

DE UNA ESCENA “PRIMITIVA” A OTRA. LA ESCRITURA Y LA  
CUESTIÓN DE LA SINGULARIDAD EN MAURICE BLANCHOT\*  
From a “primitive” scene to another. Writing and Singularity  
in Maurice Blanchot

Arthur Cools  
Universidad de Amberes (Bélgica)  
instantesyazares@yahoo.com.ar

**Resumen:** La escena primitiva mencionada en *L'Écriture du désastre* ha sido interpretada como autobiográfica y como una pieza de texto clave para leer la obra de Maurice Blanchot. En el núcleo de esta escena, en la cual se presenta a un niño de pie ante una ventana, mirando un cielo vacío, se despliegan algunas de las nociones centrales de los escritos de Blanchot: la mirada, el vacío, la ausencia, lo neutro. Sin embargo, una cierta ambigüedad es enfatizada por el uso del signo de interrogación y los paréntesis en el título introductorio “(¿Una escena primitiva?)”. ¿Cómo es posible afirmar que esta escena reúne en una sola imagen un acontecimiento autobiográfico y la presencia impersonal de lo neutro? Dicha pregunta es el punto de partida de una investigación acerca de la presencia del sí mismo en el espacio de escritura de Blanchot, que borra cualquier referencia a una presencia personal pero saca a relucir la relación entre lo neutro y lo singular en su obra. Con el fin de responder esta pregunta, confronto la escena primitiva de *L'Écriture du désastre* con otra escena, tomada de la primera versión de *Thomas l'Obscur*, que relata la agonía del padre. Esta última es tan ficcional como la primera, pero argumento que las detalladas elaboraciones discursivas de la última resisten el movimiento de borradura característico de la escritura blanchotiana. Por esa razón, primero examino las estrategias discursivas que singularizan el acontecimiento de la agonía del padre y la experiencia del niño respecto de su muerte, antes de analizar las diferentes huellas que la borradura ha dejado en la otra escena. Este doble examen me permite evocar en la escena de *L'Écriture du désastre* los rasgos singulares

---

\* Publicado originalmente en: *Les lettres romanes*, n° hors-série “Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture”, études rassemblées et présentées par A. Cools, N. Dewez, C. Halsberghe et M. Lisse, 2005, pp. 131-151.

de la experiencia que el niño realiza del acontecimiento, mostrando una profunda continuidad entre ambas escenas. A este respecto, mis lecturas de las escenas cuestionan seriamente el sentido de “sí mismo” tal como se entiende en la noción de lo “auto”-biográfico.

*Palabras clave:* **escena primitiva / infancia / lo neutro / autobiografía**

**Abstract:** The primitive scene mentioned in *L'Écriture du désastre* has been interpreted as autobiographical and as a key text for the entire work of Maurice Blanchot. In the core of this scene, where a child is presented before a window looking to an empty sky, some central notions of Blanchot's writings are displayed: the gaze, the void, the absence, the neuter. Hence, a certain ambiguity remains, which is emphasized by the use of the question mark and the brackets around the introductory title “(A primitive scene?)”. How is it possible to say that this scene brings together in one image an autobiographical event and the impersonal presence of the neuter? This question is the starting point for an investigation concerning the presence of selfhood within Blanchot's space of writing which erases any reference to a personal presence, but that brings to the fore the relation between the neuter and the singular in Blanchot's work. In order to answer this question, I confront the primitive scene of *L'Écriture du désastre* with another scene taken from the first version of *Thomas l'Obscur*, which relates the agony of the father. The latter is as fictional as the first, but I argue that the detailed discursive elaborations of the latter resist the movement of erasure characteristic of Blanchot's writing. Therefore, I first examine the discursive strategies which singularize the event of the father's agony and the child's experience with regard to his death, before analyzing the different traces of erasure in the other scene. This twofold examination enables me to recall, in the scene of *L'Écriture du désastre*, the singular traits of the child's experience of the event, showing a profound continuity between the two scenes. In this regard, my readings of these two scenes seriously bring into question the sense of 'selfhood' as understood in the notion of the 'auto'-biographical.

*Keywords:* **primitive scene / infancy / the neuter / autobiography**

El lector recordará, sin duda, la imagen de *L'écriture du désastre*, impresa en itálicas e introducida por la designación que el uso de las comillas y el signo de interrogación vuelve incierta: “(Una escena primitiva?)” (cfr. ED, p. 117)<sup>1</sup>. Esta imagen devino célebre tanto por la

---

1. Para las referencias a la obra de Blanchot, se utilizarán las siguientes siglas: TO = *Thomas l'obscur* (Paris, Gallimard, 1941); PF = *La Part du feu* (Paris,

posición que ocupa en la obra de Blanchot, como por los comentarios que ha suscitado. Recordemos aquí dos de esos comentarios, que nos parecen ejemplares por la importancia que atribuyen a esta imagen. Philippe Lacoue-Labarthe considera que “se trata, a no dudarlo, de un texto abiertamente autobiográfico”<sup>2</sup>. Christophe Bident, para quien la escritura de Blanchot da cuenta en tanto que tal de lo biográfico, ve en la escena “el acontecimiento, a la vez psicológico, metafísico y místico [...], que abre la vía a toda la dimensión ateológica de la obra”<sup>3</sup>.

Es conocida la discusión que ha suscitado el término de “autobiografía” en relación con *L’Instant de ma mort* y la lectura que ha realizado de ello Jacques Derrida en *Demeure*<sup>4</sup>. Si en este último relato de Blanchot —que comienza por un “Recuerdo que” y que se relaciona con un evento histórico— la relación entre ficción y autobiografía es ya difícil de desenredar, entonces ¿cómo calificar esta imagen como “biográfica”, incluso como “autobiográfica”? Sin dudas, Blanchot mismo provocó dicha interpretación al introducir el acontecimiento relatado en esta imagen por medio de la alusión a la escena primitiva. Mismo si la ha vuelto incierta a través de signos gráficos, mismo si implícitamente la ha recusado —desde el momento en que comenta él mismo lo infundado de la palabra “escena” dado que no se halla en relación con un acontecimiento que ha tenido lugar (cf. ED, p. 176 e *infra*)—, él no la ha borrado. La imagen, más allá de ello, es sobrecogedora: despliega en una docena de líneas algunos significantes intratables en torno a los cuales la escritura de Blanchot no ha cesado de gravitar: la mirada, la ausencia, el vacío, lo interminable. Y sin embargo, vaya paradoja, pues ¿cómo decir de una escritura que ha revelado en el corazón mis-

---

Gallimard, 1949); TO<sup>2</sup> = *Thomas l’obscur*, nouvelle version (Paris, Gallimard, 1950, col. L’Imaginaire); EL = *L’Espace littéraire* (Paris, Gallimard, 1955, col. Folio Essais); AC = *Après coup*, précédé par *Le Ressassement éternel* (Paris, Minuit, 1983); ED = *L’Écriture du désastre* (Paris, Gallimard, 1980); TH = *Le Très-Haut* (Paris, Gallimard, 1975, col. L’Imaginaire; 1<sup>o</sup> edic.: 1948). [Si bien se conservan las referencias al original en francés, he traducido las citas textuales a fin de facilitar la lectura. N. de la T.]

2. Ph. Lacoue-Labarthe, “Agonie terminée, agonie interminable” en: Ch. Bident y P. Vilar (ed.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2003, p. 439.

3. Ch. Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 18.

4. Véase sobre este tema, J. Lecarme, “*Demeure* la question de l’autobiographie (sur *L’Instant de ma mort*)” en: *Maurice Blanchot. Récits critiques*, ed. cit., pp. 451-462. Véase también el artículo de A. Schulte Nordholt, “*L’Instant de ma mort*. Maurice Blanchot entre Mallarmé et Bataille”, *Les lettres romanes*, n<sup>o</sup> hors-série “Maurice Blanchot, la singularité d’une écriture”, ed. cit., pp. 33-44.

mo de la escritura el pasaje irreversible a lo neutro, que ella se resume en una imagen que parece resistir justamente a semejante pasaje?

Esta pregunta invita a examinar la relación entre lo neutro (aquello que da cuenta de una presencia impersonal: “el Se indeterminado, el inmenso Alguien sin rostro”, EL, p. 30) y la singularidad (aquello que da cuenta de lo único e irremplazable), tal como se elabora en la escritura de Blanchot. Dicho examen se inscribe en una interrogación filosófica característica del siglo xx. Varios filósofos han intentado pensar la relación entre lo neutro y la singularidad en la condición humana, como la emergencia de una modalidad de ser personal. De tal manera, por ejemplo, Martin Heidegger habla de miidad (*Jemeinigkeit*) y de una modalidad de ser auténtico que se arranca del estado de caído y de perdido en el ‘se’. Emmanuel Lévinas define la imposibilidad, para el yo, de evadirse en términos de responsabilidad y de elección, y la describe como la interrupción de un goce que se complace y se pierde en el anonimato del hay [*il y a*]. Finalmente, Paul Ricoeur –para limitarnos a estos tres ejemplos relacionados con la escuela fenomenológica–, en su hermenéutica del sí, opone a la mismidad la categoría de la ipseidad, que él considera garantizada por la capacidad de designarse a sí mismo.

