

UNTERSCHIEDLICHE
LEISTUNGSFORMEN
DIESELER
EMERGENCY

3. G. Préli. *La Force du dehors*. Ed. Encre, Recherches, Fontenay-sous-Bois, 1977, p. 30. (La traducción es nuestra).

una mirada que se situará en el espacio neutro que marca la obra de Blanchot? ¿Cómo fijar la vista sobre lo que no está? ¿Cómo adaptarse a ese espacio-tiempo que Blanchot llama la "segunda noche"?

Comenzaremos por citar algunos índices que nos ayudarán a reconocer los personajes que iremos encontrando. El personaje de la "segunda noche" no está ni dormido ni despierto, pasa de un estado de somnolencia a un estado parecido al de la vigilia. Como consecuencia, todo lo que ve aparentemente como cierto o familiar, en realidad no lo es. Su carácter es incomprensible debido a su incapacidad de ser, dada por la disolución del tiempo, por los lugares vacíos que habita y por su carencia de historia.

En este movimiento todo sucede *como si*. El personaje parece leer, pero no lo hace, en realidad se encuentra detenido en una palabra, en una letra; parece avanzar, pero no avanza, está anclado a un mismo lugar. Los personajes de la "segunda noche" no mueren, quedan como interrumpidos, suspendidos en una noche que a ellos solos pertenece. Pero esta noche no es única, ella se multiplica en varias noches de las cuales cada una es como un doble de la anterior. "El arte es un *como si*. Todo sucede como si estuviéramos en presencia de la verdad, pero esta presencia no es una sola..." (4). Todo lo que podemos afirmar sobre la "segunda noche" y los personajes que la habitan es que todo allí es incierto.

Es necesario detenernos aquí para tratar de aclarar lo que Blanchot define como la "segunda noche". Y considerando que para percibir la literatura nada mejor que la literatura misma, tomemos *Las Olas* de Virginia Woolf y de esta obra apropiémonos del personaje *Rhoda*: "Rhoda, pálida y misteriosa figura, que vive en una especie de inconsciente, se mantiene en el umbral de las cosas y es como una sonámbula de lo espantoso, se encuentra muy cerca del tiempo puro, de ese tiempo vacío que es la más grande realidad del tiempo, tiempo fuera del mundo, fuera de las cosas, tiempo de la soledad, tiempo del abismo que escapando a la noción de abstracto,

sólo podemos imaginar, gracias a la angustia misma del tiempo" (5). La "segunda noche" transcurre en un *tiempo-Rhoda*. El personaje blanchotiano trata de situarse en este tiempo, tiempo de poeta, instante donde personaje y espacio se confunden para así liberar la escritura de las distancias a las que está sujeta. Fundar una nueva mirada capaz de habitar el *tiempo-Rhoda*, será la tarea del escritor que crea en la penumbra, en la incertidumbre. Lector y personaje son guiados por el lenguaje sin saber hacia dónde van. Despojados de historia la sola certidumbre que les queda es la de permanecer dentro de las palabras, pero en un lenguaje donde todo sucede *como si* y todo permanece en el *como si, siempre en una coyuntura condicional, transitoria, sin interesarse por llegar a un lugar o a un objetivo determinado*.

No se trata entonces de presentar hechos o argumentos para formar una narración, sino más bien de crear un espacio en donde las palabras expresen su autonomía: "Es que las palabras necesitan hacerse visibles. Les hace falta una realidad propia que pueda interponerse entre lo que es y lo que ellas expresan. Su oficio es atraer la mirada sobre ellas mismas para desviarla de la cosa de la que ellas hablan. Sólo su presencia nos prueba la ausencia de todo lo demás" (6).

En estas dos obras *Aminadab* y *Le Très Haut*, que tratan principalmente de la mirada de la ley en sus diferentes formas, Blanchot emplea un lenguaje deliberadamente banal, todo se juega entre

5. "...Rhoda, pâle et mystérieuse figure, qui vit dans une sorte d'inconscience, qui se tient au seuil des choses, qui est comme une somnambule de l'épouvante, s'approche au plus près du temps pur, de ce temps vide qui est la plus grande réalité du temps, de ce temps hors du monde, hors des choses, temps de la solitude, temps de l'abîme que nous ne pouvons nous figurer, lorsqu'il échappe à sa notion abstraite, que par l'angoisse même du temps". M. Blanchot. *Faux Pas*. Gallimard, Paris, 1971, p. 284. (La traducción es nuestra).

6. "C'est que les mots ont besoin d'être visibles, il leur faut une réalité propre qui puisse s'interposer entre ce qui est et ce qu'ils expriment. Leur office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent. Seule, leur présence nous est la gage de l'absence de tout le reste". M. Blanchot. *La Part du Feu*. p. 39. (Es nuestra la traducción al español).

