo se le escape, sino, porque ese momento es solo el esquivar, que es dado por la destrucción que la abre, lo que se esquiva es la destrucción, pero en ese movimiento que se aparta aparece la obra como exigencia. Esto quiere decir que en la obra misma se da aquello que la niega, afirmándola. La destrucción es el movimiento mismo que nos mantiene fuera.

En este sentido quien escribe la obra se enfrenta a ella desde un sustituto, desde un simulacro, el escritor tiene el *libro*⁶, pero no la obra. ¿Pero qué ocurre con la obra aquí, cómo es que entiende la obra Blanchot si de ella solo obtenemos un sustituto, el libro, un simulacro, una parte por el todo? Podríamos pensar la obra como ese todo como esa inmensidad a la que ninguna representación puede subsumir bajo su régimen, sino que ella es lo impresentable, lo irrepresentable. De ella obtenemos ese sustituto, el *libro*, que no nos permite acercarnos a la obra, sino que nos deja en la muda acumulación de palabras sin sentido sobre el papel. Textos que se dispersan y cuya unidad solo puede darse por una ficción de la razón. No obstante uno podría pensar aquí como Derrida nos propone, en lo inmenso, en el trazo que no puede abarcar la inmensidad, lo impresentable, que en el trazo no es más que el pedazo de esa inmensidad. Pero lo que es claro es que Blanchot no está pensando en lo sublime kantiano. Pero detengámonos un momento en lo que Derrida nos puede prestar en sus argumentos en relación al trazo y lo impresentable que se da en la pintura. Puede ser pensada como ese sustituto de la obra. Con esto lo que quiero es iluminar ese espacio, o ese acontecimiento que Blanchot está instalando como obra. En el caso que Derrida expone como límite una naturaleza bruta, que no tiene forma ni límite, que desborda esa forma, que no puede calcularse, que no tiene la talla. Es decir esa fuerza que desborda el marco en el que se instala el sustituto, la condición suplementaria de la obra, pero hemos puesto esto aquí para preguntarnos si es este el modo en que Blanchot entiende la obra. ¿Podría estar pensando en algo muy parecido a lo sublime? En ese valor de talla que da forma a los objetos de arte pero no son la obra. Qué es la obra, aparece aquí como un misterio,

5 El traductor Pierre de Place, de *L'entretien infini* de la edición de Monte Avila en el texto *Hablar, no es ver*, respecto a la mención de la desobra, advierte las posibilidades asociadas a esa significación que implica desempleo y ociosidad. Lo que nos proyecta en la inacción o la desocupación que nos enmarca en el camino de la ausencia.

6 No hacemos referencia al modo en que Blanchot establece el libro como exigencia de unidad que se inscribe en la noción de obra, sino al producto material que si bien es cierto se enmarca en ese flujo de exigencia.

pero se aleja de lo que Derrida ha apuntado en *La verdad en pintura*⁷, ya que ahí se juega una mirada en torno a la tercera crítica de Kant, y lo que apuntamos aquí es más bien a ver ahí como lo impresentable, que se torna casi impresentable, tiene que ver con otro aspecto del devenir del arte. Pero, no con aquello que es la obra, es decir el ser de la obra en Blanchot se orienta a un ámbito desconocido para nosotros aún, y es por donde los derroteros del ensayo pretende entrar para poder encontrar esa relación de la obra con su ser, en la que el autor nos vincula con la ejecución de esta misma como una escritura que nos expulsa. Allí en la talla, aquello que excede es casi demasiado grande porque de algún modo se anuncia y se sustrae a la presentación. Podríamos pensar a la obra como ese anunciarse de un evento sin forma que se sustrae de toda forma, de todo límite. Desde donde se compone la obra, esa naturaleza bruta que nos abre hacia aquello que se ha sustraído como si el ser de la obra estuviese por hacerse propio o tuviese una magnitud que desbarata toda posibilidad de apropiárselo. En este sentido el modo en que intuimos la obra está relacionada con lo que en ese sustituto se abre. Cómo ese sustituto, el *libro* aparece, como aquello que da la talla aquello que es medible y calculable, pero en esa talla ese marco linda con lo otro que no le permite acabar la obra, hacerla presente en la violencia de la palabra ser, que se sustrae al *libro*. En la obra, pensada en Blanchot, hay un límite, una condición transgresiva que nos abre desde el espacio de la obra a un ámbito distinto. Un ámbito que nos cerca llevándonos a la proximidad, esa proximidad, que un sustituto, que se borra cuando el *libro* se nos da como una verdad santificada, unidad del ser, cuando es una ficción que pende de su apertura. Lo que se desprende del *libro* es el porvenir, *el libro por venir* intenta captar la obra en su dimensión del ser apropiándose esa condición que implica a la humanidad entera en el libro, como una verdad en la que ésta debe orientarse y que dice su ser: la obra. No obstante el por-venir implica un aplazamiento, un desplazamiento que se mueve en un tiempo que no se orienta al fin sino a un ensamblaje de tiempos heteróclitos. Pero lo que ocurre es que ese presente no llega, el *porvenir* se abre en una violencia que disemina los signos. La obra es sustraída, el libro se vuelve hacia lo infinito, un cuerpo en proceso. La destrucción es ese despliegue. Una fuerza extraña que se hace efectiva en quien escribe la obra como un *desouvrement*, palabra que tiene varias traducciones y que tiene que ver con esta condición vital de la obra. Esta condición *destruktiva* en que, aquello que la representa, el *libro*, se abre como un doble fondo, en la que la niega e intenta apropiársela en la violencia fundadora⁸

