



DOSSIER:

CUERPO Y ESCRITURA

ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA



Textos reunidos con la aprobación de los
autores para la publicación en la
página web www.cuerpoylenguaje.cl.

Publicados el 30 de octubre de 2018.

Tabla

<i>Devenir animal: Reflexiones a partir del Bestiario de Julio Cortázar</i> Paz Esperanza Carreño Hernández.....	5
<i>El espacio vacío entre el autor y (su) obra: Maurice Blanchot y el pensamiento del afuera</i> Daniela Rivera Riquelme.....	11
<i>La tragedia del cuerpo: «escritura blanca» y pensamiento de «lo neutro» en L'Etranger de Camus</i> Matías Rivas Vergara	17

Paz Esperanza Carreño Hernández

Devenir animal: Reflexiones a partir del *Bestiario* de Julio Cortázar

Desde los inicios de la literatura en los relatos míticos encontramos la figura del animal, siempre enigmática, siempre monstruosa, siempre marginal; o divina o inferior respecto de lo humano.

En el caso de Julio Cortázar, lo que llama la atención es la presencia recurrente de animales, fantasmales, manadas, a veces imperceptibles, que se cuelan entre los relatos cotidianos de sus personajes. Muchas veces sin saber qué clase de bestia es la que merodea y habita allí junto a nosotros, rompiendo nuestra cotidianidad, llevándonos a los bordes de nuestra propia casa.

En este contexto, la pregunta que llama las siguientes reflexiones respecta a la relación enigmática y fascinante entre humano y animal que muestra Cortázar en muchos de sus cuentos, particularmente los que se encuentran en *Bestiario*, donde su propio título no deja de ser sugerente a la hora de articular una serie de narraciones en torno a la animalidad vista como también bestialidad.

Así, esta ponencia se divide principalmente en tres partes. La primera, intenta pensar los animales de Cortázar a partir de las categorías de animal realizada por Gilles Deleuze en *Mil Mesetas*. Para poder pensar así, una animalidad que diste de las concepciones antropocéntricas de lo animal. La segunda, y a partir de la distinción anterior, da cuenta de la forma en que lo humano y lo animal se relacionan en estos cuentos a saber: el devenir animal. Finalmente, y a modo de reflexión filosófica a partir del texto de Jean-Christophe Bailly *El animal como pensamiento*, es posible cuestionar aquella determinación que nos hace creer que el pensamiento es competencia exclusiva de lo humano, como si fuera plenitud de razón y clausura absoluta y distinta de la animalidad.

De esta manera, se articula una reflexión en torno a la animalidad y su presencia en lo humano como una cuestión no solo partícipe, sino también propia del devenir de la subjetividad, arraigada también a un intento de resistencia de los poderes hegemónicos que nunca logran dar con la totalidad de lo heterogéneo, dentro de ello, el devenir animal, que justamente está presente en los relatos cortazianos y posibilita una escritura a partir de un pensamiento otro, no animal, no humano, sino que un pensamiento del devenir.

I. Los animales de Cortázar

Dentro de los cuentos que escribe Julio Cortázar en *Bestiario* podemos advertir distintos tipos de animales, algunos se nombran otros no, algunos son animales “reales” otros son fantásticos, pero todos comparten una característica: ser animales salvajes, animales otros, pequeños o grandes demonios que habitan

lugares paralelos al humano, pero que de pronto lo interpelan entran en su mundo destrozando todo. En este sentido, tiene lugar la distinción que con claridad define Gilles Deleuze en *Mil Mesetas*. Hay animales que son edipizados por el hombre, animales que son parte de la familia y que ocupan un lugar simbólico casi completamente humano. Es decir, cuando nos referimos a *mi gatito*, o *mi perro* con el que vivimos hace años juntos, son siempre animales ya abrazados por la racionalidad humana, dispuestos en territorios humanos y con quienes nos relacionamos humanamente. En segundo lugar, hay animales arquetípicos, situados fuera de contextos humanos, sin relación con ellos, aislados en mundos desconocidos, animales totémicos, idealizados, tal vez esa clase de animales que carecen de mundo (en palabras de Heidegger) como una especie de objetos fuera de la constitución de los sujetos humanos. Finalmente, se definen animales que resisten a ser edipizados, manadas, salvajes, bestias, que aparecen como el onceavo conejito entre el piso uno y el dos.

Son estos últimos animales los que encontramos en los cuentos del *Bestiario*, manadas de conejitos que en el cuento *Carta a una señorita en París* el protagonista se saca de la boca de vez en cuando; cuando sube al ascensor y cuando ya supera los diez conejitos el descontrol de la manada lo fascina, lo envuelve y lo enloquece tal vez, hay ahí un encuentro distinto al que existe con el animal familiar o con el animal idealizado en el tótem, hay un encuentro con otro que nos intimida y a la vez nos llama fuera. Situación similar ocurre en *Bestiario*, ahora un animal sin nombre ni forma comienza a habitar la casa de dos hermanos hasta sacarlos de ella, el miedo y lo

desconocido se toman el espacio humano para llevarlos al extremo de su morada. En *carta a una señorita en París* se señala: “Entre el primer y el segundo piso Andréé, como un anuncio de lo que sería mi vida en su casa, supe que iba a vomitar un conejito. Enseguida tuve miedo (¿o extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza) (...)” (Cortázar, 2007, 22). Estos animales, bestias, demonios salvajes que impiden la seguridad de la razón humana, que trasgreden el límite hacia y desde nosotros, que nos fascinan con el *devenir animal*, son aquellos que solo pueden sorprendernos, citando a Jean-Christophe Bailly: “Al comienzo de toda consideración sobre los animales está o debería estar la sorpresa, la sorpresa por el hecho de que existan” (*La forme animale*, 2009, 13).

