

Universidad de Palermo  
Licenciatura en Artes  
Trabajo de Integración Final

La muerte, el sujeto, y la *desobra*, ó la  
*Estética de la Desaparición* de  
Maurice Blanchot.

Nicolas Sarian

Legájo: 59290

[nicosarian@gmail.com](mailto:nicosarian@gmail.com)

**Título:** La muerte, el sujeto, y la *desobra*, ó la *Estética de la Desaparición* de Maurice Blanchot.

**Resumen**

Este trabajo es una aproximación a la cuestión de la “muerte del sujeto”, en la filosofía de Maurice Blanchot. El objetivo central de este proyecto es establecer un puerta de entrada al análisis que conduce Blanchot, acerca del acto poético, es decir, al acto artístico. Acto que, según Blanchot, esta esencialmente ligado a la “muerte”. El proyecto estará fragmentado en cuatro partes. La primera sección estará focalizada en introducir y desarrollar el concepto de “sujeto” y como este acarrea un “muerte” a lo largo del siglo XX, cuestión presente en la obra de Blanchot. La segunda parte estará dedicada a analizar la noción de la “muerte”, con el propósito de facilitar el acceso a la cuestión de la poética. En esta sección se analizara la “muerte” desde la filosofía de Martin Heidegger, y luego se elaborara la “inversión” que Blanchot hace de la analítica del “ser-para-la-muerte”. También, en esta sección se presentarán los conceptos de la *desobra*, la *ausencia*, la *otra muerte*, y la *doble negatividad*. La tercera parte estará enfocada en exponer las relaciones entre la “muerte” y el “escribir”, a través del análisis de un texto de Blanchot titulado “La Mirada de Orfeo”. También, en esta sección se introducirá la noción de la *noche*. Finalmente, la cuarta parte estará avocada a desarrollar las conclusiones y las consecuencias de la problemática del trabajo, particularmente en el ámbito de la “comunidad artística”, y en las esferas de lo “político” y lo “sagrado”. En síntesis, este trabajo ofrece una aproximación al “obrar artístico” (entendido como un *desobrar*), a través del fenómeno de la “muerte del sujeto”, una cuestión central en la filosofía de Maurice Blanchot.

**Palabras claves:** muerte, sujeto, *desobra*, Orfeo, *noche*.

## Sujeto

¿Qué es el sujeto? Preguntarse por el sujeto como un “el”, ya es definir al sujeto como una “persona”. En esta pregunta la persona sería la tercera persona del singular. En este sentido, el sujeto es un “personal” que no se reduce al “el”, sino que también puede acontecer como “yo” o “tu”. En suma, el sujeto se puntualiza como el “yo” o como la persona. La Real Academia Española define esta categoría como “el ser del cual se predica algo”<sup>1</sup>. Esta definición traduce sujeto por “ser”. “Ser”, en tanto, que el sujeto *es*. También, a través de esta definición el sujeto puede ser pensado como el origen del lenguaje. Uno podría referirse al sujeto como una sustancia enunciativa y determinante para el lenguaje y para el sentido. También, sujeto puede traducirse como el “yo” o como la persona. Desde la perspectiva de la historia de la filosofía la noción de sujeto entra en auge en la Modernidad. Sin embargo, ya había, en épocas previas, ciertas articulaciones del sujeto como categoría. San Agustín ya había ilustrado la posibilidad de la pregnancia del “yo”, al enunciar que la auto-presentación del hombre ante la figura de Dios presupone un apaciguamiento del hombre y la subsecuente realización de este. Es decir, que el hombre al instante de narrarse, de decir que ha sido de sí, tiene que necesariamente reconocerse como un “yo”, y de esta manera se auto realiza. Por lo tanto, ya en San Agustín, el discurso presupone una persona íntegra, unitaria, e indivisible; un sujeto. En este sentido toda referencia hacia otro, presupone la emergencia de la persona como un individuo idéntico y funcional. Como consecuencia surge una dualidad, que se viene a conocer como los pares binario, sujeto y objeto. El sujeto es un espectador del mundo (objeto), y a través de este distanciamiento se mantiene singularizado y aislado de los entes, es decir del objeto.

El sujeto fue la categoría clave de la época moderna. La posibilidad de una sustancia “autónoma” que determinase la dirección y la vertiente de la vida social, económica, y científica nace con la inepción de los paradigmas de la Ilustración. La figura del sujeto moderno, cristalizada en la filosofía de René Descartes, al enunciar *cogito ergo sum*, abre las puertas a la conquista del “yo” sobre el mundo. A diferencia de San Agustín, en la época moderna el “yo” se empieza a desentender del

---

<sup>1</sup>Definición de la real academia española (<http://lema.rae.es/drae/?val=sujeto>).

“tu”, al no tener que depender de una figura divina para poder concebirse como sustancia autónoma. Por lo tanto, si el sujeto se solía entender como una figura generada por un lazo entre la fe y la razón, en este sentido, dado a luz por el diálogo entre una figura divina y un orante, ahora la fe y la razón comenzaran a desentenderse, dando como resultado un sujeto constituido enfáticamente por el último de estos dos impulsos. En el sistema cartesiano Dios pasa a ser un encuadre por el cual el *cogito* se puede sostener, y cede de ser el centro al cual todo “yo” se dirige. También, en este sistema de pensamiento, ocurre una bifurcación entre el “yo” y el cuerpo. Las *res-cogitans*, la “sustancia pensante”, se diferencia de la *res-extensa*, la “sustancia corpórea”. El *sujeto* cartesiano viene a ser por vía del pensamiento y de la duda. El “yo”, que cobra auto-conciencia a través de la duda sistemática, es exclusivamente un ser pensante.

La subjetividad moderna proveyó al hombre de un esquema por el cual este podría ser auto-determinante, y auto-significante, en frente a la indeterminación de la naturaleza. Si el “ser” estaba fundamentado y asegurado por las cogitaciones de un “yo”, el hombre podría determinar el inicio y el fin, no solamente de la vida, sino también de la muerte. El “yo” era la condición primaria para el enunciado. El sujeto, como una condición *a priori* kantiana, era la condición para la posibilidad del lenguaje. Dada la necesidad de la presencia de una “persona” que opere en pos de un enunciado, sin el sujeto, se consideraría al lenguaje, al proyecto humano en general, como un hecho imposible. La época moderna tuvo una ferviente fe en el “yo” como sustancia proveedora de identidad y de autoconciencia. El sujeto era el principio luego venía el lenguaje. Citando a Peter Bürger, “el paradigma subjetual acentúa la fuerza descubridora del mundo de la acción humana y ve en el lenguaje sólo un medio de sí misma”<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, todo paso podía ser situado en un origen, y este origen era el “yo”. En este sentido, e introduciendo alguna resonancia freudiana, cuanta mayor fortaleza “yoica”, mayor mismidad y fortaleza tendría el hombre.

---

<sup>2</sup> Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La Desaparición del Sujeto. Una historia de la Subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Barcelona: Akal.

Sin embargo, el desarrollo de la historia del hombre ha generado distintos paradigmas acerca del “ser uno mismo”, y llegado el siglo XX se instauró una nueva perspectiva que rechazó el paradigma de el “yo” como elemento de sentido, identidad y auto-consciencia. He aquí lo que se ha venido a llamar “la muerte del sujeto”. La “muerte del *sujeto*”, como fenómeno en sí, emerge en el siglo XX con el auge de nuevas tendencias filosóficas como la Fenomenología, el Estructuralismo, y el Pos-Estructuralismo. Sin embargo, previamente ya habían emergido pensadores que rechazaban la idea del sujeto como elemento y como condición primordial de la vida. Ya en el siglo XVII, Blaise Pascal detestaba la idea de un “yo”, por el hecho de que no podía ubicar esta sustancia ni en el alma, ni en el cuerpo del hombre. El “yo” para Pascal era una sustancia vacía que causaba la caída del hombre en un tedio vital. El sujeto era una suerte de vacío inmanente del cual habría que liberarse<sup>3</sup>.