7 “La sobre-elevación se anunciará *directamente en naturaleza bruta: an der rohen natur*, una naturaleza que ningún contorno final o formal puede enmarcar, ningún límite bordear, acabar o definir en su talla. Esta naturaleza bruta sobre la cual habría que “mostrar” (*aufzeigen*) la sobre-elevación sublime será bruta porque no ofrecerá ningún atractivo (*Reiz*) y no provocará ninguna emoción de temor ante un peligro. Pero deberá implicar “grandezas”, grandezas que sin embargo desafían la medida, excede la dominación de la mano o de la mirada y no se prestan a ninguna manipulación finita”(Derrida, *La verdad en pintura*, 2010, p.130-132)

8 “Toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho” (Benjamin, 2010, p.164) dice Benjamin en *Para una Crítica de la violencia*, lo que nos lleva a pensar, la violencia

de la palabra ser. Y por otro lado en esa condición anasémica se nos ofrece como la destrucción del libro. Desde su propia escritura en el que este se nos da como un texto como fragmento donde el ser brilla pero por su ausencia. En ella aparece esa fuerza extraña, esa fuerza que le impide decir o pronunciar la palabra ser, y nos deja en el *es*, ese *es* se liga a una concepción que nos ha donado Levinas en torno al *hay* como el anonimato del ser o Thayer en *El Barniz del esqueleto*. Pero además Derrida en *El fin del libro y el comienzo de la escritura de La gramatología* en relación a ese sustituto del libro o en Nietzsche en el que vemos en su condición de escritura esa apertura al fragmento y a la multiplicidad de interpretaciones desde donde pretende desarmar ese artefacto que es el libro. Pero veamos que ocurre con el *es*. Condición propia de la obra, es decir que la obra solo *es* y no puede pronunciarse en ese comienzo que es el ser, donde aquello que aparece es la ausencia de una presencia como presente permanente en el que se sostenga el *ser* realizado, pero que no es lo sublime, sino esa instancia que no puede ser puesta en el marco del libro. Y sin embargo lo articula. La obra es aquello otro, es la fuerza ajena que des-troza el libro, es la *destrucción*. En ese *es* se puede leer desde Levinas, en *De la existencia al existente*⁹ como el rumor anónimo de la existencia, ese rumor anónimo, tiene que ver con la ausencia del ser. Como presencia en la vigilia del saber, de la razón, y entra en el espacio del hay, que no es el ser ni la conciencia, sino un flujo que aparece detrás. Pero en este sentido Blanchot se separa de Levinas, ya que él persiste. La ausencia del ser, pero luego Levinas le da al *hay* una consistencia en el ser que permanece como eternidad. De este modo esa visión del tiempo y del ser en la obra tensiona la visión que nos expone Hegel en torno a la presencia como una eternidad en la que se da la temporalidad y una temporalidad donde ocurre esa presencia. Levinas ve en el insomnio el advenimiento del *hay* como un invasor ajeno, pero que es como la eternidad misma del ser. Ese momento del insomnio es el momento en que el no lugar del *es* se nos hace patente, donde no hay sujeto en el que apoyar el instante para que irrumpa el ser. En ese momento estamos extraviados, la obra sigue ese momento del *es*. Sería aquello que nos extravía, esa bifurcación, fisura de la destrucción. Por lo que podríamos pensar desde Blanchot, que ese movimiento anónimo es la obra, la obra no tiene nombre remite a quien la escribe a su propio extravío, pero ya en la distancia que nos hace presentir aquello que no llega. Por esa fuerza que la destroza y lo expulsa como sujeto del objeto artístico, como autor del libro. Ahí se enfrenta a ese flujo anónimo que lo expulsa y que a la vez le exige hacer otro

que exige la palabra ser como fundamento que busca imperar como fin y apropiación. Conserva en la forma la tendencia que la funda.

⁹ “Introducimos así, en el acontecimiento impersonal del *hay*, no la noción de conciencia, sino la vela o el desvelo en que participa la conciencia, por más que ésta se afirma como conciencia precisamente porque no hace otra cosa que participar en ella. La conciencia es una parte de la vela, es decir: la ha desgarrado ya. La conciencia comporta precisamente un abrigo contra ese ser que, despersonalizándonos, alcanzamos en el insomnio; ese ser que no se pierde, ni se engaña, ni se olvida-que está, si cabe ensayar la expresión, totalmente desembrado.” (Levinas, 2000, p.90)

libro para entrar en ese espacio en que no queda terminado aquello que debía quedar dicho. Ahí no hay eternidad del ser, ni presencia, sino aquello otro que destruye el lugar. El libro, su verdad de fondo en la que aparece el simulacro de sus construcciones heridas de antemano, son los modos de la aproximación que desestabiliza. No hay dueño, como del rostro que duerme, como aquello que en la oscuridad del insomnio nos deja fuera a la deriva del ser, donde el flujo de existencia, exposición, intemperie, entra al borde de borrarnos. Se presiente ese ocio, la inacción, la des-obra, que algo resta, o sobra en todo este espacio de extravío, como la pregunta que Thayer se hace en el momento que buscamos la persistencia de un tipo que no nos roba el rostro, que nos asalta en los límites en que esa fisonomía persiste, como en el borde de una mimada seguridad, “¿dónde comienza y donde termina un rostro durmiendo, en la oscuridad de un dormitorio o sobre los roqueríos de un balneario? A partir de entonces vislumbramos el paraíso como un cadáver en devenir donde nos revolcábamos balbuceando identidades, disfrazándonos sin fin.” (Thayer, 2011, p.9) El deslinde de ese tipo, del lugar es el momento en que el sustituto que se nos aparece como verdad y lugar, como el rostro y el autor, pierde la consistencia, entra en un espacio que la obra como otro aborda desde ese flujo en el que nos sumergimos. La escritura se nos vuelve extraña, se desapropia, donde comienza y donde termina aquello que de ella se derrama.