Es posible que lo neutro, definido por Blanchot a partir de la primacía de la escritura, altere esta lógica y desplace el debate al arruinar la instancia del yo, e incluso más, al arruinar la posibilidad de presentarse como “yo” al relacionarse con el sí [*soi*]. Pero entonces ¿cómo salvaguardar, en el interior del espacio abierto por la escritura, la singularidad de una relación a sí en tanto que ella está implicada en los atributos “biográfico” y “autobiográfico”?

Pareciera, si damos fe a los comentarios, que la “escena primitiva” tiene la fuerza para responder a esta pregunta. Quizás, en efecto, tenga esta fuerza, a condición que en primer lugar uno se pregunte cómo la singularidad es puesta en juego en esta escena. No basta con decir que se trata de un recuerdo y que la escena se relaciona con un acontecimiento que ha tenido lugar en un momento determinado. Dicha estrategia de lectura es incapaz de poner de relieve el pasaje a lo neutro como operación (desobra) de la escritura que se da en esta escena. Por otra parte, Blanchot mismo lo pone en duda, al introducir la noción de escena “simplemente para no hablar de ello como de un acontecimiento que hubiera tenido lugar en un momento del tiempo. “–Una escena: una sombra, un destello débil, un «casi» con los rasgos del «demasiado», de lo excesivo en todo” (ED, p. 176). Pareciera que la designación “(¿escena primitiva?)” ha sido introducida con todas las ambigüedades que le son inherentes, justamente para evitar que

se disocie la cuestión de la singularidad de su relación con lo neutro y con la escritura. Por consiguiente, la cuestión es doble: se trata de preguntarse no sólo cómo la singularidad se juega en esta escena sino también cómo lo neutro ya está allí en obra.

A tal efecto, en lo que sigue quisiera confrontar esta escena con otra que quizás tiene más méritos para ser llamada “primitiva” —en el sentido de originaria— por la sencilla razón (aunque hay otras, ya lo indicaremos) de que se halla al inicio de la obra de Blanchot. Se trata de una escena que tiene lugar en la primera versión de *Thomas l’obscur* y que cuenta el acontecimiento de la muerte del padre (TO, pp. 71-74). No será difícil mostrar que ambas escenas se relacionan con lo “mismo”, aunque la primera resiste de otro modo a la prueba de la escritura (en ello ya el sentido mismo de “originaria” se hace más preciso): ella conserva algunas huellas que desaparecen en la segunda y que la iluminan de un modo distinto. Subrayando estas diferencias, esperamos poder precisar lo que sucede allí en torno a la relación entre lo neutro y la singularidad, tal como Blanchot nos invita a pensarlo.

### ***La escritura y el borramiento***

Quien examine la obra de Blanchot a partir de su comienzo ficcional —la publicación de *Thomas l’obscur* en 1941— se verá de entrada obligado a considerar la cuestión del borramiento, habida cuenta de la existencia de dos versiones de *Thomas l’obscur*. La escena que examinaremos ya no se encuentra en la segunda versión de 1950. ¿Cuál es la diferencia entre las dos versiones, teniendo en cuenta que la segunda —más allá de algunas excepciones considerables— fue escrita exactamente con las mismas palabras que la primera?

La diferencia consiste, como el propio Blanchot señala en el prólogo a la nueva edición, en que a la segunda se le han “quitado muchas” páginas respecto de la primera (TO<sup>2</sup>, p. 7). Aunque podría preguntarse, ¿cómo un autor para quien la obra, una vez escrita, tiene un valor y una autonomía cuasi absolutas, ha podido dedicarse a una tarea tal que ha terminado por eliminar más de la mitad de la misma? ¿Es posible?<sup>5</sup> No, a menos que la primera versión, precisamente, esté obstruida por trabas que impiden considerarla *escrita* en el sentido blanchotiano del término. Es posible que, en la primera versión, la

---

5. De este modo, en virtud de “esta suerte de absoluto que es *Madame Edwarda*”, Blanchot aconseja a Bataille, quien quería escribir una continuación de ese relato, “no tocarlo” (AC, p. 90).

escritura esté aún en busca de ese espacio imaginario que Blanchot, justamente, va a recorrer y a la vez a transformar, mientras que este espacio está operando desde el inicio en la segunda versión. Es posible incluso que esta diferencia juegue un rol decisivo en el pasaje de la novela al relato. Publicada como novela, la primera versión se refiere en gran medida a lo psicológico y es por ello que sus relaciones con lo imaginario aún deben ser precisadas. El autor está allí todavía demasiado fijado por la perspectiva de su personaje, es decir, en lucha con aquello que resiste a la experiencia de la escritura. En cambio, en la segunda versión, donde falta la referencia a la 'novela', los personajes y los hechos son borrados en provecho del espacio absoluto del relato o de eso que Blanchot llama, en *Le livre à venir*, la ley secreta del relato.

En el estudio que consagra a las dos versiones de *Thomas l'obscur*, Jean-Philippe Rimann examina “[este] pasaje de la narración retrospectiva de un acontecimiento (*la novela*), a un texto en el cual el acontecimiento es el relato mismo, o la tentativa de aproximarse a un acontecimiento que sin cesar se hurta a la escritura”<sup>6</sup>. Hace referencia a un “triple trabajo de borramiento”<sup>7</sup>: el primero se realiza sobre la interioridad psicológica del personaje, vaciándolo de toda instancia subjetiva de acción, de deliberación y de iniciativa; el segundo concierne al acontecimiento, eliminando todo comentario sobre el estatuto de realidad (de la representación) del movimiento, llevado a cabo a fin de emplazar la incertidumbre en el acontecimiento mismo; el último borramiento se halla en relación con lo figurativo, borrando el vínculo comparativo inherente a tal o cual imagen “que viene siempre a ocultar el fondo vacío sobre el cual las figuras aparecen”<sup>8</sup>, en provecho del movimiento mismo de lo imaginario. De esta manera, el autor muestra que lo que está en juego en el pasaje de la primera a la segunda versión de *Thomas l'obscur* es la cuestión misma de lo imaginario, tal como Blanchot la formulará, por ejemplo, en las páginas de *L'Espace littéraire* tituladas “Les deux versions de l'imaginaire” [“Las dos versiones de lo imaginario”].

Lo que interesa, pues, a Blanchot no es tal o cual imagen singular, es decir, un lenguaje de imágenes, sino lo irreal que es el “objeto” de lo imaginario, o incluso, para retomar los propios

---

6. J.-Ph. Rimann, “D'un Thomas l'autre: l'image cadavérique”, *Furor*, n° 29, septiembre de 1999, p. 55.

7. *Idem.*

8. *Ibid.*, p. 65.

términos de *L'Entretien infini*, “la realidad propia de lo irreal”.<sup>9</sup>

Esta diferencia [...] entre imagen distinta e imagen como lugar, esta tensión de una hacia la otra, está presente en la reescritura de *Thomas l'obscur*, a través de un cambio lexical que [...] substituye la expresión “vínculo [lien] de imágenes” presente en la primera versión, por la expresión “lugar [lieu] de imágenes”.<sup>10</sup>

No obstante, uno puede preguntarse si aquello que ha sido borrado de una versión a otra no conserva también las huellas que singularizan la escritura de Blanchot en tanto que aproximación a lo imaginario, huellas que se relacionan con los acontecimientos singulares que están de alguna manera en el origen de su experiencia de escritura. Dicha hipótesis, ciertamente, va contra el movimiento esbozado por Rimann, aunque no está, como tal, en oposición a una interpretación blanchotiana del relato. A propósito de la obra de Kafka, Blanchot mismo opone a una lectura generalizante que cae fácilmente, sea cual sea su calidad, en el comentario de las glorias, la necesidad de

volver a hundir la interpretación en el seno del relato [...] y [de] asir nuevamente el movimiento de la ficción cuyos detalles no afirman nada distinto a ellos mismos. El hotel, los paisanos con su perspectiva obstinada y gastada, la luz helada de la nieve, los quevedos de Klamm, los charcos de cerveza en los que Frieda y K. se revuelcan, he allí lo que cuenta, he allí lo que es preciso experimentar [...] (PF, p. 89)

La interpretación que Blanchot realiza de los *Chants de Maldoror* es, sin dudas, un ejemplo de tal tipo de lectura<sup>11</sup>.

Blanchot, en efecto, nunca desconectó enteramente el espacio imaginario, que es la literatura, de la representación de una imagen única.