La idea del sujeto como una sustancia vacía se termino por establecer en el siglo XX, a partir de la figura de Nietzsche. Si Descartes y el pensamiento ilustrado pensaban al “yo” como la condición primaria para la emergencia del lenguaje, Nietzsche quebrara este postulado al proclamar que el sujeto es un producto del lenguaje, y por ende, una ficción. En otras palabras, Nietzsche invierte la lógica moderna de que “primero viene el yo” y después la “realidad”. El filosofo alemán caracterizaba al lenguaje como impersonal. Esto implica que cualquier enunciado y afirmación de un “yo” no sea originaria, ya que este era vacío. Por lo tanto, el espacio que ocupaba el sujeto ante a la vida y ante la muerte, paso a estar ocupado por la “nada”, ya que este desaparece o se muestra como ausente. En este sentido, el sujeto “muere”, ó desaparece en cuanto se devela como una representación o producto del lenguaje. Decir “yo” se torna un absurdo, y genera una pérdida de la presencia que se pretende asegurar. Nietzsche inaugura una línea que reconsidera al sujeto como algo impersonal que nada tiene que ver con la identidad y con la propiedad. Esta línea de pensamiento fue continuada por otros pensadores como Martin Heidegger, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, y Jacques Lacan, entre otros. Por ejemplo, Heidegger desplaza la categoría del sujeto por el *Dasein*, el “ser-ahí” que es “yecto” en la existencia, arrojado hacía ella. Lyotard afirma que el

---

<sup>3</sup> *Ídem.*

hombre no tiene ninguna identidad, al rechazar la idea de un sujeto pre-lingüístico y al anunciar la caída de las macro-narrativas de la época post-moderna. Lacan postula que el “yo” es un espejismo imaginario, un autoengaño del cual el verdadero “ser”, el *yo analítico*, debe despojarse a través de la propia ascesis. Es decir la ascesis del individuo en el análisis.

“La muerte del sujeto sería para el yo hablante la liberación de un esquema que no le asigna lugar alguno en el que pueda vivir”<sup>4</sup>, esta cita de Peter Bürger hace referencia a la noción del carácter del sujeto como elemento de opresión y de sometimiento. Esta idea fue extensivamente desarrollada por Michel Foucault al definir al sujeto como un “estar sometido a alguien mediante control y dependencia, y estar preso de la propia identidad mediante conciencia y autoconocimiento”<sup>5</sup>. Foucault trabajó el tema de la “muerte del sujeto” como un fallecimiento necesario para la liberación del “ser” del hombre. Según el filósofo francés, el “yo” es un esquema de sometimiento que opera desde la fractura del individuo. El “yo” siempre es sujeto y objeto a la misma vez. Por lo tanto el individuo que asume el “yo”, como esquema de mismidad, siempre vivirá la conciencia por el modo de la opresión y el sometimiento, y su “unidad” estará fracturada.

De este modo, se puede observar que a lo largo del siglo XX, hay una predominante renuncia a la idea del sujeto moderno. Sin embargo, en mucho de estos casos, esto no quiere decir que haya una renuncia al individuo como tal. Maurice Blanchot es una de las figuras que también proclama la “muerte del sujeto”. Sin embargo, la proclamación de Blanchot es completamente diferente a las consideraciones de estos autores que venimos nombrando. Una muy breve síntesis de lo que acontece como la muerte del sujeto en Blanchot, a diferencia de Foucault ó Lacan, es el pasaje del “yo al ello”, ó en otras palabras, la muerte como el pasaje del “quien” al “que”. De todas maneras, esto mismo no devela, de manera absoluta, lo mortal en Blanchot. Lo mortal, o la muerte, en esta proclamación se entiende como la “imposibilidad” o como lo “imposible”. En este sentido la muerte viene a ser la

---

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> Foucault, M. en Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La Desaparición del Sujeto. Una historia de la Subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Barcelona: Akal.

“imposibilidad de la posibilidad”, lo cual suena paradójico y contradictorio, dos características elementales a la hora de pensar la muerte y a la hora de leer a Blanchot. Este trabajo apunta a elucidar esta proclamación y a desarrollarla en el sentido de la “muerte del sujeto” en Blanchot, pero no como fenómeno aislado, sino como elemento perteneciente al campo de la poética y al del “obrar” artístico, cuestión central en las consideraciones del arte y de la *poesis* en la obra de Maurice Blanchot.

### Muerte

Maurice Blanchot fue un escritor, filósofo, y crítico literario nacido en 1907 en Devrouze, Saone et Loire, en Francia. Hasta hace relativamente poco tiempo no se habían revelado datos biográficos de este escritor. Su vida estuvo caracterizada por la obscuridad y por la incognicencia. Existen muy pocas fotos que divulgan su rostro, hecho que expresa su carácter desvanecente. Su obra también encarna esta esencia del desvanecer. La obra de Blanchot esta compuesta por obras filosóficas y por una serie de escritos de ficción. Sin embargo, esta división no tiene sentido dado el nivel de confluencia y de complementación entre ambos tipos de obra. Su obra se caracterizo por ser una suerte de meditación del acto de escribir, una “meta-escritura”. En realidad, más que una meditación, es una manifestación del “obrar” artístico, o mejor dicho, del *desobrar*, noción que analizaremos luego. Sus escritos analizan y relatan los procesos poéticos que son llevados a cabo en el acontecer (*des-acontecer*) de la “obra de arte”. Sin embargo, sus mismo escritos no solamente analizan el crear artístico, sino que son una manifestación de esta creación poética. Por otro lado, es patente que este escritor mantuvo lazos de amistad, que devinieron en influencias en los niveles filosóficos de sus escritos, con Emmanuel Levinas, quien fue su compañero en la Universidad de Estrasburgo, y con Georges Bataille<sup>6</sup>. En su época Blanchot fue un personaje prolífero pero solamente a través de su obra y no de su figura. No puede ser caracterizado como una figura pública ya que hasta el año de su muerte (2003) no emergió en los debates intelectuales públicos de la época, cuestión que si fue visible en otros pensadores paralelos como Jean Paul Sartre y

---

<sup>6</sup> Hasse, U. y Large, W. (2001). *Maurice Blanchot*. London: Routledge.

Michel Foucault. Sin embargo, Blanchot fue una influencia muy fuerte en pensadores contemporáneos, como los que ya hemos mencionado, y también fue contundentemente importante para el pensamiento posterior, como por el post-estructuralismo, especialmente la filosofía de Jacques Derrida.

Para remitirse a los conceptos de muerte y de sujeto en Blanchot hace falta relevar la idea de muerte que vegeta en la filosofía de Martin Heidegger, para aproximarse a la esencia del la poesis en Blanchot, es necesario ilustrar la inversión que hace el filósofo francés de la idea de muerte en *Ser y Tiempo*<sup>7</sup>.

Se podría decir Heidegger articula la idea de muerte como un existente del *Dasein*. ¿Sin embargo, y en primer lugar, qué es el *Dasein*? Previamente habíamos nombrado a esta categoría “heideggeriana” para ejemplificar una de las maneras por las cuales se desplazo la categoría de sujeto. Heidegger rechaza la noción de subjetividad, al establecer al *Dasein*, el “ser-ahí”, en el modo de “ser-en-el-mundo”, a diferencia de un espectador ante el mundo, como lo era el sujeto moderno. El *Dasein es* entre los entes (las cosas) y esta arrojado en el mundo, por lo tanto, se diferencia del sujeto que estaba aislado y singularizado del mundo. Además, al sujeto, desde la Ilustración, se lo había pensado como universal, infinito, e integro, mientras que al *Dasein*, Heidegger lo caracteriza por ser inacabado y vacío. Es decir que el “ser-ahí” no tiene una característica esencial que lo defina como tal. Por lo tanto, el *Dasein* siempre será un “proyecto” inacabado y un “existente”. “Existencia”, en este sentido, se la puede entender como “apertura” o “posibilidad”, ya que si el *Dasein* esta “des-caracterizado” por su “inacabamiento”, se mantendrá en al apertura a todo lo que no *es*, que en última instancia, es por lo que el *Dasein* se define. El *Dasein* se define por su negatividad, a diferencia del sujeto que se define por una acción positiva al declarar la “propiedad” sobre sí mismo. En este sentido, el “ser-ahí” es siempre un “ser-con”, por lo tanto el “ser” del “ser-ahí” *es* siempre con *otro*. En contraste el “ser” sujeto no esta atravesado por la presencia del *otro* en su “ser”. Sin embargo, Heidegger piensa al “ser-con” *otro* como un “ser-en-caída” ¿Pero qué quiere decir esto? Cuando hablamos de sujeto, siempre nos referimos a una

---

<sup>7</sup> Heidegger, M. (2002). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Nacional.



entidad que tiene propiedad sobre sí misma. Es decir que el sujeto *es* algo que le *es* propio y que esta caracterizado por esta propiedad. El “ser-con” *es* siempre con *otro*, por lo tanto *ser* le *es* impropio. Heidegger entiende el modo existente del “ser-con” como impropio para el *Dasein*, ya que el “ser” *es* siempre con otro. El filósofo alemán denomina a esta existencia impropia como “el modo de ser cotidiano”, también como la caída del *Dasein* ó como *Dasein* en caída. El “modo de ser cotidiano” también se lo puede entender, en español, como el *se*. Es decir, *se* come, *se* viste, *se* hace, *se* estudia, etc. El *se* es el modo de existir masivo e inauténtico, y Heidegger lo entiende como una “entificación” o “animalización” del *Dasein*. En este sentido, el *Dasein* se piensa a si mismo como un ente más entre de los entes. El *Dasein* pasa de ser un “quien” a un “que”; Heidegger considera este modo existente como impropio e inauténtico. El “ser-ahí” *se* desapropia.

