



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v68n169.63305>

LA RETIRADA DE LA PRESENCIA LENGUAJE Y NEGATIVIDAD EN LA FILOSOFÍA DE MAURICE BLANCHOT



THE WITHDRAWAL OF PRESENCE LANGUAGE AND NEGATIVITY IN THE PHILOSOPHY OF MAURICE BLANCHOT

RAYIV DAVID TORRES SÁNCHEZ*
Universidad de los Andes - Bogotá - Colombia

.....
Artículo recibido el 19 de octubre de 2016; aprobado el 18 de febrero de 2017.

* rd.torres42@uniandes.edu.co

Cómo citar este artículo:

MLA: Torres Sánchez, R. D. “La retirada de la presencia. Lenguaje y negatividad en la filosofía de Maurice Blanchot.” *Ideas y Valores* 68.169 (2019): 255-278.

APA: Torres Sánchez, R. D. (2019). La retirada de la presencia. Lenguaje y negatividad en la filosofía de Maurice Blanchot. *Ideas y Valores*, 68 (169), 255-278.

CHICAGO: Rayiv David Torres Sánchez. “La retirada de la presencia. Lenguaje y negatividad en la filosofía de Maurice Blanchot.” *Ideas y Valores* 68, n.º 169 (2019): 255-278.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Se analiza la relación entre la escritura y la presencia en la obra de Maurice Blanchot, se delimita el fundamento textual de la presencia en el orden de la literatura y se toman como referentes teóricos los conceptos de “espacio literario” y “pensamiento del afuera” de Michel Foucault. Si bien el propósito de examinar dicha relación es deconstruir el vínculo entre presencia y lenguaje, Blanchot conduce a considerar esa continuidad en términos de una presencia nunca completa ni devenida que se conserva como una discontinuidad, una promesa y una ausencia que deben preservarse.

Palabras clave: M. Blanchot, M. Foucault, lenguaje, negatividad, presencia.

ABSTRACT

The article analyzes the relation between writing and presence in the work of Maurice Blanchot and defines the textual grounds of presence in the order of literature, using Michel Foucault's concepts of “literary space” and the “thought of the outside” as theoretical referents. While the objective of examining that relation is to deconstruct the link between presence and language, Blanchot leads us to consider that continuity in terms of a never complete or fulfilled presence that remains as discontinuity, as promise and absence that must be preserved.

Keywords: M. Blanchot, M. Foucault, language, negativity, presence.

Escribir es preservar la ausencia contra toda usurpación

MAURICE BLANCHOT

La ley secreta del relato

El canto de las sirenas prometía algo que siempre estaría por venir. Sin embargo, este canto era imperfecto e insatisfactorio, debido a que solamente prometía un canto venidero; si bien las sirenas cantaban, tan solo dejaban escuchar la dirección de donde provenía la felicidad verdadera del canto y sus fuentes verdaderas. Homero aseveró que las sirenas colmaban el alma de Ulises con un *deseo de escuchar* en estado puro, mientras que Apolonio de Rodas decía, a propósito de Butes –uno de los argonautas que junto con Orfeo sucumbió al llamado fatal–, que las sirenas colmaban el alma con un *deseo de aproximarse* en estado puro. El navegante, sin saberlo, era orientado por el canto a lo que está desprovisto de un origen. No obstante, las sirenas no engañaban al navegante, lo conducían hacia su objetivo, pero no lo engañaban. Este lugar, detrás del origen del canto, era uno en el que, como sugería Maurice Blanchot, solo se podría desaparecer, porque en esta región de origen y fuente, aquella que se procura solamente en el tiempo, incluso hasta la música ha desaparecido con mayor radicalidad que en ningún otro paraje del mundo: “un mar en el que se hundían, sordos, los vivos, y en el que las sirenas –lo que prueba su buena voluntad– tuvieron a su vez un día que desaparecer” (Blanchot 2005 23).