La obra tiene en su corazón ese desvío que como imposibilidad la destrucción nos proporciona, la obra es la inacción, es el movimiento de contradicción que en ella misma vacila como destrucción. Allí el abismo del ser sido solo puede ser pensado en el flujo como un *es*. Por esto volviendo al libro como sustituto, nos encontramos con su naufragio, su caída, en el límite que los desfonda. Entonces emerge la escritura, la escritura como aquello, que en el libro, lo abre a la violencia de la obra, que lo desarticula como libro, apoyado en una verdad santificada como unidad. Lo hace emerger desacralizándolo, como texto, como escritura, en cuyo despliegue podemos ver la transgresión a las nociones que han ido forjándose en la Historia de la filosofía como verdad, como razón total, sustancia de la Historia. Se nos aparece como artefacto, producto. La desconfianza en la escritura instalada desde Platón por el socratismo implícito en la confianza en todo decir como voz, en la que el alma, la sustancia se expresa, es decir donde el autor marca su presencia y no se presta para errores o extravíos. Así lo muestra Platón en el Fedro, donde la voz es fundamental por su autoridad sobre lo escrito.

“En el Fedro, Platón evoca, un extraño lenguaje: aquel que alguien habla-dice Blanchot- y sin embargo nadie habla; se trata sin duda de un habla, pero que no piensa lo que dice, y que dice siempre lo mismo, incapaz de escoger sus interlocutores, incapaz de responder si le preguntan y de prestarse socorro a sí misma si la atacan: destino que la expone a rodar por todas partes, al azar; y que expone a la verdad a convertirse en semilla de azar; confiarle lo verdadero supone verdaderamente confiárselo a la muerte.” (2001, p. 21)

Se está refiriendo claramente a la escritura, así como en el Crátilo le da las connotaciones a soma y a sema: de cuerpo, resto, y signo que provienen del mismo espacio de significaciones. Ahí Platón, funda la desconfianza e instala sus mecanismos de contención desde el efecto mismo de una escritura que se pretende voz, un diálogo donde no hay diálogo. La imposición de una voz sobre otra que asiente. Lo que abre la destrucción son las voces que se cruzan en el espacio de la escritura y de la historia como historias, murmullos que caen de la fractura del sentido.

En la relación de la obra y el ser aparece un elemento fundamental que recorre el occidente durante estos últimos cuarenta años de filosofía y pensamiento crítico. Ese elemento es la lectura, la lectura se instala como un elemento fundamental que pone en suspenso la noción de ser y en este efecto a la noción de obra ya que en ella se sustrae, de ahí la noción de interpretación en la que Nietzsche lee la fuerza de la destrucción como fuerza vital. Aquí emerge una noción de obra a partir de la imposibilidad de leerla. ¿Qué es la obra a partir de la imposibilidad de leerla, qué implica esa imposibilidad de leerla? Esta noción de lectura en torno de la obra genera una visión de la obra con la que no podemos entrar en relación. Hay una fragilidad en la visión, algo en ella no nos permite entrar en ese contacto que nos desocupa o es la obra misma que se mantiene en esa reserva, pero que no tiene nada que reservar, “el escritor nunca lee su obra” (1992, p. 17). Esa condición de imposibilidad fragmenta la lectura de las obras, porque la obra se nos aparece como un secreto en el cual el escritor no permanece porque vuelve al mundo. Desde el mundo el escritor se sostiene en el sentido y en significados cotidianos dados por la normalización y sospecha otra fuerza que lo expulsa, lo expulsa en la patencia de la imposibilidad de leer su obra. Ahí donde siempre se desvía de lo que en la obra aparece como otro extraño a su dominio. El autor no tiene autoridad esta cruzado por las capas de la obra que lo produce a él desde la destrucción y lo desapropia, el autor no es parte de la obra sino como un medio por el cual las palabras se ordenan en el libro, o el cuadro se hace en la tela. Es quien monta el artefacto que fracasa como obra, que en la cercanía ilumina su ausencia como una presencia que se esquivo, o como esa falta de presencia como ausencia que disloca el discurso del lector, en el que el autor aparece también como un extraño leyendo aquello que no puede reducir. No puede reducir las especies más que a otros valores de lecturas que lo abren a esa imposibilidad de leer la obra. Su secreto hiere al sujeto, lo abre.

¿Qué hace la obra con la verdad? ¿Cómo afecta la noción de lectura al ser y su temporalidad? ¿De qué manera las categorías que gobiernan la existencia normalizada se ven afectadas por lo que la obra provoca? ¿Pero qué provoca la obra? Nada, provoca la verdad, escandaliza las categorías mimadas de la costumbre y del saber. Sin que podamos deshacernos de ellos, sino que nos lleva al encuentro de su hechura. Al encuentro del áspero hilo que cose su apertura sin cerrarla, violencia identitaria (Derrida). En este sentido la noción de lectura que emerge de la obra nos separa de la noción de verdad que occidente ha tejido o construido para sí, desde Platón. La verdad que allí se nos escapa tiene que ver con la obra como un flujo