Llegado este punto de la caída, Heidegger introduce un existente del *Dasein* diferente; diferente del “ser-con” (otros *Dasein*), del “ser-a-la-mano” (con útiles), del “ser-a-los-ojos” (con las ideas), etc. Aquí, el filósofo alemán introduce el “ser-para-la-muerte” ó el “ser-vuelto-hacia-la-muerte”<sup>8</sup>, dependiendo de la traducción. El “ser-para-la-muerte” es el modo existente del *Dasein* que proyecta, enfrenta, y se vuelca sobre su propia muerte. Es decir, el “ser-para-la-muerte” es en tanto que se pregunta por su propia finitud. Heidegger se valida de la muerte para pensar una existencia propia y auténtica del *Dasein*. Esto puede sonar paradójico ya que Heidegger introduce el retorno hacia un “quien”, al pensar el “ser-con” como una existencia impropia. Uno podría decir que Heidegger elabora un retorno al sujeto, ya que la vuelta a un “quien” remanece a la subjetividad moderna. Sin embargo, esto no es absoluto ya que el “ser-para-la-muerte”, aunque es un “quien”, es el “ser-en-la-nada” que se desiste en esa nada. El sujeto en la nada no sería un sujeto, ya que este sería vacío y perdería su propia determinación que lo constituye como “ser” sujeto.

En este sentido el proyectar la muerte lo erradica al *Dasein* del *se*. No obstante, esto no quiere decir que el “ser-con” no experimenta la muerte. En el “modo de ser cotidiano” el *Dasein* experimenta la muerte, pero esta muerte es siempre *muerte* del *otro*. Es decir que en el modo de “ser-con” la muerte es siempre impropia.

---

<sup>8</sup> *Ídem*.

Esta muerte no es entendida como la “posibilidad de la radical imposibilidad del existir”<sup>9</sup>, la muerte auténtica y propia, sino es un fenecer o acabar, que se contrapone al “inacabamiento” del *Dasein*. Por lo tanto “ser” en la caída sólo tiene contacto con la muerte del *otro*, en sentido de acabamiento. La meditación sobre la propia muerte no es posible en el modo de “ser” en la caída, ya que el *Dasein* no se piensa a sí mismo como un “quién” para la muerte. En otras palabras, el “ser-con”, que se piensa como un ente, no está vuelto hacia su muerte. “No experimentamos, en sentido propio, el morir de los otros, a lo sumo, solamente ‘asistimos’ a él”<sup>10</sup>, esta cita de *Ser y Tiempo* ilustra esta noción del “asistir” a una muerte impropia. Según Heidegger, lo meramente “cósico”, es decir todo lo que carece de una ontología (los animales, las plantas, etc.), no *muere* sino que fenecer. El animal no puede asumir la posibilidad de su muerte, ya que no se puede preguntar por su “ser”, en tanto que carece de una ontología. El animal no tiene una cultura y un lenguaje para comprenderse en tanto tal, no *es* en el sentido modo del existente del *Dasein*. Por lo tanto, lo “cósico” fenecer o se acaba, mientras que lo ontológico sí puede propiamente *morir*.

De todas maneras, la preocupación de este trabajo no son los modos de existir en Heidegger, sino la muerte. Por lo tanto, ¿qué es en definitiva y qué lugar ocupa la muerte en Heidegger? La muerte por lo que venimos exponiendo es aquello que al *ser* proyectado propicia al *Dasein* un modo de ser auténtico, que es el “ser-para-la-muerte”. La angustia que produce el vuelque al “ser-para-la-muerte”, en este sentido, es una anticipación al hecho del morir. La muerte es lo que da posibilidad y apertura al *Dasein* ya que su esencia, como ya hemos dicho, es la negatividad. Negatividad en el sentido de la “nada”, ya que el hecho de morir es la exposición a lo indeterminado. Entonces, la existencia del “ser-para-la-muerte” equivale a un abismo, en donde el *Dasein* se desiste y no se sostiene en la nada. Por lo tanto el “ser-para-la-muerte” es de tal manera que *es* en la nada, y por lo tanto *vacío*. El “ser-para-la-muerte” se desiste a sí mismo al proyectar la muerte y se vuelca a la propia muerte al no sostenerse en esta nada, ó en otros términos, al sostener la nada. De

---

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Ídem.*

manera consecuente, el enfrentar la muerte propia da posibilidad y autenticidad al *Dasein*, ya que la negatividad de la muerte afirma todo lo que el *Dasein* no es. Entonces, el “ser-para-la-muerte” se reapropia a sí mismo a través de esta negatividad. En otras palabras, el *Dasein* no es nada porque puede “ser” todo. Esta negatividad, que también se puede enlazar al inacabamiento del *Dasein*, en última instancia es lo propio del *Dasein*, y en el modo “ser-para-la-muerte”, el “ser-ahí” se vuelca sobre sí mismo al preguntarse por el “ser”. Todo lo que no es *Dasein* es posibilidad de “ser-ahí”. En conclusión, la *muerte* es lo que otorga propiedad y posibilidad al “ser-ahí”. El *Dasein* en el modo existente del “ser-para-la-muerte” se “pre-cursa” y se resuelve a sí mismo al volcarse ante sí, por vía de asumir la posibilidad de la imposibilidad (*muerte*). Por lo tanto, la muerte es singularización y explicitación del “ser” mismo.

Sin embargo, si uno se detiene sobre la definición de muerte de Heidegger, se encuentra con una aporía. La “posibilidad de la radical imposibilidad” es una dificultad de paso ya que el acontecer de la imposibilidad niega la posibilidad. Se niega la posibilidad de la muerte. Es aquí donde las consideraciones de Blanchot, acerca de la muerte, vienen a parar.

*L'instant de ma mort*<sup>11</sup> (*El instante de mi muerte*) es un texto de Blanchot en donde se puede observar su aproximación a la cuestión de la muerte. Este texto es una suerte de relato autobiográfico, en donde el autor, Maurice Blanchot, se encuentra en frente a un pelotón de soldados, a punto de ser fusilado. Finalmente, el personaje no es ejecutado al ser liberado por uno de los oficiales. Aunque el protagonista del relato no muere, Blanchot escribe, que en realidad, el protagonista tuvo una experiencia de la *muerte*. El autor describe dicho evento como un *sentiment de légèreté*<sup>12</sup>, un “sentimiento de ligereza”. Esta pérdida de peso se puede entender como la pérdida de un “quien”, o en otras palabras, una ausencia de “yo”. En este sentido, hay una experiencia *mortal* sin un fenecer, sin un acabamiento, sin un fin. Esta caracterización parece asemejarse al análisis de “ser-para-la-muerte” de Heidegger. Sin embargo, Blanchot realiza una inversión de la caracterización de la

---

<sup>11</sup> Blanchot, M. (2002). *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard.

<sup>12</sup> *Ídem*.

muerte del filósofo alemán. En primer lugar, si la muerte ocurre en un “instante”, como el título del texto lo detalla, entonces no hay una caracterización de la muerte como algo eterno. La muerte ocurre en un instante lo cual define a la “posibilidad de la radical imposibilidad” como un evento fugaz. En este sentido si la muerte es fugaz no puede ser posible, ya que para que la muerte acontezca debe acontecer de manera eterna. Se podría decir, que por lo tanto, la muerte es lo imposible ya que la posibilidad de la máxima imposibilidad es una suerte de cancelación de lo posible por lo imposible. Para que algo muera debe haber un “quien” que experimente esta muerte. Si la muerte es la aniquilación de todo individuo entonces no hay un “ser” que este “ahí” para morir, para acabarse. Es decir si “yo” muero, en última instancia esto sería imposible, ya que no hay un “yo” enfrentado a la muerte porque este ha sido negado. En otras palabras, no hay un “quien” para morir porque este singular ya no *es*. La muerte, en Blanchot, naturalmente será caracterizada como la experiencia a la cual no se puede acceder. La muerte será definida como lo “imposible”.