II. Devenir animal

Este devenir, es un devenir siempre de lo múltiple, hay un contagio de lo heterogéneo que nos llama fuera del Yo. El animal constituye un mundo, su propio mundo singular y limitado (Bailly diría su propio país), y es justamente su límite el que llama a un más allá del límite, a un fuera del territorio. En palabras de Deleuze, los animales llevan a cabo una desterritorialización y reterritorialización cada vez que bullen, que contagian, que se multiplican. Este parece ser el caso de los conejitos de Cortázar, blancos, grises, negros; crecen y se van volviendo cada vez más salvajes, alimentados de trébol, comiendo libros, rompiendo lámparas, ya no se contentan con habitar el hogar inicial dentro del armario. Se multiplican del conejito del 10 al 11. Las bestias territorializan desde la puerta de roble, hacia la cocina, el baño, a la casa entera. El

hombre no deviene animal sin una fascinación y miedo por esa manada, por esa multiplicidad que lo contagia.

Los personajes de los cuentos de Cortázar son interpelados, por el poder de la multiplicidad, de los flujos y fuerzas bestiales, fuerzas salvajes que los animales poseen. Un poder de la multiplicidad que le impide al protagonista de *Carta a una señorita en París* deshacerse de sus conejitos que al tomar tan solo uno supo que su aura inefable lo excedía “Un mes distancia tanto: un mes es tamaño, largos pelos, saltos, ojos salvajes, diferencia absoluta (...) tan de uno que uno mismo... y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta” (Ibíd, 23). El tamaño, la cantidad y lo imperceptible que se vuelve el animal contagia lo humano con un flujo de afectos no determinantes, tampoco filiativos o evolutivos, sino simplemente heterogéneos. Y justo en ese límite entre lo humano y lo animal es que aparece un anomal: el onceavo conejito, que tiende un puente hacia el territorio desterritorializado, en palabras de Jean-Christophe Bailly, “un espacio sin nombre y sin proyecto en el que el animal libremente se abre camino”, una comunidad de lo humano y lo animal que solo es posible en la diferencia y que se posibilita por el contagio del *Anomal*. Y, dice Deleuze, *anomal* en el sentido de anomalía, ese undécimo conejito gracias al cual lo humano entra en el devenir animal. El *anomal* es el borde de la multiplicidad. Justamente aquí el argumento vuelve sobre sí. El *anomal*, figura paradigmática de los animales en el bestiario, es quien abre para lo humano la posibilidad del devenir animal, que no es otra cosa que la multiplicidad, el rizoma.

En términos deleuzianos el devenir es siempre rizomático, es decir, siempre absolutamente múltiple e indeterminado: fuerzas, flujos incesantes, el contagio de ese mundo singular y limitado del animal que se abre camino fuera, que desterritorializa.

¿Qué es entonces aquello que nos lleva al límite, al contagio vertiginoso con lo animal? Me pregunto si será una fascinación, un afuera, lo completamente distinto de lo humano, o, más bien, hay algo de lo animal que nos habita, algo de esa multiplicidad que no nos permite ser plenamente humanos, sino que relacionados con esa multiplicidad desde dentro. El devenir animal no es un volverse animal del hombre ni viceversa, sino ese contagio; de otra manera mantendríamos las tajantes y absolutas distinciones entre una pureza de ser animal y una de ser humano.

Hay una multiplicidad de afectos que se despliegan dentro de lo humano y que lo exceden. La afectación no es un sentimiento personal, sino que es la afectación de la fuerza de la manada, de la fuerza salvaje de lo animal que desencadena y hace vacilar al Yo. Al respecto, cito a Deleuze en *Mil Mesetas*: “Si hemos imaginado la posición de un Yo fascinado es porque la multiplicidad hacia la que tiende, ruidosamente, es la continuación de otra multiplicidad que actúa sobre él y lo distiende por dentro”. El cuerpo de lo humano, su ontología, su pensamiento, su plenitud y clausura es lo que se contagia y se pliega para devenir otro, para devenir animal basta ese instante de sorpresa en que el Anomal, en búsqueda de territorio, despliega su multiplicidad sobre lo supuestamente humano, en

esta contaminación el Yo ya no es yo humano, sino que deviene múltiple.

III. La literatura del devenir

La literatura de Cortázar aparece entonces como un devenir en sí misma, inseparable. No imita, no corresponde y no se identifica con lo animal, sino que deviene tal, heterogéneo, no alcanza una forma. El devenir animal en estos cuentos es una vecindad del hombre con el animal que anula su preexistencia ontológica y esencial. En tal sentido, es una involución, no hay semejanzas ni parentesco entre animal y humano, no hay una instancia de identificación de un hombre con un mono u otra especie, hay una involución creadora entre el personaje y los conejitos: lo humano deviene animal, sin llegar a serlo, se contamina. Ya no es sí mismo, tampoco es absolutamente animal. Por esto, la literatura en Cortázar es un devenir, porque se vuelve múltiple, heterogénea, molecular en último término. Ya no es de un Yo. Ya no es de Cortázar. La literatura nunca es una cuestión de la vida privada de los autores y sus personajes, sino que siempre es este acto creador del devenir, una creación y desterritorialización por contagio. Esa potencia de la manada que nos impide la racionalidad y nos traslada a la ficción por la fuerza de las afecciones.

