

Jacques Derrida

**“Maurice Blanchot ha
[incluso es/tá: *est*] muerto” ***

* “Maurice Blanchot est mort”. Conferencia pronunciada el 29 de marzo de 2003, en la clausura del coloquio internacional “Maurice Blanchot, Relatos críticos”, organizado por Christophe Bident y Pierre Vilar en las universidades París III-Sorbonne nouvelle y París VII-Denis-Diderot. [Este ensayo fue incluido en la reedición de 2003 de *Parages* (Galilée)].

Jacques Derrida

“Maurice Blanchot ha [incluso es/tá: *est*] muerto”

“Maurice Blanchot ha muerto”, la frase deja oscilar su verdad.

Costaría un mundo, requeriríamos mucho tiempo, paciencia, y más libertad de la que disponemos aquí, para decir en qué sentido y sobre todo en cuántos sentidos ella tiembla; y todas las necesidades, todas las leyes, todos los alientos que hacen así mover, salir de sí, moverse, este simple enunciado “Maurice Blanchot ha muerto”.

Por economía, sólo retendré dos.

En primer lugar, esa frase puede ser una cita. Es ya una cita. No sólo la cita de todas aquellas que han anunciado en la prensa y en otras partes, como una noticia o un aviso de deceso, que “Maurice Blanchot ha muerto”, sino singularmente la cita de las palabras con las que Christophe Bident ha estimado, el miércoles pasado, necesario y justo abrir este coloquio.

En tanto cita, esa frase no sería falsa. Pero ella tendría un destino de verdad singular cuyo referente no sería algo así como “la muerte de Blanchot misma” sino sólo otra frase *mencionada*, como se dice en la teoría de los *speech acts*, y no una frase *utilizada*. La cosa se tomaría de la siguiente manera: alguien dice “Maurice Blanchot ha muerto”, yo confirmo que eso ha sido dicho, yo cito la frase, pero yo no la garantizo ni asumo su verdad, pudiera ser una falsa noticia, un rumor, una creencia asumida ingenuamente — o literatura.

¿Quién, al oír esta frase, donde sea, no se habrá visto tentado a interpretarla así, y de entrada a situarla como una ocurrencia en el inmenso corpus de la literatura firmada por Blanchot, literatura que, de *L'Arrêt de mort* o “La literatura y el derecho a la muerte”, en *L'Instant de ma mort*, y, en el fondo, por todas partes, e incluso en su epistolario privado, no ha dejado de mantenernos tambaleándonos para darnos a entender “Maurice Blanchot ha muerto”? Por demás, por mi parte, podría contar, sin decir mucho más aquí, que fue en dos tiempos, siendo el primero el de una noticia falsa, o de una noticia solamente anticipada en dos semanas, que yo vine a enterarme que “Maurice Blanchot había/estaba [*était*] muerto”. Digo “había/estaba” y no “ha”, lo que nos daría a pensar esa otra *tentación*, en el fondo, de Maurice Blanchot: todos hemos, comenzado sin duda por él, experimentado la terrible tentación (es de tentación que quisiera hablarles hoy) de pensar que la verdadera proposición es que, desde siempre, “Maurice Blanchot había/estaba muerto”. En pasado, en imperfecto.

Como es una tentación a la que me esfuerzo de no ceder nunca, y como no es, supongo, aquella a la cual cedía Chistophe Bident, cuando ha comenzado por decir

“Maurice Blanchot ha muerto”, presumo que ha querido darnos a pensar una resistencia del acontecimiento, aquí la muerte *misma*, que pone en fuga todo lo que el lenguaje y, sobre todo, la literatura, incluso la de Maurice Blanchot mismo, puede volver sutil, volatizar, incinerar, virtualizar, una “muerte sin frase”, de la cual, por demás, Maurice Blanchot ha hablado no poco. Bident ha querido recordarnos esta evidencia tenaz que nada en el mundo no hará jamás mentir o vendrá a desmentir, que ninguna lectura refinada de Maurice Blanchot, que ninguna escritura de Maurice Blanchot mismo, no debiera hacernos olvidar, a saber, el antes y el después. Cuando este coloquio fue proyectado, Maurice Blanchot *no había/no estaba muerto*, no todavía, y, hace algunos días, cuando se abrió el coloquio, él *había/estaba* muerto, ya muerto. Estos momentos nunca harán sólo uno, por más difícil que el lenguaje mismo nos vuelve el pensamiento, siendo tal vez la fuerza del lenguaje organizada enteramente para denegar esa evidencia, para neutralizarla, suspenderla o atenuarla y, por adelantado, dominarla.

Me cuento entre quienes, aquí, quieren y admiran a Maurice Blanchot, *en presente*, aquel que ha muerto pero que no había/no estaba muerto, fuera por demás lo él que haya dicho o creído o querido hacer creer sobre este asunto. Me cuento entre quienes han escrito mucho sobre él, cerca de él, tras o siguiéndolo a él, y siempre, casi siempre en cuanto a la muerte posible imposible, por ejemplo, a la muerte *sin* muerte, en “Paso/s”, al “sobrevivir” de *La Folie du jour* y de *L’Arrêt de mort*, en *Parajes*, a “morada/demora” [“*demeure*”] de *L’Instant de ma mort*, etc.

Hoy no pretendo volver sobre esos pasos, y sólo para abrir la discusión, diré sólo un par de cosas, dos tipos de cosas bien otras. Pero siempre en cuanto a la muerte, en cuanto a Blanchot y a su muerte, porque no tendría el interés y me parecería indecente, un poco demasiado conforme a tal imagen de una universidad a la que, en el fondo, siempre he permanecido extranjero como ella permaneció tan durablemente extranjera para Blanchot, *tal* universidad (no digo toda universidad) que siempre vuelve a hacer como si nada hubiera ocurrido, o a hacer que lo que ocurre o finge ocurrir son todavía exámenes o tesis, que algunos tienen todavía la tentación de hacer pasar a Blanchot, tal universidad que no es toda la universidad para la que nada ha ocurrido, y a veces incluso ni la escritura de los textos de los que se supone que ha de ocuparse (luego, en la discusión, me gustaría volver sobre mis sentimientos ambiguos con respecto a la universidad como a la cultura mediática que a menudo es su fiel aliada). Entonces, no tendré el interés o la fuerza y me parece indecente, un poco demasiado conforme a tal imagen de tal universidad (no digo toda universidad), dejar en silencio este hecho, más y otra cosa que una frase, que en este momento Blanchot *está* muerto, cuando hace algunas semanas él *no estaba* muerto. Estos dos tiempos son intraducibles uno en otro, uno no se reduce jamás a la modificación del otro como un presente pasado en un presente presente.

La primera cosa de la que quisiera hablar data del tiempo en que Maurice Blanchot no estaba muerto — cuando él escribía, por ejemplo, “La literatura y el derecho a la muerte”.

Cuando Hugo, en 1848, ante la Asamblea constituyente, tuvo esa inolvidable propuesta de votación, “yo voto la abolición pura, simple y definitiva de la pena de muerte”, y bien, por una parte, todo el encadenamiento de sus actos análogos lo muestra, él condenaba el Terror en nombre de la Revolución francesa; por otra parte, ilustraba mejor que nadie una noble tradición política y literaria francesa, de Voltaire a Camus: el hombre escritor ciudadano inscribía, al menos implícitamente, el derecho de la literatura, el derecho a la literatura, no como un derecho a la muerte —y al terror— sino como derecho a la vida, derecho allende el derecho y derecho a la abolición de la pena de muerte.

En *La Part du feu*, “La literatura y el derecho a la muerte” vuelve no pocas de sus reflexiones hacia la Revolución y el Terror, Saint-Just y Robespierre. Se puede leer esas páginas de manera inquieta, incluso crítica. ¿No es acaso, en el fondo, el más aterrador documento de la literatura francesa, bien francesa, de la más fascinante, de la más fascinada, pero también del más equívoco pensamiento político de nuestra literatura? ¿Este documento no forma como el contrapunto, pero en nombre de la literatura misma, de ese derecho inviolable a la vida? ¿Y como el contrapunto hegeliano-mallarmeano del abolicionismo hugoliano?

Ciertamente no es, insisto incluso, la única lectura posible de este gran texto, al que habría que consagrar años de lectura. Por ahora, a título parcial y provisorio, podemos retener al menos esto: que, en esa época (en *La Part du feu*, en 1949, pero ya en [la revista] *Critique*, en enero de 1948 — aún 1948, fecha de la Declaración de los derechos humanos, que comienza al menos por descalificar el principio de la pena de muerte, pese a que en los hechos no lo prescribe, exactamente un siglo después del abolicionismo de Hugo), Blanchot inscribe la literatura bajo el signo de la revolución, lo que siempre habrá hecho, de dos revoluciones, de la extrema-derecha a la extrema-izquierda, pero, más precisamente aquí, de la Revolución francesa, en su momento del Terror:

La literatura se mira [*regarde*] a sí misma en la revolución, se justifica, y si se la ha llamado *Terror* [alusión a Paulhan, supongo (NdA)] es que ella tiene efectivamente como ideal ese momento histórico, donde “la vida porta la muerte y se mantiene en la muerte misma” [habría que releer esta frase-citación en relación a Hegel y de Hegel a propósito del Terror] para extraer de ella la posibilidad y la verdad de la palabra. Es esta la “pregunta” [“question”] que busca cumplirse en la literatura y que es su ser. (*La Part du feu*, pp. 324-325).

