

***DISTANCIA INFINITA:
LECTURA Y RADICALIZACIÓN DEL
CONCEPTO DE “DISTANCIAMIENTO
ESTÉTICO” EN LAS OBRAS DE MAURICE
BLANCHOT Y WALTER BENJAMIN* *****

***INFINITE DISTANCE:
READING AND RADICALIZATION OF THE
CONCEPT OF ‘AESTHETIC DISTANCE’
IN MAURICE BLANCHOT’S AND WALTER
BENJAMIN’S WORKS***

Diego Fernández H.

<https://orcid.org/0000-0001-6254-7720>

diego.fernandezh@mail.udp.cl

Instituto de Filosofía - Universidad Diego Portales, Santiago, Chile

RESUMEN *Aunque el concepto de “distancia infinita” (DI) aparece como tal sólo en la obra de Maurice Blanchot, sostenemos que es legítimo imputárselo a Walter Benjamin para dar cuenta de un mismo problema. En el presente artículo, sostenemos (1) que el concepto de DI se elabora sobre la base de una revisión, una resignificación y una radicalización del concepto*

* El presente artículo fue elaborado en el marco del Proyecto de Investigación FONDECYT 3180139, financiado por ANID (Chile). Deseo agradecer a los comentarios generosos de Felipe Alarcón, Matías Bascuñán y Amanda Olivares en el marco de nuestro *Taller de Filosofía y Literatura* desarrollado mensualmente en el Instituto de Filosofía de la U. Diego Portales.

** Recibido en: 16/09/2021. Aceptado en: 03/05/2022.

moderno de “distanciamiento estético”, y que (2) esta modificación se realiza fundamentalmente a partir de las interpretaciones que tanto Benjamin como Blanchot hacen primero del temprano romanticismo alemán, y más tarde de la obra de Franz Kafka. Esa modificación, sostenemos, por último, (3) contiene un desplazamiento en el fundamento del concepto: el concepto de DI ya no tiene por base el ámbito de las facultades subjetivas (i.e. el ‘juicio de gusto’), sino el ámbito del arte y del lenguaje. Mostramos así (4) que el concepto de DI supone la existencia de un ‘impulso fragmentario’ al interior de las obras literarias, que se manifiesta como “experiencia-límite” para la subjetividad.

Palabras clave: *Distancia estética. Distancia infinita. Crítica de arte. Experiencia-límite. Désœuvrement.*

ABSTRACT *While the concept of “infinite distance” (ID) appears as such only in the work of Maurice Blanchot, in this paper we argue that it could be productively coined in Walter Benjamin’s as well. We argue that (1) the concept of ID is elaborated from a revision, a re-signification, and a radicalization of the modern concept of “aesthetic distance”, and that (2) this modification is fundamentally based on the interpretations that both, Benjamin and Blanchot, make first of early German Romanticism, and second of the work of Franz Kafka. This modification, we contend, (3) contains a shift in the ground of the concept: the concept of ID has no longer as ground the realm of the subjective faculties (i.e., the ‘judgment of taste’), but the realm of art and language. Finally, we show (4) that the concept of ID presupposes the existence of a ‘fragmentary impulse’ within literary works that can be understood as a “limit-experience” for the subjectivity.*

Keywords: *Aesthetic distance. Infinite distance. Art criticism. Limit-experience. Désœuvrement.*

1. Introducción: el concepto de ‘distanciamiento estético’ en el contexto de la modernidad estética

De acuerdo a Jochen Schulte-Saße (1971-2003), la aparición del concepto de “distanciamiento estético” proporcionó en el tránsito de los siglos XVIII y XIX la condición de posibilidad para el surgimiento de una *Estética* y una *Poética* propiamente modernas. Tan es así, según Schulte-Saße, que el derecho a existencia de tales disciplinas (“*ihr ganzes Existenzrecht*”) queda justificada en virtud de la eficacia de dicha noción:

El concepto de distancia estética proporcionó un criterio a partir del cual fue posible trazar una distinción gruesa entre buenas y malas obras [de arte], entre el placer estético [*Kunstgenuß*] y el “mal gusto” [*Kitschgenuß*] [de tal modo que] la falta de distanciamiento [*Distanzlosigkeit*] quedó inmediatamente comprendida como una transición hacia el *kitsch*, [...] como un puro goce de sí [*Selbstgenuß*]. (Schulte-Saße, 1971-2003, pp. 267-8)¹

Esta afirmación permite sostener que el concepto de “distanciamiento estético” no es *estético* con posterioridad a la disciplina que lo acuña, sino que es la Estética propiamente dicha – esto es, la “estética moderna”² – la que surge en virtud de sus esfuerzos por acuñar dicho concepto. El desplazamiento es particularmente evidente en la resignificación que adquiere el concepto moderno de ‘belleza’: éste deja progresivamente de ser entendido como una *propiedad* de los objetos para involucrar cada vez más una *capacidad* y una *facultad* de los seres humanos para percibirla. Un aserto clásico a este respecto lo encontramos en *The Standard of Taste* (1757) de David Hume. “La belleza – dice Hume – no es ninguna cualidad de las cosas mismas, existe meramente en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente” (Hume, 2015, p. 234). El contexto de este pasaje es fiel reflejo de la transformación referida y del nuevo ámbito de legitimidad que se inaugura con ella: no ya el *objeto*, sino las facultades del ánimo en el *sujeto* que posibilitan percibir, discernir y reconocer la belleza³. Tal ‘facultad de juzgar’ recibirá en los textos ingleses, franceses y alemanes de la época el célebre nombre de ‘gusto’ (*Taste, goût, Geschmack*), aunque es con Kant que este problema adquiere toda su radicalidad, al serle asignado a éste no ya un fundamento empírico sino uno trascendental⁴. El modo en que Kant aborda este problema es, en primer lugar, distinguiendo el tipo específico de juicio que es el ‘juicio de gusto’ (*Geschmacksurteil*) en su

1 En éste y en todos los casos en que el título de un texto aparezca en un idioma distinto del español en las referencias bibliográficas al final de nuestro artículo, la traducción será nuestra.

2 Una abundante literatura respalda los “orígenes modernos” (Bozal, 2000, pp. 19-32) de la Estética. Con todo, el punto de vista adoptado por el Jacques Rancière aporta un antecedente que merece tenerse en cuenta: para el francés, la “estética” no es solo una invención de la modernidad filosófica sino ante todo una transformación en los “modos de producción” y en los “modos de percepción” de las obras: “La ‘Estética’ – señala – no es el nombre de una disciplina [sino] el nombre de un régimen de identificación específico del arte. Los filósofos, a partir de Kant, se vieron obligados a pensar dicho régimen [, pero] no lo han creado” (2004, p. 17).

3 Así lo señala Kant, por ejemplo, en la nota al pie del § 1 de la *Crítica de la facultad de juzgar* que anticipa mucho de su propio desarrollo posterior: “La definición de gusto que aquí se pone por base dice que éste es la facultad de juzgar lo bello. Lo que, empero, se requiera para llamar a un objeto bello, lo tiene que poner al descubierto el análisis de los juicios de gusto” (1992, p. 121).

4 En efecto, y sólo para acotar nuestro problema a los ejemplos acá mencionados (Hume y Kant) el hallazgo de una norma (*Standard*) del gusto en el primero entraña un conjunto de aporías que emanan de su intento por hacer converger la “diversidad de gustos” con una “norma” (*Standard*) (Prada, 2017, p. 264). Esto se resuelve (de admitirse un argumento semejante) reemplazando el fundamento empírico del gusto (que, no sin variaciones, es común a Adisson, Shaftesbury, Burke y Hume) por el fundamento *trascendental* postulado por Kant. Para una defensa de Hume en contra de Kant en este punto, Cf. George Dickie (1996, pp. 123-141).

irreductibilidad frente a otros tipos de enjuiciamiento (*i.e.* lógico o moral), con lo cual, más allá del propósito específico de Kant en dicha obra, se pavimentó el camino para el desarrollo de una estética propiamente moderna (es decir, *autónoma*), en el sentido antes especificado: proporcionar reglas (trascendentales) para discernir la belleza de un caso, con independencia de las reglas que rigen las esferas del conocimiento y de la moral.