El autor en el límite con lo animal, en la vecindad con él, es llamado a ese supuesto afuera, que más bien es el contagio que ocurre en esta desterritorialización del animal respecto a su mundo y su límite. La multiplicidad que los mueve y los afecta lo saca de su morada para habitar nuestra casa.

Esta afección creativa del devenir animal puede abrir una nueva vía para el pensamiento y, con ello, para la literatura. En la literatura cortaziana ya no hay un pensamiento exclusivo del Yo, sino que se expresa un pensamiento del devenir. Un pensamiento sin forma, sin conexiones lógicas, sin semejanzas ni correspondencias. El pensamiento animal es esa mirada que toca, libre de mediaciones. El pensamiento animal son afecciones, momentos, soberanías furtivas, encuentros difusos que impiden la legitimidad de un pensamiento puramente humano. ¿Dónde se sitúa entonces la literatura y el autor del *Bestiario* si ya no es el dueño absoluto de su obra, si el pensamiento en ella expresada en un devenir animal, un pensamiento animal, momento y flujos sin forma que habitan el libro, que habitan el pensamiento y el autor contaminándolo? Si el devenir animal no significa volverse animal, ni que el animal se vuelva humano, entonces el autor se pone *en el lugar del* animal, puesto que no hay un lugar propio de lo humano, hay una vecindad, una comunidad de discontinuidades, de singularidades, de fuerzas moleculares. No hay una escritura privada en la literatura, sino que más bien hay una constante desterritorialización en la narrativa de Julio Cortázar, un "llevar al lenguaje a ese límite hasta el punto de que no hay literatura que no lleve el lenguaje y la sintaxis a ese límite que separa lo humano y lo animal" (Deleuze, 1988), desarraigarse de las existencias antropocéntricas que separaron al humano del animal y situarse en ese entre, en la contaminación, en la casa que fue poco a poco habitada por una bestia imperceptible, en la distancia entre el 10 y el 11, entre conejitos pequeños que duermen y conejos

grandes que roen libros y muebles. La literatura es un ponerse *en lugar de*, porque justamente no hay un lugar único, hay territorios y movimientos en esos territorios. Cortázar ya decía, en una entrevista con Ernesto Gonzales Bermejo: “Para mí, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aritotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpe y se hace sentir”. En el devenir animal, lo humano transita, se contagia y crea espacios nuevos, mecanismos creadores.

Los cuentos de *Bestiario* no son necesariamente una imagen proyectada del inconsciente (siempre edípico y psicoanalítico), tampoco me parece que sean una imagen de la culpa de habitar la vida unívocamente. Sino que, por el contrario, el devenir animal presente en *Bestiario* es una vía para el pensamiento animal, el devenir y la contaminación que solo se permite dentro de la ficción, cuando no se necesitan certezas, formas ni identificaciones, sino que esa mirada, esa palabra que mirando y diciendo toca, que deviene múltiple e inasimilable. Allí donde el cuerpo se desborda en devenir, donde el cuerpo se extiende entre lo humano y lo animal, ese momento en que el *anomal* tiende un vínculo con lo humano, no soportando sus lugares racionales y absolutos. Cuerpos que no soportan los flujos devienen tarde o temprano en otro. Ocupando nuevos territorios, nuevas casas, nuevos cuerpos. Esa multiplicidad del devenir que el cuerpo limitado no aguanta, se extiende y busca un cuerpo en la literatura de *Bestiario*.

Bibliografía

Bailly, J. (2014). *El animal como pensamiento*. Santiago: Metales Pesados

Cortázar, J. (1967). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana

Deleuze, G. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos

Deleuze, G. (1988). *Entrevista con Claire Parinet*. Recuperado: http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2007/02/abecedario_gilles_deleuze.rtf.

Daniela Rivera Riquelme

El espacio vacío entre el autor y (su) obra: Maurice Blanchot y el pensamiento del afuera

Nos encontramos muy frecuentemente con obras literarias que despliegan temáticas y nociones de las cuales la filosofía se ha encargado de tratar metódicamente. Tal es el caso, por ejemplo, de autores como Jorge Luis Borges, con sus *Ficciones*, en las cuales se dibujan *jardines* y *artificios* que intentan dar con la naturaleza del tiempo. Asimismo, Hermann Hesse y sus *Abalorios*, que narran sobre el hombre y los saberes, o bien, Albert Camus, cuya obra se despliega al alero de las consideraciones sobre la filosofía de la existencia. A su vez, no resulta difícil encontrarnos con obras que, si bien son catalogadas como propiamente filosóficas, también alcanzan sagaces gestos literarios, los cuales terminan por difuminar la *frontera* entre un género y el otro. Quizás, una de las manifestaciones predilectas de esto último toma lugar en Nietzsche y el canto de Zarathustra.

A pesar de que esta sea una constatación sencilla, es precisamente en la simbiosis entre ambas disciplinas que se aloja una cuestión que podría pasar desapercibida, a saber, cuáles son esas *fronteras* que, al parecer, dan contorno a la filosofía y a la literatura. Antes de

cualquier respuesta a la pregunta por las fronteras aparece, más bien, una suerte de necesidad, es decir, se hace presente una notoria inclinación por definir o exigirle al pensamiento que pertenezca. Es la necesidad de determinar lo que *propiamente* corresponde a tal o cual lugar, a tal o cual categoría. A todas luces, según esto, no queríamos dejar espacio para la obra que tambalea entre un lugar y otro, para una obra que oscile, pues allí se instala el incómodo riesgo de la posibilidad de un espacio vacío.