4. "L'art est un *comme si*. Tout se passe comme si nous étions en présence de la vérité, mais cette présence n'est pas une..." M. Blanchot. *La Part du Feu*. Gallimard, Paris, 1949, p. 26. (La traducción es nuestra).

la imagen de lo que se cuenta, de lo que se escucha, pero que no se ve claramente, y una realidad que el personaje duda en aceptar como verdad, ya que se encuentra atrapado entre la narración, la imagen de la narración y la realidad.

En su complejidad, estas dos obras no logran todavía ubicar los personajes en el *tiempo-Rhoda*, pero las hemos escogido para este análisis porque nos muestran los elementos que debemos tener en cuenta para leer las obras posteriores, en las que Blanchot tratará de despojar el lenguaje de todo cuanto lo anule y de crear una narración carente de objeto anecdótico, presentando al lector sólo un espacio de palabras, que tendrán por objeto la yuxtaposición de personajes, de lugares y demás elementos, sin que el argumento venga a formar parte importante de la narración. Así que trataremos de elucidar lo que no es el *tiempo-Rhoda*, o lo que le faltaría a los personajes y a la narración para situarse en este tiempo.

¿Hacia dónde va la escritura?, este cuestionamiento tratará de elucidarse a través de toda la obra blanchotiana en íntima articulación con el lector y nos permite esbozar ya otra preocupación, ¿cómo podremos con nuestro lenguaje cansado y vigilado, abordar esta obra y descubrir sus fundamentos?

La estructura de este espacio "neutro" en el que se inscribe la obra de Blanchot comienza a dibujarse en el movimiento del ver y del ser visto. Para poder sustraerse a la ley hay que conocer su funcionamiento interno. Hay que entender cómo la mirada de la ley vigila al escritor y al lector en su relación con el lenguaje y así, sin dejar de observarla, escritor y lector continuarán su camino hacia las palabras. Una tarea difícil, pues la ley vigila, pero no se muestra, ordena, impone pero está siempre escondida, invisible.

Esta imposibilidad de mirar, de mirarse, de mirar el otro, sobre todo imposibilidad de ver aquel que me observa, me juzga, me vigila, marca la relación entre los personajes blanchotianos. Las yuxtaposiciones de situaciones de cercanía-distancia, de movimiento-quietud, luz-ausencia de luz, silencio-voz, reconocimiento-desconocimiento, sus confusiones y sucesiones, son los mecanismos que utiliza Blanchot para crear los personajes agonizantes que habitan su obra.

Estas mismas características pueden aplicarse a la relación que el personaje tiene con los lugares donde sucede la narración y con los pocos objetos

que allí se encuentran. Corredor, cama, ventana, dormitorio, muro, puerta, son todos elementos que dan cuerpo a la angustia del personaje quien con su mirada incapacitada percibe constantemente la vigilancia, la censura, la ley a la cual está sometido y de la que él ignora los fundamentos.

La mirada se traducirá en estas dos obras por poder, coerción, mirada oscura, donde la poca luz proyectada sobre el personaje, no es más que otro dispositivo para someterlo.

1. RELACION ENTRE LOS PERSONAJES

Las relaciones entre los personajes blanchotianos suponen entonces un movimiento de cercanía-distancia, reconocimiento-desconocimiento, entre personajes que parecen agonizar y otros que parecen vivos. Estas relaciones están impregnadas de la ausencia de luz y de carencia de desplazamiento —lo que no quiere decir, carencia de movimiento—, factores que producen una agudeza extraña en la mirada del personaje, capaz de presentir las mínimas variaciones de un rostro sin reconocer el rostro en su totalidad, o de una voz sin escucharla. El silencio es entre ellos el instante de intuición de la existencia de una posible comunicación. Estos personajes siempre errantes, quizás perdidos, no pretenden encontrarse, sino situarse en alguna parte —seguramente sin saberlo— en un *tiempo-Rhoda*, donde la ausencia misma del tiempo es el personaje único.

El pasado de estos personajes es confuso o bien, desconocido, así como su situación actual. Su posición política es ambigua, o simplemente su posición frente a lo que es real o irreal, o frente a su propia identidad. Inquilinos y criados, pacientes y enfermeros se confunden, creando entre ellos contactos violentos y extraños, en los que cada esfuerzo de acercarse al otro sólo marca una distancia cada vez más infranqueable.

1.1. La mirada de la ley necesita una especialización compleja para atraer al personaje y extrañarlo hacia un lugar artificial —una casa, una habitación—, valiéndose de un simple gesto. El conjunto de sucesos durante su estadía en esos lugares evoca lo que hubiera podido ser una novela si el personaje no hubiera sido indiferente a la boutique

del frente en *Aminadab* o la casa familiar en *Le Très Haut*.

Esta característica de indiferencia marca la relación que el personaje tendrá con inquilinos y criados, enfermeros, médicos, funcionarios o vecinos. Thomas se propone como tarea conocer el funcionamiento de la casa a través del portero y de los otros personajes que encuentra, pero no muestra ningún interés por los individuos. Sorge trata de reconocer el sistema de vigilancia que se vive en la casa, paralelo al sistema de la oficina de registros de la que él forma parte. Para lograrlo permanece en la casa, convertida ahora en dispensario, al lado de enfermos y médicos, pero experimenta hacia los otros la misma indiferencia que recibe.