Las sirenas no son otra cosa que canto, y este no es más que

Simple estela plateada sobre el mar, cresta de la ola, gruta abierta en los acantilados, playa de blancura inmaculada, ¿qué otra cosa puede ser, en su ser mismo, sino la pura llamada, el grato vacío de la escucha, de la atención, de la invitación al descanso? (Foucault 2000 55)

Las sirenas seducen por lo que brilla en la lejanía infinita, es decir, en la providencia infinita de lo que se promete pero que estará siempre apartado. Por ello, la fascinación que causan no nace de la actualidad, de lo advenido, sino de lo que promete que habrá de ser, en otro momento, un canto. Aquello que las sirenas prometen a Ulises, en su caso, es el pasado de sus hazañas que se convertirá posteriormente en poema: “El canto no es más que la atracción del canto, y no promete al héroe más que la repetición de aquello que ya ha vivido, conocido, sufrido, pura y simplemente aquello que es él mismo” (Foucault 2000 55).

Debe tenerse en cuenta que el canto de las sirenas se dirigía a hombres de riesgo, intrépidos navegantes que debían pasar tapándose los oídos para seguir viviendo, o bien hacerse a un lado, en el borde del abismo, y volverse a encontrar en un *más allá* del canto, “como si

se hubiera atravesado con vida la muerte, pero para restituirla en un segundo lenguaje” (Foucault 2000 56). El canto era en sí mismo una navegación, una distancia que revelaba la posibilidad de recorrerla, haciendo del canto un movimiento hacia él mismo y también la expresión del supremo deseo.

Los que se acercaron, se ha dicho desde tiempos arcaicos, han perecido por la impaciencia, por *pre-cipitarse* (como Butes en el canto IV de Apolonio de Rodas), por la tentación *pre-matura* de mirar, queriendo reducir desmesuradamente la distancia entre el cuerpo que escucha y el origen de lo que no se encuentra. También se ha dicho que, por el contrario, era demasiado tarde cuando, de hecho, se había ido más allá de la meta, debido a que el encantamiento exponía a los navegantes a ser infieles a ellos mismos, es decir, a su canto humano e incluso a la esencia del canto, despertando el deseo de un más allá maravilloso; pero esa promesa no indicaba más que un desierto inhóspito, un lugar de aridez inabarcable, donde el silencio, lo mismo que el ruido, quemaba a todo aquel que hubiese tenido el deseo de ir más allá, tras la distancia del canto.

¿Había pues un principio nefasto en esta invitación de las profundidades? ¿Acaso las sirenas, como la costumbre nos ha intentado persuadir, eran únicamente voces falsas que no había que oír, el engaño de la seducción a la que solo resistían los seres desleales y astutos? (Blanchot 2005 24)

Las sirenas, como ha dicho Pascal Quignard, no le dicen a Ulises “ven a las rocas y sobre la arena” o “ven hacia el prado que continúa, allá donde crecen las flores”; por el contrario, le dicen, como se lee en el canto XII de la *Odisea*, “ven aquí, *aquí* en la dulzura de la voz-miel, porque nosotras, nosotras conocemos los sufrimientos. Conocemos todos los sufrimientos que los dioses envían a los hombres” (cit. en Quignard 59).

Las sirenas, como Eurídice separada de Orfeo, anticipan la promesa de una presencia siempre y todavía por-venir, la promesa abierta de un encuentro que está separado de su lugar y del momento donde se afirma debido a que aquel [encuentro] es la separación misma, esa distancia imaginaria en la que se realiza la ausencia y solo al término de la cual el [acontecimiento del encuentro] comienza a tener lugar, punto en el que se cumple la verdad propia del encuentro, del cual, en todo caso, quería nacer la palabra que lo pronuncia. (Blanchot 2005 30)

El encuentro es separación, por eso es lo que está siempre y todavía por realizarse. Así pues, el encuentro es siempre ya pasado, “siempre presente en un comienzo tan abrupto que nos corta la respiración” (Blanchot 2005 30). Ir al encuentro es solo anticipar aquello que termina antes de sí, es descubrir la promesa de lo que de antemano va a ser despedido.