abierto que no nos permite encerrarla en los límites de la representación, por esto lo que la lectura nos entrega en su ejercicio es la separación de la obra porque ésta nunca queda dicha. En este sentido la verdad, en la transgresión a la que nos lleva la obra, se difumina. No hay asentamiento posible, la imposibilidad se asume como el movimiento en que el libro como sustituto se mueve, en el que se miente como verdad, como sacralización de su aparataje maquillado, oculto en la obvedad del montaje técnico en el que se despliega. Por aquello, la verdad como un saber último y determinado, se des-hace en la construcción del sustituto orientándose a la obra. Pero si pensamos en la obra como des-ocultar, *aletheia* en Heidegger, adquiere para Blanchot otra significación que lo vuelve atingente a su postura, pero volvamos a Heidegger y pensemos en su noción de verdad, la obra sería el momento en que el ente se muestra como ente abierto a aquello que es su ser y su contrario a la vez. En ese desvelar, desocultar¹⁰, el sacar el velo no es mostrar otra cosa sino el aparecer mismo del desasimiento de la verdad, de su articulación evanescente. Quedar descubierta sin abrigo. La obra en este sentido choca con la verdad como idea como centro o presencia de una razón unificadora a la que lo humano debe someterse, pero desde aquí hasta la noción de humano queda en cuestión, porque allí hay una construcción, lo humano como la lectura de una práctica instalada por una cultura que se pretende universal. A aquellos que participan de la esencia de ese ser como ser en tanto tal. El óbice de la verdad es el cuerpo que se esparce como un signo bifurcado. En este sentido la construcción del simulacro de la obra, los objetos de arte que tienden hacia ella, que la sospechan en la mediación, que intensifican esa inminencia, afectan al ser como verdad por un lado. Pero por otro, afecta al tiempo, en el que el ser se nos ofrece como presente, como presencia. La repercusión de la imposibilidad de leer, que separa y abre la lectura, abarca tanto la obra como el ser, la lectura es una condición que se desprende de la obra, la obra la exige, pero a la vez la hace imposible. En ese hacerse imposible, la verdad zozobra, se hunde, la razón naufraga en la conquista, en la imagen de Melville de Achab. Es el momento en que

10 “Pensamos la verdad ocupando la palabra que usaban los griegos, dice Heidegger. *Alétheia*, significa el desocultamiento de lo ente- y también comenta- [...] *A la esencia de la verdad en tanto que esencia del desocultamiento pertenece necesariamente a la abstención según el mito de un doble encubrimiento*. La verdad es en su esencia no verdad. Decimos esto así para mostrar de modo tajante, y tal vez algo chocante, que la abstención bajo el modo del encubrimiento forma parte del desocultamiento como claro. Por el contrario, el enunciado que reza: la esencia de la verdad es la no-verdad, no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad. Asimismo tampoco quiere decir que la verdad sea ella misma, sino que, en una representación dialéctica, siempre es también su contrario.” (Heidegger 2003, p.36-39) No obstante para Blanchot, esto tiene un giro en el que se involucra a Platón, y la connotación que tiene que ver con descubrir, en el sentido de desabrigo. “La *alétheia* como desabrigo reconduce a la errabundia, sentido que había previsto Platón (en el *Crátilo*). De ahí la precaución de no insistir en la frase demasiado conocida: “Lenguaje, la casa del ser”. Incluso en Platón, el mito de la caverna es también el mito del abrigo: salirse de lo que da abrigo, desviarse de ello, desabrigarse: es esta una de las mayores preriepicias que no solo lo es del conocimiento, sino que antes bien es condición de un “giro de todo ser”, como dice asimismo Platón – un darse la vuelta que nos pone frente a la exigencia del viraje” (Blanchot 2015, p. 86)

el viaje descubre, hace aparecer el abismo. La imagen como ese momento en que la escritura se encuentra con su origen imposible.

Pero no obstante agrego la siguiente pregunta, ¿por qué en esa separación que genera la lectura de la obra donde se juega el tiempo no hay una sacralización para Blanchot? Esa sacralización tiene que ver con el tiempo y la presencia como el horizonte del tiempo en un presente futuro y en la ruptura con el pasado, la caída en el tiempo. Lo que ocurre es que el sustituto es una demora, difiere de la obra, queda en el entre, sin alcanzarla, el trazo, es el retraso en torno a la obra, pero es importante destacar como aquí se separa esta comprensión de la obra, como destrucción, de la noción de lo sublime esbozada en torno al estudio de Derrida de la “*La verdad en pintura*”, lo que allí pasa que aquello excesivo promete el encuentro con ese fin que lo desborda todo y en esa separación emerge una conservación de lo sagrado. Mientras que la obra aquí, no está separada por su condición sagrada, sino porque ella misma es la separación, porque ella misma es la condición destructiva de su realización en cuyo trazo se hace patente el momento del abismo que en ella se abre. No cabe el fin, ni la presencia, la obra es pura ausencia en la que se articula una promesa que emerge desde el trazo como su resto malentendido, como sus restos desesperados. Lo excesivo no está más allá sino en la inmanencia del despliegue de la obra misma, como ausencia, la presencia se destroza en el hacer artístico. La obra misma es desobra, inacción, el entre de la cesantía, entre un momento y otro que se tensiona al infinito. Como el cesante, está como un muerto viviente, tocado, rozando lo incesante del *es* de la obra, allí es presionado por la intensidad de una fuerza que no puede sostener. En algunos cuentos de Raymond Carver podemos ver a los cesantes recorrer el eriazos de la inacción, des-haciéndose, como en el cuento *Conservación*. Aquí emerge la obra como soledad esencial, sin tradición, sin guía, nada la acompaña ni la precede o la preside. Lo que la obra sustrae de todo el aparato establecido es la esencia en que toda realidad humana intenta sostenerse. Está abandonada a su metamorfosis, un devenir de lejanía, una esquina en cuyo encuentro solo podemos palpar a la distancia.