Blanchot no sólo quiere recordar, como él lo hace siguiendo la doble traza de Hegel y de Mallarmé, la fuerza negativa o aniquilante de la nominación, el vínculo esencial entre el lenguaje y el homicidio [*meutre*]. El lenguaje aniquila la existencia de la cosa (y no sólo en el famoso ejemplo mallaremeano, tan a menudo evocado, el del “yo digo una flor” y el de la “flor carente de todo aroma”; aunque en el pasaje en que estamos la flor sea una mujer); en dos ocasiones, Blanchot elige el ejemplo metonímico de la mujer, de la mujer flor, para ilustrar esa ejecución [*mise à mort*] por la nominación. ¿Por qué es aquí una mujer la que es ejemplarmente ejecutada por el acto de nominación y por el simple hecho de hablar? “Yo digo esta mujer, e inmediatamente yo dispongo de ella, yo la alejo, yo la acerco, ella es todo lo que quiero que ella sea...”, y un poco más adelante, en la misma página:

Yo digo: esta mujer. Hölderlin, Mallarmé y, en general, todos aquellos cuya poesía tiene por tema la esencia de la poesía han visto en el acto de nombrar una maravilla inquietante. La palabra me da lo que significa, pero de entrada lo suprime. Para que pueda decir “esta mujer” se requiere que de una manera u otra yo le retire su realidad de carne y hueso, la vuelva ausente y la aniquile. La palabra me da el ser, pero me lo da privado de ser. (Ibid., p. 325).

No sólo es este poder aniquilador del nombre que inscribe a la literatura bajo el signo del terror revolucionario. Es más precisamente, para este Blanchot al menos, en esta época al menos, en 1948, la alianza literal de la literatura con el Terror, con la máquina de guillotinar; es también la referencia a la instancia sadeana de la Revolución. La instancia sadeana es también la de una crueldad absoluta, de una perversión radical. ¿Es insignificante que, en la página de enfrente, justo antes de las dos alusiones al “yo digo: una mujer” y “se requiere que yo... la aniquile”, veamos surgir la figura de Sade durante el Terror revolucionario? Blanchot había evocado ya el Terror, Robespierre y Saint-Just, y acababa de decir:

Eso, el Terror y la revolución —no la guerra— nos lo han enseñado.

El escritor se reconoce en la Revolución. Ella lo atrae porque es el tiempo en que la literatura se hace historia. [Blanchot dice aquí lo mismo que Hugo, a saber, un cierto devenir-historia de la literatura, pero también lo contrario: ese devenir pasa por el derecho a la muerte y no por la inviolabilidad de la vida. (NdA)]. Ella es su verdad. [La Revolución es entonces la verdad de la literatura (NdA)]. Todo escritor, por el hecho mismo de escribir, no es llevado a pensar [que] yo soy la revolución, sólo la libertad me hace escribir, en realidad no escribe.

Ahora bien, inmediatamente después, para ilustrar, pero con un ejemplo irremplazable, esta verdad a la vez universal e histórica, Blanchot hace surgir la figura de Sade durante la Revolución y vemos reaparecer, esta vez valorizados, afirmados, incluso celebrados, los motivos y las palabras “soberanía en la muerte” (enunciados cercanos a los de Bataille desde este punto de vista), las palabras *crueledad* y *locura*; e incluso, siempre valorizados, afirmados y aun celebrados, a la inversa de lo que hace Hugo y todo abolicionismo, el motivo y la palabra “sangre”:

En 1793, hay un hombre que se identifica perfectamente con la revolución y el Terror. Es un aristócrata, asociado a las aberturas de su castillo medieval, hombre tolerante, más bien tímido y de una cortesía obsequiosa; pero él escribe y no hace sino escribir, por más que la libertad lo vuelva a encarcelar en la Bastilla de donde lo había sacado; es quien la comprende mejor, comprendiendo que es ese momento donde las pasiones más aberrantes pueden transformarse en realidad política, en derecho datado, y ser la ley. Él es también para quien la muerte es la pasión más grande y el último de los lugares comunes, que corta las cabezas como se corta la cabeza de un repollo con una indiferencia tan grande que nada es más irreal que la muerte que da, y, con todo, nadie habrá sentido más vivamente que la soberanía era en la muerte, que la libertad era muerte. Sade es el escritor por excelencia, él ha reunidos todas las contradicciones del escribir. Solo: de todos los hombres, el más solo y, sin embargo, personaje público y hombre político importante. Perpetuamente encerrado y absolutamente libre, teórico y símbolo de la libertad absoluta. Él escribe una obra inmensa y esta obra no existe para nadie. Desconocido, pero lo que representa tiene una significación inmediata para todos. Nada más que un escritor y figura la vida elevada hasta la pasión, la pasión vuelta crueldad y locura. Del sentimiento más singular, más escondido y más privado de sentido común, hace su afirmación universal, la realidad de una palabra pública que, librada a la historia, se vuelve una explicación legítima de la condición del hombre en su conjunto. En fin, él es la negación misma: su obra no es sino el trabajo de la negación, su experiencia, el movimiento de una negación implacable, empujada a la sangre, que niega a los otros, niega Dios, niega la naturaleza y, en este círculo recorrido sin cesar, goza de ella misma como de la absoluta soberanía.

Ciertamente Blanchot no hace el elogio de la pena de muerte como tal. La lógica de su discurso sobre la literatura como derecho a la muerte, incluso si no se puede ver ahí una tesis asumida por él sino, ante todo, un análisis de lo que es o intenta ser la literatura, incluso si, en el fondo, él analiza la tentación de la literatura como su verdad (y, por demás, él utiliza el término tentación, y toda la página que voy a citar a continuación analiza o describe una *tentación* esencial de la literatura, una tentación que es consti-

tutiva del proyecto de escribir literatura). Lo cual puede siempre dejar, a Blanchot, la posibilidad de decir que esa *tentación* él la analiza, la describe, la constata, piensa su movimiento esencial sin ceder él mismo de cabo a rabo; él analiza una tentación sin necesariamente suscribirla de cabo a rabo. El hecho es que el vínculo es claramente puesto o expuesto entre la literatura y el Terror revolucionario que condena a muerte. Incluso si resulta abusivo concluir que Blanchot está *por* una literatura solidaria de la pena de muerte, el tono y el movimiento de su texto prohíben concluir lo contrario. Ellos excluyen que Blanchot esté contra la pena de muerte, en esa época. No se puede denegar aquí una especie de simpatía o de inclinación por esta tentación literaria que él describe tan bien. En esta página, subrayaré la sensibilidad con el teatro de la Revolución como teatro de la crueldad y como “Último Acto”, son sus palabras, como juicio final, en suma, apocalíptico y escatológico.

Pero hay otra tentación.

Reconozcamos en el escritor ese movimiento que va, sin descanso y casi sin intermediario, de nada a todo. Vemos en él esa negación que no se satisface con la irrealidad en que ella se mueve, porque ella quiere realizarse y no lo puede sino negando algo real, más real que las palabras, más verdadero que el individuo aislado del que ella dispone: también, ella no deja de empujarlo hacia la vida del mundo y la existencia pública para llevarlo a concebir cómo, todo escritor, puede devenir esa existencia misma. Es entonces cuando él encuentra en la historia esos momentos decisivos donde todo parece puesto en cuestión, donde la ley, la fe, el Estado, el mundo de arriba, el mundo de ayer, todo se hunde sin esfuerzo, sin trabajo, en la nada [*le néant*]. El hombre sabe que no ha dejado la historia, pero la historia es ahora el vacío, el vacío que se realiza, ella y la libertad *absoluta* vuelta acontecimiento. A tales épocas se les llama Revolución. En ese momento, la libertad pretende realizarse en la forma *inmediata* del *todo* es posible, todo puede hacerse. Momento fabuloso, del que quien lo ha conocido no puede volver atrás, porque él ha conocido la historia como su propia historia y su propia libertad como la libertad universal. Momentos fabulosos, en efecto: en ellos habla la fábula, en ellos la palabra de la fábula se vuelve acción. Que ellos tienten al escritor, nada más justificado. La acción revolucionaria es desde todo punto de vista análoga a la acción tal como la encarna la literatura: paso de la nada al todo, afirmación del absoluto como acontecimiento y de cada acontecimiento como absoluto. La acción revolucionaria se desencadena con la misma potencia y la misma facilidad que el escritor que, para cambiar el mundo, sólo necesita alinear algunas palabras. Ella tiene la misma exigencia de pureza y esa certitud de que todo lo que ella hace vale absolutamente, no es una acción cualquiera que se relaciona

con un fin deseable y estimable, sino que es el fin último, el Último Acto. Este último acto es la libertad y no hay otra opción que entre la libertad y nada. Es por ello, entonces, que la única palabra soportable es: *la libertad o la muerte*. Así aparece el Terror. Cada hombre deja de ser un individuo que trabaja en una tarea determinada, actuando aquí y sólo ahora: él es la libertad universal que no conoce otro lugar [*ailleurs*] ni mañana, ni trabajo ni obra. En esos momentos nadie tiene ya nada que hacer, porque todo está hecho. Nadie tiene ya derecho a una vida privada, todo es público, y el hombre más culpable es el sospechoso, el que tiene un secreto, que guarda nomás para sí mismo un pensamiento, una intimidad. Y, en fin, nadie tiene ya derecho a su vida, a su existencia efectivamente separada y físicamente distinta. Tal es el sentido del Terror. Cada ciudadano tiene, por decirlo así, derecho a la muerte: la muerte no es su condena, es la esencia de su derecho; él no es suprimido como culpable, pero necesita de la muerte para afirmarse como ciudadano, y es en la desaparición de la muerte que la libertad lo hace nacer. En eso, la Revolución francesa tiene una significación más manifiesta que todas las otras. La muerte del Terror no es sólo el castigo de todos los facciosos sino, vuelta el plazo ineluctable, como querida por todos, ella parece el trabajo mismo de la libertad en los hombres libres. Cuando el cuchillo cae sobre Saint-Just y sobre Robespierre, de alguna manera no alcanza a nadie. La virtud de Robespierre, el rigor de Saint-Juste, no son sino su existencia ya suprimida, la presencia anticipada de su muerte, la decisión de dejar la libertad afirmarse completamente en ellos y negar, por su carácter universal, la realidad propia de su vida. Tal vez hacen reinar el Terror. Pero el Terror que ellos encarnan no viene de la muerte que ellos dan sino de la muerte que ellos se dan. (*La Part du feu*, pp. 321-323).