Para permitir un control detallado sobre el habitante de la casa o el invitado, aquellos encargados de hacer cumplir la ley parecen al mismo tiempo, obstruir y querer ofrecer información y ayuda.

Cuando Thomas entra en la casa, se ve confrontado a un portero de mirada inflexible quien, al contrario de lo que él se esperaba, lo deja entrar sin dificultad. Sin embargo, su propósito es impedirle el acceso a los pisos superiores, a los dormitorios ya dibujados en los cuadros y, por supuesto, a las reglas de la casa ⁽⁷⁾.

Bouxx que parece interesado en conocer a Sorge y en compartir sus preocupaciones, sólo se ocupa

de vigilarlo. Lo considera, de un lado, desde el punto de vista médico, ansioso de catalogarlo como enfermo, y de otro, lado, se acerca a él con mirada de espía ⁽⁸⁾.

1.2. Los vigilantes —médico, vecino, portero— actúan como operadores para ejercer transformaciones sobre inquilinos, invitados o enfermos, cuyo objetivo último es hacerlos desaparecer.

En el aparente deseo del portero de reconocer en Thomas un nuevo cliente que merece ser incluido en la lista de registros hay una voluntad de olvidarlo. Cuando vemos las páginas blancas, sin escritura del cuaderno, sabemos que el registro de Thomas ha sido descuidado, lo que hace de él un ser inexistente o por lo menos extranjero. Como consecuencia de este olvido Thomas no pertenecerá ni a la categoría de inquilino ni a la de criado. Fuera de estas dos categorías permanecerá siempre como un desconocido. El olvido que recae sobre Thomas es acentuado en el momento en que la imagen del portero se convierte en la de un pintor que quiere plasmar la mirada de Thomas en un cuadro. Ya había sido olvidado en el libro de registros y ahora es sólo una ínfima parte de un cuadro pintado con una insensibilidad que Thomas no se esperaba de un artista. Esta representación no refleja nada de lo que Thomas es en realidad, pues el pintor-portero no mira su rostro mientras ejecuta el cuadro instaurando un espacio en donde Thomas permanece solitario. Observando el lienzo detalladamente, diríamos que la tarea del pintor es la de despojar a Thomas de todo recuerdo del pasado, de toda característica que lo pudiera hacer reconocible ⁽⁹⁾.

7. "Le gardien était devant lui. Quelque chose avait changé dans son attitude. Quoi? Ce n'était pas facile à voir. L'air était toujours misérable et même humble; il semblait que son anxiété fût devenue de la détresse, et ses yeux brillaient d'un éclat qui était celui de la peur. Pourtant il barrait la route à Thomas. Il le faisait sans autorité, sans conviction, mais il se tenait assez solidement au chambranle et, pour passer, il fallait maintenant employer de la force". M. Blanchot. *Aminadab*, Gallifard, Paris, 1942, p. 12.

8. "Je désirais beaucoup faire votre connaissance, me dit-il avec empressement; j'ai entendu parler de vous en termes avantageux. De plus, je suis votre plus proche voisin. Je serais heureux que nous ayons les meilleurs rapports... J'ai commis il y a quelques jours une indiscretion, dit-il tout à coup. Vous suiviez l'avenue, c'était avant-hier, il me semble. Je me trouvais derrière vous, je savais qui vous étiez. Je vous observais avec attention". M. Blanchot. *Le Très Haut*. Gallimard, Paris, 1948, pp. 14-15.

9. "Quant au visage, Thomas chercha en vain comment le peintre pouvait songer à le faire passer pour celui de son modèle. Il n'y avait pas la moindre ressemblance. C'était un visage triste et vieilli, sur lequel les traits, flous, comme effacés par le temps, avaient perdu toute signification. Ce qui comptait encore, c'était le regard. Le peintre lui avait donné une expression étrange, non pas vivante, car elle semblait au contraire condamner l'existence' mais liée au souvenir de la vie par une réminiscence perdue au milieu des décombres et des ruines. Ce regard ne parut pas à Thomas aussi étranger que le reste. A qui lui faisait-il penser? Il regarda autour de lui. C'était naturellement au gardien...". *Aminadab*, p. 23.

De manera análoga, Bouxx⁽¹⁰⁾ observa a Sorge con mirada médica⁽¹¹⁾: violento y tolerante al mismo tiempo su intención es descubrir síntomas y clasificar como enfermedades las palabras que escucha. No busca establecer un diálogo o ver en el otro un individuo; ni Sorge mismo pretende reconocerse. ¿Está enfermo o no? Poco importa. El *es*, según la mirada que los otros establecen sobre él.