En un pasaje clave de *L'Entretien infini* que analizaremos en detalle en 3., Maurice Blanchot recurre a este trasfondo teórico a la hora de reformular la noción de “distanciamiento estético”. En breve, lo hace recurriendo a la noción (kantiana) de “complacencia desinteresada” trabajada por Kant en la primera parte de la *Crítica de la facultad de juzgar* (la “estética”). Ahí sostiene Kant que el juicio de gusto sólo puede tener lugar – y ser “puro”, añadirá – a condición de no exhibirse de parte del sujeto el menor interés en la existencia real del objeto sobre el que recae dicho juicio, por cuanto sólo es adecuado para un juicio de esa naturaleza la representación (*Vorstellung*) del objeto:

se quiere sólo saber si la mera representación del objeto es acompañada en mí por complacencia, a pesar de lo indiferente que yo pueda ser en vista de la existencia del objeto de esta representación [...]. [A]quel juicio sobre belleza en que se mezcle el menor interés es muy parcial y no un juicio *puro* de gusto. (Kant, 1992, p. 123)

De este modo, ni el ‘desinterés’ ni la ‘distancia’ que busca asegurarse en virtud de esa actitud, tienen por fundamento la realidad empírica del objeto. Por el contrario, vía el desinterés, se trata ante todo de tomar distancia respecto de dicha realidad, lo que constituye a la vez una garantía de nuestra independencia, autonomía y “superioridad” frente a las “leyes de la naturaleza”⁵ que rigen la realidad empírica. Esta *distancia*, en otras palabras, proporciona un ámbito de *distinción* en la cual la estética encontrará las condiciones de posibilidad para un despliegue propiamente autónomo, distinto de las leyes naturales y morales⁶. Como señalará Hegel algunos años más tarde, en el inicio de las *Lecciones sobre Estética*: “la belleza artística es *superior* a la naturaleza [...]”. Bajo el aspecto

5 Cf. Schiller (2000, p. 73): “¿Cómo llega el arte a representar algo que está más allá de la naturaleza, sin servirse de medios sobrenaturales? ¿Qué clase de fenómeno tiene que ser el que, siendo llevado a cabo por fuerzas naturales (pues de lo contrario no sería fenómeno), no puede, sin embargo, derivarse sin contradicciones físicas? Tal es el problema”.

6 En el *Malaise dans l'Esthétique*, Jacques Rancière ha encabezado una discusión sobre este problema: la *distancia* – y el correspondiente ámbito de *distinción* que, como arriba se argumenta, deriva de la otra – es reinterpretada en términos de división, separación, “reparto” (*partage*). La “distancia estética” elaborada por los autores del siglo XVIII y XIX deviene “reparto de lo sensible”, sobre cuya base se instala un sistema de reglas y normas que regulan las propias evaluaciones y percepciones estéticas, a lo cual denomina Rancière: “régimen estético del arte” (2004, p. 17).

formal, incluso una mala ocurrencia que pase por la cabeza del hombre, está por encima de cualquier producto natural, pues en tal ocurrencia está siempre presente el sello del espíritu y de la libertad” (2007, p. 23).

En su ensayo “La voz narrativa”, sobre el que volveremos largamente, Blanchot comenta este problema en los siguientes términos:

Lo narrado tiene *valor estético* en la medida en que el interés con que se lo toma es un *interés a distancia*; el desinterés – categoría esencial del juicio de gusto desde Kant e incluso Aristóteles – significa que el acto estético no debe fundarse sobre ningún interés si quiere producir alguno que sea legítimo. También el autor debe tomar y guardar heroicamente sus distancias para que el lector o el espectador permanezca a distancia. (Blanchot, 2008, p. 490)

De este pasaje se podría concluir que Blanchot confirma el criterio del “juicio de gusto” kantiano: la experiencia estética, parece decir, tiene por requisito una distancia sin la cual no existiría ese espacio de distinción que permite acreditar el “valor estético” de una narración. Así, independientemente de su *contenido* (los objetos o las obras), la singularidad de la experiencia estética habría de tener siempre como condición de posibilidad alguna clase de relación con un espacio de trascendencia, es decir, solicitar una distancia irreductible a cualquier magnitud empírica. La “experiencia estética” (o, indistintamente, como la llama Blanchot, la “experiencia literaria”) involucraría precisamente la “esfera *inobjetiva* de las obras” (Blanchot, 2008, p. 459). El problema que se suscita con esta consideración, no obstante, es si esa “esfera” coincide aún – y en qué grado o modalidad – con la *forma* de la subjetividad, es decir, si ella continúa o no – por qué medios, con qué transformaciones – la tradición del pensamiento estético desarrollada a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, pero parece ser inequívoco que no habría tal cosa como la “experiencia estética” o “literaria” sin el concurso de la distancia.

En el presente artículo sostenemos que tanto en Benjamin como en Blanchot existe una expresa apropiación del concepto de “distanciamiento estético”. Esta apropiación se desarrolla fundamentalmente a partir de dos interpretaciones cruciales para sus respectivas obras: la de los pensadores del primer romanticismo alemán (fundamentalmente Schlegel y Novalis), primero, y la de Franz Kafka, más tarde. Sostenemos igualmente que esta apropiación involucra una *recuperación* del concepto decimonónico de “distanciamiento estético”, pero sin un propósito exegético, sino con uno destinado a su *radicalización*. La idea de *radicalización* alude a que bajo un mismo nombre (“distanciamiento”) se señala una operación de destitución de la subjetividad (en lugar de su confirmación, como ocurre en el juicio de gusto decimonónico), que remite a un ‘impulso fragmentario’ al interior de las obras literarias. “Experiencia” es la palabra que, en Benjamin,

designa esta operación; “experiencia límite” es la que, en Blanchot, designa una operación no idéntica pero sí estructuralmente afín.

2. El concepto de “distancia estética” en el contexto de un concepto “superior” de experiencia en W. Benjamin

Para considerar, primero, cómo se reelabora el problema del “distanciamiento estético” en la obra de Benjamin, conviene considerar los términos de una respuesta que el crítico alemán ofrece a Gershom Scholem al demandarle éste su punto de vista acerca de la biografía que Max Brod había publicado recientemente sobre Kafka (Brod, 1974 [1938]). En su extensa respuesta, Benjamin se refiere al libro con los siguientes epítetos: “La posición del biógrafo [...] es la de la más completa *bonhomme*. La falta de distancia [*Der Mangel an Distanz*] es su particularidad más destacada [...]” (Benjamin, 2014, p. 77). Benjamin redonda sobre esta idea más adelante y habla de una “falta de tacto, de sentido para ciertos umbrales⁷ y distancias [*Mangel... an Sinn für Schwellen und Distanzen*]” (2014, p. 78). Sin embargo, ¿qué clase de distancia es exactamente esa que Benjamin echa en falta, y de la peor manera, en los análisis de Brod?