---

9. *Idem*. El autor reenvía también a ese célebre pasaje de *L'Espace littéraire* que introduce toda la cuestión de lo imaginario: “¿Acaso el lenguaje mismo, en la literatura, no deviene enteramente imagen; no un lenguaje que contendría imágenes o que diría la realidad a través de figuras, sino que sería su propia imagen, imagen de lenguaje –y no un lenguaje de imágenes–, o incluso lenguaje imaginario, lenguaje que nadie habla, es decir, que se habla a partir de su propia ausencia, como la imagen aparece ante la ausencia de la cosa, lenguaje que se refiere también a la sombra de los acontecimientos, no a su realidad y por eso las palabras que los expresan no son signos sino imágenes, imágenes de palabras y palabras en que las cosas se hacen imágenes?” (EL, pp. 31-32, n.)

10. J.-Ph. Rimann, *op. cit.*, p. 66.

11. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963, pp. 51-188.

La “escena primitiva” en *L'Écriture du désastre* da testimonio de ello. Ésta se construye a partir de una imagen única: “*el niño –¿tiene siete, ocho años quizás?– de pie, apartando la cortina y mirando a través del cristal. Lo que ve [...]*”<sup>12</sup>. Por el trabajo de lo figurativo (el niño), por la descripción psicologizante de la experiencia (la alegría, las lágrimas, la pena) y por el comentario acerca del acontecimiento relatado cuya designación “(¿Una escena primitiva?)” es su propia expresión, la escena parece lanzar justamente un desafío a la irrealidad infranqueable de lo imaginario, ya que provoca una interpretación autobiográfica más allá o más acá de la incertidumbre sugerida por el signo de interrogación y el empleo de itálicas.

La escena parece, entonces, reconciliarse con una perspectiva de la imagen característica de la primera versión de *Thomas l'obscur*. De tal manera, aquella invita también a examinar la cuestión de su singularidad en relación con escenas de esta novela. Estas, sin embargo, adelantan la puesta en obra del espacio imaginario, tal como Blanchot lo definirá, mientras que aquella es escrita en un libro fragmentario, es decir, en un libro que a su vez hizo estallar el espacio imaginario, y es por ello que la cuestión de la singularidad se elabora allí de manera diferente.

Con el fin de explicitar esta diferencia, es preciso primero precisar cómo las escenas en la primera novela de Blanchot se relacionan con lo imaginario. Si se acepta la hipótesis de Rimann, según la cual ellas obstaculizan el movimiento de lo imaginario en la medida misma en que asumen lo representativo y se distinguen por una perspectiva psicologizante –obstaculización que no deja de reflejarse en la primera versión de *Thomas l'obscur*–<sup>13</sup>, ¿acaso no echan una luz diferente sobre la noción de “escena primitiva”? No en el sentido de que proveerían un acceso inmediato a lo real o a una verdad reprimida por el autor, sino en un sentido más acorde a la singularidad de la obra blanchotiana, menos borrado por la obra de la escritura, es decir, como escenas que, a la vez que resisten al trabajo del borramiento, están relacionadas con la manera en que la escritura se impone a Blanchot como experiencia.

---

12. *Ibid.*, p. 117.

13. Hacia el final de la primera versión, cuando Thomas ya ha encontrado su relación con la escritura, Blanchot escribe: “Su andar [el de Thomas] era fluido y noble, aunque el camino que recorría estaba plagado de obstáculos” (TO, p. 226) –frase que desapareció en la segunda versión, ¿quizás justamente porque ésta ha borrado los obstáculos?



### ***La escena de la muerte del padre en la primera versión de Thomas l’obscur***

Tomando como punto de partida esta cuestión, nos aventuraremos en una lectura de la escena que se relaciona con la infancia de Thomas y que relata el acontecimiento de la muerte de su padre. Dicha escena podría ser calificada como “capital” por varias razones.

En primer lugar, se trata del *primer* relato, en la obra de Blanchot, que relata explícitamente el acontecimiento de morir. Para una obra que no cesó de relacionarse con la muerte, el relato de este morir —estando al principio de la obra— reviste ya en tanto tal una importancia originaria. Allí, al inicio de la obra, el relato relata la muerte de acuerdo a las estrategias que singularizan el acontecimiento y a las cuales volveremos en lo que sigue.

Además, en la economía de la novela, la muerte del padre adelanta y llama “de alguna manera” —debemos precisar el sentido— al acontecimiento de la muerte cuya experiencia atraviesan luego los personajes de Irène, Anne y Thomas. El acontecimiento tiene un sentido “originario” no sólo porque se relaciona con la infancia de Thomas y está visiblemente destinado a echar luz sobre la singularidad de ese personaje oscuro, sino también porque se revela como originario de la experiencia de los personajes. Todo sucede como si la atracción por la muerte a la cual son expuestos los personajes se ejerciera a partir de la escena en que el padre mismo sucumbe. En ese sentido, la escena es “capital” porque el estatuto mismo de la cabeza (*caput*), de lo principal, es decir, del jefe que decide las relaciones interpersonales, falta. El acontecimiento relatado provoca el trastorno de las relaciones de jerarquía familiares:

La ambición lo atravesó, y cuando su padre perdió el conocimiento, él tuvo su primer síncope, escapando a la generosidad por el pensamiento de que mientras hoy era tratado como un niño, pronto se convertiría en cabeza de familia (TO, p. 72)

Por último, es ya sobre “el vacío” (TO, p. 74) que esta historia desemboca. Poniendo en escena “en el origen” el acontecimiento de un morir que trastorna las relaciones familiares, el relato se piensa explícitamente como una figuración de lo infigurable. Algunas indicaciones nos presentan la historia como una *invención* que fracasa. No es Thomas quien la cuenta —ello no podría ser un recuerdo, “catástrofe completa en que todo desaparecía” (TO, p. 73). No es tampoco el narrador quien la presenta al lector para explicar su personaje y para mostrar a través de ello una verdad última. Es Anne quien, buscando un con-

tacto con Thomas, construye una *imagen* del pasado de Thomas para poder hablar con él. Ella siente la necesidad de “[amarrarle] como una pesada piedra, un pasado alrededor del corazón” (TO, p. 65). Su tentativa fracasa: “[e]lla [Anne] bien podía hablar [...] el hecho de hablar no modificaba en nada el silencio inexpressivo en el cual su pesadez la hacía caer” (TO, p. 87). La imagen no llega a buen término, abriendo una grieta a la cual Anne misma es arrastrada —“en ese momento, ella comenzaba a entrar en la maldición que había temido” (*idem*)— de suerte que habría que decir de su relato, como por otra parte de toda la novela, que se trata de “una historia absolutamente vacía de acontecimientos, vacía hasta el punto de que todo recuerdo y toda perspectiva eran suprimidos de ella” (TO, p. 63; TO<sup>2</sup>, p. 55).

El relato de la muerte del padre en la primera versión de *Thomas l'obscur* da cuenta ya de lo imaginario tal como Blanchot lo definirá más tarde, a saber, no como la representación de un acontecimiento que ha tenido lugar y que esta pretende volver a hacer presente (imagen distinta que permite reasir el acontecimiento relatado a través de su ausencia), sino como presentación de la ausencia, “realización, en su conjunto, del hecho de estar fuera de lo real” (PF, p. 84), lenguaje que deviene por entero imagen o bien “lenguaje imaginario [...] que nadie habla, es decir, que se habla a partir de su propia ausencia” (EL, p. 32). Y no obstante, toda la paradoja de la escena consiste en abrirse a esta ausencia a partir de una imagen que singulariza a la vez al acontecimiento, al niño y al sentido de la ausencia. Examinemos ahora los procedimientos que singularizan la escena.

En primer lugar, el relato respeta las leyes del acontecimiento —lo que da al relato una claridad bastante rara en comparación con otros capítulos de *Thomas l'obscur*. Es posible señalar un orden cronológico: primero, el niño juega, luego ve a la sirvienta y corre hacia ella, después se vuelve a encontrar solo y entra a la casa, se aproxima al lecho de muerte de su padre, etc.

Además, el empleo del tiempo sitúa en un momento preciso el tiempo del acontecimiento, en la frase de la sirvienta dirigida al niño: “— No haga ruido, le dijo ella. Su padre está muy enfermo” (TO, p. 72). Poco después, el presente se afirma de nuevo por la propia voz del niño: “Deseo que me abran, yo estoy allí”, y por el pedido del padre cuya agonía requiere la presencia del niño: “¿Por qué no está él aquí?”. Subrayar estas frases a través del uso del presente es excepcional en un libro que se despliega casi por completo en un pasado inmemorial. Dicho uso se distingue, además, de otras ocurrencias en que el presente se impone por el estilo directo en los intercambios entre Anne y

Thomas. Determinando el tiempo del reencuentro, el presente está allí librado a tal insignificancia que el acontecimiento mismo está vacío de todo interés, de intensidad o de duración. De esta manera, por ejemplo, en ese instante supremo de la novela en que Anne "conocía exactamente las palabras que toda su vida había buscado para esperarlo [a Thomas]", el presente no hace sino acusar una ausencia de relación y de compromiso: "Thomas es insignificante. Durmamos." (TO, p. 206; TO<sup>2</sup>, p. 98). Del mismo modo, en los capítulos anteriores, cuando Anne se vuelve directamente hacia Thomas ("— lo que usted es, dice ella...", TO, p. 67; TO<sup>2</sup>, p. 61), o bien cuando Thomas está a punto de revelar el misterio de su naturaleza (cfr. "— Lo que soy...", TO, p. 61; TO<sup>2</sup>, p. 53), el presente no hace sino revelar una ausencia, un suspenso marcado por los tres puntos suspensivos. Al final del libro, este empleo, en que el presente parece destinado únicamente a poner de manifiesto la incapacidad del acontecimiento para alcanzar el presente, es enunciado de manera generalizada cuando, en el monólogo final luego de la muerte de Anne, Thomas escribe sobre el muro de una gruta "esas dulces palabras: «Pienso, luego no soy»" (TO, p. 217; TO<sup>2</sup>, p. 114).