La obra y el ser nos interesan en la medida en que abarca el proyecto como aquello que se instala como un desfondamiento de la estructura del ser. Que desde el aparato filosófico que intenta instalarse como un asentamiento teórico guiado por el ser. Aquí, en Blanchot, ese piso se abre como un abismo, pero en el que no podemos caer, que sin embargo se mueve. La producción de obras que pululan en la cercanía, y que en algunos casos producen ese encuentro lejos de los pronósticos del autor. De cierto modo la pérdida de la autoridad del autor le permite a Blanchot ejercer sobre el libro la lectura que se desprende de su ejercicio de escritura. Como un poder de la fascinación que arrebató la pluma, la escritura, justo en el momento en que la historia ha pasado por la escritura automática de Breton. Allí pretende encontrarse con el fundamento de lo extraño de la obra que emerge en el simulacro de la mano que escribe. En ese símbolo y en el ejercicio efectivo de esa relación con la escritura podemos ver el gesto de la obra abrirse como en su huella quien

pierde aquello que se vuelve innombrable. La escritura es un flujo que no podemos sostener, porque la mano difiere del objeto que intenta alcanzar en una extremada lentitud. Esa mano de la que nos habla el autor es la alegoría de un tiempo que se desprende de aquel que la escritura roza como ausencia. Es la sombra del tiempo en ello se pone en juego la necesidad del flujo de alcanzar su fin pero desde la sombra del tiempo que la interviene, desde ese tiempo que en la vanguardia es la conquista de la suspensión de toda representación. Pero allí ese objeto escapa es inalcanzable porque de cierto modo es un simulacro, es un sombra, que interrumpe y nos pone en relación con aquello otro que asoma en el seno de la obra. Lo extraño, lo infamiliar que desde antiguo persiste en lo familiar, es la inacción de la obra que permanece como el intento del flujo del continuum de realizarse, pero allí se trunca. Pero no porque la obra, el objeto artístico no esté acabado, sino, porque en él, nada acaba. Es decir que en la escritura nos encontramos siempre con el sustituto de otro tiempo, un tiempo que no tiene presencia. Que siempre aplaza el presente, como una presencia que lo anuncia. Momento importante que recorrerá la madeja del pensamiento de Blanchot como otro de los hilos que complejiza el movimiento abarcador y flexible del instante en el que produjo la experiencia cifrada en letra, cifrada como huella del momento que escapa, negándolo en la afirmación de la producción misma. Quien escribe se encuentra con el dominio de lo que hace. Pero esas palabras descansan en su pasividad, son la sombra y no la palabra que debiese aparecer y sobre la cual, quien escribe no tiene dominio, esa palabra es la palabra *ser*. Esa condición esencial del decir que sustenta la verdad santificada del libro que le quita esa condición de sustituto y lo vuelve propio. En él se apropia de aquello que persigue en la escritura en el flujo en esa brusca detención. Pero allí se encuentra con otra cosa, aquello viene de la *destrucción*, una música desarticulada que lo vuelca, que no le permite pronunciar esa palabra que emerge como violencia del tener que acabar. De la necesidad de fundar. Esa necesidad asentada en la desesperación aparece en Blanchot como impaciencia, y la muerte y la vida como pulsiones la mueven y se entremezclan sin solución. En ella hay una contradicción esencial, que nos deja en ese borde del que no podemos escapar. En esa suspensión en la que opera la fascinación que mueve o detiene a quien escribe sustrayéndole las palabras. Restándole la palabra. “El instante indeciso de la fascinación”. Esa fascinación nos pone en la evidencia del flujo en el que quiere sumergirse la mano que escribe. Pero del que no alcanza sino un sustituto, pero allí emerge una promesa falsa la de pronunciar la palabra *Ser* como comienzo, principio. ¿Por qué es falsa esa promesa, en qué consiste la falsedad de esa promesa, por qué no podemos pensar que allí, en la fascinación, lo que emerge es la luz del ser como un habla que lo evoca¹¹? ¿Cómo es que se nos ofrece el aparecer de lo que

11 Heidegger en *De camino al habla*, se refiere a invocar, “La invocación llama a venir a una proximidad. Pero la invocación no arranca a lo que está siendo llamado a su lejanía en la que permanece retenido por el *hacia dónde* del llamado. La invocación invoca en sí y, por ello, llama hacia aquí, hacia la presencia y llama hacia allá, en la ausencia” (1987, p.19) No obstante en la escritura la invocación es la de una ausencia irreductible que trae consigo aquello que no termina de llegar, la destrucción.

no es de la escena, de aquello que creímos real? En el flujo de ser de Heráclito el ser mismo se oculta pero en ese ocultarse emerge solo el aparecer de lo fluctuación de la experiencia que no determina la verdad del ser. Los elementos se mueven, en la inmanencia de nuestra percepción dormida en la conceptualización que nos permite el sueño reparador, emerge el otro como aquello que rompe con ese descanso en paz abriéndolo a la materia incesante en la inmanencia, de nuestra percepción donde lo que emerge, es el velo de la idea rasgado. Pero sin que nada se presente sino como un movimiento múltiple, heteróclito en el que ninguno es el ser. En esa indecisión del decir nos quedamos, pero esa falsedad no desmiente el mundo sino que lo hace vacilar. En el fondo es la ficción en la que descansa la costumbre que no ha devenido ficción. Es su verdad móvil en la que nada podemos asentar, incluso la afirmación de su falsedad se derrumba como una categoría que exige su contraparte, esa contraparte implicaría que ante la falsedad hay una verdad que debe ser dicha, reclamada y apropiada por la palabra que nos deja en ese momento de indecisión en que todo es, pero sin llegar a ser. Puro quiebre, ruptura. Aquí la destrucción es el momento de esa emergencia en la que la escritura nos deja en torno a la obra, fuera de ella, en ella por el des-obramiento.