En su obra, Maurice Blanchot plantea este peligro del pensamiento, es decir, cuando el pensar ya no se resguarda en su pertenencia, sino que sale en busca de una distancia. No es del todo extraño, entonces, que Blanchot mismo performe la dificultad de situar su escritura dentro de una u otra categoría. Esta última ha sido una tarea en la cual se han embarcado intérpretes y lectores, sin embargo, en el esfuerzo por otorgarle una unidad, ya sea como obra filosófica o literaria, no han logrado más que arribar a la molestia de lo que se encuentra incompleto o inadecuado.

Junto a Blanchot es posible reconsiderar la relación que creemos tener con el *propio* pensamiento. En este sentido, el filósofo francés exhorta a poner el pensamiento a distancia y, con ello, a poner en duda el gesto clásico de la filosofía, el cual pretende instaurar una razón que unifica, una circularidad que delimita y que torna hacia sí misma su verdad y su saber. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el pensamiento se aparta? ¿Qué es lo que queda cuando ya no se somete a mi propiedad ni se identifica conmigo? Surge un pensamiento que ahora se despliega sin necesidad de un *yo*,

aquel que ya no me pertenece como sujeto pensante, uno que no me reconoce ni me instituye como soberano. Es el pensamiento que detiene la necesidad de una experiencia apropiable.

De esta manera, lo que sobreviene es un espacio como *fisura*, un espacio que no intenta ser un vacío que distiende los extremos entre sujeto y pensamiento, reconociéndolos, sino que es un espacio, un ‘entre’ que más bien los diluye, los fragmenta. El pensamiento es ahora desterrado hacia un *afuera*, allí donde la propiedad y con ella el sujeto, se desvanecen, un espacio que carece de ellos.

¿Cuáles son las consecuencias para la filosofía, para la literatura y, finalmente, para la escritura cuando ellas se relacionan con el *pensamiento del afuera*? Esta es, quizás, la principal pregunta sobre la que gira la presente reflexión. Sin embargo, habría que advertir aquí que no se trata de dar, una vez más, una solución que unifique y esclarezca tales relaciones, es decir, una solución que nuevamente trace de manera legible las presuntas fronteras, sino, por el contrario, se trata de manifestar la petición que se despliega en esta *relación* de carencia: la exigencia de una experiencia de lo imposible.

El espacio que abre el *pensamiento del afuera* de Blanchot guarda relación con la experiencia de la ficción. En este sentido, el espacio que se da en el ‘entre’ diluye el imperio de la verdad, la mentira y la correspondencia que de ellas se espera como criterio de adecuación a la realidad. Así, en el espacio de la ficción se abre una dimensión que excede al lenguaje, puesto que allí la palabra ya no es institución de la verdad, ella deja de operar como

cimiento y estructura de lo *real*. Ahora la mentira, en tanto que afirmación de la palabra, la destruye como tal y no deja más que su quimera. Tal es la experiencia de la literatura, la formulación de una ficción que expulsa al lenguaje hacia su exterioridad, a su *afuera*.

Ahora bien, esta dimensión que rompe con lo verdadero y lo falso no solo alcanza al lenguaje de la literatura, sino que arrastra consigo al lenguaje en general, a aquel que se ha esmerado en cumplir su función instituyente: el lenguaje de la ciencia, al de la normatividad, en general, al lenguaje del discurso tradicional, aquel que ahora es atravesado por esa experiencia inapropiable que hace del lenguaje ya no una adecuación entre palabra y cosa, sino un pacto siempre quimérico. Se trata entonces, junto a Blanchot, de aceptar un pensamiento que nos aleje de él en tanto instrumento de dominación.

La literatura, a la luz del pensamiento del *afuera*, se torna un lenguaje que se traiciona a sí mismo. La literatura deviene en un lenguaje que anula el discurso y ahora frustra su objetivo: se trata de un habla que no comunica, uno que suspende la relación, ya que no me necesita como sujeto emisor para poder desplegarse, ni requiere de un sujeto receptor que dé cuenta de la efectividad de la relación comunicativa. En este sentido, es un habla que toda vez que se profiere, lo hace como anónimo. ¿Quién habla entonces? ¿Quién enuncia la obra? La experiencia literaria excluye al escritor. En este sentido, la defensa de un pensamiento que se ponga a sí mismo en distancia sugiere a la vez un distanciamiento con el autor, puesto que ahora, entre autor y obra se interpone una interrupción, el

espacio vacío que hasta acá se ha venido dibujando. Así, la escritura, cuando se despliega en su *afuera* termina por desautorizar al autor que ahora queda desamparado, ya que el lenguaje que lo había instituido ahora se retira y lo deja descubierto.

Con esto, la formulación cartesiana del *cogito* ya no es posible de sostener, puesto que la relación de identidad entre el sujeto y su lenguaje, el ‘pienso entonces existo’ se fractura bajo la forma de una *irrelación*¹ que indica, más bien, que el pensamiento carece de un remitente ulterior. En este sentido, el pensamiento del afuera se despliega como una ruptura con la subjetividad y, como ya hemos visto, también con lo real, puesto que el pensamiento ya no estructura, sino que abandona su dominio sobre las cosas y reestablece una suerte de inoperancia. Tal como anuncia Blanchot, es una escritura que escribe su propia falta: el pensamiento que expresa una distancia con el mundo.

Con todo, el pensamiento se aleja de su poder de ordenar y configurar la realidad y ahora no alza más que el gesto de su propio ocultamiento. Un fracaso en el cumplimiento de su objeto, como propone Blanchot, un *desastre*.