El reproche podría tomarse con ligereza si no fuera por el extenso abordaje que esta noción tiene en la obra temprana de Benjamin (1915-1925), pero que, como puede verse en este mismo pasaje, seguirá surtiendo efecto en su obra de madurez (1925-1940). No se trata, desde luego, de una restauración de la distancia *subjetiva* – a la manera en que antes veíamos ocurrir con el “desinterés” propio del “juicio de gusto” de naturaleza kantiano. En efecto, el interés primario que Benjamin experimentó por el temprano romanticismo alemán atañe en primerísimo lugar a la elaboración de un concepto de “crítica de arte” (*Kunstkritik*)⁸ desarrollado con independencia del postulado trascendental kantiano circunscrito a la noción de “juicio de gusto”. Así, la “tesis” mayor que Benjamin desarrolla en su disertación titulada “Sobre el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919) sostiene que el romanticismo temprano habría permitido por primera vez formular un concepto de “crítica de arte” desde una esfera distinta a la de la subjetividad. Dice Benjamin:

Lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva [*eine besondere subjektive Einschätzung*] de la obra en el juicio de gusto [*Geschmacksurteil*]. La evaluación es immanente a la investigación y el

7 Sobre la cuestión del umbral, clave en Benjamin en general y en este pasaje en particular, Cf. Menninghaus (2013).

8 Hemos desarrollado este problema en toda su envergadura en Fernández (2021).

conocimiento *objetivo* [*sachlich*] de la obra. No es el crítico el que pronuncia el juicio [*Urteil*] sobre ésta, sino el arte mismo [*die Kunst selbst*]. (Benjamin, 2006, p. 80)

Sólo con los románticos se impuso definitivamente la expresión crítica de arte frente a la más antigua de juez de arte. (*ibidem*, p. 53)

De este modo, y como puede observarse acá, la “crítica de arte” habrá de entenderse no como una facultad o una capacidad que confirma la subjetividad (en los juicios de lo bello y lo sublime, por ejemplo), sino como una instancia que apunta a su desfondamiento (*Abgrund*⁹), esto es, y para decirlo desde ya con un término caro a Maurice Blanchot, a su desobramiento (*désœuvrement*¹⁰). En la lectura que Benjamin realiza de los pensadores de Jena, el romanticismo sería el *movimiento*¹¹ genuinamente “desobranante” de la subjetividad, pero no lo sería a secas sino a través del mayor de sus conceptos: el de “crítica de arte”. De este modo, por mucho que esté amparada en el “desinterés” hacia su objeto, la crítica de arte (*Kunstkritik* – noción que, para todos los efectos, hay que entender como crítica literaria) deja de ser una “acción” – en cualquiera de los sentidos posibles en que un “sujeto” realiza una acción sobre una “obra” o un “objeto” – para designar, según los términos de nuestros autores una “experiencia”. De acuerdo con Peter Fenves – que en este punto prosigue una tesis previa de David Ferris (1992):

El problema que Benjamin desarrolla en su *Disertación* deriva casi directamente de la definición de experiencia con la que concluye el ‘Programa de filosofía venidera’. Para Friedrich Schlegel y Novalis, la crítica de arte consistía en la multiplicación ‘unificada y continua’ de aquello que resulta conocible en una obra determinada. De este modo, la ‘esfera de total neutralidad’ toma la forma de un *medio* en el que sujeto y objeto son constitutivamente idénticos el uno con el otro [...] en cuanto ‘medio de la reflexión’. (Fenves, 2011, p. 173)

¿En qué sentido preciso, no obstante, el concepto de *Kunstkritik* deriva de la tesis previa desarrollada por Benjamin en “Sobre el programa de filosofía venidera” (1917)? ¿Qué debemos entender a su vez por la noción de crítica ahí donde se prescinde de la idea de una “acción” que un sujeto realiza sobre un

9 Cf. Onetto y Portales (2005, p. 355) y Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 66 y ss.).

10 En un trabajo clásico, Irving Wohlfarth (1996, p. 134) lee la noción benjaminiana de *Medium* (que desarrollamos parcialmente a continuación) a través de esta noción, de inconfundible resonancia blanchotiana. “La metafísica del *Medium* – dice – es sinónimo de un cierto *désœuvrement*. No se trata ni de un ‘campo de acción’ ni de una ‘persona’, sino de una ‘vida’ que es ‘inmortal’, en cuanto ella es ‘sin duración’, ‘sin monumento y sin recuerdo’, ‘sin contenido y sin forma’. Inútil, ni buena ni mala para nada ni para nadie, extraña al trabajo manual o conceptual, y, por tanto, a la mediación (hegeliana o de cualquier otro tipo)”.

11 Volvemos sobre la especificidad de la noción de “movimiento romántico” en 3.1.

objeto (e incluso – como veremos – donde se prescinde de la idea misma de “relación” entre esas “entidades metafísicas”, sujeto y objeto)? La respuesta a estas preguntas obliga a revisar el postulado general del *Programa* de 1917.

2.1. El concepto de “experiencia” en el Programa de 1917

La apuesta de Benjamin en el *Programa* es, en un punto, simple: *superar* cuanto a sus ojos constituye un límite propio de la “época de Kant”, “cuya quintaesencia” estaba constituida por “la física de Newton” (2007a, p. 163). Se trata, así, de poner el concepto kantiano de “experiencia” a la altura de su propio tiempo, esto es – como dirá varios años más adelante Benjamin – del tiempo “auténticamente histórico”¹². Por esto, y por mucho que no se formule aún de este modo, en el *Programa* está contenida *in nuce* la concepción benjaminiana de la historia de los textos de madurez, por cuanto se trata de poner el concepto de experiencia a la altura de un *tiempo otro*, distinto del de la temporalidad mecánico-newtoniana (identificado más tarde como un tiempo “homogéneo y vacío”¹³).

Esta impronta radicalmente histórica del *Programa* es formulada en términos de una “tarea” en la que se juega el porvenir de la propia filosofía. “La tarea [*Aufgabe*] de la filosofía venidera” (2007a, p. 164) implica el desarrollo de un concepto de experiencia que: “no sólo h[aga] posible la experiencia mecánica” (esto es, la de la *Aufklärung*, la de Kant) “sino también la experiencia religiosa” (2007a, p. 168). Este gesto, sin duda, no puede menos que llamar poderosamente la atención: la exigencia de modernidad – la exigencia de poner el concepto de experiencia a la altura de un tiempo novísimo –, proviene de la exigencia de hacerle lugar, en el marco de la filosofía crítica, a esa experiencia (“superior”) que resulta entonces ser “religiosa”. Ello, desde luego, con una prevención crucial que termina por dar la clave interpretativa para esa palabra (“religión”) que rara vez vuelve a aparecer en los textos posteriores¹⁴: “[Ello] no quiere decir que el conocimiento haga posible a Dios, pero sí, desde luego, que el

12 La distinción entre una dimensión débil y superficialmente histórica de determinados conceptos (en este caso el de “experiencia”) respecto de una dimensión que lo es *verdadera o auténticamente*, aparece reiteradamente a lo largo de la obra de Benjamin. Una ocasión magistral de esta distinción se desarrolla a propósito del concepto de “imagen dialéctica” en el contexto del “Convolutio N” del *Libro de los pasajes*: “Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, la imagen en el ahora de la conoscibilidad lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura” (2005, p. 465).

13 Cf. Benjamin (1995, p. 48): “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico del tiempo-ahora”.

14 En este sentido, el “Diálogo sobre la religiosidad del presente” (1912-1913) redactado por los mismos años que un breve texto que lleva por título “Experiencia” (1913), contiene un reclamo de índole similar. Cf. Benjamin (2007b, p. 25). Sobre el concepto de “religión” en Benjamin, Cf. Lavelle (2008).

conocimiento ha[ga] posibles lo que son su experiencia y su doctrina” (2007a, p. 168). Werner Hamacher se ha referido en términos muy precisos al singular alcance de la determinación “religiosa” de la “experiencia superior”:

La experiencia religiosa de la cual se ocupa Benjamin en su escrito programático tiene que descubrir así la estructura *singularmente temporal* de toda experiencia, tiene que presentar la experiencia de la temporalidad y, ciertamente, no de la temporalidad mecánica, sino de la temporalidad de la historia [;] y puede ser experiencia religiosa únicamente en la medida en que sea ella inmediatamente experiencia histórica. La religión no se refiere, pues, a lo permanente, sino a lo transitorio y sólo tiene dignidad como experiencia cuando sigue el curso de su propia transitoriedad, sin buscar un sustento en un plan divino que pueda serle accesible a algún conocimiento empírico. (2012, p. 92)

De este modo, y como el propio Hamacher sugiere más adelante, toda la apuesta del *Programa* tributa, sin confesarlo más que de soslayo, de la revisión que Hermann Cohen hiciera de la filosofía crítica de Kant¹⁵. La tributación se expresa en forma expedita en la necesidad, postulada por Benjamin (y antes, entonces, por Cohen) de escindir dos nociones que en Kant tienen aún el estatuto de una equivalencia, a saber, las nociones de conocimiento y experiencia. Este antecedente en la *Lógica del conocimiento puro* de Cohen permite entender dos aspectos clave del *Programa*: por un lado, las razones que llevan a Benjamin a utilizar un término particularmente cargado en su pensamiento (“mitología”¹⁶) para referirse a aquella concepción del conocimiento (y de la crítica) que tiene por base el presupuesto de una “relación” (*Erkenntnisrelation*¹⁷) que se da entre “sujeto” y “objeto”, dos entidades que aparecen severamente cuestionadas en su consistencia metafísica y, a su modo, epistemológica. Por otro lado, es de inspiración igualmente coheniana la apuesta por pensar la noción misma de conocimiento a partir de una “esfera” en la que tales entidades “disuelvan”¹⁸ sus diferencias, para comparecer, la una junto a la otra, en la justa medida de

15 Cf. Deuber-Mankowsky (1999).

16 “La concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época como en las épocas kantiana y pre-kantiana constituye una mitología [...]. Desde este punto de vista, la “experiencia” kantiana, por cuanto respecta a su ingenua concepción de la recepción de las percepciones, es metafísica o mitología, y una que es moderna y especialmente estéril para la religión”. (2007a, p. 166). Sobre el concepto de mito en el pensamiento de Benjamin. Cf. Hartung (2014).