En este sentido el escribir se relaciona con un poder, ese poder tiene que ver con el dejar de escribir, como determinación y dominio pero allí no hay posibilidad de ese poder, en el instante de la escritura el único poder que le queda a quien escribe es la interrupción. El instante del que da cuenta. Proust en su obra que se articula desde una escritura, quiere alcanzar ese instante, en él, la escritura se vuelve ese instante de la metamorfosis, de la que el escritor es arrancado. La vida de quien escribe se desliza por la des-gracia del infinito. Por estos motivos lo interminable nos abre en un modo de la obra en la que esta se nos ofrece. Se nos ofrece como ese deslizamiento en el que el tiempo, como hemos visto, tiende a la repetición y desde ella no cabe más que crear lo que en ella se desprende, es decir, no creamos, sino que repetimos en las modulaciones diversas lo que la obra sustrae a todo decir, a toda manifestación del arte como poema, como creación. Ese decir, ese paso suspendido entre no ser y ser, que Platón llama en el banquete la poiésis, la creación, es ese paso. Ese instante que se replica. De ahí no podemos escapar, por allí nos construimos en el deshacerse del ser como categoría que asegura la certeza de los estamentos de lo cotidiano.

Escribir orientado hacia la obra ya no es afirmar la certeza de las cosas y la exactitud de las palabras. Escribir bajo el signo de la obra sumergida en la destrucción, es separar las palabras de la certeza del mundo, es romper el vínculo que se ha generado entre el emisor y el receptor, ahí donde lo que emerge tiene que ver con otra cosa. Con la obra como ausencia, con la escritura que desquicia, allí emerge lo incesante, lo interminable. En ese espacio el trabajo de la literatura hace emerger la escritura y nos expone, en ese exponerse, en ese movimiento, en el que la literatura nos expone, nos encontramos con una afirmación de la que no podemos hacernos cargo. Una afirmación sin autoridad ya que lo que opera en la obra es un estado

de excepción en el que se suspende el mundo como representación. En ese estado nada se afirma, nada emerge como un elemento del que la realidad pueda sostenerse. Lo que nos empuja a un vértigo en el horizonte de la obra, como esa instancia que no aparece, pero que, sin embargo, se desenvuelve ahí donde sigue resonando el decir, cuando todo ha sido dicho. Las palabras que emergen de la literatura, que se vuelven escritura cortan el vínculo con el mundo en cuya condición toda acción está sujeta a fines. Y en este sentido inmersa en el tiempo, en el tiempo del trabajo de la producción. Ahí la escritura es la suspensión de esas relaciones. En las que el mundo se entiende como un fin, como telos en el que se organiza la realidad como una política del cuerpo. En el que justamente este queda disimulado bajo el sentido. En el que el mundo ha fabricado su condición de existencia, sujeto a esos fines en los que se desarrolla. Si el mundo queda en suspenso en ese vínculo con el tú, como una escritura para ti. Lo que emerge es que lo escrito no es para nadie, son palabras en la que ese receptor podría ser cualquiera que le diese el significado o leyese ya a distancia, pero ya no escrito para él, sino en el flujo de lo incesante, de los fragmentos del habla y de sus historias. Así queda en cuestión el mundo y el receptor. Pero el *yo* de quien escribe se sumerge empujado por otro que escribe, donde no le queda más que interrumpir. Hacer la distancia, que ese mismo corte le obliga hacer.

La escritura como movimiento de cercanía con lo incesante que en el fondo es la obra, en la que la exigencia de la escritura sigue como fascinación, es el momento en que la obra es pura ausencia de obra. En ese espacio, en ese momento de la obra el *yo* es sustituido, porque lo que ahí se produce es el sustituto de la obra, pero en ese proceso lo que entra en juego es aquello otro del *yo* que emerge como la instancia de la producción de la escritura, en la que Kafka reconoce pasar de un *yo* a un *El*. Ese *El*, indica la metamorfosis del escritor, ya que allí nadie habla, es un lenguaje sin centro, pero cómo se enmarca este movimiento en la destrucción de la obra cuyo despliegue es ya su ausencia, su destrucción. La escritura se mueve de modo incesante y se encuentra con el momento en que el *yo* ya no me pertenece, en el que este mismo es un efecto en el río de la escritura. Es un momento entre otros, es decir que la escritura nos lleva al borde en el que este *yo* se produce como diferencia como separación y en la que luego entra como verdad que debe acabar en un horizonte de verdad exigido por una fuerza que es la obra, como esa instancia en la que las fuerzas de la vida son las metamorfosis, en las que todo decir se desfonda. En esa línea el *yo* zozobra, pasamos del *yo* al *El* cuando nos encontramos con el movimiento del devenir de la obra, con la transformación que es producción a su vez de todas las categorías de realidad. Pero allí se refleja, en su movimiento encuentra la emanación, la fuente sin fin del devenir de la Historia y sus cortes en los que se compone y descompone. En la escritura se pierde el poder de decir *yo*, la decisión. De establecer una autoría de lo que se dice, como si allí los márgenes de la historia desarmaran el ser hacia sus bordes, donde murmuran las memorias olvidadas y heteróclitas que permanecen bordeando los costados de la Historia. En este sentido la palabra que se despliega en la escritura pierde su *ser* y queda en la pura pasividad del *ser*, solo *es* y ya no afirma

ni significa nada, lo que implica que los bordes de la Historia están plagados de esa palabra pasiva en la que la cesantía del ser, ese movimiento sin autoridad, nos deja murmurando en el anonimato. Pero no por una injusticia del ser como centro sino porque en esos márgenes se produce y a la vez entra en un contacto con lo otro pero como distancia. Ese tiempo de espera en el que el presente de la presencia se vuelve ausente. Se hace presente la ausencia del ser de la obra, en el *es* como el ser incesante, del movimiento que arriesga la caída de las certezas del mundo y sus costumbres. Esto abre caminos en direcciones diversas. Emerge en lo político como aquello que siempre está por ser pensado, el desmarcarse de esa línea de fuga que abre la obra por la escritura. Es una libertad que debemos crearnos porque de cierto modo a ella estamos condenados. Una forma de abordar en el pensamiento de Blanchot las resonancias del existencialismo. Pero detengámonos un poco en esto, la libertad de crear, es algo de lo que no podemos escapar, la obra lo impone, lo exige desde su ausencia y por su imposibilidad de hacerla presente en un Ser sido. Pero sin embargo, de lo que no podemos escapar es de que siempre, se generan líneas de fuga en cuya singularidad se asientan sin asentarse la imposibilidad de saciarse de desesperanza. No podemos dejar de transformarnos, de fugarnos del mundo, pero para repetir. Es el ejercicio incansable del pensar desde la escritura.