De un modo contrario, aparentemente, al movimiento del canto de las sirenas, es Orfeo quien desciende a los infiernos, orientado por su propio canto para ir al encuentro de Eurídice; cuando la halla, asciende con ella, pero la reina de los muertos le prohíbe girarse y mirarla. Él se da media vuelta y la mira. “*Flexis amanso oculos*” (Quignard 60). Al volver la mirada, hace impenetrable la presencia cuando la procura. Y cuando la *recaída* tiene lugar, tiende los brazos y “no ase más que el aire impalpable” (*ibid.*). Con la figura lírica de Orfeo, como la de las sirenas, se está pensando en la promesa que conduce a lo que el canto va a proferir en otro momento y otro lugar; por esa razón, con “el canto” o “la obra”, en la filosofía de Maurice Blanchot, se nombra la incertidumbre del origen, el afuera, el exterior inasible.

Prestar oídos a la voz de las sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto designable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es él mismo. (Foucault 2000 64-65)

En el mito de Orfeo, el secreto de la obra radica en la mirada, la mirada prematura, circular, desmesurada, en cuyo movimiento precipitado e indeciso olvida la ley. Con darse la vuelta sucede lo mismo que al cabo del encuentro fatal y desastroso con las sirenas. Cuando Orfeo se vuelve, saltándose la prescripción griega de la medida contra toda precipitación, no busca soslayar el mundo sin preocuparse por el canto cancelando la apariencia, sino reflejar un canto que hurta el rostro cuando la muerte no puede ser vista de frente. En ello radica el sentido de la expresión de Michel Foucault cuando dice que volverse *hacia atrás* y no *ver nada* es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto. Por esta razón, decimos que la mirada de Orfeo es precisamente donde la obra comienza, dado que es ella la distancia misma por recorrer pero que no se resuelve jamás. Esta es precisamente la brecha del relato, de la (des)obra,¹ que se dice con la pura exterioridad, el afuera, la muerte, el fin, aquel que ocurre en un espacio neutro como el de la escritura.

1 La desobra puede tener distintas acepciones. Maurice Blanchot usa en francés la expresión *désœuvrement* para describir la condición del escritor que, siempre apartado de la obra, se convierte en un no-escritor a pesar de sumirse en la fascinación continua por su obra. *Désœuvrement* puede pensarse como la inacción, el ocio de un juego insensato, tal y como lo concebía la operación de la escritura Mallarmé. Literalmente en francés la desobra es “*dés-œuvrer*”, des-obrar, que filosóficamente se traduce en la pura inacción.

El movimiento mediante el cual Orfeo constituye con su canto la obra, que no es otra cosa sino *desobra*, a saber, la imposibilidad de captar aquello que es exterior y cuya inoperancia revoca tanto a la obra como el obrar (cf. Quintana 72). Esta desmesura, que oscila entre la falta y el deseo supremo, se manifiesta también con el fulgor de la luz de *medio día*, la hora de máxima visibilidad, cuando el sol, visto de frente, con su deslumbramiento enceguedor, retorna todo a las sombras al tiempo que lo hace todo visible.

Blanchot sugería que la desmesura que el mundo griego condenaba es el impulso que, precisamente con el olvido órfico de la interdicción de *no mirar* (como también la de *no ir hacia las sirenas*), apunta tanto hacia la obra como a su origen, debido a que dicho impulso conduce al *desastre*² y la ruina: “Aun ante la obra maestra más evidente, en la que brillan el resplandor y la decisión del comienzo, también estamos frente a algo que se apaga, obra que de nuevo se vuelve invisible, que no está, que no estuvo nunca” (Blanchot 1992 163). En el canto se contiene lo que se sacrifica al canto, y su sacrificio tiene lugar cuando la escritura conduce al instante que libera la obra de la preocupación. El sacrificio de Eurídice, la obra, e incluso lo sagrado, dice Ana Poca en su notable introducción a *El espacio literario* en castellano,

se nos muestran como *donación* a sí mismo. Como si la nada, uno de los nombres secretos de la experiencia trágica, por la experiencia del arte, fuese ya la ausencia que cubre todas las cosas, su *muerte* esencial coincide en la mirada de Orfeo con una perfecta inocencia [aquella con la cual la obra es posible según su liberación, su despreocupación, su desmesura]. (9)