Si en Heidegger la muerte era lo que otorgaba propiedad al *Dasein*, en Blanchot esto se vera invertido. La muerte es lo que desapropia al hombre, ya que es la impropiedad de toda persona. El sujeto es aniquilado en esta experiencia y por lo tanto es imposible que “experiencie” la muerte en última instancia. Heidegger también precisaba a la muerte como el “esperarse a sí mismo”. A través del límite con la muerte el *Dasein* accedía al modo de “ser más propio”. Blanchot dirá que este “esperarse a sí mismo” es un ‘encuentro imposible’ ya que cuando el hombre alcanza el límite con la muerte, no hay “quien” para encontrar. En la muerte “yo” no puedo estar “esperándome a mi mismo”. Esta suerte de aporía también la destaca Derrida en su texto *Esperarse en la llegada*<sup>13</sup>. El “esperarse a sí mismo” es aporético porque ya hay una división del hombre que apunta a su unión. Es decir, que lo propio es despropiado para encontrarse a sí mismo. Esta fisura en el “esperarse a sí mismo” es una apertura para entender a la muerte como un “encuentro imposible”, una “no-experiencia”, una dificultad de paso, una aporía. Las condiciones para la posibilidad de una experiencia están negadas por la muerte misma. En este sentido, hay dos consideraciones acerca del evento del morir. Por un lado, la muerte será lo

---

<sup>13</sup> Derrida, J. (1998). *Aporías*. Buenos Aires: Paidós.

impropio, invirtiendo la analítica del “ser-para-la-muerte”. La muerte no abre una esfera para la propiedad, la individuación, la singularización, sino que genera una “desapropiación” y una *ausencia*. Por otro lado, la muerte será lo imposible, la condición para la máxima imposibilidad. De manera consecuente, se podría decir que, en definitiva, todo “quien” nunca accede a una muerte propia, y por lo tanto no muere. No existe tal cosa como “mi” muerte. La muerte se le “escapa” al hombre.

La muerte desapropia al hombre, lo hace perder su individualidad. El “yo” es lo que muere, y si muere, no puede haber muerte. En este sentido, la muerte es una contradicción y una aporía. En última instancia, “yo” al no poder acceder a mi propia muerte, la única muerte a la cual puedo ‘asistir’ es a la muerte del *otro*. Esta es otra problemática en cuestión ya que emergen dos tipos de “muertes”. Por un lado, esta la muerte del *otro* a la cual “asistimos”, el acontecimiento actual que ocurre en la comunidad, y en otra esfera, se encuentra la *otra muerte* en pura forma que siempre se “me” escapa. Uno nunca puede acceder a la experiencia de lo imposible. ¿Por lo tanto, *puedo morir?* Al no tener acceso a un evento en donde las condiciones están dadas para la imposibilidad, Blanchot dirá que “nadie esta ligado a la muerte por una certeza verdadera”<sup>14</sup>. Por lo tanto la muerte, propiamente dicha (la *otra muerte*), en Blanchot, es una inversión radical ya que es la experiencia de la no-experiencia. La muerte es la experiencia de la imposibilidad de morir. La muerte es “radical imposibilidad de la posibilidad”.

Cuando el sujeto esta ausente desaparecen las oposiciones. No hay ni felicidad, ni infelicidad, no hay ni vida, ni muerte. La aniquilación del “yo” es la aniquilación de la muerte, por esa razón, no se puede poseer la muerte, y el sentido “heideggeriano” de la muerte, como propiedad y *precurción*<sup>15</sup> del hombre, se cancela. Si en Heidegger la *muerte* singularizaba al hombre, en Blanchot, lo “desapropiara”, y lo disolverá en la comunidad, es decir en el *otro*. Si el *Dasein* en su modo de “ser-para-la-muerte” retornaba al “quien”, en Blanchot la muerte disolverá al “quien”. La muerte, como ya hemos dicho, nunca puede ser propia. Ni el suicidio puede ser un modo por el cual la muerte pueda ser poseída. “Sin duda, el suicida pregunta a la

---

<sup>14</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (traducción)

<sup>15</sup> Heidegger, M. (2002). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Nacional.

vida: ¿es posible la vida? Pero su pregunta esencialmente es más *¿es posible el suicidio?*”<sup>16</sup>. El suicida pretende ser el autor de su propia muerte, pero esto sería un absurdo ya que en el momento de morir, la ausencia de un autor, de un “yo”, reduce al suicida a entregarse a lo indeterminado. “El que se mata dice: Me niego al mundo, no actuare más. Y sin embargo, quiere hacer de la muerte un acto quiere actuar suprema y absolutamente”<sup>17</sup>. En este sentido, la naturaleza del suicidio es contradictoria porque trata de hacer un acto un “no-acto”. Es decir que se trata de buscar la posibilidad de lo imposible (la muerte). El suicida no se reconoce como mortal ya que cree que puede realizar lo imposible y experimentarlo como un sujeto. Según Blanchot, el fin de la vida no implica la muerte, o por lo menos, el hombre no puede tener *verdadera* certeza de ello. El suicido no termina la finitud, no realiza la muerte, no puede realizar lo imposible. Se podría pensar que el verdadero suicidio sería una especie de silencio, un “no-decir”, un “dejar-ir”. Es por ello que el suicidio es una paradoja, como también lo es la muerte.

Pero, si el hombre no puede tener acceso a lo imposible, al evento de la muerte, como es que Blanchot relata el “instante de su muerte”. Aquí hay dos cuestiones que hay que tener en cuenta. Una tiene que ver con la naturaleza de la muerte, y la otra con el arte. Volvamos a detenernos un momento más en la pregunta *¿puedo morir?* Como ya hemos dicho, no se puede tener seguridad sobre esto. Lo que sí se puede haber es duda. Una duda acerca de la muerte. En este sentido, la muerte no es una condición existencial, como por instancia lo puede ser en el pensamiento de Heidegger. Es decir, que la naturaleza de la muerte en Blanchot estará pensada como algo a ser adquirido ó practicado, una tarea. Tarea en el sentido de que uno se debe avocar, preocupar, y darse la muerte. En efecto, “ser muriendo”.

*“En el horizonte humano, la muerte no es lo que está dado, es lo que hay que hacer: una tarea, aquello de lo que nos apoderamos activamente, lo que se hace fuente de nuestra actividad y nuestro dominio”*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard (traducción)

<sup>17</sup> *Ídem.*

<sup>18</sup> *Ídem.*

El hombre se hace mortal, y como la pura forma de la muerte, la *otra muerte*, es la caída del singular, del “yo”, el hombre mortal será aquel que *es* “sin-ser”. Es decir el hombre se hace mortal al “ser-sin-ser”. La muerte emerge como tarea en el “ser muriendo” ó en el “ser desapropiándose. La existencia caracterizada por el “soy no siendo” marca por un lado la caída de la propiedad del hombre, y por otro lado, el modo de ser indeterminado. En este sentido la condición para la imposibilidad (la muerte) es el “ser-sin-ser” .

*“El hombre muere, y eso no es nada, pero el hombre es a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace mortal y así adquiere el poder de hacer y da aquello que hace sentido y verdad. La decisión de ser sin ser es la posibilidad misma de la muerte”<sup>19</sup>.*

Sobre todo, se podría decir que en el modo de “ser”, es decir cuando hay un “quien”, un sujeto, las condiciones para darse la muerte no están dadas. Consecuentemente, la única manera de avocarse hacia la muerte es en el modo de “ser-sin-ser”. Por esta vía el hombre se desapropia, se “deja ir”, se vierte en el “instante”, y pasa a ser innombrable, ya que se pone en acción el pasaje del “yo” al “ello”. De ahí que la muerte y el morir sean eventos innombrables e inconfesables, y por lo tanto místicos. Consecuentemente, todo hombre en cuanto un sujeto no puede tener acceso al evento de la radical imposibilidad. No se puede hablar de la muerte directamente ya que es una suerte de experiencia interior que se contradice con la naturaleza exterior (la impropiedad) de la muerte misma.

A pesar de que la muerte no pueda ser nombrada o confesada directamente, hay una vía por la cual el hombre si puede nombrar lo inasible. La vía por la cual se puede acceder indirectamente al “espacio de la muerte”, es a través del arte. El arte y los artistas si pueden nombrar lo inasible, y esto lo logran al tematizar la experiencia de lo imposible. Blanchot puede ser ubicado en la línea de escritores que superan la concepción clásico-romántica del arte que entendía a la obra como un producto de la

---

<sup>19</sup> *Ídem.*

voluntad de expresión<sup>20</sup>. La obra de arte, a fines del siglo XIX, había comenzado a ser entendida como algo ajeno a la voluntad subjetiva del autor, o en términos más coloquiales, a la expresión de la vivencia o emoción de una persona. Baudelaire fue uno de los primeros en entender la voluntad ciega del autor, al obrar artísticamente como un “yo-rol”. En la poesía de Charles Baudelaire el autor es una ficción, un artificio, un rol que el hombre encarna. La poesía cede de expresar una vivencia subjetiva, o por lo menos, la vivencia expresada es de *otro*. También, Arthur Rimbaud, en su célebre frase “Je est un autre”, expresa algo similar, al enunciar que el *otro* interviene en la actividad artística. Por último, Mallarmé da un paso más en esta dirección y al declarar la autodisolución del “yo” como un presupuesto necesario para la creación de obras absolutas. “La obra pura implica la desaparición del poeta en la expresión, que cede la iniciativa a las palabras”<sup>21</sup>. La reflexión de Blanchot sobre el arte se encuentra dentro de esta línea estético-literaria, pero despliega una serie de consideraciones más profundas.