Cualquiera sea la originalidad de este discurso post-hegeliano y post-mallarmeano de 1948, él reitera algunos motivos identificables por aquel entonces. A través todos los síntomas históricos de la Francia de la época. Estos merecerían un largo análisis y, sin constituir una tesis explícita en favor de la pena de muerte, el discurso de Blanchot reconstituye entonces el núcleo argumentativo, el filosofema clásico de todas las grandes filosofías del derecho favorables a la pena de muerte, por ejemplo, el núcleo lógico de la filosofía del derecho de Kant y de Hegel. La dignidad del hombre, su soberanía, el signo de que accede al derecho universal y se eleva por sobre la animalidad, lo que se alza sobre la vida biológica. Él pone su vida en juego en el derecho, arriesga la vida, y afirma así su soberanía de sujeto o consciencia. Un derecho que renunciara a inscribir en él la pena de muerte no sería un derecho. No sería un derecho humano, no sería un derecho digno de la dignidad humana. No sería un derecho. No un derecho del hombre. La idea misma de derecho implica que algo vale más que la vida. La vida debe no ser sagrada *como tal*, debe poder ser sacrificada para que haya derecho. La idea de

sacrificio es común tanto a Kant, Hegel, Heidegger como a Bataille y a ese Blanchot, incluso cuando hablan de literatura. El sacrificio eleva, sobrepasa el egoísmo y la angustia de la vida individual. Entre el derecho y la muerte, entre el derecho penal y la pena de muerte, hay una indisociabilidad estructural, una dependencia mutua *a priori* inscrita en el concepto de derecho, de derecho del hombre, del derecho humano, tanto como en el concepto de muerte, de muerte no natural, de muerte decidida entonces por una razón universal, incluso por el Estado, por el estado de derecho del Estado actual o el estado de derecho de un Estado por venir. Siempre se trata de una muerte que se da o que uno se da soberanamente. El derecho es a la vez el derecho de la literatura y el derecho a la muerte, como derecho a la pena de muerte.

En cualquier caso, resulta sorprendente ver este discurso sobre “la literatura y el derecho a la muerte” surgir con tanta fuerza y autoridad, incluso originalidad, pese a lo que reproduce (y que acabo de recordar). Es sorprendente verlo surgir exactamente un siglo después (1848-1948) del voto de Hugo en favor de la abolición incondicional de la pena de muerte, después y contra esta interpretación aparentemente hugoliana diametralmente opuesta de la literatura y de los escritores al servicio del derecho a la vida, de un derecho inviolable de la vida humana que no hace sino uno con el derecho sagrado de los escritores. Estos pueden también soberanamente, según Hugo, a veces producir leyes, destruir antiguas leyes y afirmar la ley por sobre la ley, por sobre la ley como ley de la muerte, como asociación entre la ley y la muerte, tal como Blanchot lo piensa, y sobre todo por sobre y contra el Terror revolucionario.

Esta coincidencia de las fechas es tanto más remarcable que 1948 es también el mismo año en que en un estilo humanista y confiado, optimista, aunque prudente y calculador, sin condenar incondicionalmente la pena de muerte como tal, la Declaración universal de los derechos del hombre proclama a su vez el derecho imprescriptible a la vida humana. De cierto, no es una coincidencia, incluso si la simultaneidad en el mismo año en parte lo sea. Es efectivamente la simultaneidad, la sincronía, la concurrencia de dos grandes discursos, de dos axiomáticas irreconciliables (un humanismo de las Luces y su contrario) que se reparten y se repartirán el mundo por largo tiempo. Y siempre en torno al derecho, a los derechos del hombre.

Porque, si se quiere aguzar la intención del texto de Blanchot, y la bellaza singular, aunque terrible, aterradora, propiamente aterrorizante de su título, hay que entender bien que el derecho a la muerte significa también el derecho a acceder a la muerte (a pensarla, a abrirse a ella, a franquear su límite, exponiéndose a perderla, esta muerte, incluso dándosela por el suicidio) como dándosela a otro en la ejecución a muerte o la pena capital. Es el derecho a matarse, de ser muerto o de matar: de acceder a la muerte excediendo la vida natural, la vida biológica o llamada animal. La muerte no es natural. Y ese derecho que es la condición de la literatura, la condición en el sentido del elemen-

to, de la *situación* de la literatura, ese derecho no es un derecho más entre otros. Es a la vez el derecho que da nacimiento a la literatura como tal, pero también el derecho que da nacimiento al derecho mismo. No hay derecho que no sea o no implique un derecho a la muerte. La literatura pensaría ese derecho del derecho, ese derecho al derecho, y ese derecho revolucionario plantea el derecho a la literatura.

Pero no quisiera ser injusto. Sería injusto si abandonase en este punto esta lectura y ese terrible diagnóstico operado sobre o contra este texto típico del Blanchot de la época. Esta lectura la creo ciertamente creíble y necesaria (y hay que recordarse interminablemente las resonancias y connotaciones terribles y siniestras de ese pensamiento terrorista, aterrador, de la literatura, de esa literatura como Terror). Pero no vamos a hacer, por nuestra parte, de este diagnóstico o de esta interpretación un veredicto sin vuelta. No lo condenamos a muerte, a la muerte que él reivindica. Porque hay aún otra cosa en ese texto, “La literatura y el derecho a la muerte”, que habría que leer de cerca en toda la complejidad de sus riquezas, más allá de lo que de él puedo retener hoy. Hay otra cosa, que podría hacer precipitarse, hasta en su contrario, el análisis de esta esencia de la literatura como terror, de este ser-literatura de la *literaterror*, como de una tentación originaria de la literatura. Y estos dos motivos contrarios, para decirlo bien esquemáticamente, serían los siguientes.

1. El lenguaje literario es *contradictorio*. Él vive de su contradicción. “El lenguaje común sin duda tiene razón, la tranquilidad es a tal precio. Pero el lenguaje literario está hecho de inquietud, está hecho también de contradicciones” (p. 328).

2. Ahora bien, en nombre o en virtud de esas contradicciones, el principio de muerte que acabamos de reconocer es también un principio de resurrección y de salvación. De ahí la aparición, todavía ahí evangélica, de Lázaro, que viene de algún modo a aureolar las figuras de Robespierre y de Saint-Just. Lázaro fue resucitado por Jesús (Juan, II, 1-46): cuando Jesús hubo exclamado, con una voz fuerte: “El’azar, ven afuera (*veni foras*)”, el muerto sale, con las manos y los pies atados por vendas, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dice: “Desátenlo y déjenlo ir” (en suma, un poco como en *L’Instant de ma mort*, el último libro de Blanchot, el narrador es condenado a muerte, casi ejecutado, a punto de ser fusilado, de hecho ya virtualmente fusilado y muerto, él ha a travesado ya la vida y la muerte, el límite entre la vida y la muerte), cuando un milagroso soldado ruso (de la revolución rusa, de extrema-izquierda, entonces) al servicio de los nazis (de la revolución nazi de extrema-derecha, entonces, de un totalitarismo al otro), lo salva y lo hace de algún modo resucitar, porque él está ya muerto. *Veni foras*, le dice, en suma: sal de ahí y sálvate.

Y bien, en “La literatura y el derecho a la muerte”, Blanchot se refiere en dos ocasiones a Lázaro, como aquel que la literatura —o el Terror— resucita tras haberlo matado o dejado morir. Y la flor reaparece en lugar de la mujer de hace un momento.

La literatura, si ella se limitase a ello, tendría desde ya una tarea extraña y molesta. Pero ella no se atiene a ello. Ella se acuerda del primer nombre que habrá sido ese homicidio del que habla Hegel. “El existente”, por la palabra, ha sido llamado fuera de su existencia y ha devenido ser. El *Lázaro*, *veni foras*, ha hecho salir la oscura realidad cadavérica de su fondo original y, a cambio, no le ha dado sino la vida del espíritu. El lenguaje sabe que su reino es la luz y no la intimidad de lo oculto; [...]