Algo muy diferente sucede en la escena de la muerte del padre. Allí el presente juega un rol importante tanto por su referencia como por su significación, y excede, además, la simple constatación de un estado de hecho mientras reclama al acontecimiento que se produzca.

En primer lugar, está el modo imperativo del enunciado: "No haga ruido". El imperativo interviene en el relato transformando el acontecimiento. Por una parte, introduce un cambio de perspectiva: el mundo que se descubre a partir del niño ("Hacia él venía el día, un ligero viento se levantaba. Thomas se dio vuelta, dispuesto a repetir, niño que entregaba un secreto, por sus gestos, por sus gritos, por él mismo: ¡qué sol!"), naufraga por una orden que interrumpe esta modalidad infantil de descubrimiento del mundo. Por otra parte, prelude lo que vendrá a continuación porque recorta al niño de su mundo reduciéndolo al silencio. Es a través del imperativo que el silencio se impone. Asimismo, este imperativo singulariza al niño de varias maneras: lo designa como el destinatario de la frase capaz de asumir el presente afirmado en el imperativo ("haga"), lo designa también en su infancia como el referente de la frase (el niño que grita), y finalmente lo designa como quien está obligado a llevar a cabo el comportamiento significado por el enunciado (dejar de gritar). Es por eso que el presente de este imperativo puede ser entendido a la vez como la expresión de un deseo (haga el favor de no gritar), de un reproche (usted grita) y de una prohibición (no puede usted gritar). De modo que no es suficiente decir

que el imperativo se reduce a recuperar el meollo del acontecimiento y a evocar su duración, sino que es preciso decir antes bien que él precede al acontecimiento, interviene en él y lo transforma al hacer del niño un personaje que es, a la vez, el actor y el destinatario del acontecimiento.

La frase “Su padre está muy enfermo” se enlaza a este imperativo. No se trata de un simple descriptivo. El padre mismo se afirma en ese relato a través del presente, primero como sujeto de referencia en el enunciado de la sirvienta vertido en estilo directo, luego como temporalidad del acontecimiento al cual está asociado. El padre no determina el acontecimiento como un encuentro al cual es imposible hurtarse sino en la medida en que él está agonizando. La frase funciona, además, como un pivote: en torno a ella, el acontecimiento del mundo descubierto por el niño bascula y da acceso a una escena en la cual el niño se adentra y que no lo tiene en cuenta. Por una parte, ella transforma retrospectivamente el imperativo de la frase precedente en una interdicción intransigente y no ambigua: frente a esta noticia, el niño está desprovisto de medios de reacción. Es al saber que su padre está enfermo que el niño se halla en una posición de dependencia irreversible: el origen y la razón del imperativo se revelan como relacionados con un acontecimiento que destituye al niño de su mundo y de su relación a sí. Por otra parte, en tanto que descriptiva, la frase expone una circunstancia que concierne al niño personalmente (“su padre”), que requiere y lo invita a comprometerse con ella (responder a la situación cuidando al padre), pero que a la vez la mantiene inaccesible (la enfermedad es irreversible). De esta manera, haciendo bascular esta circunstancia, la frase anuncia el acontecimiento de un morir que no sólo sobrepasa al niño sino que se relaciona también con la infancia.

Thomas quedó solo. Un sentimiento que no conocía lo rozó. ¿Era la tristeza? Aquella comenzaba por la tranquilidad y el silencio. Pero la paz era demasiada, y su corazón ensombrecido buscó en vano en la luz muda la alegría y la ternura que ella le había dado. Abandonado al mundo de los vivos, tuvo el sentimiento de que el verdadero agonizante era él, y tuvo conocimiento de la muerte como la muerte de su propia infancia. (TO, p. 72)

El presente del imperativo designa al niño como destinatario. El presente del padre enfermo lo pone después en relación con un acontecimiento que le concierne personalmente, manteniéndose a la vez exterior a su mundo infantil. A través del tercer presente, es el niño mismo el que se presenta: “Deseo que me abran, yo estoy allí”. La apa-

rición del “yo” determina al niño como la instancia que se designa a sí misma y que es el destinatario de esta frase. Conjugada con el empleo adverbial del verbo “estar”\*, ese “yo” se afirma además en una relación con la existencia imposible de desatar. El enunciado “yo estoy allí” significa tanto la afirmación de una presencia personal localizada por la enunciación –así como es presentado por la expresión “aquí me quedo” o “me hallo aquí”– como la promesa de un compromiso: “heme aquí, puede usted contar conmigo”. De esta manera, el niño, ya singularizado como destinatario de un imperativo, adquiere el sentido fuerte de un ser único e irremplazable de quien depende la realización del acontecimiento. En esta frase, la intención singularizante de la escena se cumple al relacionarse con el niño.

Ahora bien, el presente de esta frase coincide también con el presente en que se despliega el acontecimiento de la escena. Lo que llega es justamente este niño que, “última petición de la inocencia”, se afirma en su presencia frente a una circunstancia que hace impotente esta afirmación. El presente que el niño expresa reenvía al presente que el padre que muere requiere: “¿Por qué no está él aquí?”. De un personaje al otro, el presente se expresa de tal forma que el “yo” se ve librado a un “él” [i]l] cuyo lugar no sabría tomar, que la presencia de un “yo estoy” [je suis] se invierte en una ausencia (él no está) y que la afirmación (“estoy allí”) es relanzada por una interrogación que la discute y la invalida (“¿Por qué no está él aquí?”). Ese pasaje, que Blanchot considerará más tarde como inherente a la escritura en tanto que tal (pasaje del yo [je] al él [i]l], de la presencia a la ausencia, de la afirmación a la puesta en discusión y de la certidumbre de sí a la incertidumbre de ser), está ya enteramente efectuada por la sola conjunción de dos enunciados que reenvían al mismo presente –el presente del encuentro del padre y el niño– pero que expresan, a la vez, una asimetría insuperable en el interior del espacio de este encuentro.

La dirección de ese pasaje se opone radicalmente, sin embargo, a aquella implicada en la categoría de la paternidad por la cual Lévinas termina sus análisis en *Totalité et Infini*. Para Lévinas también, la relación padre-hijos es ejemplar de la asimetría característica del espacio intersubjetivo y esta relación da cuenta a la vez de lo único y de la unicidad: en la relación con el niño, el padre se halla en una posición de responsabilidad que precede su libertad, en una posición de “elec-

---

\* El autor se refiere al uso adverbial del verbo *être*, que en castellano puede vertirse como “ser” o como “estar”, dependiendo el caso. De allí que si bien al traducir se utiliza “estar”, el autor refiera la expresión a una cuestión existencial, implicada de forma más evidente por la acepción “ser”. [N. de la T.]

ción”, diría Lévinas<sup>14</sup>. En tanto que tal, la categoría de la paternidad permite a Lévinas pensar la condición de la presencia del yo [*moi*] más allá de la relación a sí. “El yo [*moi*] se libera de sí mismo en la paternidad sin por ello dejar de ser un yo [*moi*]. [...] es porque el hijo extrae su unicidad de la elección paterna que puede ser educado, dirigido y puede obedecer”<sup>15</sup>. Por esta razón, la paternidad es para Lévinas una noción clave en la cual se resume el argumento metafísico de toda su filosofía, el de la creación<sup>16</sup>.

La escena de la muerte del padre en *Thomas l’obscur* invierte completamente esta perspectiva: frente al padre moribundo, lo que muere es justamente la posibilidad de un yo [*moi*] que se afirme en su presencia diciendo “yo estoy allí”. La asimetría de la relación padre-hijo, tal como es figurada en esta escena, revela la imposibilidad de pensar la presencia y la unicidad del yo [*moi*] por la intermediación del padre. No obstante, la representación de la escena no está exenta de intenciones metafísicas. La conjunción de los dos enunciados orientados de formas diferentes (“Yo estoy allí”, “¿Por qué no está él aquí?”), se prosigue en la conjunción de un doble movimiento: movimiento de aproximación por parte del niño, movimiento de retirada por parte del padre. En dicha conjunción se elaboran, a la vez, el entrecruzamiento de una temporalidad cosmológica (el día-la noche: el niño viene del día, el padre se vuelve hacia la noche), la unión de la vida y la muerte característica del destino humano (el niño aporta la vida, el padre lo atrae hacia la muerte) y el quiasmo de la sensibilidad representado por el entrelazamiento de dos manos, “el apretón de manos” del padre que “fue rápidamente insuficiente para mantenerlo atado a la vida” y la “mano blanca” del niño que “no era en sí misma sino una ausencia de mano” (TO, p. 74).