En el texto *La solitude essentielle*<sup>22</sup> (*La solitud esencial*), Blanchot analiza la tarea del artista, caracterizándola por su indeterminación y por su falta de certezas. En el obrar poético el autor nunca sabe si lo que esta haciendo es *obra*. En otro términos, uno podría decir que el que se predispone a crear una obra de arte nunca sabe si lo que esta haciendo es “arte”, y si *el* es o no un artista. “El autor no sabe nunca si lo que escribe será alguna vez ‘obra’, pues ni hay procedimientos que garanticen que una obra sea lograda, ni procedimientos que permitan contrastar su obra”<sup>23</sup>, esta cita Peter Bürger ayuda a entender este proceso por el cual la obra nunca puede ser constatada como tal, de manera de que el autor, ó el artista, nunca *es* constatado. En este sentido, uno puede entender que el acto poético requiere, no solamente la sustracción y la auto-perdida del autor, sino también que la obra siempre este en movimiento de fuga. Es decir, que la obra de arte se manifiesta en un lugar de fuga, o en términos “blanchotianos” la obra se *desobra*. La *desobra* no

---

<sup>20</sup> Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La Desaparición del Sujeto. Una historia de la Subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Barcelona: Akal

<sup>21</sup> Mallarmé, S. (1998). *Ouvres Complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). (traducción)

<sup>22</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (traducción)

<sup>23</sup> Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La Desaparición del Sujeto. Una historia de la Subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Barcelona: Akal



permite una experiencia estética kantiana, en el sentido que puede haber un juego entre sujeto y objeto. Estas dos categorías desaparecen, y se da una suerte de “estética de desaparición”, aunque “aquí” no hay *aesthesis*, esta desaparece, se *ausenta*. La *desobra* es la manifestación de lo inmanifestable, o en otras palabras es el obrar por vía de la sustracción, la ausencia, y la desaparición .

El concepto de *desobra* se puede entender a través de la reflexión de la naturaleza del lenguaje que desarrolla Hegel. Dicho sea de paso, Hegel fue una de las influencias de Blanchot. Hegel entendía al lenguaje como *negatividad*. Es decir, que el acto de enunciar una palabra es una operación negativa. Esto se puede entender a través del siguiente ejemplo. Cuando “yo” enunció la frase “un gato tiene cuatro patas” no me estoy refiriendo a ningún gato en particular, o en otras palabras, el signo “gato” no está haciendo ningún tipo de referencia a la particularidad o a la “cósidad” de un gato. Se podría decir, que el lenguaje es *mortal*, ya que “mata” al ente. En este sentido, la palabra “gato” niega lo particular y luego lo reemplaza por un concepto o un significado, en términos semiológicos. En efecto, esto produce dos tipos de operaciones, una negativa y una positiva. Al decir “gato” yo niego el particular y afirmo el universal, ó en otras palabras, hago un movimiento positivo hacia la idea de “gato”. Por lo tanto, uno podría decir que toda palabra, en un última instancia, niega toda referencia “cósica” y empírica, y reemplaza esta por una idea, lo que Hegel denominaría *geist* o *espíritu*. “Como el dinero meramente representa el valor de los bienes intercambiados, las palabras meramente representan ideas”<sup>24</sup>. Sin embargo, en Blanchot el hombre no es un enunciador “pre-lingüístico”, como lo era en Hegel. Como el *Dasein*, el hombre está atravesado por el lenguaje y por el mundo que lo rodea. De este punto de vista, el lenguaje *niega* al hombre. Cuando se dice “yo soy tal o tal cosa”, en definitiva, se niega la esencia de lo cual quiere decirse. Es decir, que cuando yo digo “yo” estoy negando lo particular de lo que se dice. En este sentido “yo” =  $\cancel{yo}$ . El lenguaje no es la voz del hombre. El lenguaje habla al hombre, lo niega, y afirma una idea de hombre.

---

<sup>24</sup> Hasse, U. y Large, W. (2001). *Maurice Blanchot*. London: Routledge. (traducción)

Sin embargo, y retornando a la cuestión del arte, la *negatividad* del lenguaje tiene una especial peculiaridad cuando aplicado a la poesía. El lenguaje poético, el lenguaje del arte y la literatura, es doblemente *negativo*. La poesía es una *doble negación*, en el sentido de que se niega lo particular y se niega lo universal. Por ejemplo, si se dice poéticamente “el gato de mi noche” no se está afirmando a un gato particular, y tampoco se está afirmando la idea o el concepto de “gato”. “El gato de mi noche”, desde un punto de vista semiológico, no tiene significado, ya que no hay ningún tipo de referencia a algo que este por fuera de esta frase, y si el autor de la frase, por fuerza de voluntad, quiso referirse algo particular o personal, esto también es negado ya que el lector de la frase no tiene acceso a esto. “El gato de mi noche” puede ser por ejemplo un animal, una mujer, una pesadilla, pero ninguno de estos significados está afirmado, por lo tanto no hay un significado claro y determinado. El significado está negado, las palabras solamente se refieren a sí mismas. Derrida diría que el significado siempre se encuentra diferido. “No hay fuera del texto”<sup>25</sup>. Por poner otro ejemplo, si un artista pinta la imagen de una rosa, la rosa pintada no estaría haciendo, necesariamente, referencia a ninguna rosa por fuera de imagen, ni a la idea o significado de una rosa. En suma, el lenguaje poético es una *ausencia* de significado, y es aquí donde Blanchot se para a decir que el arte y la literatura son esferas en donde se puede tener una experiencia de lo imposible. La experiencia de la *ausencia*, que en definitiva es una experiencia de la nada, por lo tanto una “no-experiencia”, es la experiencia de lo imposible. El arte “muestra” la imposibilidad. Muestra la muerte como un morir incesante, que nunca finaliza. La imposibilidad de la muerte es esta experiencia, o de modo invertido, la posibilidad de la *muerte* es la “no-experiencia”. Uno solamente puede experimentar la imposibilidad de la *muerte* al morir incesantemente y nunca alcanzar la propia muerte. El significado diferido del lenguaje poético contiene esta misma esencia y devela las condiciones de la imposibilidad de la muerte. La noción de la “deferencia del significado” es muy similar al concepto de *différance*<sup>26</sup>, de Jacques Derrida. La deferencia del significado que acontece en el lenguaje poético destruye lo que

---

<sup>25</sup> Glendinning, S. (2011). *Derrida, A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>26</sup> *Ídem*.

Derrida denomina como la metafísica de la presencia. Es decir que por fuera del texto o de la “obra” no hay una presencia referente. “La obra de arte se reduce a ser”<sup>27</sup>. El arte no capta nunca la presencia de un “ser”, es auto-referente. En este sentido, la identificación y el enfrentamiento a la obra de arte es una pérdida, una *ausencia*, una “no-experiencia” (experiencia de lo imposible), el develar de la imposibilidad de la muerte. De esta manera, el arte y la literatura se ocupan de mostrar la paradoja y la ambigüedad de la muerte. Esta “no-experiencia” o, o experiencia *ausente* es justamente la *desobra*. La *desobra* no da sentido, no “obra” hacia la transmisión de una idea o representar una presencia. La *desobra* es la *ausencia* de obra, es la *ausencia* del ente y del concepto. La ausencia de significado y la materialidad pura del lenguaje poético, Blanchot la define como lo *neutro*, o como la escritura *neutra*.

El arte y la literatura son un espacio aporético, un “no-lugar”, donde el paso más allá (hacia la muerte), es un paso “no-mas-allá”. Hay una dificultad de paso en el arte. La lectura no tiene otro espacio que el texto leído, y este “espacio” no *es* ya que la “nada” de las palabras niegan la posibilidad de un espacio. Este “no-espacio” es tal por el “aproximarse-a” una acabamiento que nunca llega. Por otro lado, la *doble negatividad* del arte causa una ruptura con el mundo, ya que desedifica al mundo al romper con la linealidad del significado.