1.3. El proceso de desaparición ejercido sobre el personaje está sustentado por la inutilidad del nombre propio y el carácter de *doble* que este proceso comporta obligatoriamente. El nombre propio parece un punto de referencia útil, sin embargo, no es más que un artificio.

A partir de este carácter *doble* se teje una trama común a todos los personajes. En *Aminadab*: Thomas-Dom; Barbe-Lucie; Jérôme-Joseph; primer portero-segundo portero; inquilinos-criados. En *Le Très Haut*, Sorge-Iche; Sorge-Dorte; Louise-Jeanne; Iche-Bouxx; Bouxx-Roste; Bouxx-padrastro. Estos personajes se asemejan, se vigilan y se olvidan entre ellos. De un individuo al otro no hay más que desconfianza. Cada personaje es un espía de su prójimo⁽¹²⁾. Intercambian miradas sin que haya en este intercambio ningún signo de amistad o de complicidad.

10. "Sí Bouxx: yo también me cuestiono sobre este nombre. Fonéticamente, es en efecto Buks, pero con una consonante suplementaria y como superflua —sobrante— (x) que además de prolongar la duración final, la hace impronunciable (en este sentido, es una palabra gráfica). En francés un nombre tal, un conjunto de consonantes de este tipo no me parece que existan, ni tampoco en el extranjero. Es entonces un nombre absolutamente extranjero, y en vez de ser un nombre propio es un nombre impropio, como si el anonimato fuera dado por el nombre mismo; máscara que transforma todo en máscara y que no puede ser desenmascarada". Exercices de la Patience, p. 107, Ed. Obsidiane, Paris, le 4 Sept. 1970, (Extracto de una carta de M. Blanchot a su traductor japonés, M. Amazawa). (La traducción es nuestra).

A pesar del comentario de Blanchot, pensamos que Bouxx puede muy bien acercarse a la palabra *books* en inglés. Entonces Bouxx sería la ley del libro, ley de escritura, tratada en el presente artículo.

11. "J'ai était médecin, j'ai besoin de cataloguer les êtres". *Le Très Haut*, p. 18.

12. "A moins que vous ne soyez simplement chargé de m'espionner?" *Le Très Haut*, p. 86.

El otro se mira porque es sospechoso. Sospechoso de ser débil o enfermo, o de actuar contra la ley o por la ley⁽¹³⁾. El otro me interesa como objeto de sospecha política, social o médica, o como medio para alcanzar un objetivo que desconozco. Al mismo tiempo la única manera de conocer al otro es de ver en él las características que nos asemejan y no las diferencias. Cada personaje experimenta la necesidad de mirar al otro pero esta mirada se lleva a cabo a través de un espejo, una fotografía o una ventana sin transparencia, ya sea porque el personaje se siente incapaz de ver al otro en su totalidad⁽¹⁴⁾ o porque hay una insuficiencia en los ojos del que mira⁽¹⁵⁾.

Bajo esta perspectiva la atribución de un nombre propio es de poca importancia, lo que permite un desplazamiento continuo de identidades y una pérdida de reconocimiento de sí y del otro: Thomas no ha sido inscrito en el libro de registros, Sorge es obligado a entregar su carta de funcionario a la policía. Debido a este olvido de sí los personajes están más próximos a una existencia pesada y cadavérica que a la de seres livianos y vivientes: En cierto momento Bouxx se ve a sí mismo como una estatua colosal, así como el nombre de Jeanne Galgat, podría aproximarse a la palabra gaélica *Galgat*⁽¹⁶⁾; también Jeanne será entonces semejante a una estatua funeraria; al final de *Le Très Haut* Sorge está a punto de ser asfixiado por su propia imagen de yeso que parece haberse apropiado de su cuerpo.

13. "Les espions ne manquent pas, ce n'est pas un secret. Les meilleurs citoyens ont besoin de se sentir suspects. Le devoir est de les inquiéter: on les trouble et en même temps on les surveille". *Le Très Haut*, p. 86.

14. "Je suis un autre gardien". *Aminadab*, p. 55.

15. "C'était donc une erreur. Pourtant la ressemblance demeurerait. Maintenant que Thomas regardait le visage qui était tourné vers lui, il ne pouvait que difficilement distinguer les deux hommes: c'étaient les mêmes yeux, les mêmes joues amaigries, un corps également souffreteux; cependant il manquait à celui-ci quelque chose qui attirait chez le portier...". *Aminadab*, p. 55.

16. Galgat: Montículo de piedras que se encuentra con frecuencia cubriendo una cripta de la época megalítica. *Dictionnaire de la langue française*, p. 550. Hachette, 1991.