La obra nace del movimiento de la fuga, para luego transformarse en el “complemento superior”; es justo ahí donde el acontecimiento excepcional de la narración escapa a las formas del tiempo cotidiano y al mundo de la verdad habitual. Esto constituye un rechazo a todo aquello que aproxima el relato a la pura ficción, pero también a la realidad consumada de la obra, el encuentro. En el canto de las sirenas, por ejemplo, el relato no ha tenido previamente un lugar exterior respecto del espacio imaginario de la ficción y luego ha evolucionado en escritura. El relato no es la relación del acontecimiento, sino que es el acontecimiento mismo, “el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar donde este está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede esperar, él también, realizarse” (Blanchot 2005 127).

2 Vale la pena destacar que lo que Blanchot llamó en numerosas ocasiones “la escritura del desastre” conducía a renunciar a cualquier astro inmóvil en el cielo. De esta premisa se sigue, literalmente, el “des-astre” como fundamento del significado. Hans Blumenberg también demostró que la apreciación contemplativa de los cielos estrellados era una premisa fundamental de la metafísica occidental (cf. Jay 416).

El relato narra el propio relato y no hay nada que lo anteceda ni lo suceda; mientras se hace el relato, este produce lo que cuenta, concatena aquello que narra con su realidad autónoma. Al estar abocado a lo imprevisible, el relato ya es su realidad y, así mismo, su movimiento proporciona el espacio donde el “punto se torna real” y se produce el “encuentro con lo imaginario”; esta es su posibilidad más extrema pero también la fuente de su imposibilidad. Este acontecimiento, como se verá en las próximas páginas, tiene lugar solamente en el espacio que es siempre exterior para la escritura: “el afuera”, “el pronombre personal sin persona”, “la ley sin dios”, “un rostro sin expresión”, “sin figura”, un “otro como sí mismo”. Se trata del espacio de la exterioridad inaprehensible para el lenguaje de la narración, cuya temporalidad, de un modo particular, es siempre sin-presente, sin “ahora” pero es lo que está por cumplirse, lo adviniente y siempre venidero; este espacio, tal y como la exterioridad que se busca con la obra, “la promesa de un rostro”, es lo suspendido, lo aplazado, su imposibilidad, su apertura.

El problema literario

Hasta aquí hemos podido establecer un horizonte de posibilidades para introducir algunos puntos de referencia que orientarán este artículo. Para ese fin, se concatenará la idea del origen de la obra en Maurice Blanchot –anudada a la figura de la mirada de Orfeo– con lo que Friedrich Hölderlin describió como el tiempo trágico de la ausencia definitiva de los dioses, cuya ley, valga anticiparlo, es la de una espera interminable, en la cual la realización y la consumación nunca tienen lugar. En principio, se tendrá en cuenta la interpretación de Maurice Blanchot sobre el paradigma literario de la ausencia de los dioses, asociado no solo con lo que era para Hölderlin un tiempo trágico de miseria y desamparo,³ sino también con el origen de una exterioridad inaprehensible que, como la mirada de Orfeo, impide toda posibilidad de aprehensión (de la presencia) en un movimiento que olvida y transgrede la ley. Por medio de ese impulso órfico y solitario de desmesura, no hay que pasarlo por alto, la obra (la procura de la exterioridad) tiene lugar, aunque deshaciéndose y fracasando.