*“En la poesía ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparece, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, sus actividad. La palabra poética expresa a el silencio de los seres”.*<sup>28</sup>

La poesía y el arte desedifican al hombre, al disolver y negar toda presencia externa a la obra. Tanto el autor como el lector son disueltos; aquí no hay un lugar para una estética de la recepción. Aquí emerge la “estética” de la desaparición” en donde la “estética” y el “desaparecer” son aporías por la falta de una presencia, de un

---

<sup>27</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (traducción)

<sup>28</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (traducción)

*sujeto*, un “quien”, que posibilite una experiencia “estética”, y que este presente a su propio acabamiento. La experiencia estética, en el modo kantiano, es en realidad una experiencia de la “no-experiencia” estética.

Esta deferencia del significado, que se traduce como deferencia de la muerte, es en suma la experiencia del “sin-sentido”, del “ser-sin-ser”. Blanchot ilustra esta experiencia en su texto “La Mirada de Orfeo”.

### Noche

En 1955 se publica *L’Espace Littéraire*<sup>29</sup> (*El Espacio Literario*), una de las obras centrales del corpus de Blanchot. *L’Espace Litteraire* es una suerte de elucidación del acto poético, o en otras palabras, el acto de la creación literaria y artística. Esta obra compuesta por una serie de ensayos y divagaciones filosóficas, contiene un texto titulado *Le regard d’Orphée* (*La Mirada de Orfeo*). *La Mirada de Orfeo* presenta un paralelismo entre el mito de Orfeo y el acto poético. En este mito griego, Orfeo desciende al Hades en busca de su difunta amada, la ninfa Eurídice, con la intención de traerla de vuelta a la vida. La muerte de Eurídice había sido causada por una fatal mordedura de serpiente, al caer en un nido de víboras mientras huía del sátiro Aristeo. Luego de ser trasladada al inframundo, Orfeo logra penetrar las puertas del recinto a través de su poesía y de su canto. A lo largo de sus travesía, Orfeo continua empleando su música y su poesía para sobrepasar peligros y obstáculos. Cuando finalmente encuentra a Eurídice, Orfeo le ruega a Hades y a su esposa, Perséfone, que liberen a su amada. En principio, el rey del inframundo niega la liberación de Eurídice pero luego de escuchar el canto y la poesía de Orfeo, Hades accede a su petición. Sin embargo, el rey condiciona a Orfeo a no mirar a su amada, mientras ascienden hacia el mundo de los vivos, hasta que ambos estuviesen sobre la superficie de la tierra, cubiertos por la luz. Si esta condición fuese quebrada, libertad de Eurídice estaría revocado, y ella estaría condenada a la eternidad en el inframundo, sin posibilidad de salir del recinto. Orfeo y su amada comienzan el ascenso al mundo de los vivos; el poeta siempre ascendiendo por delante de la ninfa, sin direccionarle su mirada. Finalmente, Orfeo cruza las puertas del Inframundo y

---

<sup>29</sup> *Ídem.*

hecha una mirada hacia atrás, solamente para ver que Eurídice estaba incompletamente cubierta por la luz del sol, faltándole un pie para cruzar las puertas del reino de los muertos. Al romper la condición impuesta por Hades, la “mirada” de Orfeo produce la desaparición de Eurídice y su retorno al inframundo.

Blanchot presenta el descenso de Orfeo al inframundo como una posible analogía para entender el acto poético. Para contrastar la figura del artista con la del poeta griego hay que desglosar los diferentes elementos encontrados en la narración del mito de Orfeo, y considerarlos desde una mirada que englobe los conceptos de Blanchot.

En primer lugar, prestemos atención a la cuestión del inframundo. Si Blanchot establece un paralelismo entre la travesía de Orfeo con el vuelo poético del artista, este último proceso artístico se puede entender como un descenso. Es decir, el artista y el poeta descienden como desciende Orfeo. Este descenso es hacia un punto y hacia un espacio. En cuanto el espacio, Orfeo desciende al inframundo, es decir que penetra el reino de los muertos, ó en otros términos, una comunidad de muertos o de muerte. Este “espacio” está constituido por la contradicción y la profundidad. Contradicción en el sentido de una aporía, ya que se entra a un espacio en donde las condiciones estarían dadas para que tal espacio sea imposible, ya que si es un espacio de muerte no se podría “experimentarlo” por falta de una comunidad de “yoes”. Es decir, que esta experiencia no puede ser articulada desde, por ejemplo, el modo en que acontece la experiencia en la filosofía de Kant. La comunidad de muertos no podría ser visible ya que para accederla hay que primero morir. Morir no en el sentido de la muerte como algo histórico y/ó óptico, sino como una muerte del “yo”, ya que no puede haber un “quien” con *su* muerte de modo paralelo. Es decir, la muerte que nunca llega, la *otra muerte*. Por lo tanto, el descenso de Orfeo, como el descenso del artista y el poeta, constituyen una desmesura, una muerte del “yo”. En el texto, Blanchot hace una referencia a la lógica de la “obra” en el mito griego.

*“El mito griego dice: una obra puede ser producida solo si la experiencia de lo profundo – cuestión que los griegos reconocían como necesaria para la obra y*

*en donde la obra soporta la desmesura – no es buscada por su propio propósito”<sup>30</sup>.*

En este sentido, la experiencia de la desmesura y de lo profundo son indirectamente necesarias para la concepción de una obra, ya que pueden ser aprehendidas y singularizadas del proceso total del descenso. Por lo tanto, cuando Orfeo llega a su fuente de inspiración (Eurídice) y la torne en “obra”, su “yo” muere al toparse con una aporía; la entrada a un “no-espacio”, el inframundo. Como ya hemos dicho, la comunidad de los muertos no puede ser “experimentada” a través de la subjetividad. En lo profundo, la falta de visibilidad imposibilita las formas. No se puede distinguir e individualizar las figuras y los sujetos. Tampoco hay espacio, uno no se distingue de lo *otro*, como Tomas, en la novela *Thomas l’Obscur*<sup>31</sup> (Tomas el Oscuro), no se distingue, o mejor dicho, se disuelve con lo *otro* que lo rodea. No hay espacio porque no hay ninguna sustancia que singularice y fragmente al “ser” del *otro*. Por lo tanto, Orfeo muere al aproximarse a un “no-espacio” en donde se encuentra la inspiración para la obra. Esta experiencia “aporética”, Blanchot la define como la experiencia de lo profundo o de la *noche*, y es la experiencia de la *ausencia* que acontece en el arte.

El artista y el poeta dan cuenta de la muerte, al mostrar la experiencia de la “no-experiencia”. Como Orfeo, ellos descienden a lo profundo, a la *noche*, para buscar su inspiración y a través de esta generar una obra. Este proceso “des-creativo” no se puede iluminar, en el sentido de buscar e distinguir este proceso por sí mismo, singularizado del todo. Uno no puede, como el mismo artista no puede, dar cuenta de su propio descenso porque las condiciones no están dadas para que esto sea subjetivable. El descenso se materializa como *ausencia*, como ausencia de significado, una vez que la “obra” este a la luz del día. El “espacio del arte”, como el inframundo, es un “espacio de muerte”, aunque, en definitiva, las condiciones no están dadas para que sea un espacio. El mundo “órfico”, el mundo de los misterios, se dividía en luz y en oscuridad. La luz representaba la vida y la oscuridad no representaba nada ya que no “representa”. Por lo tanto, la forma se daba en el mundo

---

<sup>30</sup> *Ídem.*

<sup>31</sup> Blanchot, M. (1988). *Thomas the Obscure*. New York: Station Hill Press.

de la vida, el mundo de la luz, mientras que la no-forma “transcurría” en la oscuridad. La oscuridad, como la *noche*, es la *otra muerte* y esta no es “representable”. En este sentido, el arte produce una contradicción entre la luz y la oscuridad. El arte, la “obra” en forma, acontece en el mundo de la visión, pero en suma no significa o presenta nada natural, es decir nada *real*. El arte por lo tanto es un oxímoron entre la luz y la oscuridad ya que muestra la forma de la *ausencia* de forma. La oscuridad y lo profundo, es decir la no-visión y la no-representación, es lo que trae la “obra” a la luz, aunque este proceso nunca puede ser visible o distinguible. Esto mismo es realizado por Orfeo, cuando desciende al inframundo en búsqueda de su inspiración (Eurídice), y subsecuentemente cuando trae la “obra” a la luz del día. Sin embargo, la mirada de Orfeo destruye la obra. al mirarla en la *noche*. Consecuentemente, la “obra” fracasa (se *desobra*).