Este desplazamiento de identidades exige una mirada diferente constituida por una percepción múltiple. Las miradas se cruzan allí donde la identidad ya no presenta ningún interés para un individuo que ha olvidado su proyecto y su historia, un individuo que atraído por la posibilidad de un descubrimiento es arrastrado hacia el vacío: "La atracción no ofrece sino el vacío que se abre indefinidamente bajo los pasos de quien es atraído, o la indiferencia que lo recibe como si él no estuviera allí, o el mutismo insistente al cual no puede resistir; mutismo equívoco que no se deja descifrar ni permite una interpretación definitiva —nada más que ofrecer sino el gesto de una mujer desde la ventana, una puerta entreabierta, las sonrisas de un portero en un umbral ilícito, una mirada condenada a la muerte" (17).

1.4. Todos aquellos que representan la ley tienen la posibilidad de desplazarse con una cierta libertad, mientras que aquellos que se encuentran fuera de la ley y bajo su supervisión, sufren de una especie de inercia que les impide funcionar como individuos racionales.

Sumido en este estancamiento —mientras que el padraastro se pasea con autoridad en la habitación, la hermana limpia, organiza, busca ayuda, Bouxx entra y sale—, Sorge los contempla desde la quietud de su cama, desde su estado de somnolencia (18).

Thomas encuentra a su paso obstáculos para subir o bajar, para abrir una puerta o una ventana; tiene aún dificultades para hacer mover su mano y escribir su nombre sobre la hoja de papel que ponen a su disposición (19).

17. M. Foucault. *La Pensée du dehors*. Ed. Fata Morgana, Montpellier, 1986, p. 28. (La traducción es nuestra).

18. "Cependant, je ne me levais pas, je ne mangeais pas". *Le Très Haut*, p. 225.

19. "Thomas pensa qu'une fois de plus il ne se montrait pas à son avantage; il était à demi étendu sur le sol, la porte en s'ouvrant lui ayant fait perdre son appui, et il était tombé si maladroitement qu'il ne réussissait pas à relever la tête pour voir la personne qui était devant lui... Thomas fit un mouvement pour se redresser, mais il demeurerait si meurtri de sa chute qu'il eut encore besoin d'aide et qu'une fois debout il dut s'appuyer contre la porte. Il resta

1.5. En *Le Très Haut*, cada personaje a su turno asume el papel de la ley: Sorge mismo, quien en un estado febril cree ser el todopoderoso; Bouxx con su deseo de cambiar el curso de los sucesos y que lucha contra la ley oficial representada por el padraastro de Sorge y el Estado que se encuentra presente por doquier. Sin embargo, *Le Très Haut*, que representa la invisibilidad de la ley es un ser sin identidad. Para dar cuenta de esta invisibilidad cada personaje que ha representado la ley en cualquiera de sus formas va desapareciendo del texto: la madre, la hermana, el padraastro, Ich —que pasa casi desapercibido—, y Bouxx —quien a pesar de su ausencia, hace sentir el peso de su poder—. Sólo quedan Jeanne y Sorge. Sorge, enfermo y débil —todo lo contrario del Plus-Haut—, a quien Jeanne ofrece su mirada y su discurso, exigiendo a cambio la apropiación de esa otra mirada vacía y apática. Finalmente, la desaparición del otro nos es presentada como la única manera de preservarlo en el recuerdo. La mirada que la ley ejerce sobre los personajes borra su identidad y los priva del movimiento dinámico de la existencia.

Nos preguntamos ahora por qué en *Aminadab* Thomas no encuentra interlocutores, no obtiene respuestas, y a medida que avanza la narración lo vemos cada vez más confuso y extraviado. ¿Busca acaso una verdad? ¿La verdad de la casa? Es seguramente en esta búsqueda que Thomas se equivoca. En su recorrido a través de la casa trata de ver en un portero un portero y no un pintor; en un criado un criado y no un inquilino; en una mirada el rostro que le corresponde. Ahora bien, no encuentra nada que sea la representación reconocible de lo que se presenta ante sus ojos, solamente designaciones irresolutas continuamente susceptibles de desdoblamiento.

Bajo la mirada de la ley apoyada en un sistema complejo de vigilancia —los individuos se vigilan entre ellos, olvidando quién es quién en la jerarquía del poder—, Thomas lucha por abrirse camino (20) a diferencia de Sorge que se deja arrastrar (21).

donc là incertain et malheureux sans quitter la pièce...". *Aminadab*, p. 182.

20. "Thomas fit de nouveaux efforts pour se lever en s'appuyant contre le pied du pupitre. Il était très gêné par ses jambes qu'il ne réussissait pas à plier, mais il pensa que s'il pouvait atteindre la planchette

Recordemos que una de las características del tiempo en este texto es su situación condicional, un *como si*. Los dos personajes Sorge y Thomas, no logran ubicarse dentro de lo que hemos llamado un *tiempo-Rhoda*. Al terminar el libro los dejamos en una situación de imposibilidad, un callejón sin salida. Thomas no logra escribir ni firmar, pero a pesar de la dificultad que encuentra aún para sostener el lápiz entre los dedos, deja sobre el papel la inicial T, ¿no logrará también encontrar una salida o, por lo menos, una explicación a su situación de extranjero?