El desastre es convocado aquí como lo que ha excedido la línea que traza la órbita, diríamos, lo que se encuentra fuera del orden, lo que se disgrega en otra dirección. Es aquello que se encuentra desestructurado, lo que no alcanza un yo, sino que es el no-alcance de esa misma subjetividad. En este sentido, no hay una subjetividad trascendente que pueda pensar y

apropiarse del mundo, pues es el mundo quien se desvanece: una ausencia de mundo. No hay algo así como una unidad de la cual sostenerse, puesto que tal poder ha sido ya diluido en la inoperancia del lenguaje. El desastre es, finalmente, lo que desmantela las identidades. En (su) obra *El diálogo inconcluso*, Blanchot se refiere a este punto con lo siguiente:

Puede ser (me parece que no cesamos de comprobarlo) que cuanto más lejos va el pensamiento en la expresión de sí mismo, más debe mantener en alguna parte dentro de sí una reserva y algo así como un lugar que fuese una especie de no-pensamiento, inhabitado, inhabitable, algo así como un pensamiento que no se dejase pensar. Presencia-ausencia que atormenta el pensamiento que la vigila dolorosamente, con recelo, con negligencia, sólo pudiendo desviarse de ella, puesto que todo lo que la acerca, al mismo tiempo la aparta. (Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 202).

En el marco de esta escritura del desastre pronto se percibe una suerte de relación – con arreglo a lo defectuoso que esto pueda sonar ahora – con la muerte. La muerte es aquello que carece de presencia y, en ese sentido, estamos ya siempre imposibilitados de establecer una relación con ella. No me es posible morir, incluso cuando, a su tiempo, se aparenta hacerlo, puesto que cuando muero, ya no soy *yo* el que muere: inmediatamente he dejado de ser sujeto de mi propia muerte, una experiencia ahora inapropiable para mí. Entre el yo y la muerte se vuelve a abrir el

¹ Fernández, J. (febrero 2012). Maurice Blanchot y el pensamiento de la no-relación. *Neutral*. (2), p. 2.

intersticio, la fisura, el espacio vacío que me impide la apropiación de la relación. El autor lo expresa con lo siguiente:

Cuando hablo, la muerte habla en mí. Mi habla es la advertencia de que la muerte anda, en ese preciso instante, suelta por el mundo, de que entre el yo que habla y el ser que interpelo ella ha surgido bruscamente: está entre nosotros como la distancia que nos separa, pero esta distancia es también lo que nos impide estar separados, porque es la condición de todo entendimiento. (Blanchot, *La parte del fuego*, p. 288).

La escritura y la muerte son instancias que carecen de presencia. Por una parte, la muerte no es capaz de presentarse cuando se la busca, puesto que encontrarla implica la sustracción o el retiro de quien la persigue. Por otra parte, la escritura tampoco es capaz de comparecer, puesto que ella no escribe más que la ausencia de las cosas, la presencia-ausencia que enuncia Blanchot. La escritura manifiesta sólo aquella distancia de lo que quiere decir. No es nunca la muerte misma, tampoco es el lenguaje en su mismidad. Finalmente, escribir y morir se relacionan en su imposibilidad, aquello que nos relaciona a través de la no-relación.

¿Qué nos queda, entonces? Luego de este breve recorrido por las consideraciones que hace Maurice Blanchot sobre el *pensamiento del afuera* junto al lenguaje y la literatura, se mantienen aún pendientes las consecuencias que el *afuera* implica para la filosofía.

El *espacio vacío*, esta irrelación que se ha manifestado sin hacerlo, no puede sino poner en movimiento los cimientos sobre los cuales se edifica la filosofía. En este sentido, este

pensamiento por nuestra relación con él mismo y el lenguaje propone una reflexión en torno a los límites de esta disciplina. El pensamiento del afuera manifiesta una crítica al proceder filosófico en cuanto éste último ha buscado persistentemente conocer, determinar, develar lo conocido por medio de la apropiación, es decir, reduciendo lo desconocido a las categorías ya conocidas. Esto último, a todas luces parece ser un gesto vacío o al menos demasiado arrogante, ya que la filosofía parecería insistir en delimitar sus propios límites, hacer de sí un *dentro* protegido, instaurado, delimitado por la verdad y lo real. Sin embargo, ¿qué sucede cuando la filosofía reconoce la interpelación que le llama desde el *afuera*?

Como hemos visto, este espacio vacío en cuyo terreno habita la ficción ha terminado por esparcir el poder del lenguaje que configura la realidad. Ya no hay una verdad, una unidad, una capacidad de apropiación. Ahora el riesgo que se toma con este pensamiento es el peligro de la no correspondencia. Sin embargo, este peligro del pensar se presenta como una exigencia casi irrenunciable: cuando ya ha sido todo dicho, estudiado e instituido, la filosofía necesita de su afuera, de algo que no sea ella misma para poder seguir en su ejercicio crítico.

Con todo, Maurice Blanchot nos deja un pensamiento en el cual la escritura no da nada, una escritura que de abrir algo lo que despliega es un vacío, un *desastre* en el sentido de la desarticulación de lo que ha sido instaurado. Pero, contraria a esa necesidad de la cual hablábamos al principio sobre lo propio y lo que se corresponde, este desastre no

desarticula para volver a poner a la luz alguna otra construcción, el desastre desarticula y manifiesta la inoperancia, el vacío, la insuficiencia, la falta de relación. Finalmente, es el desastre el que condena la inoperancia, el ejercicio fútil. El desastre nos recuerda que toda vez que buscamos develar la verdad, es la nada quien allí se interpone.