Puede decirse, como un punto cardinal sumado a lo que Foucault llamó el “pensamiento del afuera”, que el *horror vacui*, que emana de la comprensión de la ausencia de los dioses, responde a la nueva ley de la

3 Hölderlin pensaba que la época en la que vivía estaba determinada por lo trágico, es decir, por un espíritu de escisión y por el caos regenerador. Para Hölderlin, dos fuerzas opuestas gobiernan la naturaleza: lo orgánico (lo limitado y particular) y lo aórgico (lo ilimitado y general) (cf. Caro Valverde).

espera que reapareció en el seno mismo del lenguaje⁴ en el siglo XIX con la poesía de Hölderlin. En el marco de esa nueva ley, se fundaba la espera sin fin y sin enmienda de la enigmática ayuda que provenía hasta entonces de la ausencia de Dios. Blanchot, uno de los representantes más significativos de este “destello del afuera” (que ha relucido desde Sade hasta Nietzsche), se ha referido al escritor como aquel que estará sujeto a la desolación del porvenir nunca devenido de su escritura, al recomienzo, lo inactual (sin presente), la fascinación y la indecisión. La escritura, para Blanchot, no es lo que *va a llegar a ser o alguna vez fue*, como un lenguaje puro ya dado de antemano, sino que escribir ya es afirmar la digresión en el regreso que tiene lugar por medio de la iteración cuya diferencia, sin embargo, no tiene ni comienzo ni fin. Así pues, y por analogía con el vacío primordial que los dioses dejan tras sí según la poesía de Hölderlin, esta desolación, donde todo falta y en la que subyace un caos regenerador, es también la de un silencio irreductible, la nada y lo trágico que precede y sucede a todo poema. De esta experiencia se deriva, por un lado, la desnudez del deseo en el murmullo infinito del discurso del que hablaba Foucault en *El pensamiento del afuera*, y, por otro, el descubrimiento del subterfugio de los dioses en el defecto de un lenguaje en vías de perecer. Es por ello que Sade, Hölderlin y posteriormente Maurice Blanchot, Georges Bataille y Pierre Klossowski “han depositado en nuestro pensamiento, para el siglo venidero, aunque en cierta manera cifrada, la experiencia del afuera” (Foucault 2000 20).

Considérese que lo que Maurice Blanchot llama “experiencia del origen” –leyendo a Mallarmé y a Hölderlin (cf. Blanchot 1992, 2008)– está asociado a un valor siempre posible de creación en el arte, debido a que difiere el origen, su centro, aquel que entre más cercano e inmediato resulta tanto más improbable. Lo inmediato, decía Hölderlin, comporta lo imposible: “Lo inmediato, en un sentido estricto, es tan imposible a los mortales como a los inmortales” (cit. en Blanchot 1992 261). Lo inmediato, en su puro aparecer, en su mostrarse *a la mano, a la mirada, a la escucha*, remite a la espera de lo que es siempre exterior. La espera contrae el olvido de lo que se va. El poema responde, en este sentido, al vacío que contiene al silencio, la caducidad, la soledad y todo aquello que, de cara a la ausencia de los dioses, encamina la desaparición. Blanchot agrega:

Antaño los dioses, antaño Dios, nos ayudaron a no pertenecer a la tierra donde todo desaparece y, con la mirada fija en lo impercedero,

4 Así mismo, el siglo XIX también será decisivo en la separación de una cultura que trata de reflejarse en el lenguaje como si esta detentara “el secreto de su interioridad”. En el marco de esa ruptura es capital la figura de Mallarmé, Nietzsche y Hölderlin (cf. Foucault 2000 20).

que es lo supraterrrestre [...] hoy en día, cuando faltan los dioses, nos desviamos cada vez más de la presencia pasajera para afirmarnos en un universo construido a la medida de nuestro saber y libre de este azar que siempre nos da miedo, porque él encubre la oscura decisión. (2008 42)

La desolación en el tiempo correspondiente a la ausencia de los dioses rememora, por semejanza, la pintura del *Angelus Novus* de Paul Klee, adquirida por Walter Benjamin en 1921, cuya visión del tiempo y la historia (“el ángel de la historia”)⁵ anticipa una espera que está subordinada no solo a un tiempo de desamparo y de miseria –rasgos que comprometen los de la época que Hölderlin describe–, sino a la dilación infinita de su resolución, esto es, la suspensión de lo que siempre está por-venir en el presente muerto del “aún no”, que es también al mismo tiempo, el “aún no” perfectamente cumplido.