En virtud de esta triple conjunción, el pasaje, evocado por la conjunción de los dos enunciados, no sólo tiene un interés lingüístico y analítico, sino que también reviste un alcance a la vez existencial,

---

14. Cfr. E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1971 (1<sup>o</sup> ed.: 1961), p. 256, col. Phaenomenologica.

15. *Ibid.*, pp. 255-256.

16. Cfr. S. Petrosino y J. Rolland, *La vérité nomade. Introduction à Emmanuel Lévinas*, Paris, La Découverte, 1984, p. 61: “la idea de creación representa una de las «ideas maestras» de todo el edificio levinasiano”. Véase también, O. Alvarez Gaviria, “La idea de creación en Lévinas: una arqueología del sentido”, *Revue philosophique de Louvain*, 1974, p. 511: “Nos aventuramos a afirmar que es preciso pasar por esta idea para comprender lo que la filosofía de Lévinas quiere decir. Asir la obra de Lévinas al nivel del examen de la idea de creación es asirla a su nivel más profundo”.

biográfico y metafísico. Lo que se realiza en ese pasaje se continúa en una experiencia que sobrepasa a los personajes.

Debido a la intervención final de su hijo, le eran cedidos sus últimos instantes, que ya no eran a cuenta de la vida. Gracias al niño, en lugar de morir en una duración indefinible, él iba a morir tranquilamente, un día ordinario, día de semana y, deshojando el calendario hasta el final, moría en la vida. [...] Una última vez miró el rostro que, algunos instantes atrás, era aún tan natural y puro. Lo vio crispado, conmocionado. Los ojos claros se enturbiaron, se nublaron, derramando sobre la vida – no obstante tan dulce– sus mentiras de lágrimas: una gran sombra triste tomó el lugar del niño. Suspiró, casi su último suspiro. No había dudas, justo en el momento en que él tenía verdaderamente necesidad de ello, su niño moría, la paz moría, todas las cosas morían. Catástrofe completa donde todo desaparecía. (TO, p. 73).

La muerte no es sólo un acontecimiento que arrastra al padre y se relaciona con el niño al transformar el sentido de su infancia, sino que también aquella revela una finitud irrebasable en el interior del espacio intersubjetivo, abriendo de tal suerte una grieta “donde todo desaparecía”. En virtud de tales procedimientos, en que el espacio de este encuentro deviene la imagen de un “orden” que a la vez singulariza al niño y lo sobrepasa, y donde el porvenir de la escritura blanchotiana está ya cifrado, esta escena puede ser calificada como “originaria” y “metafísica”.

### ***De una escena a otra: las huellas del borramiento***

No será difícil mostrar algunas analogías sorprendentes entre esta escena y la referida bajo el título “(¿Una escena primitiva?)” en *L'Écriture du désastre*. Dicha relación se establece no sólo en virtud de la orientación de la escena hacia “el vacío” y la “ausencia” en que “*desde siempre y para siempre todo se ha perdido*” (ED, p. 117), sino también en el detalle mismo de la representación. Es por la interpelación de un “ustedes” que se entra al espacio del acontecimiento: “*Ustedes que viven más tarde, [...], supongan, supónganlo*”. La imagen se desenvuelve en un presente que respeta el orden cronológico y que anuncia el acontecimiento a producirse: “*lo que ocurre después*”. Es nuevamente el niño quien se halla en el seno de la figuración: “*el niño –¿tiene siete, quizás ocho años?– [...]*” y es aún a partir de “*su espacio de juego*” que nos es

presentado. De su presencia depende la representación de un acontecimiento que le concierne y a la vez lo sobrepasa: “*En adelante, vivirá en el secreto*”. La conmoción que lo embarga es atestiguada por “*la alegría asoladora que no podrá manifestar sino por las lágrimas*” (*Idem*).

El fragmento precedente revela que esta escena se presenta como una figuración de lo infigurable, al referirse a la muerte como la muerte de la infancia. Ese fragmento, introducido por el título “*Matan a un niño*”, echa luz sobre la representación de la escena primitiva y a la vez permite subrayar la importancia de la escena que se encuentra en *Thomas l’obscur*.

Un niño ya muerto se muere de una muerte mortífera, niño de quien nada sabemos, incluso si lo calificamos de maravilloso, terrorífico, tiránico o indestructible: salvo esto, que la posibilidad de la palabra y de la vida dependería, por la muerte y el asesinato, de la relación de singularidad que se establecería ficticiamente con un pasado mudo, por debajo de la historia, fuera del pasado en consecuencia, del cual se vuelve figura el infans eterno, al mismo tiempo que se oculta en él. (ED, p. 116)

Para nuestro propósito, esta frase tiene una significación particular porque ella manifiesta en una misma relación “una relación de singularidad” y la primacía de la ficción, “por debajo de la historia, fuera del pasado en consecuencia”, y es justamente la noción de “infans eterno”, o bien la imagen de “un niño ya muerto [que] se muere”, la que parece poder explicitar esta relación, o al menos la que parece hacerla ineluctable.

¿Acaso la historia de la muerte de la infancia en *Thomas l’obscur* no se relaciona extrañamente con esta imagen de un niño ya muerto que muere? ¿No constatamos más arriba que se trataba allí de figurar un mutismo –“pasado mudo [...] fuera del pasado”– cuya figura trazó Thomas? ¿No hemos precisado que la figura de Anne *inventada* esta historia porque, para ella, “la posibilidad de la palabra y de la vida” de ello depende? Anne desea establecer contacto con Thomas buscando hacer hablar a su mutismo. ¿Acaso no es ella la figura que, en la novela, encarna “la relación de singularidad que se establecería ficticiamente con un pasado mudo”? Esa relación de singularidad es repetidas veces explicitada allí por “una suerte de parecido de familia” (TO, p. 42): “Era su hermana, su hermana gemela [...]” (TO, p. 43)<sup>17</sup>.

---

17. Para la relación de la figura de la hermana con el niño en la obra de Blanchot, véase también mi artículo “Le rouge la nuit. Le retour du féminin comme source de l’écriture”, en: É. Hoppenot (ed.), *L’Œuvre du féminin dans l’écriture de Maurice Blanchot*, Grignan, Complicités, 2004, pp. 111-131.



Ahora bien, la escena en *L'Écriture du désastre* no ha conservado nada de tal relación de singularidad. En principio, ha sido borrada toda referencia a las relaciones familiares. Solo, en el corazón de la imagen, se halla el niño. No hay otros personajes, sirvienta o hermana, que concreten una relación de singularidad con él. Del mismo modo, la conmoción que se produce no tiene relación con el padre. En lugar de estas figuras, aparece de entrada un “se” anónimo: “*Se cree que es una pena infantil, se busca consolarlo*” (ED, p. 117). De ello resulta una primera gran distancia con lo que sucede en la escena de *Thomas l'obscur*, a saber, que la pasividad y la finitud –cuya imagen aporta el niño– ya no son figuradas a partir de un espacio intersubjetivo, sino tan sólo como un acontecimiento cosmológico: “*el cielo, el mismo cielo, repentinamente abierto, absolutamente negro y absolutamente vacío*” (*Idem*). Además, a la vez que los personajes, se borra el empleo del presente para hacer su intercambio. En ningún momento el niño de la escena en *L'Écriture du désastre* es presentado como destinatario o destinador de una frase verbal. No se descubre como el interpelado por un imperativo a obedecer, ni se afirma a partir de un “heme aquí”. De aquí resulta la segunda gran distancia con lo que sucede en la escena de *Thomas l'obscur*, a saber, que la imagen se reduce a referir un acontecimiento que concierne únicamente a la mirada: “*el niño [...] de pie, apartando la cortina y mirando a través del cristal. Lo que ve, [...]*” (*Idem*).

Puede descubrirse a través de aquello que se ha borrado la obra de lo neutro. Recordemos, a tal efecto, ese pasaje decisivo de *L'Espace littéraire* que define, en primer lugar, “la infancia” como “el momento de la fascinación” y revela luego en el núcleo mismo de la fascinación la presencia neutra.

La fascinación está fundamentalmente ligada a la presencia neutra, impersonal, el Se indeterminado, el inmenso Alguien sin rostro. Ella es la relación que la mirada mantiene –relación neutra e impersonal también– con la profundidad sin mirada y sin contorno, la ausencia que se ve porque es enceguedora (EL, pp. 30-31).

La escena en *L'Écriture du désastre* parece realizar dicha presencia de varias maneras. La imagen del niño de pie delante del cristal nos es destinada a partir de una mirada que permanece ella misma anónima y exterior a la escena. No hay narrador (personaje o escritor) que por su relación de familiaridad con el niño permita nombrar o atestiguar lo que le sucede. De entrada, está rodeado por un “se” indeterminado.