Matías Rivas Vergara

La tragedia del cuerpo: «escritura blanca» y pensamiento de «lo neutro» en *L'Étranger* de Camus

En su comentario de crítica literaria acerca de la novela *L'Étranger* de Albert Camus, Roland Barthes concluye: “Tal vez con *El extranjero* (...) se levanta un nuevo estilo, el estilo del silencio y el silencio del estilo, donde la voz del artista (...) es una voz blanca, la única acorde con nuestra angustia irremediable”¹. Si leemos la novela de Camus no es posible pasar por alto el comentario de Barthes. Ya desde el título de la novela, *L'Étranger*, cuya polisemia puede referir tanto a lo «extraño» como a lo «extranjero» o lo que es «indiferente», Camus propone un estilo de escritura que no es solo un testimonio literario de la experiencia del absurdo, sino un estilo de la ausencia de sentido, quizás el único estilo posible tras

la demoledora crítica de Nietzsche a los fundamentos metafísicos de Occidente.

El estilo, según Camus, es “una redistribución de elementos sacados de lo real”², es la puesta en obra de la experiencia absurda: una imitación de lo real mediante las imágenes del lenguaje. La creación artística, en tanto goce mimético, se complace en armar rompecabezas a su manera. Ante la imposibilidad de asir un sentido del mundo mediante el lenguaje, cada estilo, cada forma artística, es una descripción del mundo, una escritura, un juego de reordenamiento y un conjunto de piezas que se reordenan. El estilo, tal como lo define Barthes al referirse a Camus, es “el primer instrumento del absurdo, que tiene la finalidad de describir y no de explicar”³. La literatura, vista desde la experiencia absurda, revela entonces su pretensión más íntima, su tarea inevitable e infinita: consumarse en sí misma. Esta es también la pasión propia de lo absurdo. Como dice Camus: “Para el hombre absurdo no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir”⁴.

En una de las escenas de *El extranjero*, Meursault, su personaje principal y voz narrativa, se encuentra observando la calle desde el balcón de su modesto departamento. Desde allí describe lo que ve. El mundo desfila ante él, los paseantes pasan, los gestos se suceden y el tiempo transcurre. En esta descripción de lo que ve desde el balcón durante la tarde de domingo, Meursault es también un pasante,

¹ Roland Barthes, “Reflexión sobre el estilo de *El extranjero*”, en *Existences*, 1944, en Barthes (2003), p. 44.

² Camus (2015), p. 372.

³ Roland Barthes, *óp. cit.*, en Barthes (2003), p. 43.

⁴ Camus (2014b), p. 123.

pero no un determinado sujeto ni tampoco un gesto, sino *lo pasante* mismo, un «yo» en «tercera persona», un decir que relata desde *afuera* y desde una temporalidad ausente. Al hacerse de noche en el departamento de Meursault, el día, literalmente, ha *pasado*. “Un domingo menos”⁵, dice Meursault, y agrega: “nada ha cambiado”⁶.

Como se puede apreciar a partir de esta escena, el estilo de *El extranjero*, en tanto estilo absurdo o estilo del silencio, en tanto voz y “escritura blanca”⁷, como lo presenta Barthes, renuncia a la tentación de la presencia plena, desoye el llamado del Ser y se abstiene de explicar. Solo le interesa describir. No hay, en Meursault, una prioridad mayor que ver pasar el día. La escritura de Camus inaugura así, en cierto modo, y según el propio Barthes, una dimensión diferente en la literatura: ya no se trata de revelar una realidad, una verdad o un sentido mediante cierta representación fidedigna de esa realidad, verdad o sentido, sino que se trata de abrir, como señala Maurice Blanchot, “en el lenguaje un poder otro, ajeno al poder de esclarecimiento (o de oscurecimiento), de comprensión (o de incompreensión)”⁸. Dicho poder, que es más bien un *impoder*, es lo que Blanchot denomina como habla neutra o pensamiento de lo neutro, lenguaje que no es ni la explicación ni el misterio, ni la lógica ni el acertijo, ni la ficción ni la verdad. Solo descripción, solo escritura, un habla ajena a la metáfora óptica del sentido y del Ser, habla que “queda fuera de la referencia

luz-sombra”⁹ y que se sitúa en la transparencia opaca de la opacidad transparente, en el *entre* de la tensión dialéctica, el espacio desgarrado que es el mismo de Meursault y su relato.

Esta relación posible entre escritura blanca y pensamiento de lo neutro, a partir de una lectura de *El extranjero*, es lo que configura la posibilidad de pensar un encuentro (o un desencuentro) entre el cuerpo y la escritura (o en el cuerpo de la escritura), lo que precisamente constituye el *leitmotiv* de la reflexión que compartiré ante ustedes.

Un primer punto a considerar, que ya ha sido anticipado, será el lugar de enunciación de la novela de Camus, lo que obliga a una referencia al personaje de Meursault como narrador del relato. Por lo tanto, ya se intuye que la voz narrativa y las características del personaje se presentan imbricadas de un modo particular y que, precisamente en esta manera de articulación, como se verá luego, reside aquello que caracteriza el estilo de *El extranjero*.

Al iniciar la lectura de la novela destaca, a primera vista, el estilo rápido y de frase corta, casi aforístico, que le imprime Camus al texto. Pero este modo de hablar es el del narrador, se trata del habla de Meursault, de la experiencia personal que él relata. Pero, ¿se trata realmente de una experiencia personal? O, si se prefiere otro modo de plantear la pregunta: ¿es el narrador de *El extranjero* una voz que narra en primera persona? La respuesta

⁵ Camus (2010), p. 33.