Sorge no sabe si debe asumir o no la clasificación como enfermo, ¿es él verdaderamente un caso clínico? Llegando al final del texto, todo lo que cree poder hacer es comenzar a hablar: "*Maintenant, c'est maintenant que je parle*".

("—Ahora, es ahora que hablo"). (*Le Très Haut*, p. 243, última línea del texto).

2. RELACION PERSONAJE-ESPACIO

Intentemos elucidar cómo se lleva a cabo la existencia de los personajes en estos lugares vacíos. Los elementos de la naturaleza que hacen parte de la pobreza del paisaje ejercen sobre el personaje una violencia más que una relación coherente: El viento que impide la marcha, la ausencia de luz o la ausencia de completa oscuridad que impiden distinguir el día de la noche. Los objetos y los espacios con los que se relaciona el personaje están codificados con una función antípoda: Las camas en vez de servir de reposo, son un lugar de sufrimiento y de insomnio; las ventanas no se pueden abrir y si el personaje logra mirar a través de ellas sólo verá

el vacío; los corredores inciertos esconden las salidas y las entradas, siendo al mismo tiempo el espacio hacia donde el personaje se lanza después de la asfixia del dormitorio. Lugares donde el encuentro no es posible y a los que el personaje tiene acceso en la oscuridad, en medio de la cual la mirada se hace equívoca.

La oscuridad y la luz, bien sea al exterior o al interior, son siempre turbias: no hay ni oscuridad completa ni completa iluminación. En resumen, los personajes se encuentran en un lugar de encierro en donde son considerados como sospechosos y, por lo tanto, vigilados. Lugares que logran crear un tiempo del vacío, del contagio, de la enfermedad y probablemente de la muerte. Tiempo y lugar propicios para que el individuo sea sometido a la invisibilidad de la ley.

2.1. Dos dispositivos se ponen a disposición de la ley. Una casa mal tenida —a puerta cerrada—, que promete misterios a descubrir y por la que Thomas se siente atraído; y como subdivisión de este dispositivo, el dormitorio de Sorge.

Estos espacios encerrados son un modelo propicio para el sistema necesario a la ley donde el personaje es constantemente vigilado aunque parezca que se le tiene en el olvido y de donde no quiere salir sin haber aclarado los secretos. De todas maneras no tiene posibilidades de salir pues está condenado a este encierro sin que la causa de ello sea clara para él. Este hecho se encuentra ilustrado con el relato que Jérôme hace a Thomas sobre las costumbres de la casa con relación a los inquilinos que quieren partir y sobre la manera como el edificio mismo parece verse afectado ⁽²²⁾. El papel que juega la casa en la narración en tanto que centralización

qui servait d'écritoire, il s'y accrocherait et, dût le petit meuble tomber sur lui, il ne le lâcherait plus jusqu'à ce qu'il se fût tout à fait redressé". *Aminadab*, p. 202.

21. "Comme je continuais à ne pas bouger, elle m'arracha le papier, le crayon et se mit à écrire, puis elle me donna la feuille où il y avait cette phrase: «Je désire que Jeanne Galgat continue à me servir de garde aux heures où elle sera disponible». Un peu plus tard". "Elle me poussa le crayon entre les doigts. «Signez ici». Je signai". *Le Très Haut*. p. 201.

22. "Ils parlaient donc, ils quittaient la maison. Projet inouï. Qu'espéraient-ils trouver au dehors que voulaient-ils?... Comme ils étaient en grand nombre et que l'escalier à demi détruit menaçait déjà de s'écrouler lorsqu'un seul homme s'y aventurait, nous réussîmes à les convaincre qu'il en fallait construire un nouveau... Ce furent des journées accablantes. Nous n'étions pas seulement mal heureux à cause de ces compagnons que nous perdions, nous étions tourmentés par la pensée que se départ portait atteinte à la maison plus que n'importe quel écroulement..." *Aminadab*, pp. 107-108.

de la invisibilidad de la ley se proyecta entonces hacia dormitorios, corredores, ventanas y calle. El individuo se encuentra en el interior de la ley que lo vigila y lo manipula. El cree ser testigo de un sistema de relaciones que van de los superiores a los inferiores pero cuando se da cuenta que estas relaciones funcionan en todas las direcciones posibles concluye que no podrá comprender la atmósfera que lo rodea, puesto que su mirada no está adaptada a un sistema tal.

Casa y dormitorio abrigan su propio sistema de vigilancia gracias a un juego de limitación del espacio, de escasez de aire y de luz, de combinación de ruido y silencio, que logran controlar todo lo que pueda sucederle al personaje ⁽²³⁾.

2.2. La casa y el dormitorio al mismo tiempo que son lugares de sumisión y de observación son también los lugares donde se espera la derogación de la ley.

Se trata de crear un lugar artificial y coercitivo, donde el extranjero, Thomas, y el enfermo, Sorge, puedan permanecer como suspendidos en el olvido de sí, en una espera sin sentido, porque, ¿cómo esperar la derogación de una ley de la que no se conocen los fundamentos?