El niño mismo no es designado sino por el empleo de un “él” [il] indefinido. Dicho “él” [il] no se relaciona con la singularidad de un personaje, no tiene nombre, no se trata de Thomas. No es *este* niño: lo que deviene dudoso es, justamente, la posibilidad de designarlo por medio de un pronombre demostrativo. Es un niño cualquiera, sin edad, impersonal. Lo que luego la escena relata es la mirada: la mirada del niño que mantiene una relación “con la profundidad sin mirada y sin contorno” al volverse hacia *el cielo*, cuyo artículo definido señala ya que no es algo a compartir, que es imposible escapar a su atracción, que es a la vez insuperable e inaccesible, de modo que *el cielo* revela en el núcleo mismo de la visión una ausencia engeguedora.

De ello resulta la tercera distancia fundamental con la escena de *Thomas l’obscur*. Mientras que ésta última buscaba figurar en la infancia misma una relación de singularidad a partir de un acontecimiento en que se cumpliría el pasaje a lo neutro, la escena de *L’Écriture du désastre* piensa en la infancia no tanto una relación de singularidad como una fatalidad inherente a la mirada, a la visión. Lo que ha cambiado de un texto a otro es el sentido mismo de la infancia: en *Thomas l’obscur*, el rasgo distintivo de la infancia es un “heme aquí”, un “yo estoy allí”, “grito lanzado como un llamado a la existencia” (TO, p. 71) por el niño “que da de una vez sin cálculo durante la creación de la mañana, su alegría y su juventud” (TO, p. 72). Ahora bien, en la escena de *L’Écriture du désastre*, la infancia está en tanto tal en una proximidad inmediata con lo neutro porque, como ya lo señalaba la aproximación a la fascinación en *L’Espace littéraire*, ella se encuentra bajo la dominación de la mirada: “el niño vive enteramente bajo la mirada de la fascinación” (EL, p. 30). Es por eso que en esta escena, reflejando la visión misma de su espacio, no es de hecho el niño quien se encuentra en el centro, sino más bien el cristal. El cristal resume el trayecto y la atracción de la mirada por medio del siguiente cruce: “el niño [...] de pie [...] mirando a través del cristal” y “el cielo [...] que revela (como por el cristal roto) tal ausencia” (ED, p. 117)<sup>18</sup>.

De una escena a la otra, lo que se borra es justamente la cuestión de saber cómo la representación del niño ha llevado a cabo “una relación de singularidad”. En *Thomas l’obscur*, todo sucede como si hiciera falta el “heme aquí” del niño, el imperativo “no hagas ruido” que le

---

18. Sobre este tema, véase también M. Antonioli, *L’Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999, pp. 80-88. La autora interpreta el fenómeno del vidrio en algunos fragmentos de *Le Très-Haut* y de algunos relatos de Blanchot, y muestra –refiriéndose también a la escena de *L’Écriture du désastre*– cómo el vidrio está allí en relación con la cuestión de lo imaginario.

impone silencio, y la relación personal del niño (aunque a pesar suyo) con aquello que se retira a una ausencia inaccesible (“su padre”) para tomar en cuenta la manera en que el pasaje al “él” [il] se realiza. La escena de *L'Écriture du désastre*, por el contrario, ha borrado todas las huellas que daban cuenta de una relación personal (el único residuo es el pronombre posesivo en tercera persona que aparece en relación con el niño para designar “su espacio de juego”); y por esa razón no es posible decir de esta escena que en ella se elabora una relación personal con aquello que pasa en la escritura, o que ella busca figurar el pasaje del yo al él [il] que se cumple en la escritura. En su lugar, por la fuerza de una imagen única, la escena universaliza a escala simultáneamente metafísica (“el saber vertiginoso de que nada es lo que hay y en primer lugar, nada más allá”), cosmológica (“Lo que ve: el jardín, los árboles de invierno, el muro de una casa [...] el cielo ordinario, con nubes, la luz gris, el día apagado y sin lejanía”) y antropológica (“En adelante, vivirá en el secreto”) (*Idem*) a lo neutro como modalidad insuperable que condiciona la primacía de la ficción.

Desde esta perspectiva, esta escena está más cerca del capítulo final de *Thomas l'obscur* que de la escena de la muerte del padre. En ese último capítulo precisamente, se trata acerca del “cielo transparente y vacío”. Es bajo ese cielo que se universaliza la prueba atravesada por Thomas: “[el] universo en su totalidad lo contemplaba” (TO, p. 228; TO<sup>2</sup>, p. 132). Allí, en la última página, se eleva fatalmente “desde el fondo de las tinieblas” no ya el grito de Thomas del principio de la novela, sino “un grito” universal, que universaliza la fatalidad a la cual el personaje estuvo encadenado a lo largo de la novela: “un grito prolongado que era como el fin de un sueño” (TO, p. 232, TO<sup>2</sup>, p. 136). Y también, en la última página, no retorna la mirada de Thomas por la cual ha comenzado la novela (“Thomas se sentó y miró el mar”), sino “una mirada” anónima, universal e impenetrable, proveniente de “el océano” y que atrae fatalmente a “los hombres” al encanto de “una imagen de la cual disfrutaban [:] se dejaron llevar por una horrible tentación y se desnudaron voluptuosamente para entrar en el agua” (TO, p. 232; TO<sup>2</sup>, p. 137).

Ahora bien, ¿basta “una” imagen cualquiera para que haya atracción, para que se realice, a través de esta atracción, “una relación de singularidad”? ¿No hace falta que la imagen misma, para ejercer su atracción, se presente de alguna manera como única a la vez que dirigiéndose a lo único? ¿Qué ha sido de la supuesta singularidad de la escena de *L'Écriture du désastre*, sin la cual es difícil que sea interpretada como (auto)biográfica? ¿A través de qué procedimientos

esta escena salva la singularidad de una relación a sí? A través de los procedimientos en los cuales se repite, aunque de manera borrada, la figuración de la escena de la muerte del padre.

En primer lugar, está el “ustedes” que abre la escena: “*Ustedes que viven más tarde*”. Ese “ustedes” no se dirige al niño cuya imagen la escena presenta, sino a alguien que no parece implicado en la escena relatada y que es convocado allí (¿cómo? Queda por ver si es como testigo, como espectador o actor). Y sin embargo, a pesar de su forma plural indefinida, ese “ustedes” singulariza de una manera que nos recuerda al “usted” implicado en el imperativo “no haga ruido” que anuncia la escena de la muerte del padre en la primera versión de *Thomas l’obscur*. Allí también, hemos constatado que el imperativo introduce el acontecimiento y que, de alguna manera, lo provoca mientras impone silencio. El “ustedes” que introduce la escena en *L’Écriture du désastre* no está desligado de tal imperativo: “*supongan, suponganlo*”. En la perspectiva de esta escena, la función conjetural del imperativo no se reduce al empleo retórico de una *captatio benevolentiae*. El “*suponganlo: el niño [...] de pie, apartando la cortina*” llama al destinatario a entrar en la atracción de la figura del niño y lo atrae exigiéndole desde el inicio el silencio, como si hiciera falta relacionarse con el silencio para que la imagen del niño (y de la muerte que está allí en obra) pudiera hacerse oír. Ese “ustedes” –y es allí sin duda donde se resume todo el carácter enigmático de la analogía que estamos en vías de establecer– también se relaciona con el destinatario de la misma manera que la frase de la sirvienta destinada al niño en la escena de la muerte del padre. En principio, aquel designa al destinatario como alguien que se halla en relación con el porvenir, es decir, que se dirige a él como a un niño, ya que el niño, por definición, vive más tarde y por ello es la figura por excelencia del porvenir. Y a la vez, se dirige a él como a alguien que se encuentra ya próximo a la muerte: “*Ustedes que viven más tarde, próximos a un corazón que ya no late*” (ED, p. 117). Lo designa luego como siendo capaz de asumir el presente afirmado en el imperativo (“*supongan, suponganlo*”). Y finalmente, lo designa como el que está obligado a realizar el silencio exigido para que pueda cumplirse el acontecimiento de la escena. De esta manera, al relacionar al destinatario de un porvenir que es el suyo (de su infancia podría decirse) con un presente al cual está obligado y cuya presencia pone en duda justamente el acontecimiento, el “ustedes” no sólo invita al destinatario a entrar como espectador en una escena que se despliega por toda la

eternidad, sino que además lo incluye como actor y destinatario en una escena que no se realizaría sin él<sup>19</sup>.