Quien ve a Dios muere. En la palabra muere lo que da vida a la palabra; la palabra es la vida de esa muerte, ella es “la vida que porta la muerte y se mantiene en ella”. Admirable poder. Pero algo estaba ahí, que ya no está. Algo ha desaparecido. ¿Cómo volver a encontrarlo, cómo volverme hacia lo que es/tá *antes*, si todo mi poder consiste en hacer lo que es/tá *después*? El lenguaje de la literatura es la búsqueda de ese momento que la precede. En general, ella lo llama existencia; ella quiere al gato tal como existe, al guijarro en su *toma de partido de cosa*, no el hombre sino este y, en este, lo que el hombre rechaza para decirlo, lo que es el fundamento de la palabra y que la palabra excluye para hablar, el abismo, el Lázaro de la tumba y no el Lázaro vuelto a la luz, ese que ya huele mal, que es el Mal, el Lázaro perdido y no el Lázaro salvado y resucitado. *¡Yo digo una flor!* Pero, en la ausencia en que yo la cito, dado el olvido por el que relego la imagen que ella me da, al fondo de esa palabra pesada, surgiendo ella misma como una cosa desconocida, yo convoco apasionadamente la oscuridad de esa flor, ese perfume que me atraviesa y que yo no respiro, ese polvo que me impregna pero que no veo, ese color que es huella y no luz. ¿Dónde reside, entonces, mi esperanza de alcanzar lo que rechazo? En la materialidad del lenguaje, en el hecho de que las palabras también son cosas, una naturaleza, eso que me es dado y me da más de lo que de ello comprendo. Hace un momento la realidad de las palabras era un obstáculo. Ahora es mi única chance. (pp. 329-330).

3. En fin, no olvidemos que, ya en 1948, Blanchot no habla de morir sino como de una imposibilidad. El derecho a la muerte fracasa siempre. Siempre ante esa imposibilidad. Diversos pasajes incluyen, al menos en dos ocasiones, esta afirmación de la “muerte como imposibilidad de morir”. Esta frase, ese sintagma, la imposibilidad de morir, volverá de manera incesante, durante medio siglo, en casi todas las obras de Blanchot. Aquí ya:

Y ella [la literatura (NdA)] no es tampoco la muerte, porque en ella se muestra la existencia sin el ser [o sin serla: *sans l'être*], la existencia que perdura bajo la existencia, como una afirmación inexorable, sin comienzo ni término, la muerte como imposibilidad de morir (p. 331).

La misma afirmación es retomada ocho páginas más adelante, esta vez en primera persona, como la confesión de un condenado a muerte al cual no se ejecuta ni se indulta jamás:

Mientras vivo, soy un hombre mortal, pero, cuando muera, dejando de ser un hombre, dejo también de ser mortal, no soy ya capaz de morir, y la muerte que se anuncia me da horror, porque la veo tal cual es: no ya muerte, sino imposibilidad de morir.

Sigue una página incomparable sobre Kafka y la Cábala. Finalmente, ese uso característico del “sin” (que hace tiempo, en otro lugar, he analizado) en expresiones tales como: “Ella [la literatura (NdA)] expresa sin expresar” (p. 341), o aún “esta muerte sin muerte” que define, en suma, el horizonte sin horizonte de la responsabilidad sin responsabilidad del escritor:

El escritor se siente la presa de una potencia impersonal que no lo deja vivir ni morir: la irresponsabilidad que él no puede superar se vuelve la traducción de esa muerte que lo espera al borde de la nada; la inmortalidad literaria es el movimiento mismo por el cual, hasta en el mundo, un mundo minado por la existencia bruta, se insinúa la náusea de una sobrevida que no es una, de una muerte que no pone fin a nada.

Más adelante, hablará en la misma lógica del *sin* sin contradicción, de una vida que no es vida, de una “sinrazón [*dérason*] de la inmortalidad”, de ese “extraño derecho” de la literatura que vive de la ambigüedad, responde y seduce por la ambigüedad (“náusea” y “ambigüedad” son palabras de la época):

Uno de los medios de seducción es el deseo que ella hace nacer de volverla clara [a la ambigüedad (NdA)], lucha que se parece a la lucha contra el mal de la que habla Kafka y que termina en el mal, “tal como la lucha con las mujeres, que termina en la cama” (p. 342).

Todo ello marca claramente que “la literatura está repartida entre estas dos pendientes”, y da lugar a una teoría o a un pensamiento de la repetición [*ressassement*] sin fin, de “una repetición interminable de palabras” (p. 334).

II

He aquí, ahora, una segunda serie de recordatorios. Enteramente distintos, una vez más (es mi regla), con respecto a lo que habré podido decir a propósito de Maurice Blanchot. Estos recordatorios nos llevarían esta vez no al Maurice Blanchot que *no estaba muerto*, en 1948, no todavía, sino al que hoy *está muerto*, al que murió, al que justos acaba de partir.

Dos días después de la incineración yo acababa, si se puede aún decirlo así, de asistir, boquiabierto, con el aliento entrecortado, incluso cuando fue necesario arriesgarse a hablar, yo tuve que “encadenar”, en un seminario en curso entonces sobre “La bestia y el soberano”, Heidegger y Robinson Crusoe, por razones que no tienen aquí ninguna importancia, yo no había dejado de hablar de la diferencia entre la inhumación y la incineración, entre los inhumantes y los incinerantes, los fantasmas del ser-enterrado-vivo y de todos los fantasmas ligados al fuego y a las cenizas.

Yo sabía desde hace tiempo, desde hace tanto tiempo como me recuerdo, y de manera más inminente en estos últimos años, de manera aún más amenazante desde hace algunas semanas, que Maurice se estaba muriendo [*était mourant*]. De una muerte más cercana que nunca. Yo sabía ya, al menos me lo habían dicho recientemente, que él había optado por la incineración. De Blanchot muriendo, desde hace tiempo habría podido decir, como se lo puede leer en *Le Dernier Homme* [1957], según una temporalidad que parece desafiar todos los sentidos de la palabra *sentido*: “Me persuadí que de entrada yo lo había conocido muerto, y, luego, muriendo” (p. 12).

La incineración de Maurice Blanchot acababa entonces de ocurrir. Según su voluntad, se dice, en condiciones, en un paisaje y en un crematorio de provincia entre los más *unheimlich* que se pueda imaginar en el siglo XXI, pero del cual no tengo la fuerza [*le coeur*] de hablar hoy.

La muerte de Blanchot sigue siendo para mí, como para sus amigos, sus lectores, sus admiradores, un duelo y, como ha de ser para este duelo y sin duda para cada duelo, una herida sin medida, una ausencia inconmensurable. Las marcas radiantes y abismales que su presencia, como su repliegue [*retrait*], habrán ahí quedado para siempre, apuesto que ellas contarán más durablemente en el porvenir y permanecerán más discretamente indelebles que las de tantos otros, entre los más visibles, los más ruidosamente mediatizados y los más populares que, en el mundo, hacen las portadas y las otras páginas de los periódicos escritos y televisados (no estoy pensando aquí sólo en la política y la guerra).

Algunos de ustedes saben lo que —y quién— Maurice Blanchot habrá sido y sigue siendo para mí, Blanchot el amigo, el pensador, el escritor. Permítanme, para no decir más hoy, citar otra vez a Celan. *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*, hacia el fin de un poema inaudito del que he arriesgado una lectura más paciente en otra parte.

El mundo viene a faltar. “El mundo faltaba”, es también una cita. “El mundo faltaba”, tres palabras que es posible leer en las primeras páginas de *Celui qui ne m’accompagnait pas* (p. 25). Al morir Celan, Blanchot escribió un libro breve y denso, *Le Dernier à parler*, y las palabras del título fueron también palabras de Celan: “*Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch* (Habla tú también, habla tal el último, di tu dicha [*Spruch*; también ‘dicho’, ‘decir’, incluso ‘proverbio’, etc.]”.

Hay que dejarle hoy la palabra y la última palabra (“La última palabra” es uno de sus títulos, título *escatológico* por definición —palabra última, el *logos* o el verbo del fin—, ese fue entonces el título de un relato breve, en torno al *hay* [*il y a*], y retomado luego en *Après Coup*. Otro texto titulado “La ultimísima palabra” [“Le tout dernier mot”], datado en mayor del 68, fue retomado en *L’Amitié*). Con el fin de dejarle, entonces, la última palabra para que sea él en ese instante el último en hablar de su muerte, permítanme citar a Blanchot mismo —no de *L’Instant de ma mort*, como justamente estaríamos tentados a hacerlo, sino, en torno al término “compañero” [“compagnon”] o al léxico de la *amistad* como acompañamiento que no acompaña. He aquí algunas palabras de *Le Dernier à parler* y de *Celui qui ne m’accompagnait pas*.

En *Le Dernier à parler*, otra vez un título escatológico, como “La última palabra”, “La ultísima palabra”, y *Le Dernier Homme*, en ese gran pequeño libro que Blanchot me envió en 1984 con, entre otras señas de dedicatoria, estas, que extraigo de una carta más larga: “Este modesto presente que no vale sino por el recuerdo de aquel [Paul Celan, entonces (NdA)], tan admirable, que no hemos podido preservar del naufragio”; en *Le Dernier à parler*, entonces, las primeras frases hablan de la muerte y del compañero de antemano perdido:

Platón: *Porque de la muerte, nadie tiene conocimiento*, y Paul Celan: *Nadie testimonia por el testigo*. [Lo que parece implicar, entre tantas otras cosas, que a la muerte de alguien, y sobre todo de un amigo o un compañero, nadie tiene derecho a hablar en el lugar del muerto, por el muerto, en todos los sentidos del “por”, en su lugar o por elogiarlo (NdA)]. Y sin embargo, siempre nos escogemos un compañero: no para nosotros sino para algo en nosotros, fuera de nosotros, que necesita que nos faltemos a nosotros mismos para atravesar la línea que no alcanzaremos. Compañero de antemano perdido, la pérdida misma que en adelante está en nuestro lugar.