En esta espera sin fin el movimiento característico en la casa es el de desplazarse continuamente, errar. Sin embargo, el movimiento al que Thomas está sometido es diferente al de los otros inquilinos a quienes se les asigna un apartamento de donde acto seguido, se les echa. Thomas, no será nunca aceptado como inquilino y estando sin domicilio, goza aparentemente de mucha más libertad que los otros. Lo que no quiere decir que pueda salir y entrar a su voluntad. La casa parece indiferente a la existencia de Thomas, es un lugar de exilio. Para los inquilinos un exilio continuo, para Thomas un exilio que no ha podido comenzar.

El poder de la casa es total, de manera que un inquilino que lucha contra ella es condenado por los otros. Así, inquilinos o visitantes deben someterse a dicho poder sin cuestionarse, un poder que les obliga a un exilio continuo sin encontrar salida. Pues habitar la casa significa errar en el interior de las fronteras marcadas por la ley. No obstante, la casa permite a los inquilinos una cierta libertad, desde que todo suceda en el interior y no se trate ni de descubrir una verdad ni de conocer el sistema de poder. Este sistema la protege del caos creado por los inquilinos mismos y la protege también de la imaginación producto de narraciones locas. Por esto las prohibiciones son numerosas. Sólo pueden habitar el dormitorio que les ha sido asignado y sólo pueden ir y venir libremente en el piso en donde se encuentra el dormitorio. Es también prohibido subir a los otros pisos o siquiera mirar la escalera que conduce arriba. Mirar la escalera era ya mostrar el deseo de comunicarse con los pisos superiores y en la casa todo está preconcebido para que la comunicación no exista y para que reine el aislamiento. La ley de la casa permite que la visión que ella ha creado de sí misma subsista a fuerza de narración. La existencia de inquilinos y enfermos da forma a la casa, sin su presencia ella se derrumbará ⁽²⁴⁾. Pero la casa es también personaje; esta casa que Thomas veía desde el exterior ya estaba dentro de él, ya poseía su imagen; ha entrado en esta imagen y no sabe cómo habitarla.

Thomas y Sorge esperan ser reconocidos por la casa. Thomas como inquilino, Sorge como enfermo. Para poder seguir siendo admitido como enfermo Sorge es obligado a sufrir una reclasificación apropiada a las nuevas leyes de la casa ⁽²⁵⁾.

El principio de estas habitaciones de enfermo, habitaciones de espera, habitaciones de nadie, es de ser a la vez prisión y fosa. En esta espera sin fin los dormitorios se asemejan a una tumba; el cuarto de Luisa parece una caja, larga y estrecha ⁽²⁶⁾; también la madre de Sorge ha oído decir que la habitación de su hijo es una tumba.

23. "J'entrai dans cette chambre, en aveugle, trébuchant. Dorte me parut très mal... A un certain moment, quelqu'un fit tomber quelque chose, ses sandales je crois. Ce bruit passa à travers la chambre comme un souffle, personne ne bougea... A cet instant, je fus soulevé par une terrible explosion, j'étais à terre; la maison semblait avoir perdu ses bases, même la lumière, transformée en reflets rigides, tremblait...". *Le Très Haut*, pp. 179-181.

24. "Les locataires sont la maison". *Aminadab*, p. 114.

25. "Nous recevons d'autres malades, des malades d'une catégorie spéciale". *Le Très Haut*, p. 90.

26. "Elle me poussa dans une pièce. A peine entré, je fus réveillé, saisi par une extraordinaire impression

2.3. ¿Cuál es la realidad de la casa? ¿Cuáles son las habitaciones verdaderas: las que vemos proyectadas en un cuadro, o aquellas descritas por las palabras de alguno de sus habitantes? ¿O su realidad se encuentra ahí mismo, en la metamorfosis que sufren estos espacios ante los ojos extraviados del personaje?

Los lugares que Thomas descubrirá le son revelados con anterioridad en un cuadro. En cada cuadro se ve la representación de una realidad diferente desconocida hasta entonces: sol en vez de lámpara, ausencia de ventana reemplazada por un dibujo detallado y fiel del exterior⁽²⁷⁾. Cuadro y habitación se encuentran confundidos en la mirada de Thomas. Cada lugar que descubre ayuda a aumentar este sentimiento de extrañeza: una escalera que no termina, una puerta que sólo se abre desde afuera, como si la existencia de la casa dependiera de la mirada de los caminantes que por allí pasaran. En realidad, la percepción que puedan tener los personajes de los lugares donde se encuentran depende del sistema de funcionamiento de la mirada propia de la casa⁽²⁸⁾.