Un segundo elemento que reenvía a una cuestión de singularidad es el atributo “mismo”, la única palabra que no fue impresa en itálica: “*Lo que sucede luego: el cielo, el mismo cielo, repentinamente abierto*”. La identidad implicada por ese “mismo” no concierne sólo al cielo, sino también al tiempo mismo del acontecimiento a través de la relación con el niño. Se trata allí, a la vez, de una relación de trascendencia (“*miró hacia lo alto*”), de una relación con el vacío (“*absolutamente negro y absolutamente vacío*”) y de una relación que designa al niño como destinatario (“*el sentimiento de felicidad que repentinamente inunda al niño*”). Lo que explica semánticamente la ocurrencia de la palabra “mismo” es la identidad de un doble movimiento cuyo punto culminante es el cielo: por una parte, un movimiento de aproximación por el cual el niño dirige su mirada hacia el cielo, y un movimiento de retirada por el cual el cielo mismo se abre y atrae la mirada hacia “*una ausencia tal que desde siempre y para siempre todo se ha perdido allí*”. En tanto que tal, el cielo resume el movimiento que hemos puesto de manifiesto en la relación del niño con el padre moribundo en la escena de *Thomas l’obscur*. Además, como en esta última relación aunque de manera implícita, es la trascendencia –la relación con una altura que abre una grieta– lo que el cielo expresa como rasgo esencial del acontecimiento. Del mismo modo, en esta relación con la trascendencia, en el presente al cual reenvía “*el mismo cielo*”, se cumple el pasaje en que una presencia se invierte en ausencia, en que el espacio propio del niño, “*su espacio de juego*”, se revela como espacio “*absolutamente negro y absolutamente vacío*” y donde la relación personal por la cual el niño se afirma y afirma su presencia se ve librada a algo que es profunda, insuperablemente impersonal y sin presencia “*al punto de que allí se afirma y se disipa el saber vertiginoso de que nada es lo que hay y, en primer lugar, nada más allá*” (*Idem*).

Finalmente, último elemento a examinar para tratar la cuestión de la singularidad, el niño en la escena está en relación con el secreto. “*No dice nada. En adelante, vivirá en el secreto. No llorará más*”. Aquí, la analogía con la escena de *Thomas l’obscur* es muy evidente, dado que en ambas se trata justamente de representar una relación de absoluta singularidad cuyo testimonio en primera persona el niño no sabría

---

19. Michael Holland no pone la relación temporal implicada en la apertura de la escena –un más tarde que es ahora (“*Later is now*”)– en relación con la infancia sino con la ciencia-ficción; cfr. M. Holland, “*Living later*”, en: K. Hart (ed.), *Nowhere Without No. In Memory of Maurice Blanchot*, Sydney, Vagabond Press/Stray Dog, 2003, pp. 27-28.

dar. En el núcleo de las dos escenas tiene lugar un acontecimiento cuyo destinatario es el niño y que hace de él un ser aislado. Dicha soledad es señalada en las dos escenas por un silencio al cual el niño se halla ligado, que no sabe penetrar y que no comprende sino por una conmoción de los sentimientos. Así pues, en *Thomas l'obscur*, luego de haber escuchado la frase de la sirvienta,

Thomas quedó solo. Un sentimiento que no conocía lo rozó. ¿Era la tristeza? Aquella comenzaba por la tranquilidad y el silencio. Pero la paz era demasiada, y su corazón ensombrecido buscó en vano en la luz muda la alegría y la ternura que ella le había dado. (TO, p. 72)

Y en *L'Écriture du désastre*:

*Lo inesperado de esta escena (su rasgo interminable), es el sentimiento de felicidad que repentinamente inunda al niño, la alegría asoladora que no podrá manifestar sino por las lágrimas, un chorro sin fin de lágrimas.* (ED, p. 117)

La analogía es incluso perceptible hasta en el detalle de las lágrimas, ya que en *Thomas l'obscur* también, la escena de la muerte del padre se desarrolla para responder a esta pregunta:

¿Quién, además de Thomas, había llorado? Pero si él lloraba, no era para que los hombres, y en especial su niñera, advirtieran que estaba triste, era para invitarlos a buscar en torno a ellos algo insólito que no veían. (TO, p. 70).

En virtud de estas analogías, acaso podría decirse que esos diferentes procedimientos (la interpelación de un “ustedes”, el presente del “mismo” y la conmoción de los sentimientos en la relación del niño con el “secreto”) persisten como huellas en las cuales se repiten, aunque de manera difuminada, algunos rasgos esenciales en los que hemos reparado en la escena de la muerte del padre al inicio de la obra. Es en virtud de esos rasgos que hemos podido atribuirle a ésta un alcance a la vez existencial, biográfico y metafísico.

### ***Lo neutro y la singularidad***

¿Qué ha sido, entonces, de la relación entre lo neutro y la singularidad en la “escena primitiva” de *L'Écriture du désastre*? De acuerdo al recorrido que hemos realizado, debe concluirse que lo que allí da

cuenta de la singularidad nos reenvía a otra escena, más “originaria”, y que la escena de *L'Écriture du désastre* no puede ser calificada de biográfica sino *en la medida en que repite y se hace eco de la singularidad de las relaciones implicadas en esta otra escena*. Pero ¿por qué atribuirle a ésta un privilegio que no otorgamos a aquella? ¿Por qué la escena en el principio de la obra estaría en mejores condiciones para tratar la cuestión de la singularidad y de lo biográfico en la escritura de Blanchot que la escena en *itálica* treinta años más tarde? ¿Acaso no se trata de una escena tan ficcional como todas las otras escenas en la obra ficcional de Blanchot?

Ciertamente, no se trata de un acontecimiento que tuvo lugar en tanto que tal en la biografía del autor. El padre real de Blanchot no murió durante su infancia. El caso es que murió en un momento en que es legítimo suponer que Blanchot estaba escribiendo su primera novela<sup>20</sup>. Puesto en relación con la infancia, sin embargo, el acontecimiento no sólo es despojado de todo valor objetivo, sino que además parece desprovisto de toda relación personal. La historia no pone en escena a un hombre joven que se descubre a través del duelo ante el lecho de muerte de su padre, sino que justamente lo contrario sucede: al relacionarse con la infancia, la historia pone en escena la imposibilidad de una relación a sí para responder de sí y recobrar como yo [*je*] frente a la muerte del padre. Es por ello que anuncia el fin de toda tentativa de pensar, en la condición humana, la relación entre lo neutro y la singularidad en términos de emergencia de una relación personal, figurando a través de la imagen de la infancia muerta que la tentativa misma de ser yo “sin aspavientos, sin ceremonial” (TO, p. 73) frente a lo extremo no puede sino arruinarse, no puede sino destruir la condición de posibilidad misma de semejante emergencia: “Catástrofe completa en que todo desaparecía”<sup>21</sup>.

---

20. Cfr. Ch. Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible...*, ed. cit., p. 86: “Isidore Blanchot [el padre de Maurice Blanchot] falleció cerca de los 77 años, el 12 de marzo de 1936, [...]”. Comentando la redacción de los primeros relatos de Blanchot en esta época (*L'Idylle* y *Le dernier mot*), el autor establece indirectamente una relación entre la muerte del padre y la crisis de la escritura de *Thomas l'obscur* (cfr. p. 130).

21. El caso es que puede constatararse en la evolución de las tres novelas de Blanchot la emergencia de una subjetividad a partir de un cambio progresivo del estatuto del narrador quien, de una ausencia cuasi absoluta en *Thomas l'obscur* –donde se reduce la mayor parte del tiempo a ser una mirada omnipresente y vacía– confirma cada vez más la perspectiva del personaje en *Aminadab* y finalmente se identifica en *Le Très-Haut*, desde el inicio, con la primera persona del personaje principal. La posibilidad de detectar en la escritura de Blanchot la emergencia de una subjetividad revela un “poder” ligado a la experiencia de la escritura muy diferente –aunque un “poder” igual de “mágico”– que aquel en el cual se cumple el pasaje a lo neutro. Pero quizás uno no

De modo que la historia cambia radicalmente nuestra comprensión de lo biográfico, en el sentido que ella parece excluir desde el comienzo la posibilidad de lo autobiográfico, al menos si se entiende por “*autos*” aquello que da cuenta de la ipseidad, de la conciencia de sí. La extranjería, puesta en escena por Blanchot en sus escritos ficcionales con una insistencia obsesiva, es tal que no es suficiente relacionarse con la sensibilidad o con la experiencia de sí para expresarse como un yo capaz de responder de sí. Si, en cambio, el sí [*soi*] interpretado en su relación a sí –las lágrimas, los sentimientos, la alegría– es de todas maneras para Blanchot una figura insuperable que no cesa de retornar en sus escritos (aunque más no sea reducida a la figura de un niño que no puede ser designado más que por un demostrativo), es porque aquello que da cuenta de lo neutro no está desprovisto de “poder”: crea una relación que evoca el sí [*soi*] atrayéndolo y adhiriéndolo (i. e., “fascinándolo”) a algo que lo singulariza pero que, para él, permanece inapropiable y de lo cual no puede liberarse.

He allí la profunda convergencia entre las dos escenas que hemos contrastado en este artículo. En cada una de ellas, lo que singulariza al niño y lo pone en relación con el *infans* (con aquello que no se habla, es decir, con aquello que se hurta a la claridad de la relación a sí) es algo que permanece esencialmente indefinido, impersonal e inaccesible (la muerte – el cielo). Y no obstante, en relación a la cuestión de la singularidad de esas escenas (y a la cuestión de lo biográfico que allí se le asocia), cuestiones que persisten paradójicamente, a pesar del pasaje a la borradura que se produce en la escritura de Blanchot, hemos argumentado que hay una diferencia importante. Esta diferencia tiene que ver, para decirlo en una palabra, con el estatuto del lenguaje en las dos escenas.