“...que nos faltemos a nosotros mismos para atravesar la línea que no alcanzaremos”. Entenderemos lo que resuena aquí entre *alcanzar* [*atteindre*] y *esperar* [*attendre*], *esperar* o *alcanzar*, *esperar* sin *alcanzar* o *esperar* en el momento de *alcanzar*, de esperar aún luego de haber alcanzado, y lo que puede significar esta *muerte imposible* que fue uno de los grandes motivos del pensamiento de Blanchot. “...que nos faltemos a nosotros mismos para atravesar la línea que no alcanzaremos”. Esta falta, este faltarse a sí mismo, como la falta nombrada en el sintagma “el mundo faltaba” (entonces, todo, todo faltaba, estamos *weltlos*, de algún modo), esta falta indefectible, esta falta sin falla, esta falta sin negatividad, hace, es decir, inscribe y firma su afirmación también en el fin, muy cerca de la firma de *Celui qui ne m’accompagnait pas*:

Tal vez todo lo que muere, incluso la luz, se acerca al hombre, le solicita al hombre el secreto de morir. Todo eso no durará mucho tiempo. Desde ya, siento de un modo lejano que ya no tengo el derecho de llamar a mi compañero — ¿y me escucharía aún?, ¿tal vez muy cerca de aquí?, ¿tal vez está bajo mi mano?, ¿tal vez es quien al que mi mano lentamente rechaza, descarta aún otra vez? No, no lo descarta, no lo rechaza, al contrario, lo atrae, lo lleva hacia ti, le franquea el camino, lo llama, lo llama suavemente, por su nombre. ¿Por su nombre? Pero no debo llamarlo y, en este momento, no podría hacerlo. ¿No puedes?, ¿en este momento? Pero entonces es el único momento, es una necesidad urgente, tú no le has dicho todo, lo esencial falta, hay que completar la descripción, “¡es necesario!, ¿ahora, ahora!”. ¿Qué he olvidado?, ¿por qué todo no desaparece?, ¿por qué es otro quien entra en la esfera?, ¿de quién entonces se trata?, ¿no soy acaso yo quien ha tomado el brebaje?, ¿era él?, ¿era(n) todos? Aquello no se podía, había un malentendido, había que ponerle fin. Toda la fuerza de la luz debió tensarse, elevarse hacia ese fin, y tal vez él respondió enseguida, pero cuando llegó el fin, tras la dispersión de algunos segundos, todo había ya desaparecido, desaparecido con la luz.

En fin, si cabe decirlo así, entra tantos y tantos otros lugares de una obra que, en lo que atañe a la muerte imposible, espera todavía ser leída, he aquí, casi al azar, un pasaje de *L'attente l'oubli*:

□ Él había soportado la espera. La espera lo había vuelto eterno, y ahora sólo tiene que esperar eternamente.

La espera espera. A través la espera, quien espera muere esperando. Él lleva la espera en la muerte y parece hacer de la muerte la espera de lo que es aún esperado cuando se muere.

La muerte, considerada como un evento esperado, no es capaz de poner fin a la espera. La espera transforma el hecho de morir en algo que no basta alcanzar para dejar de esperar. La espera es lo que nos permite saber que la muerte no puede ser esperada.

Quien vive en la espera ve venir hasta él la vida como el vacío de la espera y la espera como el vacío del más allá de la vida. La inestable indistinción de estos dos movimientos en adelante es el espacio de la espera. A cada paso, estamos aquí, y, sin embargo, más allá. Pero como se alcanza este más allá sin alcanzarlo por la muerte, se lo espera y no se lo alcanza; sin saber que su carácter esencial es no poder ser alcanzado sino en la espera.

Cuando hay espera, no hay espera de nada. En el movimiento de la espera, la muerte deja de poder ser esperada. La espera, en la tranquilidad íntima en el seno de la cual todo lo que sobreviene es desviado por la espera, no deja llegar la muerte como lo que podría bastar a la espera, sino que la mantiene en suspenso, en disolución y en todo momento sobrepasada por la igualdad vacía de la espera.

Extraña oposición entre la espera y la muerte. Él espera la muerte, en una espera indiferente a la muerte. Y, asimismo, la muerte no se deja esperar.

□ Los muertos resucitaban muriendo [o moribundos: *mourants*]

El cuerpo de Blanchot fue entonces reducido a cenizas. De acuerdo a lo que se informa haber sido su voluntad. En cuanto a las cenizas que, desde hace un tiempo, en la historia moderna e imborrable de la humanidad (y en el seminario nos habíamos preguntado: ¿qué es la modernidad? Y una de las respuestas que había sugerido era la apertura de la alternativa o de la opción dejada por el Estado, por primera vez en la historia de los hombres, como en las culturas europeas y greco-abrahámica, entre la incineración y la inhumación), en cuanto a la incineración, entonces, y a las cenizas que, desde hace ya un tiempo, en la historia moderna e imborrable de la humanidad, no pueden ya no metonimizar, en la consciencia y en el inconsciente de cada cual, los hornos crematorios, no olvidemos esto: Blanchot, que habrá despertado [*rappelé*] sin cesar nuestro pensamiento, cuando él cita el poema de Celan, *Niemand / zeugt für den / Zeugen* (Nadie / testimonia por el / testigo), y bien, él cita un poema de *Strette* [en realidad, de *Sprachgitter*] que precisamente comienza, y es su título y su incipit, por las cenizas y por el camino de la mano, las manos del camino, los caminos-manos, *Aschenglorie* (“Aschenglorie hinter / deinen erschütterte-verknöteten / Händen am Dreiweg”; trad. franc. de A. de Bouchet: “CENDRE-LA-GLOIRE revers / de tes mains heurtées-nouées pour jamais / sur la tripe fourche des routes” [GLORIA CINERARIA detrás / de tus manos estremecidas-anudadas / en el trivio (trad. P. Oyarzún)]. La palabra “gloria”, *Glorie*, aclara aquí la luz de verdad que abraza la memoria y la luz o la incandescencia incendiaria o crematoria que encubre, bajos las cenizas, encubriendo y cubriendo las cenizas mismas; son los primeros versos del poema, del cual los últimos son justamente: *Niemand / zeugt für den / Zeugen* (“Nadie / atestigua por el / testigo).

Según Heidegger, del que Blanchot fue sin duda uno de los lectores más vigilantes, la muerte en sentido propio sigue siendo, para el animal, imposible. Imposible en un cierto sentido, porque Heidegger dice también (son textos, especialmente en *Sein und Zeit*, que he interrogado en otra parte) que la muerte es, para el *Dasein*, la posibilidad de lo imposible.

Tendríamos que distinguir aquí entonces entre lo imposible (morir para el animal) y la posibilidad de lo imposible (morir para el *Dasein*). Se puede presentir la frágil consistencia, sino la inconsistencia, de esta diferencia, la diferencia en suma entre lo imposible y lo imposible, entre lo imposible desnudo, si cabe decir, y la posibilidad de lo imposible *como tal*.

Ahora bien, Blanchot no habrá dejado de demorar/se en esos lugares inhabitables para el pensamiento, ya sea que se trate de lo imposible y de la posibilidad de lo imposible o que se trate del espacio ficcional, incluso la literatura que acoge el vivir de la muerte, el devenir muerto-vivo [*mort-vivant*], incluso el fantasma del enterrado vivo.

Primeramente, la aporía de lo imposible posible. Uno de los textos en que la imposibilidad del morir mantiene más al pensamiento en vilo, tal vez se lo hallaría, por ejemplo ejemplar, en *L'Écriture du désastre* (1980). Esta obra está constantemente atravesada, trabajada por lo cuestión del fuego, y de la luz, pero también por la “quemadura del holocausto”. El desastre, la palabra *desastre*, se encuentra ella misma iluminada, abrazada por la sombra y blanca luz venida del cielo. “Si el desastre —dice Blanchot bien al comienzo— significa estar separado de la estrella (el declive que marca el extravío cuando se ha interrumpido la relación con el azar de lo alto), él indica la caída bajo la necesidad desastrosa” (p. 91). O aún: “Noche, noche blanca — así el desastre, esa noche en cual la oscuridad falta, sin que la luz la aclare” (p. 8). O aún: “El desastre, del que habría que atenuar —reforzándolo— el color negro, nos expone a una cierta idea de la pasividad. Somos pasivos con respecto al desastre, pero el desastre es tal vez la pasividad, por ello pasado y siempre pasado” (p. 13).

Más adelante, y diría en consecuencia, a consecuencia de ese “siempre pasado”, él nombra también, seguido [y a la vez precedido en castellano] de un punto de interrogación, “¿El desastre póstumo?”, y, sobre todo, en fin: “La calma, la quemadura del holocausto, el aniquilamiento del mediodía — la calma del desastre” (p. 15).

En lo que atañe a la aporía de lo imposible posible, uno de los textos en que la imposibilidad de morir no da el menos respiro al pensamiento, se lo hallaría, otro ejemplo ejemplar, en *L'Écriture du desastre*, cuando, a propósito de “el infans glorioso, aterrador, tiránico, que no se puede matar [...]” (p. 112). Blanchot aborda la cuestión de la muerte, del homicidio y del suicidio:

El hecho es que si la muerte, el homicidio, el suicidio, son *puestos en obra* [yo marco con itálicas; se trata de saber cómo esos muertos pueden hacer obra, escribirse, *ponerse manos a la obra, en obra* (NdA)] y que si la muerte se amortiza por sí misma volviéndose poder impotente [fórmula a la vez próxima y lejana a la de Heidegger: la posibilidad de lo imposible (NdA)], más tarde negatividad, hay, cada vez que se avanza con la ayuda de la muerte *posible*, la necesidad de no

pasar por alto a la muerte sin frases, la muerte sin nombre, fuera de concepto, la *imposibilidad* misma. [Se puede entender ahí, pero no es seguro, una discreta objeción virtual contra Heidegger: no la posibilidad de lo imposible sino lo imposible *tout court* (NdA)].