Antes de entrar en como Orfeo, y paralelamente el artista, *desobran*, es prudente analizar como es que se accede a la *noche*. Orfeo logra penetrar las puertas de la comunidad de los muertos a través del arte. Su poesía y su canto tiene el poder de seducir y persuadir. El arte abre las puertas a lo profundo. “Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre”<sup>32</sup>. La única vía para dar y mostrar la *noche*, es decir la *otra muerte*, diría Blanchot, es el arte. Sin embargo, en el arte nunca hay un antes y un después. No hay un tiempo. Para acceder a la *noche*, Orfeo ya canta. Es decir, que para acceder a la inspiración y al espacio del “obrar poético”, el artista como el poeta ya deben escribir. Orfeo abre la *noche* cantando y continua dando cuenta de esta noche luego de haber salido de ella. En suma, un artista nunca puede operar diacrónicamente, no hay un inicio y no hay un fin. El arte esta dado por el arte. “Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración”<sup>33</sup>. Para escribir hay que previamente escribir. No hay premeditación o precipitación al acto, sino que hay siempre hay un “salto al abismo”, y este abismo es siempre la *noche*. En este sentido, el arte nunca se da en un tiempo, sino en el “no-espacio” del *instante*. Cuando Blanchot releva la experiencia de la

---

<sup>32</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (traducción)

<sup>33</sup> *Ídem*.

*muerte*, y la describe como un “sentimiento de ligereza”, lo hace en el *instante* de “su muerte”. Es decir, que “su” muerte sólo puede mostrarse como imposible en el *instante*, y es por eso que el “no-acto” poético solo puede acontecer en este modo. El *instante* aniquila toda dialéctica y toda síntesis. Lo mismo lo hace el arte y la poesía. El lenguaje poético, como ya hemos dicho, defiere el significado y por lo tanto da cuenta de la *ausencia* de “obra”. Esto mismo se ve en el mito Orfeo. Cuando Orfeo se da vuelta para mirar la “obra” (Eurídice), ella desaparece, se *ausenta*, se vuelve hacia la *noche*. La *noche* es la obscuridad, en ella no puede haber ni visibilidad, ni interpretación, ni comunicación. No puede haber *mimesis* en la *noche*, como no puede haber *mimesis* en la “obra”. La única *mimesis* es la *ausencia* de ella, o en otra palabras es la *mimesis* de la *ausencia*.

Eurídice vuelve a morir. Su segunda muerte da cuenta de la *ausencia* de significado de la obra. Cuando la impaciencia de Orfeo lleva su mirada hacia la obra esta desaparece, retorna a la *noche*. Esta segunda muerte es la *ausencia* de obra, o *desobra*. La “obra” de Orfeo, Eurídice, se deshace al ser mirada. Esta *otra muerte*, Orfeo la experiencia como la *ausencia* de un fin o de un acabamiento. En otros términos, el desvanecimiento de Eurídice muestra la “muerte sin fin”, o el morir incesante. El inframundo es un lugar donde los muertos viven la *muerte*, pero nunca *se* acaban en ella. Es decir que el habitante de la *noche* es aporético ya que vive un incesante fin, sin fin. La obra, en este sentido, da cuenta de esta imposibilidad del fin, es decir del fin que es el “sin-fin”. Por lo tanto, el descenso al inframundo, entendido como el acto “poético-no-poético”, impulsado por la inspiración, es esa *otra muerte*, la muerte del saber que no se puede llegar a la muerte. Morir incesantemente. Descubrir la *otra muerte* es descubrir la *ausencia* de muerte. Paralelamente, descubrir la obra de arte, es toparse con la *ausencia* de obra, o la *desobra*. Orfeo sacrifica el labor de su descenso al mirarlo en la *noche*. La experiencia de lo profundo no puede ser “percibida”, ya que en última instancia, cuando uno “mira” la obra de arte se encuentra con un vacío. No hay un “quien” que perciba el *vacío*, en el *vacío*. El arte se constituye por este salto al *vacío* tanto por parte del artista, como por parte del lector/receptor. Uno pierde el poder de morir, al dar cuenta de la imposibilidad del morir. Uno pierde la propiedad del “ser-para-la-muerte” de



Heidegger, al encontrarse con un “no-experiencia”, o una experiencia de lo imposible.

*“Si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir “Yo”. Pierde entonces el poder de hacer decir “Yo” a otros distintos de él. Tampoco puede dar vida a personajes a los que su fuerza creadora garantizaría la libertad”<sup>34</sup>.*

La pérdida es en última instancia la pérdida de la finitud y de la singularización, la pérdida del “yo”. El arte se propensa a cancelar al sujeto (el origen), como la *noche* cancela y hace desvanecer a la obra. “Ello arruina el origen al devolverlo a la errante inmensidad de la eternidad no-direccionada”<sup>35</sup>. La *desobra* es la ruina del origen, como también lo es el morir incesante. El *desobrar* poético es un salto al abismo, es la entrada en la *noche*. El arte pone en abismo al sujeto, como el inframundo pone en abismo a Orfeo. La única manera de dar cuenta y de transitar este “salto” es a través de la *poesis*.

En conclusión, tanto el artista como el poeta dan cuenta de la imposibilidad de la *otra muerte*. Es decir, que el artista hace de su tarea el mostrar la imposibilidad de la muerte. Esto se manifiesta como *desobra*, concepto dado por la *ausencia* de un significado, dado por la *doble negatividad* del lenguaje poético. Por lo tanto, el poeta y el artista al entrar en la *noche*, acceden a esta *otra muerte*, y dan cuenta de ello en la comunidad de los vivos. Orfeo retorna al mundo sin obra. Es un “ser” sin obra. Su canto y su poesía relatan la ausencia de la obra y de la inspiración (Eurídice). La obra es *ausente* de origen y de esencia (Eurídice). La obra de Orfeo da cuenta de la *ausencia* de Eurídice y de esta manera presenta la *desobra*. El artista y el poeta hacen lo mismo al presentar el “abismo” del lenguaje del arte. El arte es un abismo, su origen y su esencia *ausentes*. La *doble negatividad* de la poesía pone en escena la deferencia del significado. En efecto, esto es la *desobra* para los ojos del lector, o del espectador, ya que se pone en escena la pura materialidad de la obra de arte. Como

---

<sup>34</sup> *Ídem.*

<sup>35</sup> *Ídem.*

dice Blanchot “la obra no dice nada”<sup>36</sup>. Es decir, se hace patente la falta todo lo que esta por fuera del “texto”. La *ausencia* de significado, la *ausencia* de Eurídice, la *ausencia* de fin, la *ausencia* de obra, la *ausencia* de muerte (la *otra muerte*), se muestran al receptor, que se devela de “ser”. Es decir que la *desobra* devela su “ser-sin-ser”, o en términos pertinentes, su “morir incesante”. El arte es la vía por la cual la *otra muerte* (el instante por el cual se muestra la imposibilidad del morir) acontece. En fin, el “espacio literario”, entendido como el “espacio del arte”, es la *noche*, es el inframundo; un “no-espacio” para experimentar la *otra muerte*. El arte es un instante para “vivenciar” lo inasible y lo imposible; el “dejar ir” la muerte.

### Conclusiones

Si la “lógica” fundamental del arte es la de “mostrar la muerte”, es decir, develar la imposibilidad de la muerte, entonces que se puede decir de la “comunidad” artística. En primer lugar, si el arte disuelve la subjetividad qué es lo que resta de los seres que frecuentan esta “comunidad”. Si los “individuos” ya no *son*, ya no tienen un “ser” propio que los defina y que los “caracterice”, entonces no pueden haber rasgos que definan a la “comunidad”. No hay “propiedades” que distingan y que unan a los seres que componen esta “comunidad” de artistas y “lectores”. Por lo tanto, esta comunidad será de tal manera en la que no hay comunión, y los “seres” no estarán reducidos a una idea de individuo o ciudadano. En última instancia, será la “comunidad” de los que no tiene nada en común. La “comunidad literaria” es esa comunidad sin comunión.