En la escena de la muerte del padre, la representación no se construye a partir de la semejanza originaria de la imagen, sino a partir de la primacía de lo simbólico, es decir, a partir de operaciones lingüísticas que identifican e individualizan el referente, el acontecimiento y la conmoción de los sentidos de la infancia. Esta primacía se manifiesta no sólo a través de la relación con el padre –relación simbólica por excelencia– que es el nudo mismo del relato, sino también por el nombre

---

sucedan sin el otro: el descubrimiento del pasaje a lo neutro en el interior del espacio de la escritura, condiciona ya la emergencia de un yo [*je*] que se expresa (allí está justamente la relación entre la muerte de Anne y el monólogo final en el que Thomas se relaciona consigo mismo a través de la primera persona en la primera novela). Así pues, la paradoja a la cual la obra de Blanchot nos invita, no consistiría sólo en pensar la singularidad a partir de lo neutro sino también la condición de la enunciación a partir de ello.



propio (Thomas), que refiere a una infancia irrepetible, por la relación familiar (en particular, la relación con la hermana) que condiciona la representación y singulariza la relación ficticia con la infancia, por el modo imperativo (“no haga ruido”) que personaliza el acontecimiento y designa al niño como destinatario de un mandato irreversible, por el empleo de los indicadores (“yo”, “aquí”) por los cuales la infancia se presenta como un “heme aquí”, es decir, como una modalidad de ser que se caracteriza por la imposibilidad de ocultarse y, finalmente, por la conjunción de dos enunciados que expresan por medio de su reciprocidad –que arruina toda relación– (“yo estoy allí” – “¿por qué no está él aquí?”) la conmoción del acontecimiento. En virtud de esas diferentes operaciones lingüísticas, la escena de *Thomas l’obscur* nos recuerda que la cuestión de la singularidad no podría plantearse en la escritura sin el poder simbólico del lenguaje como intermediario.

En cambio, la escena en *L’Écriture du désastre* se despliega enteramente sin el apoyo de tales operaciones y, por ello, no es tanto la relación con el lenguaje (menos aún una relación con la escritura) lo que se refleja en su espacio, sino antes bien la relación de la mirada más acá del lenguaje. Quizás incluso el atributo “primitivo” fue asociado a ella justamente para señalar que se trata de una escena que busca figurar ese punto ciego de la mirada que ignora la escritura e incluso la excluye. En el corazón de esta escena, ya lo hemos indicado, se halla el cristal, y el reflejo de la mirada a través del cristal. ¿Hay algo más neutro, más impersonal, que el cristal y el reflejo de una luz gris? El cristal no realiza ningún aporte simbólico precisamente porque no opone resistencia al imperio de la mirada: no tiene el poder para interrumpirla, para retenerla o para declinarla. Lo neutro se encuentra allí a tal punto dissociado de la reflexividad inherente a la mediación lingüística que la imagen, como la presencia cadavérica (cfr. EL, pp. 341-355), deviene el único límite para salvar, cerca de lo indefinido, una relación de singularidad: “imagen insostenible y figura de lo único devenido cualquier cosa” (EL, p. 346).

Aquello que da cuenta, aquí, de lo único e irremplazable no sólo escapa a toda posibilidad de relacionarse con ello en términos de subjetividad, sino que también a toda tentativa de situarlo, designarlo o apartarlo por medio del poder simbólico del lenguaje. Evocado por el solo reflejo de la mirada, lo único, lo irremplazable se determina no por esta o aquella relación de intimidad –relación vivida y asumida por la cual la figuración de la imagen reviste una dimensión a la vez existencial y singularizante (sin por ello, no obstante, referir inmediatamente a un acontecimiento ocurrido como tal en lo real)–, sino por una re-

lación de ex-timidad, por decirlo aquí con un término lacaniano que utilizamos aunque sin implicar una acepción psicoanalítica: relación caracterizada por un movimiento inverso, que no es nunca vivido en tanto que tal, que arruina el poder de asumir y destruye la posibilidad de designar, en resumen: una relación que, a la vez, despersonaliza, deshumaniza y desingulariza la adherencia del sí a la existencia. En la representnación de semejante relación, lo único se reduce al punto ciego de la fascinación en que la imagen abre una fisura que paraliza a la mirada y la ata a una presencia sorda.

De ello resulta que las diferentes estrategias que parecen evocar una relación de singularidad en la escena de *L'Écriture du désastre* son neutralizadas desde el comienzo, borradas por una mirada omnipresente y vacía. De allí el aspecto mistificador que las caracteriza.

Así pues, en primer lugar, el “ustedes” que invita a entrar en el espacio de la escena es de parte a parte especular. Es imposible situar o estabilizar en ese “ustedes” un destinador o un destinatario: es ya a partir de lo neutro que aquel está destinado a alguien cuyo presente está doblemente en duda: por un porvenir indeterminado y por una proximidad con la muerte. La función de ese “ustedes”, entonces, no es volver a ligar la atracción de la mirada que se expone en la escena a una condición que singularice dicha atracción –como es el caso del “usted” dirigido al niño en *Thomas l'obscur*– sino, en cambio, la de abrir desde el principio el espacio imaginario de esta atracción y la de universalizarla.

De la misma manera, el cielo que por una inversión “mágica” se abre y se revela negro y absolutamente vacío: ¿cómo podría, en esta escena, no devenir el punto culminante de la apertura si no fuera resumiendo, en el trazo mismo de su trascendencia, la inversión cuya figura ha sido ya enteramente desplegada y anunciada por la historia de la muerte del padre? Comparada con aquella, esta historia tiene al menos el poder de mostrar una condición en la cual se elabora de manera a la vez psicológica, existencial y metafísica la fatalidad del pasaje hacia lo neutro que se cumple en la escritura de Blanchot. La retirada del padre al umbral mismo de la obra es una figura por excelencia del borramiento: él es el gran ausente de una obra ficcional donde hay mujeres, una hermana, una madre, una tía, incluso un abuelo, pero el padre, si es mencionado como en *Le Très-Haut*, está muerto<sup>22</sup>. En virtud de esta ausencia y esta retirada, ¿acaso no es el padre la figura que en el origen de la obra desencadena el movimiento

---

22. Nótese nuevamente la relación con la infancia: “Mi padre murió súbitamente, cuando yo comenzaba mi séptimo año” (TH, p. 86)

de borramiento? Esta relación puede entenderse de dos modos. Por una parte, de una manera psicológica que determina el porvenir de las novelas y los relatos de Blanchot: muerto el padre, será lo femenino aquello que dará a la escritura su impronta y que la pondrá desde el inicio del juego bajo el imperio de la fascinación. Por otra parte, de una manera simbólica que determina la concepción blanchotiana del lenguaje. Muerto, el padre no hace sino subrayar un vacío, “donde todo desaparecía”. ¿No es en tales condiciones que el vacío se revela en relación con la esencia del lenguaje? “[T]odo es abismo” (PF, p. 137), he allí el fondo del lenguaje dado que “comienza por hacer el vacío” (PF, p. 107).

Y finalmente, ¿por medio de qué golpe milagroso “*el sentimiento de felicidad [...] la alegría asoladora*” se dan como una respuesta al vacío del cielo? ¿Cómo hacer rimir la alegría con la experiencia de una pérdida? En la escena de la muerte del padre, la conmoción de los sentimientos se interpreta en relación con la conmoción de las relaciones intersubjetivas: sabiendo que su padre está moribundo, la idea de que “pronto se convertiría en cabeza de familia” (TO, p. 72) sobrecoge al niño. Sin embargo, la escena no se equivoca acerca de la condición de semejante conmoción, que se relaciona con el “sentimiento [del niño] de que el verdadero agonizante era él”. He allí la razón por la cual “el pesar”, “el miedo”, “la desesperanza” y “la pena” determinan, en la escena, el acontecimiento. ¿A dónde han ido a parar este miedo y esta desesperanza en la escena de *L’Écriture du désastre*? ¿Pueden ponerse el miedo y la desesperanza en una relación indecible con la alegría? ¿No hace falta ya todo un aprendizaje de la relación a sí para que la alegría se presente como lo inesperado de una escena en que “desde siempre y para siempre todo se ha perdido”? He allí donde la experiencia de la escritura encierra, quizás, una fuerza transformadora extraordinaria, pero que no está excluida de una problemática de la subjetividad que se resiste a desaparecer en el pasaje a lo neutro.

Por consiguiente, cabe preguntarse si no sería mejor, con vistas al estudio de la cuestión de la singularidad en la obra de Blanchot, recordar la crisis del lenguaje de la cual ella fue el estandarte durante los años treinta y que, en el espacio ficcional de su primera novela, se descubre ligada a esta frase imperativa: “No haga ruido. Su padre está muy enfermo”.

*Traducción de Noelia Billi*