Pero tal vez hay que entender el suicidio de otro modo.

Puede que el suicidio sea el modo en que el inconsciente (la vigilia en su vigilancia no en vela) nos advierte que algo no cuadra en la dialéctica, recordándonos que el infante siempre a matar es el infante ya muerto y que así, en el suicidio —lo que así llamamos— *simplemente nada ocurre*; de ahí la sensación de incredulidad, de pavor incluso que siempre nos procura, al mismo tiempo que suscita el deseo de refutarlo, es decir, de volverlo real, es decir, imposible. El “simplemente nada ocurre” del suicidio puede, en efecto, recibir la forma de un acontecimiento en una historia que, por eso, por este fin audaz, resultado aparente de una iniciativa, adquiere un *matiz* individual: lo que “hace” enigma, lo que, precisamente, matándome, “yo” no “me” mato, sino, vendiendo de algún modo la mecha [Littré: ‘traicionado un secreto’], alguien (o algo) usa un yo [*moi*] desapareciendo —en figura de Otro— para revelarle y revelarle a todos lo que de inmediato (se nos) escapa: a saber, el *après coup* de la muerte, el pasado inmemorial de la muerte antigua. No hay muerte ahora o futura (de un presente por venir). El suicidio es tal vez, sin duda un engaño, incluso una estafa [*duperie*], pero tiene o mantiene en juego volver un instante evidente —oculto— la otra estafa que es la muerte llamada orgánica o natural, en la medida que esta pretende darse por distinta, definitivamente puesta aparte, a no confundir, pudiendo tener lugar, pero no teniendo lugar sino una vez, tal la banalidad de lo único impensable.

¿Pero cuál sería la diferencia de la muerte por suicidio y la muerte non suicidaria (si tal hubiera)? Es que la primera, confiándose a la dialéctica (enteramente fundada en la *posibilidad* de la muerte, en el uso de la muerte como poder), es el oráculo oscuro que no desciframos, gracias al que, sin embargo, presentimos, olvidándolo sin cesar, que aquel que ha ido hasta el fondo del deseo de morir, invocando su derecho a la muerte y ejerciendo sobre sí mismo un poder de muerte —abriendo, tal como lo ha dicho Heidegger, *la posibilidad de la imposibilidad*—, o aún, creyendo volverse soberano [*maître*] de la no soberanía, se deja coger por una suerte de trampa y se detiene eternamente —un instante, evidentemente— ahí donde, dejando de ser un sujeto, perdiendo su libertad pertinaz, se enfrenta, además que a sí mismo, a la muerte como aquello que no ocurre o como a lo cual se vuelve (desmintiendo, a la manera de una demencia, la dialéctica, haciéndola llegar a su fin) a *la imposibilidad de toda posibilidad*. El suicidio es, en un sentido, una de-

mostración (de ahí su rasgo arrogante, molesto, indiscreto), y lo que demuestra es lo indemostrable, a saber, que, en la muerte, no pasa nada, y que ella misma no pasa (de ahí la vanidad y la necesidad de su carácter repetitivo). Pero queda de esta demostración abortada que no morimos “naturalmente” de la muerte sin frases y sin concepto (afirmación a poner en duda siempre) sino sólo que, por un suicidio constante, inaparente y *previo*, consumado por nadie, caemos (por supuesto, no es “nosotros”) en la trampa del fin de la historia donde todo vuelve a la naturaleza (una naturaleza supuestamente desnaturalizada), cuando la muerte, dejando de ser una muerte siempre doble, habiendo como agotado la pasividad infinita del morir, se reduce a la simplicidad de algo natural, más insignificante y más ininteresante que el derrumbe de un montículo de arena (pp. 113-115).

En segundo lugar, la ficción y el fantasma del enterrado vivo. Podríamos citar a propósito del terror de ser enterrado vivo o de ser mutilado vivo, un gran número de textos literarios y fantásticos. Por ejemplo, los de Poe. Y muchos otros, sin duda. Me contento con citar otro texto de Blanchot, bien antiguo. Este pudiera ser de una u otra de las dos versiones de *Thomas l'Obscur* donde esta fantasmática del ser enterrado vivo está por todas partes. Prefiero volverme, de entrada, hacia uno de los ensayos recogidos en *La Part du feu* (justamente) en 1949, en una lectura de Kafka. Esta lectura, como el sintagma “morir vivo” o “ser enterrado vivo”, soporta y excede la oposición dialéctica y la contradicción formal del *sí* y del *no*, la contradicción de todos los contrarios.

Son las últimas páginas del capítulo que lleva precisamente por título “El lenguaje de la ficción”.

Oh, Muerte, ¿dónde está tu victoria?

Kafka ha experimentado muy profundamente las relaciones de la trascendencia y de la muerte. Y es por ello que, en su obra, tanto es la muerte la que se anuncia a los seres como lo que no pueden alcanzar, tanto es lo que sobrepasa los seres que se anuncia en la inactividad [*désœuvrement*] y la miseria de la muerte. Tanto la muerte aparece como la trascendencia, tanto la trascendencia aparece muerta. Esta inversión muestra ya cuán peligroso es pretender fijar, bajo una forma explícita, la interpretación de un relato en que la negación está trabajando y se da también como la nada [*le rien*] que impide al absoluto cumplirse salvo como la nada [*le néant*] que mide la realización absoluta. El pasaje del *sí* al *no*, del *no* al *sí*, es aquí la regla, y toda interpretación que de él se sustraiga, incluida la que funda esta alternancia, contradice el movimiento que la vuelve posible. Resulta claro que ver en la historia de K. la imagen de las desgracias de la existencia que no puede percibirse como existencia porque no puede hallarse como fin de la existencia,

que permanece irreal, olvido de ella misma, en la medida en que no es capaz de ser realmente inexistencia, profundidad del más allá de la vida, afirmación de la nada sin recuerdo, es claro que tal traducción en vano puede contener en ella la ambigüedad de una proposición en que la afirmación y la negación están en permanente amenaza de reciprocidad: en la medida que ella descansa en la forma bien determinada de un pensamiento abstracto, escapa a la sentencia que ella aporta y desobedece por completo al símbolo, perdiendo todo su sentido en el momento en que ella aísla ese sentido y lo vuelve discernible.

Entonces hay que resituar la interpretación en el seno del relato, perderla ahí y perderla de vista y retomar el movimiento de la ficción, cuyos detalles sólo se afirman a sí mismos. El albergue, los campesinos con sus rostros tercos y rudos, la luz congelada de la nieve, las gafas de Klammer, las botellas de cerveza en las que Frieda y K. ruedan, eso es lo que cuenta, eso es lo que hay que experimentar para entrar en la vida del símbolo. No hay nada más que buscar, nada más que entender. Y, sin embargo, tampoco con eso hay que contentarse. ¿Sumergirse en el relato? Pero el relato mismo nos rechaza. Cada episodio contiene una pregunta sobre sí mismo y esta pregunta es también la vida profunda de la ficción; ella es el relato, se muestra cara a cara, se afirma, dialoga. ¿Dónde está el símbolo? ¿Ahí donde aparece, ahí donde se oculta? ¿Ahí donde sólo hay apariencias tranquilas y firmes, ahí donde las apariencias chirrían y se mutilan? ¿Ahí donde las cosas están presentes con su oscuridad natural, ahí donde tras las cosas emerge el vacío, detrás del relato la ausencia de relato, detrás de la profundidad del símbolo la imposibilidad que erosiona la obra y le impide su acabamiento? Él es estas preguntas mismas y muere por estas preguntas. En ese sentido, todo símbolo que no arruine la obra en donde se despliega, se arruina en los comentarios que provoca, y que no puede impedirse provocar. Él requiere, para subsistir, ignorarse en la ficción, y quienes lo dan a conocer, lo vuelven estériles al declararlo.

Tal es la última ambigüedad: él se disipa si él se despierta; y parece si viene a luz. Su condición es la de ser/estar *enterrado vivo*, y con ello es su propio símbolo, figurado por lo que él figura; la muerte que es/tá viva, que es/tá muerta desde que sobrevive (pp. 89-91).

La lógica del fantasma no es una lógica propiamente hablando, sea que se trate de la muerte viviente, del fantasma o del reaparecido, de la incineración o de lo póstumo. Esta “lógica” resiste al *logos*, al *legein* del *logos*, un poco como la escato-lógica es a la vez la cosa del *logos* y lo que excede y viene después del *logos*, después de la lógica del *logos*, al extremo; más allá del extremo de lo último, de la última palabra o del último hombre, el extremo del último extremo, situándose a la vez *en* la palabra, en el *logos*

como última palabra, pero aún y ya fuera de la palabra, cayendo fuera de ella en lo póstumo que ella ya respira, justamente. La lógica del fantasma resiste, desafía y disloca el *logos* y la lógica en todas sus traducciones y en todas sus figuras, ya sea que se trate del *logos* como razón y como lógica de la no contradicción y del tercero excluido, del *sí* o *no*, del *sí* y *no*, del *o bien/o bien* decidibles, ya se trate del *logos* como palabra, o se trate del *logos* como reunión [*recueil*] y poder de reunión [*rassemblement*]. No hay entonces *lógica del fantasma*, propiamente tal.

Freud nos recuerda: el fantasma, como también la pulsión, se halla a los dos lados del límite entre dos conceptos opuestos, como lo que Blanchot sobrenombra, sobre todo en *Le Pas au-delà*, lo *neutro*. No ya entonces lógica o *logos* del fantasma, del fantasma o de lo espectral. A menos que el *logos* mismo sea precisamente *el* fantasma, el elemento mismo, el origen y el recurso del fantasma, la forma y la formación del fantasma, incluso del reaparecido.