*“La idea de una comunidad literaria, es decir, la comunidad entre escritores y lectores, parece responder al hecho de que en nuestra sociedad moderna, nosotros hablamos de una comunidad de personas que nunca se han conocido, y que entran en esta comunidad sin estar mutuamente presentes. El autor, cuando escribe el texto, no escribe para nadie en particular. Incluso cuando este apunta escribir para cierto público, este no existe ulteriormente. Si alguien finalmente lee el texto, este lector deshacerá todas las intenciones del autor, apropiándose del texto, incluso en la instancia que intente leer las intenciones del autor. En el lector, el autor encuentra su deshacer, ó, como dice Blanchot, encuentra su anonimato. El hecho*

---

<sup>36</sup> *Ídem.*

*de leer de un libro, entonces es transformar a un autor en tal, al inaugurar la desaparición de este mismo autor.”<sup>37</sup>*

Esto último no es una condición particular de la literatura, sino que atraviesa el espectro de todos los lenguajes artísticos, y de toda *poesis*. Blanchot denota esto cuando analiza las esculturas de Alberto Giacometti<sup>38</sup>. Las esculturas, como el texto, son irreducibles a un origen ó a un sentido originario. Jean Gennet también hace una alusión similar al analizar la obra de Giacometti, al enunciar que “toda la obra del escultor y del dibujante podría titularse: “El objeto invisible””<sup>39</sup>. Ellas sustraen toda propiedad y subjetividad al fugarse y sumergirse en la *noche*.

Por lo tanto, la “comunidad literaria”, y en modo general la “comunidad artística”, no es reducible a términos de propiedades y membresías. Esto suena paradójico ya que el “mundo del arte”<sup>40</sup> se maneja por la lógica de la propiedad y del “pertenecer”. La subjetivación y la separación son ubicuas en el ámbito del arte contemporáneo. No hace falta mencionar el culto a la *personality* que existe en este “mundo”, para enunciar esta paradoja. La *personality* no puede convivir con la *desobra* y con el aniquilamiento del “yo”. Además, la idea de “mundo” es paradójica desde la perspectiva de este trabajo, ya que, como hemos mencionado, el arte y la poesía irrumpen en el mundo y rompen los lazos con este. En el arte no hay un “mundo”, hay una sustracción de este, un abismo, una *ausencia* “de”, un vacío, un “dejar ir” el mundo. La “comunidad artística” es presente en la ausencia del “yo” y en el abismo. ‘La muerte del sujeto es un pasaje hacia el *otro*, y es a causa de este pasaje, que Blanchot afirma que el arte y la literatura son un origen para lo político y para lo sagrado.

*“Uno podría pensar que el nihilismo absoluto sería la ruina de toda comunidad. Esto no es cierto para Blanchot, ya que el pensar la relación human nos apunta en la misma dirección. En sus diferentes maneras, el arte y el comunismo indican una*

---

<sup>37</sup> Hasse, U. y Large, W. (2001). *Maurice Blanchot*. London: Routledge. (traducción)

<sup>38</sup> Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

<sup>39</sup> Gennet, J. (2012). *El Atelier de Alberto Giacometti*. Buenos Aires: Fundación Proa.

<sup>40</sup> Referencia a la teoría del arte de Arthur Danto.

*comunidad, por venir, que esta caracterizada por la amistad y el amor, y si usted quiere la por la “vida espiritual”.*<sup>41</sup>

Si la *otra muerte* nunca acontece entonces, a la única muerte que podemos “asistir” es a la muerte del *otro*. El “asistir” es el acompañar, en el sentido referido de la cita. Acompañar al *otro* en la amistad y en el amor. El arte introduce la conciencia de que uno nunca puede llegar a la *muerte* y que por lo tanto lo único que puede hacer al respecto es desplazar su *muerte* por la muerte del *otro*. En este sentido, la “comunidad artística” es una “comunidad de la muerte”, “comunidad de los mortales” ó una “comunidad del morir”, ya que cada quien se asiste a la muerte del *otro* en su morir incesante. Jean Gennet descubre esta comunidad en el arte de Alberto Giacometti al enunciar que “Giacometti no trabaja para sus contemporáneos, ni para las generaciones por venir: él hace estatuas que por fin fascinan a los muertos”<sup>42</sup>. Aquí surge una suerte de relación política ya que se asiste al *otro*, como el *otro* asiste a nuestra muerte, a la cual nunca accederemos. Uno asiste a la muerte del *otro* durante la espera de lo que nunca llega, la *otra muerte*. No hay miembros en la “comunidad de los mortales”, sólo se acompaña al *otro* que muere. No hay un contrato o una conquista del *otro*, sino que hay un acompañar. No hay sometimiento ni control, el arte inaugura el sentido de comunidad, y un modo de *ser en* la “nada” *en* una comunidad innombrable. El arte nos hace conscientes del *otro* que asiste a lo que cada uno de nosotros nunca podrá asistir. La “mirada” de Orfeo es un sacrificio, que nos libera de nosotros mismos, libera la “obra” de su forma, e inaugura el pasaje hacia el *otro*. El arte devela la esencia de la comunidad humana. “Si entendemos al ser humano como esencialmente político, tenemos que verlo como esencialmente artístico”<sup>43</sup>.

Finalmente, Blanchot considera que el arte es una puerta de entrada a la “vida espiritual”. Aquí no nos referimos a la espiritualidad como la práctica interna del hombre, por la cual se devela su “ser” ó se conecta con alguna figura divina. Por el contrario, la “vida espiritual” es estar arrojado y determinado por la imposibilidad.

---

<sup>41</sup> Hart, K. (2004). *The Dark Gaze, Maurice Blanchot and the Sacred*. Chicago: The University of Chicago Press. (traducción)

<sup>42</sup> Gennet, J. (2012). *El Atelier de Alberto Giacometti*. Buenos Aires: Fundación Proa.

<sup>43</sup> Hasse, U. y Large, W. (2001). *Maurice Blanchot*. London: Routledge. (traducción)

El arte en la antigüedad había estado determinado por la religión y por la esfera de lo divino. En la época griega el artista trabajaba debajo de la protección de los dioses y lo seguiría haciendo, de esta manera, durante, aproximadamente, los dos primeros siglos del Cristianismo. Esta “protección” divina cae cerca del final del segundo siglo del cristianismo. La *poesis* “protegida” entró en crisis en el siglo XIX, cuando una serie de poetas y filósofos, dentro de ellos Nietzsche y Hölderlin, diagnosticaron que “los mortales le habían dado la espalda a la deidad, y la deidad le había dado la espalda a ellos”<sup>44</sup>. Cuando Nietzsche anuncia la “muerte de Dios” esta enunciando, en parte, la caída de lo divino en la época moderna. Si durante más de dos mil años, el arte estuvo resguardado por la religión y por lo divino, entonces que será de este cuando la divinidad este en su ocaso. El arte pasará a manifestar su falta de sustento. Esta *ausencia* de lo divino se materializará en la obra. “Nada queda de lo sagrado salvo el eterno murmullo del Afuera, una profundidad vacía en donde nada realmente empieza, sino solamente empieza de nuevo”<sup>45</sup>. Sin la divinidad el arte nos apunta a, lo que Rilke llamó, “ningún lugar – sin no”. A lo que apunta el arte es a una suerte de silencio que ni afirma ni niega, sino que “deja ir” y “suelta”. Este silencio es un estado donde no hay dialéctica, no hay una puja entre polaridades. No hay verdadero/falso, interior/exterior, afuera/adentro. Como el arte no esta soportado por la divinidad, a lo único que se dirige es al *nihilismo*, aunque esto suene contradictorio, ya que en realidad el arte ðe apunta a ningún lugar. Esto, desde una perspectiva oriental, se puede entender como un *nirvana* (extinción). En este sentido, el halo sagrado del arte se concentra en la pureza de la nada, en donde la experiencia de lo sagrado, no es ni interna, ni externa, no se da ni adentro, ni afuera. Acontece una suerte de un “religamiento” con lo sagrado, que más que una unión es un “dejar ir”. Una soltura, un desapego, una “religión sin religión”. La experiencia del arte es la experiencia de lo imposible, o en otras palabras, es la “no-experiencia” de lo posible.

---

<sup>44</sup> Hart, K. (2004). *The Dark Gaze, Maurice Blanchot and the Sacred*. Chicago: The University of Chicago Press. (traducción)

<sup>45</sup> *Ídem*.

## Bibliografía

- Blanchot, M. (1971). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (2002). *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1988). *Thomas the Obscure*. New York: Station Hill Press.
- Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La Desaparición del Sujeto. Una historia de la Subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Barcelona: Akal.
- Derrida, J. (1998). *Aporías*. Buenos Aires: Paidós.
- Gennet, J. (2012). *El Atelier de Alberto Giacometti*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Glendinning, S. (2011). *Derrida, A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hart, K. (2004). *The Dark Gaze, Maurice Blanchot and the Sacred*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hasse, U. y Large, W. (2001). *Maurice Blanchot*. London: Routledge.
- Heidegger, M. (2002). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Nacional.
- Hill, L. et al. (2005). *Maurice Blanchot, The demand of writing*. London: Routledge.
- Mallarmé, S. (1998). *Ouvres Complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).