Es así como la casa debe permanecer ante los ojos del visitante o del enfermo, imperturbable, a pesar de las metamorfosis de las que él es testigo. ¿Cuál es entonces la realidad de la casa y la habitación? ¿Cómo debe mirar el personaje? ¿Fijando los ojos en lo que ve? ¿Escuchando las narraciones de lo que ve e imaginando lo que no ve? La constitución de

su mirada depende de la ley que le es impuesta, pero los códigos de esta ley le son desconocidos.

Además, la realidad de la mirada de la que es objeto la casa depende de la calidad del inquilino. Para el mal inquilino —inquilino nómada— la verdadera existencia reside en lo que hay arriba; los pisos superiores son su sueño. Por el contrario para el buen inquilino —inquilino sedentario y sin ambiciones— los pisos superiores no existen, o por lo menos, él no sueña con ellos, sólo existen para él los muros que lo rodean.

Finalmente la casa es lenguaje. El discurso crea los lugares a medida que la narración avanza y los transforma en lugares vacíos de objetos y de personajes. ¿Por qué entre todas las prohibiciones la más severa es la de dirigir la mirada hacia lo más alto? Quizás porque la grandeza y los misterios que allí se esconden son de una magnificencia tal que aquel que los presencie será enceguecido por esa visión, o más bien, simplemente porque los pisos superiores no existen, es decir, porque lo más alto no existe.

3. Todavía no hemos respondido a la pregunta, “¿hacia dónde va la literatura?”, pero tenemos, por lo menos una idea clara sobre un punto preciso: Blanchot desliga la literatura de lo anecdótico, de lo narrativo, de lo histórico, de personajes contruidos en función de un proyecto unívoco; sitúa el lenguaje más allá de la descripción de paisajes, de objetos y de decoración de espacios.

El personaje blanchotiano proyecta una mirada confusa hacia los objetos, los seres y hacia la existencia misma. Si no es capaz de percibir la realidad de un edificio, de una habitación, de un rayo de luz o de sombra, ¿cómo podrá percibir su propia realidad?⁽²⁹⁾.

A pesar del vacío que rodea la existencia de la casa la habitación es el espacio de la vida, de esa vida extraña de la que no hemos podido vislumbrar las características. Allí sucede todo. Sin la habitación Sorge no sería personaje; sin la ventana de la habitación desde donde cree ver un signo de invitación,

de froid, d'humidité, de délabrement... La chambre commençait à s'éclairer, elle était assez longue, étroite, assez basse; du lit qui était au fond, le plein jour ne parvenait qu'à michemin, juste à la limite de la tenture; ensuite, la pénombre formait une sorte d'alcôve. En somme, elle ressemblait à une caisse". *Le Très Haut*, pp. 55-56.

27. "A la place de la lampe qui devait brûler la nuit, il y avait un soleil; la fenêtre était absente, mais tout ce que l'on pouvait voir par la fenêtre, la rue, les boutiques d'en face et, plus loin, les arbres de la place publique, était fidèlement dessiné sur la cloison". *Aminadab*, p. 16.

28. "La transformation a modifié l'aspect de la pièce pour ceux qui n'en avaient jamais, aperçu la vraie nature, ceux-là ont continué à ne rien voir. Mais les autres? Que voient-ils? Qu'y a-t-il de changé pour eux? Ils ouvrent les yeux et tout est comme avant". *Aminadab*, p. 75.

29. "Le brouillard se dissipait. Je me demandais pour quoi j'avais eu du mal à reconnaître mon appartement. C'est que tout était impersonnel? Je ne rentrais pas chez moi". *Le Très Haut*, p. 76.

Thomas no hubiera entrado a la casa y la narración no hubiera tenido lugar. Y aún, si nada parece claro, tampoco hay nada que descubrir puesto que cada habitación es la repetición de la anterior. Los cambios sufridos por el personaje, son cambios estáticos o más bien, desplazamientos estáticos que no cambian en nada ni el hecho de ser habitación ni personaje en la habitación. Sin embargo, a pesar de que la casa y la habitación son lugares cerrados, la estadía allí no permite establecer relaciones de comunicación con los otros, debido a la carencia de puntos de referencia y a la aparente multiplicidad de realidades.

Personajes errantes, enfermos, enfermeros, criados, inquilinos habitan el espacio de la celda-fosa donde son vigilados, aparentemente curados bajo el poder indestructible de la ley. La habitación es un lugar sombrío donde la ley se esconde y se debate

para aniquilar al individuo. El dormitorio, convertido en tumba, permite que la ley permanezca. Así, para que la ley pueda existir los personajes que habiten estos lugares deben convertirse en cadáveres o, de alguna manera, asemejarse a ellos —pueden estar enfermos, ser débiles o extranjeros, pero están vivos—, se necesita que por lo menos su mirada se transforme en mirada agonizante, mirada de cadáver.

Es a partir de esta mirada de enfermo, mirada de extranjero, mirada de cadáver —del hecho de ser visto y de la imposibilidad de ver—, que se construye la realidad de estos lugares extraños. Mirada creada por el poder de la ley y de la que ella se alimenta para seguir existiendo.

París, diciembre 1993.