17 En el “Prólogo epistemocrítico” (1925 [1928]), cuando vuelva sobre este problema a partir de la noción de “verdad” (y renunciando a la idea misma de “conocimiento”), Benjamin se referirá a aquella como una esencia “libre de mediaciones y directa”, pero sobre todo – en esa misma medida – de un ser que carece de relación. “La verdad – dirá – no entra nunca en una relación [*tritt nie in eine Relation*] y mucho menos en una relación intencional” (1990, p. 18).

18 *Auflösung, auflösen* (Disolución, disolver). Se trata de un término carísimo para el proyecto del temprano romanticismo alemán, que Benjamin se encargará de leer y así de radicalizar bajo el signo de la redención (*Erlösung*), sacando partido del parentesco semántico que existe entre los términos.

su distancia¹⁹. Pero para que algo así pueda ocurrir se necesita de una esfera – sugestivamente llamada por Benjamin de una “total neutralidad” – que el crítico alemán se propondrá “encontrar” (*finden*) en el romanticismo de Jena. Ello quiere decir que la “esfera de una total neutralidad” no es un objeto, pero tampoco alude ya a las condiciones trascendentales de la subjetividad. Se trata, en cambio, de una dimensión temporal, histórica y cognoscitiva (todo a la vez) en la que sujeto y objeto comparecen restituidos a la esfera *común* a la que pertenecen. Comparecen de ese modo, uno y otro, porque en esa esfera común, ellos (y en rigor toda cosa) es *llamada*. La esfera de una total neutralidad remite, así, a la esfera del Nombre, como Benjamin no deja de recordarlo hacia el final del *Programa*:

La tarea [*Aufgabe*] de la futura teoría del conocimiento, en lo que hace al conocimiento, consiste en encontrar [*finden*] la esfera de total neutralidad [*die Sphäre totaler Neutralität*] en relación con los conceptos de objeto y sujeto; o, en otras palabras: buscar [*suchen*] la esfera autónoma propia del conocimiento en que [el] concepto [de conocimiento] no se refiera ya en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas [el sujeto y el objeto]. (2007a, p. 167)

2.2. Hacia la distancia infinita: la continuidad del Programa en la Disertación de 1919

Si la esfera de una total neutralidad no es algo dado sino algo que debe ser “buscado”, la tarea (*Aufgabe*) de su hallazgo debe romper con la idea de un ‘medio para’ (*Mittel*; esto es, una concepción instrumental de la lengua) en orden a buscar (*suchen*)²⁰, y eventualmente “encontrar” (*finden*) – aunque podría decirse: *producir*, es decir, inscribir el problema en el marco de una *poiesis*²¹ – el ámbito (el *Medium*) en el que esa disolución (*Auflösung*) podría lograrse. Tal cosa es lo que Benjamin intentará realizar subrepticamente en su lectura del

19 Como suele ser el caso, esta es una idea que prosigue en el pensamiento benjaminiano de madurez. En su ensayo sobre Baudelaire del 1939, Benjamin hace suyo un pasaje de Valéry que describe la experiencia del aura en términos muy similares a los que está en tránsito de elaborar en la *Disertación* de Berna. Al aura se refiere en dicho texto como “una simple igualación mía con la cosa” [*eine Gleichung zwischen mir und der Sache*] (2008b, p. 254). La clave es que esa igualación sólo podría ser pensada bajo la eficacia de un plano de neutralidad, que, como veremos, implica a la vez una modificación de la noción de distanciamiento (ya no más presupuesta en clave trascendental).

20 Cf. el siguiente pasaje de Novalis, en su afinidad con el proyecto de una “búsqueda”. “¿Que qué es lo que hago al filosofar? Busco un principio [*Grundsatz*]. A la base del filosofar yace un impulso hacia el pensamiento de un principio. [Pero] este absoluto que nos es dado puede ser reconocido sólo negativamente: en cuanto acto y en cuanto una búsqueda, en cuyo camino y a través de ninguna acción, llegamos a lo que buscamos. Esto puede ser llamado un postulado absoluto. Toda búsqueda de un principio sería un intento por cuadrar el círculo”. En Frank (2004, p. 32).

21 Volvemos más adelante sobre el juego de palabras elaborado por el temprano romanticismo entre la palabra *poiesis* y el neologismo “*Poesie*”.

romanticismo de Jena, a partir de los conceptos de i) “medio de la reflexión” (*Reflexionsmedium, Medium der Reflexion*) y ii) “medio del arte” (*Medium der Kunst*). En esta elaboración está en juego, sin jamás ser nombrada de ese modo, una tercera idea, que no obstante es anterior a todas las recién mencionadas: la idea de medio del lenguaje (*Medium der Sprache*), idea que por otra vía coincide con la ya aludida “esfera de una total neutralidad”. Es en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del hombre” (1916) que Benjamin realiza por primera vez la distinción clave entre *Medium* y *Mittel*, esto es, entre el “medio” considerado en su dimensión puramente instrumental (*Mittel*) de comunicación y de conocimiento, y el medio considerado como un ámbito esotérico²² en el que “sujeto” y “objeto” arreglan sus diferencias, y en donde lo comunicado, en consecuencia, no es ya ni el sujeto ni el objeto de una comunicación exterior, sino, plenamente, una suerte de pura comunicabilidad pura²³.

Sin embargo, y como mostrábamos, si el romanticismo de Jena proporciona por primera vez un concepto de “crítica de arte” que prescinde de la idea de juicio de gusto y de enjuiciamiento (*Beurteilung*) de las obras, ello no implica renunciar a la noción de “distanciamiento”. Benjamin comprende que el concepto de crítica sólo puede ser acuñado sobre la base de esa distancia. La clave del desplazamiento reside, no obstante, en que la distancia no se encuentra antes de la crítica (no es ni antecedente ni fundamento ni condición para ésta), sino que la crítica de arte *consiste* enteramente en la producción de esa distancia en una obra. La distancia, en una palabra, es inmanente al ejercicio mismo de la crítica, y es esta la razón por la cual ella es, justamente, “inmanente” (como célebremente la llamará Benjamin). En ningún lugar, sin embargo, es más enfático Benjamin acerca de este problema que en “Las afinidades electivas” de Goethe” (1923); en particular, en un pasaje que reza: “La historia de las obras [*die Geschichte der Werke*] prepara su crítica [*{bereit} ihre Kritik vor*] y por eso la distancia histórica [*die historische Distanz*] incrementa su fuerza [*vermehrt deren Gewalt*]” (2000, p. 14).

Sin embargo, la *lectura* que Benjamin hace del romanticismo abre este desplazamiento fundamental en relación con el concepto benjaminiano de crítica de arte. En último término, porque éste se define en virtud de una historicidad inmanente que toda (verdadera) obra de arte despliega. Esta historicidad comparece como impulso fragmentario – una “violencia crítica” (*kritische*

22 Cf. Fernández-Castañeda (1999, p. 55): “Benjamin era consciente de que este término [*Medium*] podía entenderse en sentido esotérico, como cuando hablamos de un *médium*, y quizá por eso la primera vez que lo utiliza lo escribe entre comillas”.