En esa escritura radical, salvaje, los personajes no pueden ser pensados como los ha instalado la novela hasta aquí, la novela decimonónica, porque allí esos personajes aún salvan el mundo. Por esto piensa en Kafka, pero no porque sus personajes sean animales en ciertos cuentos, sino porque están en fuga, porque van al encuentro de la crisis, y están producidos en el quiebre, en la herida, nos descorazonan, se metamorfosean, son un reflejo de la desobra, un fragmento en el que la fuga adquiere la potencia de la escritura incesante. Melville o Proust, allí el murmullo de la Historia se deshilvana en otras historias, y se precipita en el olvido. Y de ello la luz oscura de la destrucción los mueve, por un instante la hacen brillar en el esfuerzo de la energía de esa escritura y se sumergen en las voces, que impiden ver al autor, como meras firmas de una pérdida. Las voces de una escritura que no tiene autoridad. Pero en ese borde la obra toca una fuerza que nunca puede establecerse como poder. Como centro. Es la destrucción y el devenir lo que escribe, en el que la imagen es esa metamorfosis. Lo que permite que esas obras puedan convertirse en libros sin que impliquen una obligada inconclusión es la autoridad del silencio de quien las escribe. Pero ese silencio, es decir el callarse de la voz que se instala como dispositivo de poder, nos permite escuchar aquella fuerza del lenguaje interminable, que se hace imagen que es un lenguaje imaginario. Pero como lo hemos pensado desde *El Libro por venir*, como un imaginario que implica la escritura como de la profundidad hablante de lo indistinto. Por lo que el individuo que escribe se desposee, en esa desapropiación está su silencio y pero siempre aparece la posibilidad de decir no y volver al mundo de los fines, de los útiles y las certezas. Interrumpe el proceso de la interrupción. Pero en cierto modo podemos engañarnos en torno al autor cuando, Blanchot, nos plantea que decide callarse para que esa fuerza interminable

adquiera coherencia, pero ahí no hay decisión. O la pregunta que emerge luego de ver el poder de la obra como un poder en que no cabe decidir, crear, porque es ella que nos absorbe en su devenir destructivo. Por lo que cabe preguntarse, ¿De dónde le viene esa fuerza, que califica de viril? ¿No vendría de esa misma e indistinta exigencia de la obra? No habría una voluntad individual que determina el callarse, sino que esa decisión viene dada por lo que la obra exige en quien escribe, exigencia de su ausencia, para emerger como imaginario en la escritura. No obstante, lo que con esto creo que se establece, no es un mero don, sino que el trabajo riguroso de ese encuentro, del que da cuenta Proust en su permanente volver sobre lo escrito, o las reflexiones de Kafka sobre su escritura, o las correcciones de Hemingway. Por esto escribir es la repetición del instante antes de escribir, en el que no podría sino escribir. La obra y el ser se desarman, la destrucción de la obra abre al ser a su pasividad, y nos condena al mundo y a su fuga. Doble movimiento. Repetición incesante. La autoridad descansa en la escritura que nos abre a la fractura de la fuga, a su rigor crítico.

La escritura que se desborda de la obra se precipita en un tiempo que es la ausencia de tiempo, que es el fondo sin fondo en el que la obra despliega la destrucción de sí misma. Pero ¿cómo se mueve esta ausencia de tiempo? ¿Implica ella una negación del tiempo? La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo y está a la base de la obra. Allí nada comienza pero no porque haya una eternidad, sino porque en la ausencia de tiempo todo es pura afirmación, y como es pura afirmación el inicio se hace imposible, por lo que el origen siempre está conectado a otro ámbito anterior a un desplazamiento constitutivo. En este tiempo no hay negación, y por ello y su falta de inicio, no hay decisión que dé comienzo, allí lo que nos ocurre es que la obra se desplaza y las cosas se retiran a su imagen. Pero ¿esto implica, su falta de negación, un modo acríptico de ser? La obra, en este sentido, como destrucción, nos pone en el meollo de la crisis, ahí donde la ausencia no decide, la separación de la destrucción opera, y de ella emerge todo aquello que en las categorías implican la afirmación y la negación. Allí el *yo* se abisma, en la transformación de otro que lo cerca, sin rostro, es decir, que el *yo* no puede representarse, no puede conocerse, la obra lo abre, lo vuelve otro. Aquí emerge la condición del tiempo sin presente y sin presencia, en esa condición la presencia de aquello que ocurre en la obra no se hace presente sino como ausencia. Lo que implica que el presente es pura representación, en la que aquello que aparece no tiene en qué sostenerse, por lo que no es representativo. Cuando la percepción se encuentra con esto la imagen se suspende. Pende en la fractura. El recuerdo en este sentido se encuentra con que aquello que aparece en su horizonte, carece de presente por lo que el pasado pierde su ser sido. Con esto el instante cobra la fuerza del tiempo que sostiene el deshacimiento de la obra, en su destrucción. Es decir la condición única del acontecer implica la imposibilidad de recuperarlo. ¿Pero entonces qué se replica? ¿Qué retorna? Lo que retorna es aquello que nunca tuvo lugar, aquello que no tuvo pasado, ni presente, ni futuro.