⁶ *Ídem*.

⁷ Barthes (2011), p. 13.

⁸ Blanchot (1993), p. 594.

⁹ *Ídem*.

parece simple, ya que, al menos en apariencia, la perspectiva del relato es la de un «yo» que narra. Sin embargo, si se prosigue en la lectura de la novela, y como ya se pudo apreciar a partir de la escena del balcón, se podrá ver cómo este «yo» parece ausentarse o, incluso, mostrarse en realidad como «otro», como si fuera una narración en tercera persona, como si alguien o algo narrase desde algún lugar no identificable. ¿Por qué ocurre esto?

Meursault vive en la plena inmanencia de la experiencia sensible. Su pensamiento es indisoluble de su cuerpo, pero no puede hacer que los demás comprendan que su comportamiento es simplemente producto de sus sensaciones corporales, que no hay una causalidad razonable que determine su actuar. Los demás siempre intentan buscar una causalidad, una teleología en el actuar de Meursault, mientras que este actúa solamente de acuerdo a sus sensaciones y deseos, considerando siempre el momento presente.

En la constante sucesión de sensaciones en la que vive Meursault, no hay espacio para una «reflexión pura», no existe pensamiento puro ni una moral establecida a priori por el personaje. Para él todas las sensaciones son igualmente intensas, no establece una gradación de estas ni de los sentimientos, ya que, en el fondo, en lo absurdo de la existencia, todo es igual, nada es más importante ni existe una finalidad última. Esta indiferencia manifestada por Meursault es la que predomina en sus relaciones sociales. Es un personaje completamente *opaco*, o, en el mismo sentido, completamente *transparente*: no se lo comprende porque no hay nada que comprender o se lo

comprende demasiado porque parece extremadamente simple y obvio. La carencia de intencionalidad en el actuar de Meursault, la indiferencia que este manifiesta, desconcierta a quienes viven bajo el paradigma de un sentido razonable.

De alguna manera, la experiencia de Meursault es siempre experiencia del *afuera*, su interioridad no es más que reflejo, imagen de su percepción corporal, pero ¿es acaso el pensamiento más que eso? ¿qué es el lenguaje, en la experiencia absurda, sino aquel «ejército móvil de metáforas» del que hablaba Nietzsche? Así, Meursault es el personaje más alienado o el más lúcido, ni uno ni otro y a la vez ambos, no hay punto intermedio. Su existencia se juega en este desgarramiento constante que es el de la percepción siempre equívoca del juicio de los demás y la fragmentariedad de su propia existencia.

La conciencia como tal, en Meursault, no adviene sino hasta el momento en que se encuentra en prisión privado de los placeres del cuerpo, cuando ya no puede bañarse, amar o fumar. Es en este momento cuando aparece el recuerdo, la imagen de la sensación perdida y añorada. Al aferrarse a las imágenes, Meursault da cuenta de una existencia que se justifica a sí misma, que se repite incesantemente. No hay más que las sensaciones y las imágenes, el pensamiento solo puede *jugar* con lo vivido, no hay trasmundo posible para quien encarna lo absurdo. Lo finito aparece como lo único infinito posible, el cuerpo aparece como el tema siempre presente, como el trasfondo inasible de toda experiencia y todo estilo. Es así como el relato siempre refiere de

algún modo al cuerpo y su experiencia, esa experiencia que no puede alcanzar más sentido que repetirse incesantemente. Se entiende entonces que el único deseo de Meursault sea el siguiente: “¡Una vida en la que pueda recordar esta!”¹⁰.

Meursault es, como el *Angelus Novus* de Paul Klee en la interpretación de Walter Benjamin, quien ve pasar el mundo y el tiempo ante sus ojos: es la presencia excesivamente presente de la ausencia, lo inevitable mismo; es un pasajero inmóvil, tal como una roca que rueda cuesta abajo o que es arrastrada por un río; es Sísifo en su inhumanidad, en su ser piedra; es el *mirón* por excelencia, su acción es siempre pasiva, una inacción, un *impoder*, tal como su decir. Meursault, nombre que fonéticamente ressemble la palabra francesa *morceaux*, que significa «trozos» o «pedazos», es el sujeto ausente de sí mismo, ya no *subjectum* sino *abjecto*, criminal y despreciable por ser *l'étranger*, lo extraño y desconocido que no posee más unidad que su propia fragmentariedad, la de su cuerpo y las sensaciones que surgen de él, la de las imágenes que su pensamiento retiene de aquellas. Es la imagen de «lo neutro» y lo fragmentario, de lo absurdo, y, por ello, es el único ser lúcido, transparente al punto de la máxima opacidad, y sentenciado a muerte por ese mismo y deliberado equívoco. Meursault es así el único actor del drama más íntimo de lo humano, la relación (o *irrelación*) entre cuerpo y lenguaje. Es el personaje que, finalmente, mejor representa la tragedia del

cuerpo: siempre juzgado y condenado por el *logos*.

La reflexión anterior nos sitúa en el problema fundamental que deseo plantearles: ¿es posible una escritura del cuerpo? ¿Puede *decirse* el cuerpo? ¿Cuál es su lugar de enunciación? *El Extranjero* plantea la tragedia del cuerpo en la imposibilidad de decirlo o escribirlo y en la imposibilidad misma de que, a pesar de ello, no hay otra cosa que decir o escribir (y describir) que la experiencia (escritura) del cuerpo.