23 Cf. Fernández (2021, p. 51).

Gewalt), terminará por decir Benjamin (2000, p. 79), subrayando así su carácter anti o (al menos) pre-subjetivo –, ajeno a toda intencionalidad, y que resiste toda pretensión de inscripción simplemente histórica, epistémica o estética.

A partir de estrategias diversas, Maurice Blanchot arriba a conclusiones patentemente similares, que subrayan entonces la idea de un distanciamiento (crítico) emancipado de los presupuestos de la subjetividad moderna o “trascendental”.

3. Maurice Blanchot y la noción de “distancia infinita”

El concepto de “distancia infinita” recorre el conjunto de textos que compone *L'Entretien infini* (1969). En ese recorrido, lejos de tener asignado un significado unívoco, el concepto se vincula con una serie de otras nociones, entre las que cabe destacar dos que nos interesan especialmente: “neutro” y *désœuvrement*. No es nuestro propósito examinar en toda su envergadura estas relaciones, sino mostrar cómo Blanchot, a propósito de sus análisis del proyecto del *Athenaeum* – así como, más tarde, en los análisis de Kafka en el mismo libro – radicaliza el concepto moderno de “distanciamiento estético” en un sentido patentemente afín a Benjamin. Para ello, resulta fundamental retomar el pasaje de “La voz narrativa” citado al comenzar; aquél en el que Blanchot reflexiona sobre el “valor estético” de una narración, recuperando la idea kantiana del “desinterés” (Blanchot, 2008, p. 490). Tal como ocurre con Benjamin, esta recuperación no implica una suscripción de los presupuestos metafísicos que soportan esa noción (los de la subjetividad trascendental). Como Blanchot señala: “La distancia [...] que era la del escritor y la del lector ante la obra, autorizando el goce contemplativo, entra ahora, bajo la especie de una extrañeza irreducible, en la esfera misma de la obra” (2008, p. 492). ¿Qué puede significar en este caso, no obstante, que la distancia “entr[e] en la esfera misma de la obra”? ¿De qué se trata con esa “esfera” como para que sea *en* ella donde “se” produce la “distancia (crítica)”? Desde luego, el “se” impersonal ofrece una primera pista para examinar el problema, toda vez que el impersonal sugiere la prescindencia de una instancia exterior (subjetiva) que la ejerce, para favorecer en cambio una instancia “objetiva”, esto es, aquella que sería propia de las obras²⁴.

24 Subrayemos desde ya la sorprendente coincidencia con lo señalado por Benjamin en la “Introducción” de la *Disertación* de 1919: “La fundamentación *objetiva* del concepto de crítica de arte [*Die objektive Begründung des Begriffs der Kunstkritik*] tiene que ver solamente con la estructura *objetiva* del arte [*der objektiven Struktur der Kunst*] – en cuanto idea – y de sus productos – en cuanto obras –”. (2006, p. 13). Del siguiente modo, a su vez, lo ha planteado Howard Caygill (2008, p. 42): “la noción de objetividad de la obra de arte, separada

En lo que sigue nos proponemos reconstruir este problema ateniéndonos a los textos que – dentro de *L'Entretien infini* – Blanchot dedica al temprano romanticismo (3.1) y a Franz Kafka (3.2).

3.1. Blanchot y la lectura del Athenaeum

La lectura que Blanchot realiza en el capítulo “El Athenaeum” de *L'Entretien infini* es ostensiblemente menos sistemática y más breve que la desarrollada por Benjamin en la *Disertación* (Wadham, 2011, p. 173). Ello no quiere decir que el romanticismo haya sido menos influyente para su propio trabajo (Hughes, 2012; Berkman, 2011; Bident, 2011, p. 82), pero sí que el propósito con el que se examinan los autores fundamentales del círculo de Jena obedece menos al intento de formular un concepto específico (como el de “crítica de arte”, tan caro a la propia obra de Benjamin) que a plantear una hipótesis general acerca de su estatuto epocal: “el romanticismo – dirá Blanchot – [es el] advenimiento de la conciencia poética[.] No [se trata sólo de] una simple escuela literaria, ni un momento siquiera de la historia del arte [sino que el romanticismo] abre una época” (2008b, p. 549 trad. mod.)²⁵.

Es que construir una historia – o más aún escoger el punto en el que ésta se “abre” – dice a menudo más acerca de quien la cuenta que del objeto mismo. Esto es patente en Benjamin (resolver cuestiones relativas a su *Programa de filosofía* a través de los pensadores del *Athenaeum*) pero también lo es en el caso de Blanchot. El antecedente del pasaje recién citado lo muestra con claridad: se trata de la época en la que la literatura entra en escena a partir de sí misma; en el que ella irrumpe y se manifiesta no a través de algo distinto (un tema, un estilo, un tipo de objetos); más aún la época en que ella se revela como manifestación (de sí). Tal cosa es, para Blanchot, la “época romántica”; y tal es el lugar a su vez en el que el propio Blanchot se inscribe a sí mismo y a su obra, en vistas a continuar, perseverar y eventualmente radicalizar.

Es cierto que antes de los románticos no faltaron los manifiestos literarios, pero esta vez se trata de un acontecimiento muy diferente. Por un lado, el arte y la literatura parecen no tener nada que hacer sino manifestarse, es decir, indicarse, según el modo oscuro que les es propio: manifestarse, anunciarse, en una palabra, comunicarse, ahí el acto inagotable que instituye y constituye el ser de la literatura. Pero, por otro

de cualquier referencia a un sujeto creativo, se transforma en una cuestión axiomática para el concepto y la práctica de la crítica [de arte] de Benjamin”.

25 El carácter eminentemente “epocal” del romanticismo es una idea que germinará en todo su esplendor en el estudio que elaboran Lacoue-Labarthe y Nancy (2012), y que puede leerse como una extensión de esta tesis de Blanchot. Para ponderar la importancia que tuvo esta suerte de redescubrimiento del romanticismo en el pensamiento francés contemporáneo, expresado magistralmente en el estudio de Nancy y Lacoue-Labarthe, Cf. Lorent (2020).

lado – y allí está la complejidad del acontecimiento –, esta toma de conciencia de sí misma que la hace patente y la reduce a no ser nada más que su manifestación, conduce a la literatura a reivindicar no sólo el cielo, la tierra, el pasado, el porvenir, la física, la filosofía – esto sería poco –, sino todo, *el todo que actúa a cada instante, en cada fenómeno* (Novalis): sí, todo. (2008b, pp. 456-7)

La literatura como salida de sí (la *época* de la literatura) por un lado. “El *todo* en acto (o en escena: fuera de sí)”, por otro; el todo – un término carísimo a toda la época posterior a Kant – no es ya la totalidad capturada o aprehendida por el “sistema” (representación), sino “acción” (presentación) de la literatura por la literatura. El todo *actúa* – literal o literariamente – a cada instante. No ya la acción especulativa de la razón, ni la consumación de un programa filosófico, sino reconocimiento de la eficacia de una fuerza que trabaja (que *actúa*) *en* pero sobre todo *como* literatura. De este modo, “lo literario” no es ya un adjetivo que califica exterior o accidentalmente la totalidad, sino su determinación immanente. Es la consistencia *ontológica*, si se quiere, la que se resuelve (o mejor: se *disuelve*) en lo literario, aunque ello suponga el abandono – o, nuevamente, la *disolución* y la declinación – de toda ontología en la literatura. Por esto, en una de las tesis mayores que expresa *L’absolu litteraire* de Lacoue-Labarthe y Nancy se dice que el romanticismo constituye “la inauguración de lo absoluto literario[;] no sólo el absoluto de la literatura, sino de la literatura en tanto que absoluto” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012, p. 34)²⁶.