El ángel de la pintura, decía Walter Benjamin, se aparta de algo que aterra su mirada. El ángel vuelve el rostro sobre el pasado y acumula ruinas, *ruinas sobre ruinas*. “Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos” (Benjamin cit. en Scholem 97). Mas el ángel encarna la espera sin enmienda, mientras echa de menos un otro tiempo. Durante el tiempo en que la resolución de la espera tiene lugar, esta pone en juego aquello que, en cierta forma, nunca ha partido, es decir, aquello que, como la obra y el destiempo de un encuentro interrumpido y prolongado, se *desobra* sin comienzo ni conclusión, sin futuro. En esa espera, como la del desamparo del poeta tras la ausencia de los dioses, la muerte está presente; por esta razón, el aplazamiento, el entretiempos y la postergación comunican con lo sagrado.⁶

Ahora bien, la idea de un presente muerto de la espera, como la que ocurre en la poesía de Hölderlin o la literatura de Kafka, inmóvil, en la espera de un entretiempos sin origen, ¿no sería imposible entonces realizar una presencia, es decir, todo advenimiento, todo darse *a la mano*? Lo presente, en principio, no presenta nada, no actualiza ni realiza, sino que se re-presenta, se re-itera y pertenece en todo momento al regreso

5 “El ángel de la historia es, básicamente, una figura melancólica, que fracasa en la inmanencia de la historia, que [...] solo puede ser superada no por un salto que rescate el pasado de la historia en una ‘imagen eterna’ de ella”. Por lo contrario, dice Gershom Scholem comentando a Walter Benjamin, debe llevarse a cabo un salto que lleve fuera a esa imagen su continuidad a un “ahora” colmado de mesianismo (cf. Scholem 101).

6 El olvido y la espera nos remiten entre sí al entretiempos de la experiencia de lo sagrado. Ello comprendería incluso el tiempo de la miseria de la que hablaron Rilke, Hölderlin o Benjamin para referirse a la experiencia de lo sagrado. María Teresa Caro sugiere, así mismo, que: “El ‘envío’ derridiano, el ‘origen’ benjaminiano, el ‘olvido’ de Blanchot o lo ‘trágico’ de Hölderlin son términos que remiten al entretiempos de la experiencia de lo sagrado. Y si se escucha en la resonancia que le es propia, no dejará de sorprender al lector” (208).

de lo que comienza una y otra vez. Ese tiempo no es la inmovilidad que se encumbra generalmente con la idea de eternidad, sino que esta región a la que intentamos aproximarnos es, diríamos, no solo la del *paso suspendido (le pas au-delà)*,⁷ sino también la de la diferencia que ocurre en la repetición. Esta región, ha dicho Blanchot, se hundió en ninguna parte, “pero ninguna parte, sin embargo, es aquí [mismo], y el tiempo muerto es un tiempo real donde la muerte está presente, llega, pero no deja de llegar, como si llegando, volviese estéril el tiempo por el cual puede llegar” (1992 27).

Según Foucault en *El pensamiento del afuera*, la espera colinda con la pura exterioridad del origen, por eso excluye la verdad del lenguaje, su tiempo resuelto, su causa primera y el hombre eterno; de este modo, la espera da lugar también a la forma siempre reestablecida del afuera:

En su ser que espera y olvida, en ese poder de disimulo que borra toda significación determinada y la existencia misma de aquel que habla, en esa neutralidad gris que es el refugio esencial de todo ser y que libera así el espacio de la imagen, el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre rehecha del afuera; [la espera] sirve para comunicar, o mejor aún, deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte –su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado. (Foucault 2000 8)