Es por ello que todos estos temas —la soberanía, el viviente animal, el enterrado vivo, etc., lo espectral y lo póstumo, y bien, el sueño, lo onírico, la ficción, la ficción llamada literaria, la literatura llamada fantástica— serán siempre menos inapropiados, más pertinentes, si prefieren, que la autoridad de la vigilia, que la vigilancia del *ego*, y que la consciencia del discurso llamado filosófico.

Tomemos como testigos tales fragmentos de relatos que creo que verdaderamente no se habrá comenzado a leerlos todavía.

Para pensar (¿pero a qué llamamos pensar? La pregunta es aquí más aguda y más urgente que nunca, porque se trataría de pensar el *logos* allende el *logos*, pensar el fantasma, los *fantasmata*, los fantasmas y los reaparecidos allende el *logos*), y bien, para pensar el fantasma como lo que se cree poder oponer *a*, o rigurosamente poder distinguir *de* la realidad efectiva de lo que adviene y, entonces, de la efectividad innegable del acontecimiento, hay que pensar algo como un *fantasma del acontecimiento*.

En el fondo, lo que Freud ha designado a propósito de tal escena de seducción cuya realidad misma, cuya efectividad, cuyo acontecimiento mismo está ligado a lo fantasmático, ello mismo pertenece a lo fantasmático, de lo cual no deriva necesariamente como el fantasma mismo no fue, como fantasma [*fantasme*] o espectro [*fantôme*], un evento psíquico real, con consecuencias reales e innegables. Hay que pensar entonces esta cosa sin cosa que sería el fantasma de un evento, pero también, por ello mismo, un evento del fantasma, un fantasma del evento y un evento, una venida o una sobrevenida del fantasma.

Es, este fantasma del evento, lo que nombra precisamente la ficción titulada *Au moment voulu* (p. 135). La cosa ocurre en el curso de lo que el narrador llama una “escena terrible”, de la cual “nadie podrá decir nunca que ella había tenido ya lugar”, una

escena en que está aludido también un “cuerpo descompuesto”, un “cuerpo de sueño” que se había “descompuesto” y, en fin, una “fosa” y un “fantasma del acontecimiento”. Como ocurre a menudo en Blanchot, el terror de esta escena no excluye, al contrario, la afirmación de la alegría, la “fiesta jubilosa del porvenir”. Nada menos melancólico.

Escena terrible, pero que me dejó una sensación de alegría, de placer sin límites. Esa admirable cabeza se había exaltado, nada más verdadero, y ella había sido arrojada enseguida más abajo que la tierra, ello no pertenecía menos a la exaltación, era su evidencia, el momento en que ya no se trataba de adorar la majestad de un pedazo, sino de tomar y de trozar.

Creo que la vitalidad de esta escena era tanto más devastadora dado que consistía en dos o tres gestos. Lo que había sido figurado se había inscrito en una película infinitamente delgada, pero detrás de ella murmuraba la libertad del puro capricho en el que no se había todavía despertado el gusto de la sangre. De tal escena, nadie podría jamás decir que ella había ya tenido lugar; ella había ocurrido una primera y única vez, y su exuberancia era el rigor del origen, de donde nada deriva. Incluso cuando yo volvía a ella para “reflexionar” [“songer”] acerca de ella —y ello lo exigía: una meditación potente—, ello no me llevaba a ninguna parte; nos teníamos uno frente a la otra, no a distancia, sino en la intimidad de un tuteo misterioso, porque ella era tú para mí (mismo), y yo, mí (mismo) para ella.

¿Qué habré podido decir de ella? Ella no era un momento inolvidable, no deseaba ser santificada: incluso bajo su aspecto aterrador, ella tenía un no sé qué extraordinariamente alegre. Sin duda, eso no se dejaba revivir, el momento del desplome, la espantosa desnaturalización de la vida, incapaz de contenerse, era un golpe propinado a la memoria —¿Y luego? Luego, el caos, y, sin embargo, lo afirmaría, el último instante sobrepasaba infinitamente a todos los demás, porque es sobre mí que ese cuerpo de sueños se había descompuesto, yo lo había tenido entre mis brazos, yo había sentido su fuerza, la fuerza de un sueño, de una suavidad desesperada, vencida y cada vez perseverante, tal como sólo podía comunicármela un ser con los ojos ávidos.

Quisiera aún decir esto: cuando el hombre ha experimentado lo inolvidable, se encierra con él para añorarlo, o él se pone a errar para reencontrarlo; así, él deviene el fantasma del acontecimiento. Pero esta figura no se preocupaba del recuerdo, ella estaba fija pero inestable. ¿Había tenido lugar una vez? Una primera vez y, sin embargo, no la primera. Ella tenía con el tiempo las relaciones más extrañas y eso era también exaltante: ella no pertenecía al pasado, una figura y la promesa de esa figura. De alguna manera, se había observado y captado a sí misma en un solo

instante, a continuación del cual se había producido ese aterrador contacto, esa catástrofe demencial que bien podía ser considerada como su caída en el tiempo, pero esa caída había también atravesado el tiempo cavando e inscribiendo ahí una inmensidad vacía, y esta fosa aparecía como la fiesta jubilosa del porvenir: un porvenir que no sería ya más de nuevo, así como el pasado rehusaba haber tenido lugar alguna vez (pp. 132-135).

En cuanto a que la ficción literaria o el relato fantástico pueden poner en escena la indecisión o la indecidibilidad entre dos vivientes, eso que se llama el animal sin más y la bestia humana, habría que releer una y otra, una y otra de las dos variantes de *Thomas l'Obscur*. La primera, ahora inencontrable, data de 1941. Es el primer libro de Blanchot. Es al menos tres veces más extensa que la segunda versión, que apareció casi diez años después, en 1950. En el capítulo octavo de la primera versión, en su comienzo, se despliega, como un inmenso fantasma, la escena apocalíptica y, por tanto, política —y metamórfica— de la bestia de las bestias, del sepulturero, del “yo estoy muerto”. Devenir-animal, diría tal vez Deleuze, del narrador, devenir animal autobiográfico, diría por mi parte. Thomas se encuentra, de entrada, solo, “en una soledad que le pesaba”. Está solo en la costa, entre la tierra y el mar. Pero si fuese una isla, ella estaría poblada de extranjeros, y Thomas vive ahí no en su hogar, sino en una suerte de hotel. Hay tantos hoteles en Blanchot. “En lo suyo” [“chez lui”] se vive a menudo en un hotel. El *yo* [*je*], el mí mismo [*moi*] del narrador está a menudo en lo suyo fuera de lo en lo suyo, huésped de un hotel o de un hospital, huésped o rehén, en lo suyo en lo de otro, en lo de otro en lo suyo. El relato, en ambas variantes, comienza por “Thomas se sentó y miró el mar....” Luego Thomas nada, “pese a que experimentaba una suerte de malestar al ir hacia una región cuyos contornos le eran desconocidos...”. Luego: “No lejos suyo, pese a que hasta entonces se había debatido en una soledad que le pesaba, percibió a otro nadador...”. No es el Viernes de Robinson, pero he aquí lo que leemos, mucho más adelante.

En la mitad de la noche, Thomas se levantó y descendió sin hacer ruido. Nadie lo notó salvo un gato ciego que sintió que la noche cambiaba de forma y se puso a correr detrás de esa nueva noche que él no veía. El gato se deslizó primero por un túnel donde, no sintiendo ningún olor y, no oyendo nada, se detuvo con la sensación de haber caído en un agujero inmenso. Con el pelo erizado, comenzó a maullar y emitió desde el fondo de su garganta el grito ronco con el que los gatos dan a entender que son animales sagrados. Se hinchaba y aullaba. Extraía del ídolo en que se transformaba la voz incomprensible que se dirigía a la noche y le hablaba. Luego se calló bruscamente y, a toda velocidad, como si hubiera descubierto la clave para cualquier camino, saltó tras la presa que se escapaba. Esa presa se parecía a un perro de una naturaleza singular, cuya ferocidad, fuerza