Con todo, no puede dejar de llamar la atención los términos de Novalis citados por Blanchot: el todo *actúa*. Dicho de esta manera podría pensarse que la literatura trabaja de forma progresiva en favor de una *obra* (¿total?) en la que (el) todo comparece, de modo que la filosofía sistemática intercambia roles con la literatura conservando un cometido similar (la aprehensión de la totalidad, el absoluto). Sin embargo, y en consonancia con una noción que hemos utilizado ya (*dés-oeuvre-ment*), sabemos que el todo-literatura “trabaja” de manera inversa, a saber, interrumpiéndose, esto es como fragmentación (infinita). Es la célebre “exigencia fragmentaria” que Blanchot reconoce intrínsecamente al proyecto romántico: “uno de los presentimientos más atrevidos del romanticismo [es] la *búsqueda* de una forma nueva de cumplimiento que movilice – haga móvil

26 “El romanticismo implica algo inédito, la *producción* de algo inédito [...]. El absoluto de la literatura no es tanto la poesía [...] como la *poiesis*, a partir de un recurso a la etimología que los románticos no dejarán de hacer. La *poiesis*, es decir, la producción. El pensamiento del ‘género literario’ concierne entonces menos a la producción *de* la cosa literaria que a *la* producción, absolutamente hablando”. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012, pp. 33-34).

– el todo interrumpiéndolo y mediante los diversos modos de la interrupción” (2008b, p. 460 DN)²⁷.

Recuperemos entonces el siguiente punto: el romanticismo *abre* una época, pero esta apertura no ofrecer ni contiene ningún programa para su consumación. Ni siquiera se trata de promesa, sino siempre de “búsqueda” [*suchen*] (un término que ya encontrábamos en los análisis de Benjamin, y antes todavía en Novalis). Pero si Blanchot se vale en un comienzo del término “conciencia” para dar cuenta de esta epocalidad (el romanticismo no deja de ser “conciencia de época”, “advenimiento de la conciencia poética”) – algo “demasiado” hegeliano, que no se le pasó desapercibido (2008b, p. 457) –, a poco andar el término cede su lugar a un “impulso fragmentario”, que como tal es anónimo e impersonal (“neutro”, en rigor, como veremos) que define a la vez “el ser de la literatura” como la consistencia – literaria entonces – de este todo.

Ahora bien, para efectos de nuestro problema, los equívocos que tienen lugar con el término “conciencia” permiten extraer algunas consecuencias preliminares en relación con el concepto de “distancia” que volverá a aparecer en textos posteriores de *L'Entretien infini*. En efecto, tal como comparece en los discursos modernos, la conciencia implica en primer término una capacidad (humana) bien específica: la de tomar *distancia*, justamente, frente al mundo y sus objetos; la capacidad de pensarnos *a distancia* de él. El apelativo “histórico”, a su vez, permite expresar que la “conciencia (histórica)” indica nuestra capacidad de pensarnos como diferencia (epocal) frente a un pasado que se separa del presente (Habermas, 1989, p. 17; Koselleck, 2004). Pero el problema se desplaza sustantivamente si esa *distancia* ya no está soportada por la estructura histórica o trascendental de la conciencia (el *Espíritu*, si se quiere²⁸), esto es, cuando con ella se designa una operación negativa incalculable (un *désœuvrement*) que se realiza como y en tanto que fragmentación infinita, y donde por tanto no hay ya dialéctica (es decir ni superación ni consumación). Según hemos señalado, Blanchot persigue esta idea en un conjunto de textos y a través de la lectura

27 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (2012, pp. 86-7): “El fragmento se delimita por una doble diferencia: si, por un lado, el no es un mero ‘trozo’ [*morceau*], por otro, tampoco se trata de ninguno de esos términos-géneros de que se valen los moralistas: pensamiento, máxima, sentencia, opinión, anécdota, observación. Todos éstos tienen más o menos en común la pretensión de un acabamiento [*achèvement*] en la elaboración misma del ‘pedazo’ [*morceau*]. Por el contrario, el fragmento implica un inacabamiento esencial [*essential inachèvement*]. Es por esto que, según *Ath. 22*, él es idéntico al *proyecto*, ‘fragmento del porvenir’, en la medida en que el inacabamiento constitutivo [*inachèvement constitutif*] del proyecto es lo que le da toda su importancia [...]. En este sentido, todo fragmento es proyecto”.

28 Quizá no esté de más recordar que el primer título para *La fenomenología del espíritu* era “Ciencia de la experiencia de la conciencia”, en cuyo prólogo anota célebremente Hegel: “No es difícil darse cuenta, por lo demás, de que vivimos en tiempos de gestación y de transición hacia una nueva época. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su ser allí y de su representación y se dispone a hundir eso en el pasado, entregándose a la tarea de su propia transformación” (2007, p. 12).

de una serie de autores, pero el caso Kafka adquiere especial relevancia para su argumento.

3.2. El concepto de “distancia infinita” en la lectura blanchoteana de Kafka

Si con Benjamin comprendimos que la crítica de arte no es ya más enjuiciamiento de obras (con el presupuesto de un distanciamiento de carácter subjetivo), sino el operador – o el *désœuvrement* – de una distancia en el corazón mismo de ellas, Blanchot identifica esta distancia con el término específico que da título a nuestra propuesta: “distancia infinita”²⁹. Este concepto es desarrollado por Blanchot desde una plataforma diversa a la que toma Benjamin: no ya la crítica de arte (no al menos como punto de partida) sino la escritura (literaria), y más específicamente la constitución de la “voz narrativa”. La hipótesis de Blanchot es célebre: una escritura literaria *irrumpe* ahí donde el “yo” da paso al “él”, a la “tercera persona”.

Es en “La voz narrativa” donde Blanchot reflexiona acerca de la rara “impresión” que tenemos como lectores cuando reconocemos la eficacia de lo literario en un texto: la “impresión [...] – en sus palabras – de que alguien habla ‘por detrás’” (2008a, p. 494). Ese “habla por detrás” es el misterio que determina el carácter literario de un texto eventualmente redactado sin pretensión estilística o literaria (algo en lo que Kafka fue nuevamente ejemplar, especialmente en sus *Diarios*³⁰). La determinación de esa voz extraña que habla – para decirlo con los términos de Benjamin esta vez – “más allá del poeta [y] le corta la palabra a la obra” (2000, p. 80) es el problema que Blanchot intenta dilucidar a través de la escritura de Kafka, la más radical en este punto. La célebre imposibilidad de escribir con la que Kafka llena páginas y páginas de sus *Diarios* (es seguro que ningún escritor escribió tanto acerca de la imposibilidad de escribir), y a la que Blanchot dedicó textos no menos célebres (1991a, 1991b³¹) encuentra en Blanchot una hipótesis de lectura: no ver en esa imposibilidad mera “impotencia”, sino la eficacia de una potencia otra: un “impulso fragmentario”, “impersonal” y “neutro” que concurre en la escritura de Kafka, y que atenta contra la idea de misma “obra”, idea que, con todo rigor, es extraña a Kafka³²).

29 Sobre la noción de infinito en Blanchot, Cf. el “prólogo” a la edición inglesa de *L'Entretien infini*: Hanson (2003, pp. xxv-xxxiii).