La huida en el encuentro con una grieta en la que todo el porvenir depositado se derrama. Lo que se suspende aquí es la dialéctica, la ausencia de tiempo como modo propio del desobramiento de la obra. Es decir, ahí donde se desapropia, es el momento no dialéctico. La suspensión de la negación donde todo se afirma y nada acaba. La noción de obra y ser va en contra de la comprensión vulgar del tiempo ya que allí la obra implicaba la visión que Aristóteles tenía de la sustancia, *subjectum*, como plenitud en el acto en *energeia*. Aquí este modo de ver se revierte a lo inacabado como persistencia en el ser, pero entonces emerge el *es*, en cuyo seno todo ser es una ficción. Toda producción es una réplica, un sustituto. Como condición que se acerca a lo inacabado de la destrucción. Aquí la escritura es el modo genuino de la manifestación de la obra cuyos restos son la obra y su ausencia, cuyas grietas son ese modo en el que se mueve la producción artística. Como el castillo de Kafka cuya aldea compone el castillo. En la ausencia de tiempo la producción se mueve en lo inactual del presente, por ello emerge como representación, como sustituto. El movimiento de la creación es el modo en que se manifiesta la vitalidad de la destrucción. La destrucción abre toda normalización o naturalización del ser, llevándolo al punto en que este desaparece, en el que toda creación se fuga de una naturaleza que siempre es ya segunda¹². Desde esta perspectiva, la obra nos abre a la muerte no como la apropiación en un acto que nos consuma, sino como aquello que no puede dejar de llegar. Ese no poder dejar de llegar hace del presente una presencia imposible. Lo vuelve estéril, nunca hay asentamiento, la obra se vuelve nómada, es la metamorfosis, en la que se sumerge la escritura, en la que entra Maldoror. Esta metamorfosis en la que nos sumerge la obra vuelve por lo tanto al *yo* del autor, un alguien, un alguien que es anónimo porque no tiene identidad es un resto sin unidad. Aquello que no podemos asumir, que nos compone desde la destrucción, esa fuerza que permite la producción de sentido, a pesar de que ningún sentido se nos ofrece ahí. No obstante es la multiplicidad plena moviéndose como un magma de fisuras, límites, cruces y citas cuya repetición es el eco que se desfonda en la réplica de la grieta. Lo que difiere, vuelve, como las voces de un pasado que nos desarticula, porque con él viene lo nunca sido de la escritura salvaje en el antiguo miedo. Allí

12 En las consideraciones intempestivas II, en la parte 3, Nietzsche aborda la naturaleza como aquella que ha sido producida, cuando pensamos la historia crítica al servicio de la vida, en la posibilidad de zafarse del pasado que impone sus límites como determinación de una naturaleza que nos define. Ya que esa naturaleza no es más que la imposición de una fuerza que la fija como naturaleza primera. Y por ello establece a otras naturalezas como naturalezas segundas. No obstante advierte que toda naturaleza primera fue segunda en un punto. La naturaleza primera no existe como un ser fundado en la fijeza de su condición, se transforma con la Historia. Se refiere a la determinación de la historia a partir de una naturaleza heredada, de la herencia de un instinto. No obstante se abre a otra naturaleza, “tentativa siempre peligrosa, por ser muy difícil dar con un límite en la negación de lo pasado y porque las segundas naturalezas suelen ser más débiles que las primeras [...] para los que hacen de la historia crítica un instrumento suyo al servicio de la vida, un consuelo singular: saber que también esa primera naturaleza fue una vez segunda que toda segunda naturaleza triunfante se vuelve primera.” De cierto modo una dialéctica abre a la historia a un poder transformador.

donde la escritura se aproxima más, con todo el rigor que de ella se puede lograr, ahí es donde quedamos más desprotegidos, descubiertos, desnudos, como una letra inarticulada. Allí nos entregamos a la destrucción de la obra donde nadie habla.

Bibliografía

- Benjamin Walter (2010) *Para una crítica de la violencia en Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena. El cuenco de plata: Buenos Aires
- Blanchot Maurice, (1993) *El diálogo inconcluso*, traducción de Pierre de Place. Monte Avila ed.: Caracas.
- (1992) *El espacio literario*, traducción de Ana Poca. Buenos Aires: Paidós.
- (2005) *El libro por venir*, traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta.
- (1994) *El paso (no) más allá*, traducción de Cristina de Peretti. Buenos Aires: Paidós.
- (2001) *La bestia de Lascaux*, traducción de Alberto Ruiz de Samaniego. Tecnos: Madrid
- (2015) *La escritura del desastre*, traducción de Cristina de Peretti Luis Ferrero Carracedo. Trotta: Madrid
- Derrida Jacques, (1998) *Las políticas de la amistad*, traducción de Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Trotta: Madrid
- (2010) *La verdad en pintura*, traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Paidós: Barcelona
- (2010) *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín. Catedra: Madrid
- Hegel Georg Wilhelm, (2010) *Lecciones de filosofía de la historia*, traducción Josep María Quintana Cabana. Gredos: Madrid
- Heidegger Martin, (2003) *Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza editorial: Madrid
- (1987) *De camino al habla*, traducción de Ives Zimmermann. Ediciones del Serbald-Guitard 45: Barcelona
- Levinas Emmanuel, (2000) *De la existencia al existente*, traducción de Patricio Peñalver. Arena Libros: Madrid.

Nietzsche Friedrich, (2011) *Obras completas, consideraciones intempestivas II*, traducción de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca, Luis E. De Santiago Guervós. Madrid: Tecnos.

Platón, (1988) *Banquete*, traducción de M. Martínez Hernández. Madrid: Gredos

Sloterdijk Peter, (2006) *Venir al mundo, venir a lenguaje*, traducción de German Cano. Pre-textos: Barcelona

Thayer Willy, (2011) *El barniz del esqueleto*. Pilanodia: Santiago de Chile.