y habilidad para hacer retroceder a cualquier bestia era lo que, justamente, atraía a este gato sin ojos y sin garras. La imagen del perro reemplazaba para él los ojos que no podían acoger ninguna imagen, y ese perro interior le permitía ver el ser que se le escapaba. Perro-gato, espantosamente mezclado, se lanzó en persecución de quien no era perro sólo porque no era un perro visible. Después de haber atravesado de un salto un arbusto del que no sentía las espinas pero que arañó en él al enemigo hereditario, él descendió, aminorando la velocidad de la carrera, una pendiente, debajo de la que se quejó. [...] Entre estos dos extremos de ruido, se extendía una suerte de lenguaje articulado, lamentación hecha del interior de palabras inexpresables. A medida que oía salir de él esa voz de una especie desconocida, la angustia lo paralizaba. Se sentía otra cosa que un gato. Se volvía el ser inaudito cuyas palabras se pronunciaban en su cuerpo. Sentimientos humanos que lo volvían más inhumano que cualquier bestia le daban acceso a un miedo impuro. Su hocico abierto a las palabras que vomitaba convulsivamente estaba ensangrentado. Sus ojos, brillantes en la noche, mostraban las formas, imposibles de ver, que se fragmentaban en él. Y él seguía expulsando, en un monólogo diabólico, como el corifeo de una tragedia que habría recitado, las imágenes espantosas que percibía con su pelo, con sus orejas, con su lengua, bestia de fuego inmersa en una tormenta invisible. “¿Qué está pasando?”, gemía. “Los espíritus con los cuales estoy habitualmente en comunicación, el espíritu que me tira la cola cuando el recipiente está lleno, el espíritu que me levanta en la mañana y me acuesta en la noche, en un plumón confortable, y el espíritu más bello de todos, ese que maúlla, ronronea y se me parece tanto que es como mi propio espíritu, todos han desaparecido. ¿Dónde estoy ahora? Si inspecciono con mi pata suavemente, no hallo nada. En ninguna parte hay algo [...] Soy más oscuro ya que esas tinieblas. Soy la noche de la noche. Voy a través de las sombras de las que me distingo porque soy su sombra, a la búsqueda del gato superior. En mí, ahora, miedo ninguno, pese a que sea la presa de ese vacío que me hace rodar y me aplasta. Mi cuerpo, que es por entero semejante al del hombre, cuerpo de bendecidos, ha guardado sus dimensiones, pero mi cabeza es inmensa. [...] Pero en mi estado incluso carezco de los medios de sentir el miedo que acaba de vaciarme. Yo estoy muerto, muerto. Esta cabeza, mi cabeza, ni siquiera me ve, porque estoy aniquilado. Porque soy yo quien me mira y que no me distingue. Oh, gato superior en que me he transformado por instantes para constatar, como un médico del registro civil, mi deceso, voy a desaparecer ahora para bien. Dejo, de entrada, de ser un hombre. Vuelvo a ser un pequeño gato frío e inhabitable, echado sobre la tierra. Gruño una vez más. Echo una última mirada a este valle que va a cerrarse y donde veo a un hombre, gato superior él también. Lo oigo arañar el suelo con sus garras probablemente. Lo que se llama el más allá está acabado para mí”.

En cuclillas, la espalda curvada, teniendo en cada uno de sus dedos una pequeña pala que reemplazaba la uña, Thomas intentaba cavar la tierra. En torno suyo se extendían algunas fosas poco profundas, al borde de las cuales la luz se mantenía impedida. [...] Por séptima vez él preparaba lentamente, dejando en la tierra las huellas de sus manos, una especie de fosa que ampliaba a su talla. Y mientras él cavaba, el vacío, como si hubiese sido llenado por docenas de manos, y luego por brazos, y al cabo por el cuerpo entero que ahí se agitaba, ofrecía una resistencia a su trabajo que pronto no pudo vencer. La tumba estaba llena de un ser del que ella absorbía la ausencia. Un cadáver inamovible ahí se hundía, hallando en esa ausencia de forma la forma perfecta de su presencia. Era un drama cuyo horror era experimentado por los hombres del poblado en sus sueños. Desde el momento en que la fosa estuvo acabada, Thomas, arrojándose en ella, y teniendo suspendida en su cuello una pesada piedra, se enfrentaba con un cuerpo mil veces más duro que el suelo, el cuerpo mismo del sepulturero que había ya entrado en la tumba para cavarla. Esa fosa, que tenía exactamente su tamaño, su forma, su espesor, era como su propio cadáver, y cada vez que él intentaba escaparse, él se asemejaba a un muerto absurdo que habría intentado enterrar su cuerpo en su cuerpo. Había entonces, a partir de ese momento, en todas las sepulturas donde hubiera podido ocupar, en todos los sentimientos que son también tumbas para los muertos, en ese aniquilamiento por que moría sin permitir que se lo creyera muerto, había otra muerte que él había anticipado y que, idéntica a él, llevaba hasta lo extremo la ambigüedad de la muerte y de la vida de Thomas. En esa noche subterránea a la que había descendido con gatos y sueños de gatos, un doble, rodeado de tiras, los sentidos cerrados con siete sellos, con espíritu ausente, ocupaba su lugar, y este doble era el único con quien no pudo transigir porque era el mismo que él, concretado en el vacío absoluto. Él se inclinaba hacia esa tumba glacial. Sentía ante ese abismo que había abierto la sensación más terrible y fuerte de ausencia que jamás hubiera conocido. Del mismo modo que el hombre que se pierde luego de haber alejado el escabel sobre el que aún se apoyaba, última costa, en vez de experimentar el salto que él da al vacío, sólo siente la cuerda que lo sostiene, agarrado hasta el fondo, más que nunca atado, ligado como nunca lo ha estado a la existencia de la que el querría soltarse, él también se sentía, en el momento en que se sabía muerto, ausente, completamente ausente de la muerte. Lo que puede ser el terror y la angustia de quien se despierta vivo en el seno de los muertos no es nada con respecto a la sensación que él creaba para sí mismo viéndose muerto sin poder tratarse como muerto. En vez del horror de Lady Madeline errando bajo tierra, él se enfrentaba al horror peor de estar de cara a la muerte como si no hubiese estado muerto. Ni su cuerpo, que le dejaba al fondo de sí mismo el frío que da el contacto con un cadáver y que no es el frío sino la ausencia de contacto,

ni la oscuridad que rezumaba por todos sus poros y que, incluso cuando él era visible, hacía que no pudiera servirse de ningún sentido, de ninguna intuición y tampoco de un pensamiento para verlo, ni el hecho que de modo alguno él podía pasar por un viviente bastaba para hacerlo pasar por muerto. Y no era un malentendido. Él estaba realmente muerto y al mismo tiempo rechazado de la realidad de la muerte. Él estaba, en la muerte misma, privado de la muerte (pp. 44-48).

Heidegger siempre ha intentado pensar, a menudo a través del léxico y el motivo intraducible del *walten* (fuerza, violencia, poder, antes de toda determinación onto-teológica o teológico-política de la soberanía) el origen de la diferencia entre el ser y el ente y, entonces, el origen del “en tanto tal” apofántico, y, por lo tanto, lo que distingue al *Dasein* del viviente animal, etc., y entonces, de un *walten* que viene “antes” y vuelve posible, produciéndola, la diferencia (*Unterschied*) ontológica (el *walten* del *Austrag*, que no es aún ni el ser ni el ente que él reúne manteniéndolos separados). Ahora bien, lo neutro, lo que Blanchot llama así, se sitúa (si al menos se puede hablar aquí de lugar y de topología) antes y más allá de esta diferencia entre el ser y el ente, esta diferencia que se abre o se encuentra abierta, que se da a abrir o se encuentra abierta por la posibilidad de lo manifestado, de la *Offenbarkeit* del *en tanto tal*, es decir, lo que se supone que distingue al *Dasein* humano del animal. El *Walten produce, porta, efectúa, abre* (todos estos términos carecen de pertinencia rigurosa y son todos inadecuados al *Walten*), el *Walten produce, porta, efectúa, abre* la diferencia óntico-ontológica y, entonces, no pertenece todavía ni al ser ni al ente. *No aún*, [pues] no es un asunto cronológico de tiempo, ni un asunto lógico de orden, sino que eso designa una especie de pre-diferencia, incluso una in-diferencia con respecto a la diferencia ontológica, una pre-indiferencia sin embargo interesada en la diferencia y que prepara o precede, fuera del orden del tiempo, de la lógica o de la causalidad, la diferencia que no es todavía — o que es sin ser todavía. Si fuera una fuerza o una violencia, ella no sería nada, pero una nada que no es nada, una nada que no es una cosa, ni un ente, ni el ser, sino que fuerza o [se] esfuerza o refuerza [*enforce*], *enforces*, se diría tal vez forzando un poco el inglés, la diferencia entre el ser y el ente. El *Walten* reúne en ese neutro que no es esto ni eso, ni lo positivo ni lo negativo, ni la dialéctica, que ni es ni no es el ser ni el ente, sino allende o aquende el ser y el ente.

Podrán imaginar las consecuencias con respecto al criterio tan inquietante del *en tanto tal*. Blanchot lo formula literalmente en varios pasajes de *Le Pas au-delà* (1973). Por ejemplo este:

Si el ser se lee, se escribe en neutro; no es, sin embargo, que lo neutro tenga primacía sobre el ser, o sólo que el ser se daría bajo el velo de la diferencia entre ser

y ente ni ser ni ente (más bien más allá de ambos o en el aquende del entre-dos), sino que lo neutro lo conjura disuadiéndolo suavemente de toda presencia, incluso si fuese negativa, neutralizándolo hasta impedirle decirse el ser de lo neutro, y a la vez arrastrándolo hacia la erosión infinita de la repetición negativa.

Lo Neutro marca al ser, efecto de toda marca: el ser marcado en lo neutro no se remarca y olvida siempre, bajo el destello del ser, esa marca cuyo destello es sólo un efecto.

Lo Neutro no prima, eterno siguiente que precede, de modo que lo neutro no está en parte alguna, funcionando en el lenguaje en todo lugar como juego de la marca, si lo que marca desmarca y, al cabo, neutraliza hasta esa línea de demarcación que no podría ponerse en duda, franqueándola, su franquear. La transgresión que se realiza como no realizándose, si también se afirma en lo neutro, en la neutralidad de un señuelo [*leurre*] nunca presente, no podría, a menos a título de proposición, marcar lo neutro como eso mismo que sería, siempre en juego en la transgresión, precisamente a transgredir. Como si escribir, el movimiento incesante de escribir, nos liberase de la escritura.

□ Lo Neutro, la suave prohibición del morir, ahí donde, de umbral en umbral, ojo sin mirada, el silencio nos lleva a la proximidad de lo lejano. Palabra aún a decir allende los vivos y los muertos, *atestiguando la ausencia de atestación* (p. 106-107).

[Traslape de Andrés Sjens]