30 Hemos desarrollado este problema con mayor extensión en Fernández (2019).

31 Sobre este problema en particular, Cf. Fort (2014).

32 Cf. Llovet (2007, p. 43): “Lo que es esencialmente kafkiano no es la ‘obra’ sino su contrario, como bien apuntó el autor en un pasaje del cuaderno que lleva aquí el número 37: ‘La escritura se me niega. De ahí el proyecto de las investigaciones autobiográficas. No escribir una biografía, sino investigar y averiguar los detalles más pequeños posibles’; algo que vale tanto para la llamada ‘escritura autobiográfica’ de Kafka, es decir, sus diarios y cartas, como para su escritura narrativa. En el sentido que acabamos de apuntar, no hay diferencias muy ostensibles, salvadas las excepciones, entre los textos que Kafka llegó a publicar, sean del género que

Así, de la manera en que Blanchot la concibe, la “tercera persona” no es tanto el “*él*” [*il*] como el “*se*” impersonal (lo que no deja de tener resonancias con el “*ello*” [*es*] freudiano³³), porque contiene una potencia anónima de “fragmentación móvil” (lo que, a su vez, tiene fuertes resonancias con las ideas mayores del romanticismo, según acabamos de ver). Si narrar implica el paso del “yo” al “él”, este paso nunca puede caer bajo el control espontáneo del autor. Y es esto, hasta la desesperación, “lo que Kafka nos enseña”, que “narrar es poner en juego lo neutro” (2008a, p. 494), lo que implica que narrar es algo improbable y sometido a un cálculo de otro orden:

Lo que Kafka nos enseña – incluso si esta fórmula no podría atribuírsele directamente – es que narrar pone en juego el neutro. La narración que rige el neutro se mantiene bajo la custodia del “él”, tercera persona que no es una tercera persona, ni tampoco el simple abrigo de la impersonalidad. El “él” de la narración, en donde habla el neutro, no se contenta con ocupar el lugar que ocupa el sujeto en general, ya sea un “yo” declarado o implícito, ya sea el acontecimiento tal como tiene lugar en su significación impersonal. El “él” narrativo destituye a todo sujeto. (2008a, p. 494)

En una nota al pie clave del ensayo que complementa este pasaje, Blanchot precisa que el “él” no designa entonces una posición narrativa incómoda, improbable o indefinible, sino en último término la “deposición” de toda posición narrativa (“el excedente de todo lugar”), y que tal cosa sería, justamente, narrar, es decir, acoger esta paradoja radical: la de una posición imposible o una posición desplazada o destituida. La posición que reclama el “*se*” redundaría en la idea de que narrar es hacer uso de una posición inexistente, y que se abre espacio sólo con los medios de la literatura: la literatura, de este modo, no sería un lugar ni un campo (simbólico, disciplinario o teórico) sino el “paso más allá” que el lenguaje “*se*” abre en su devenir literatura. De este modo, cuando Blanchot precisa la “impresión” sobre la que antes llamábamos la atención, señala:

Esta impresión de que alguien habla ‘por detrás’ sin duda pertenece a la singularidad narrativa y a la verdad del círculo [narrativo]: como si el círculo tuviera su centro fuera del círculo, detrás e infinitamente detrás, como si el afuera fuese precisamente este centro que sólo puede ser la ausencia de todo centro. Ahora bien, este afuera [...] ¿acaso no sería la distancia misma que el lenguaje recibe de su propia falta como su límite, distancia ciertamente toda ella exterior, que, sin embargo, lo habita y en cierta

sean, y los miles de páginas que dejó esbozadas y sin publicar: todo atenta contra el carácter clausurado de la ‘obra’, ya en la medida en que todo es escritura esbozada, ya en la medida en que toda narración, por aparentemente ‘completa’ que sea, se abre a una dimensión exegética interminable”.

33 En efecto, en francés el *il* es el sujeto impersonal de una acción, a la manera en que ocurre con el “it” en inglés y con el “es” en alemán (i.e. “il pleut”, “it rains”, “es regnet”). Este alcance preciso se pierde en español, que permite la conjugación sin sujeto (i.e. “llueve”).

forma lo constituye, *distancia infinita* que hace que mantenerse en el lenguaje sea siempre estar ya afuera? (2008a, p. 488 DN)

La distancia infinita, entonces: la irrupción de una palabra (*parole*) que pulsa siempre hacia afuera de la estructura de significación del lenguaje. Cuando es “infinita”, la distancia no se refiere ya al sentido moderno que Blanchot partía por recordar – aquella que “es vivida [...] por el personaje central, siempre a distancia de sí mismo [y] de los acontecimientos que vive o de los seres con los que se encuentra” (2008a, p. 492-3) – sino una distancia “que lo distancia a él mismo” (es decir, al propio autor, que no es jamás el autor ni el productor de esa distancia). La distancia infinita no cae ya bajo la administración del narrador ni tampoco de un lector ‘distanciado’ o “emancipado” – para decirlo con los términos de Rancière (2008) –, porque se trata de la irrupción de un tiempo narrativo que ya “no es más mensurable ni discernible [...]”, y que en esa medida conduce a una “experiencia-límite” (2008a, p. 493).

4. Consideración final

A medio camino entre un concepto y una mera expresión, la noción de “distancia” recorre por entero las obras de Benjamin y Blanchot. En su determinación se juega el problema de la “crítica” en sentido amplio (no sólo estética, literaria o de arte) sino acaso la posibilidad misma de una “teoría crítica” en sentido enfático. Ante la envergadura del problema, nos hemos focalizado apenas en una modalidad específica de la distancia: la “estética”, incluso si en el proceso de su radicalización conceptual – o infinitización – la esfera de la estética resulta ampliamente rebasada.

Ahora bien, el hecho de que, como expresión de su radicalización, la “distancia estética” comparezca en términos de “distancia infinita”, habla a favor de su condición “inaproximable” (*unnaahbar*). Benjamin se refirió de soslayo a esta idea en su célebre ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte (1936) al formular su concepto de “aura”. Lo definió célebremente como “aparición irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) [...]”. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible [*das Unnaahbare*]” (2008b, p. 58).

Esta doble condición – que en rigor es triple, sin que podamos abordar acá la cuestión de la singularidad (*Einmaligkeit*) –, a saber, i) su condición “inaproximable”, ii) el hecho de que ella *aparezca* (como lejanía – irrepetible), resume las características que le hemos atribuido al concepto de “distancia infinita” en las obras de Benjamin y Blanchot. Esta doble condición permite arrojar luz por última vez sobre la especificidad de esta determinación (“infinita”)

en confrontación con la atribución que Hegel proyecta no menos célebremente sobre el romanticismo: la un “mal infinito”. Como señala Carlos Alfaro (2019, p. 166), se trata en ese caso menos de una búsqueda (*Suche*) que de una aspiración (*Sehnsucht*) en la que “el sujeto siempre se encuentra en una situación determinada, sin importar cuánto avance. De tal manera que sigue aspirando a lo infinito. La infinitud es así la proyección de una aspiración inalcanzable”.

Hay, pues, una diferencia sustantiva entre esta “aspiración inalcanzable” – intrínseca entonces al “mal infinito” – y la *distancia* inaproximable *porque* infinita. A la primera se la podría caracterizar con la imagen que el propio Kafka construye sobre la distancia – justamente – que separa y abisma al agrimensor – el que mide distancias – con respecto al castillo. Se trata acá de una distancia asintótica, de acuerdo con la cual, diríamos: mientras más cerca, mientras más próximos, más lejos, más distantes:

Así que continuó su camino, pero era un largo camino. Además, la calle, esa calle principal del pueblo, no conducía al castillo, sólo pasaba cerca; después, sin embargo, como intencionadamente, torcía y, aunque no se distanciaba del castillo, tampoco se aproximaba a él. K siempre esperaba que la calle finalmente se dirigiese hacia el castillo y sólo fundándose en esa esperanza seguía avanzando. (Kafka, 2013, p. 67)

La “distancia infinita” es de índole completamente distinta al infinito que abisma del castillo. Si ésta (la de *El castillo*) define la temporalidad en la que comparecemos como condenados – a la espera de una llegada que se aplaza *infinitamente* –, la distancia que hemos elaborado acá – infinita en sentido enfático – irrumpe de golpe. Es – como el aura – *aparición*, y – como el aura – *interrupción* de la temporalidad de la espera y del aplazamiento (esto es, de la temporalidad mítica). En su aparición/irrupción la distancia infinita desorganiza las jerarquías del pueblo, los órdenes del mundo, y las relaciones entre las “entidades míticas” (recordemos: el sujeto, el objeto). La distancia es infinita entonces porque designa la experiencia de un desgarró y un desorden del tiempo mítico (el pueblo de *El castillo*, que somos todos los pueblos de la historia): una apertura – una distancia – que persevera como indeterminación sin jamás dejarse cerrar ni significar.