¿Qué pueden aportar entonces las nociones de «escritura blanca» de Roland Barthes y de «pensamiento de lo neutro» de Maurice Blanchot ante el problema que surge en la relación cuerpo-escritura planteada en *El extranjero* de Albert Camus?

La *écriture blanche* de Barthes puede interpretarse, en la novela de Camus, como la relación binomial entre transparencia y opacidad, tanto en el estilo del relato, es decir, en la voz de Meursault, como en la experiencia de este, que simboliza la relación entre lenguaje y cuerpo, o, en términos de lo absurdo, entre sentido y mundo. El cuerpo, así como la escritura blanca camusiana encarnada en Meursault, es lo más *transparente* (al punto de la inocencia de la desnudez), pero también es lo más *opaco*, porque no aclara ningún sentido. Opacidad y transparencia en su necesario vínculo de tensión: he aquí lo trágico del estilo. En palabras de Blanchot: “Eso que Roland Barthes llama estilo, lenguaje visceral,

¹⁰ Camus (2010), p. 151.

instintivo, lenguaje que se adheriría a nuestra intimidad secreta (...), lo que para nosotros debería ser lo más cercano, es también lo menos accesible”¹¹.

¿Puede acaso el «pensamiento de lo neutro» plantear una salida a lo anterior? El mismo Blanchot, al comentar la noción de «escritura blanca» en Barthes, entrega un esbozo de respuesta:

Al orientarnos, por una reflexión importante, hacia lo que ha llamado el grado cero de la escritura, acaso Roland Barthes haya designado también el momento en que se podría captar a la literatura. Pero en ese momento la literatura no sería tan sólo una escritura blanca, ausente y neutra, sino la experiencia misma de la ‘neutralidad’, la cual nunca se oye porque, cuando habla la neutralidad, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones de la audición, y, sin embargo, lo que hay que oír es esa palabra neutra, lo que siempre se ha dicho, no puede dejar de decirse y no puede ser oído¹².

Lo neutro no es entonces una salida sino, más bien, una entrada a la tensión misma de lo trágico del cuerpo. Al no tomar partido, al no posicionarse ideológicamente en uno de los extremos dialécticos, el habla neutra es aquella que “se pronuncia sin tomar en cuenta a aquel que la pronuncia o sin tomarse en cuenta a sí misma”¹³. Esto supone, para

Blanchot, “una *relación* ajena a toda exigencia de identidad y unidad, y hasta de presencia”¹⁴.

Esta es la relación que impone lo desconocido y, por lo tanto, es también, en cierto modo, la relación que impone el cuerpo. Sin embargo, el cuerpo no habla, quien habla es el lenguaje y solamente este puede ser pensamiento de lo neutro. La paradoja vuelve a tomar forma: pensar un lenguaje del cuerpo, un habla de lo que no habla, parece ser una contradicción en sus términos. ¿Hay una salida a esta aporía? ¿Es posible tomar partido por lo trágico sin desarticular al mismo tiempo la oposición irresuelta que se necesita para que exista? ¿Es posible pensar un cuerpo no trágico en la medida en que pensar es ya poner una dialéctica de por medio y, por lo tanto, una oposición trágica? “La condena del cuerpo equivale a la del espíritu”¹⁵, escribe Camus en sus *Carnets*.

¿Es inevitable la tragedia del cuerpo? ¿Es posible salvarlo de la condena a muerte que le impone el lenguaje y que, de paso, este se impone a sí mismo? ¿Puede pensarse un murmullo incesante del cuerpo *en* el lenguaje? Quizás ayude pensar el lenguaje como ‘parte’ del cuerpo, como *ensamblaje*, como otro fragmento que se desprende, pensar no ya el cuerpo intentando ser fagocitado por el lenguaje sino el lenguaje como un residuo del cuerpo desbordante, como *excrecencia*. Pensar la escritura como «*excretura*». ¿No se entenderá mejor así el «pensamiento neutro»

¹¹ Blanchot (1959), p. 234.

¹² *Ibid.*, p. 235.

¹³ Blanchot (1993), p. 475.

¹⁴ *Ibid.*, p. 472.

¹⁵ Camus (2014a), p. 290.

del que habla Blanchot y la «escritura blanca» o «de grado cero» de la que habla Barthes? ¿Podría ser que lo neutro fuese el cuerpo, es decir, aquello irreductible a cualquier apropiación, y la escritura blanca el estilo del cuerpo, es decir, la escritura de una ausencia-presencia que se tematiza incesantemente en el lenguaje? ¿Será que Meursault no habla como portavoz de su cuerpo, sino que habla *como* cuerpo? Si la literatura se compone de signos que constituyen su cuerpo, ¿por qué no pensar en un cuerpo que se escribe a sí mismo en la literatura? Es más, ¿por qué no pensar que la historia, el conjunto de todos los relatos, es escrita por los cuerpos? Quizás este era el sentido que quería expresar Camus cuando escribió, en uno de sus cuadernos de notas: “El cuerpo, verdadero camino de la cultura, nos muestra nuestros límites”¹⁶.

Bibliografía

Barthes, R. (2011), *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Barthes, R. (2003), *Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires: Paidós.

Blanchot, M. (1993), *El diálogo inconcluso*, traducción de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila.

Blanchot, M. (1959), *El libro que vendrá*, traducción de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila.

Camus, A. (2014a), *Carnets (1935-1951)*, Madrid: Alianza.

Camus, A. (2010), *El extranjero*, Santiago: Planeta.

Camus, A. (2015), *El hombre rebelde*, Madrid: Alianza.

Camus, A. (2014b), *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza.

¹⁶ Camus (2014a), p. 73.