Referencias

Fuentes

BENJAMIN, W. (1981). “Sobre Kafka”. Trad. M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

- _____. (1919). “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”. In: BENJAMIN, W. *Obras*. Tomo 1. Vol. 1. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2006.
- _____. (1917). “Sobre El programa de filosofía venidera” In: BENJAMIN, W. *Obras*. Tomo 1. Vol. 1. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2007a.
- _____. (1912-1913). “Diálogo sobre la religiosidad del presente”. In: BENJAMIN, W. *Obras*. Tomo 2. Vol 1. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2007b.
- _____. (1913). “Experiencia”. In: BENJAMIN, W. *Obras*. Tomo 2. Vol. 1. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2007c.
- _____. (1925 [1928]). “El origen del drama barroco alemán”. Trad. J. Muñoz, Madrid: Taurus, 1990.
- _____. (1916). “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje del hombre”. In: BENJAMIN, W. *Obras*, Tomo 2. Vol 1. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2007d.
- _____. (1939). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. In: BENJAMIN, W. *Obras*. Tomo 1. Vol 2. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2008a.
- _____. (1936). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. In: BENJAMIN, W. *Obras*, Tomo 1. Vol 2. BARJA, J., DUQUE, F., y GUERRERO, F. Trad. J. Navarro y A. Brotons. Madrid: Abada. 2008b.
- _____. (1923). “‘Las afinidades electivas’ de Goethe”. In: *Dos ensayos sobre Goethe*. Trad. G. Calderón y G. Mársico. Barcelona: Gedisa, 2000.
- _____. (1927-1940 [1983]). “El libro de los pasajes”. Trad. I. Herrera, L. Fernández, F. Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- _____. (1940 [1980]). “Sobre el concepto de historia”. In: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. P. Oyarzun, Santiago de Chile: Lom, 1995.
- BLANCHOT, M. “L’Espace littéraire”. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. (1949). “Kafka y la literatura”. In: *De Kafka a Kafka*. Trad. J. Ferreiro. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991a.
- _____. (1955). “Kafka y la exigencia de obra”. Trad. J. Ferreiro. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991b.
- _____. “De Kafka à Kafka”. Paris: Gallimard, 1981.
- _____. “L’Entretien infini”. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. “La voz narrativa” (el ‘él’, el neutro). In: (1969). *La conversación infinita*. Trad. I Herrera. Madrid: Arena, 2008a.
- _____. “El *Athenaeum*”. In: (1969). *La conversación infinita*. Trad. I Herrera. Madrid: Arena, 2008b.

Comentarios

- ALFARO, C.V. “El vínculo entre la figura del espíritu denominada ‘alma bella’ y el ‘mal infinito’ o ‘mala infinitud’ en la filosofía de Hegel”. *Eidos*, Nr. 30, 2019.
- BERKMAN, G. “‘Une histoire dans le romantisme?’ Maurice Blanchot et l’Athenaeum”. In: MCKEANE, J. y OPELZ, H. (eds.). *Blanchot Romantique. A collection of essays* (Vol. 17). Oxford y Nueva York: Peter Lang, 2011.
- BIDENT, Ch. “Le Neutre est-il une notion romantique?”. In: MCKEANE, J. y OPELZ, H. (eds.). *Blanchot Romantique. A collection of essays* (Vol. 17). Oxford y Nueva York: Peter Lang, 2011.
- BROD, M (1938). “Kafka”. Trad. C. Grieben. Madrid: Alianza, 1974.
- BOZAL, V. “Orígenes de la estética moderna”. In: BOZAL, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 1. Madrid: Visor, 2000.
- CAYGILL, H. “Walter Benjamin: The Colour of the Experience”. New York: Routledge, 2008.
- DEUBER-MANKOWSKY, D. “Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung”. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1999.
- DICKIE, G. “The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century”. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- FENVES, P. “The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time”. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- FERNÁNDEZ-CASTAÑEDA, L. “Experiencia y lenguaje en Walter Benjamin”. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía de la U. Autónoma de Madrid, 1999.
- FERNÁNDEZ H., D. “La justa medida de una distancia”. Santiago de Chile: Orjikh, 2021.
- _____. “L’arrêt du langage dans l’écriture: Le *Journal* de Kafka lu par Piglia, Blanchot et Benjamin”. *Cahiers Maurice Blanchot*, Nr. 7, pp. 65-76, 2019.
- FERRIS, D. “Truth is the Death of Intention: Benjamin’s Esoteric History of Romanticism”. *Studies in Romanticism*. Vol. 31, Nr. 4, 1992.
- FORT, J. «The Imperative to Write. Destitutions of the Sublime in Kafka, Blanchot, and Beckett». Nueva York: Fordham University Press, 2014.
- FRANK, M. (1994). “The Philosophical Foundations of Early German Romanticism”. Trad. E Millán- Zaibert. Nueva York: State University of New York, 2004.
- HABERMAS, J. (1985). “El discurso filosófico de la modernidad”. Trad. M. Jiménez. Madrid: Taurus, 1989.
- HANSON, S. “This Double Exigency: Naming the Possible, Responding to the Impossible”. In: BLANCHOT, M. *The Infinite Conversation*. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2003.
- HAMACHER, W. (1998). “No-llamado”. In: *Lingua Amissa*. Trad. L. Carugati y M. Burello, Buenos Aires: Miño & Dávila, 2012.
- HARTUNG, G. (2000). “Mito”. Trad. M. Castel. In: OPITZ, M. Y WIZISLA, E. (eds.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014.

- HEGEL, G.W.F. (1842). “Lecciones sobre estética”. Trad. A. Brotons. Madrid: Akal, 2007.
- _____ (1807). “Fenomenología del espíritu”. Trad. W. Roces. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HUME, D. (1757). “Of the Standard of Taste”. In: *Essays: Moral, Political, and Literary*, Forgotten Books, 2015.
- HUGHES, J. “Renewing the Infinite Conversation: System and Method in Blanchot”. *Philosophy Today*. Vol. 56, Nr. 4, 2012.
- KAFKA, F. (1926). “El Castillo”. Trad. M. Sáenz. Madrid: Alianza, 2013. LLOVET, J. “Prólogo” IN: KAFKA, F. *Obras completas*. Vol. III, trad. A. Kovacsics, J. Parra y J. J. del Solar. Barcelona: Galaxia de Gutenberg, 2007.
- LORENT, F. “Genèse et réception de *L’Absolu littéraire*. Les échappées d’une commande”. *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*. Vol. 29, 2020.
- KANT, I. (1790). «Crítica de la facultad de juzgar». Trad. P. Oyarzun, Caracas: Monte Ávila, 1992.
- KOSELLECK, R. (1974). «historia / Historia». Trad. A. Gómez. Madrid: Trotta, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., y NANCY, J.-L. «L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand». Paris: Seuil, 1978.
- _____ (1978). “El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán”. Trad. C. González y L. Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- LAVELLE, P. «Religion et histoire: sur le concept d’expérience chez Walter Benjamin». Paris: Cerf, 2008.
- MENNINGHAUS, W. (1986). “Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito”. Trad. M. Vargas y M. Simeesen. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- ONETTO, B. y PORTALES, G. “Poética de la infinitud”. Santiago de Chile: Intemperie/ Palinodia, 2005.
- PRADA, J. M. “David Hume y el juicio estético” *Revista de Filosofía*. Vol. 73, 2017.
- RANCIÈRE, J. «Malaise dans l’esthétique». Paris: Galilée, 2004.
- _____. «Le spectateur émancipé». Paris: La Fabrique, 2008.
- SCHILLER, F. (1795). “Escritos sobre estética”. Trad. M. G. Morente, M. J. Callejo, J. González. Madrid: Tecnos, 2000.
- SCHULTE-SABE, J. “Distanz / Distanzlosigkeit, ästhetische”. In: RITTER, J., GRÜNDER, K., GABRIEL, G. (Eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basilea: Schwabe, 1971-2003.
- WADHAM, J. “Blanchot, Benjamin, and the Absence of the Work”. In: MCKEANE, J. y OPELZ, H. (eds.). “Blanchot Romantique. A collection of essays”. Oxford y Nueva York: Peter Lang, 2011.
- WOHLFARTH, I. “Walter Benjamin: le ‘medium’ de l’histoire”. *Etudes Germaniques*, Vol. 51, Nr.1, 1996.