La espera está desprovista de todo objeto, por eso ocurre siempre afuera. Sin embargo, esta espera tampoco es la de una inmovilidad resignada sobre un terreno propio, por cuanto “tiene la resistencia de un movimiento que no tuviera término ni se prometiera jamás la recompensa de un descanso; [la espera] no se encierra en ninguna interioridad; hasta sus más mínimas parcelas se encuentran en un irremediable afuera” (Foucault 2000 8). En el afuera, el espacio literario está en el exilio desértico donde todo falta. Nada comienza más allá de lo que se rehace de manera incesante. El afuera es lo que también se dice con el aplazamiento, la postergación, la atracción y el umbral que aparta todo *más allá*.⁸

7 Atiendo al título del texto de Blanchot *El paso no más allá (Le pas au-delà)*, con el ánimo de recordar que en francés “*le pas*” no solo sirve para designar aquello que pasa (*qu’est-ce qui se passe*), sino también para negar (*ce n’est pas*). El paso que no ocurre (que no adviene más allá) se mantiene (el tiempo muerto, lo no-adviniente) en el umbral.

8 La muerte y el origen “Se desploman inmediatamente uno sobre otro; el origen tiene la transparencia de aquello que no tiene fin, la muerte da acceso indefinidamente a la repetición del comienzo. Y lo que es el lenguaje (no lo que quiere decir ni la forma en que lo dice), lo que es en su ser, es esta voz tan tenue, esta regresión tan imperceptible, esta debilidad en el fondo y alrededor de cualquier cosa, de cualquier rostro, que baña

El puro afuera del origen, si es que es eso lo que el lenguaje espera recibir, no se fija jamás en una positividad inmóvil y penetrable; y el afuera continuamente reanudado de la muerte, si se deja llevar hacia la luz por el olvido esencial al lenguaje, no plantea jamás el límite a partir del cual se dibujaría finalmente la verdad. (Foucault 2000 80)

Cabría considerar, por tanto, que el concepto, tal y como se ha entendido en la tradición filosófica, y también todo el lenguaje son instrumentos para instaurar un reino seguro. “Incansablemente, edificamos el mundo, con el fin de que la secreta disolución, la corrupción universal que rige lo que “es”, se olvide en beneficio de esta coherencia de nociones y de objetos, de relaciones y de formas, claras, definidas” (Blanchot 2008 42-43).⁹ Esto ocurre toda vez que, al margen de toda exterioridad referente al origen, la poesía permite lo *decible* mientras que compone lo *indecible* al lenguaje. Por ello, la tarea de la poesía era, para Hölderlin, la verdad, y precisamente por la verdad, unida al vacío de la ausencia de obra donde el poema encuentra su falta, la poesía era posible. Sin embargo, en último extremo, escribir es lo que no se puede.

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, solo se puede dirigir en el espacio abierto del movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración. (Blanchot 1992 166)

Escribir está lejos de hacernos presentes: escribir difiere la presencia (cf. Blanchot 1994 34, 72). Por eso Orfeo es quien muere y no permanece: *va y viene incesante*. Orfeo no simboliza la trascendencia cuyo órgano sería el poeta. Tampoco significa la eternidad e inmutabilidad de la esfera poética, sino que lo poético en él se vincula con una exigencia de desaparecer que excede la medida. Orfeo, como se expondrá más adelante a la luz de Rainer Maria Rilke, es el llamado a morir “más profundamente” (cf. Blanchot 1992 146) y su mirada, el acto fundador y constituyente de la obra.

.....
 en una misma claridad neutra –día y noche a la vez–, el esfuerzo tardío del origen, la erosión temprana de la muerte” (Foucault 2000 80).

- 9 Esto es, dice Blanchot, “obra del hombre tranquilo, donde la nada no podría infiltrarse y donde bastan bellos nombres –todos los nombres son bellos–. ¿Y no es esto una tarea importante, la respuesta justa a un destino insoportable? Con certeza” (2008 42-43).

*De una vez por todas,
Es Orfeo, cuando hay canto. Va y viene* (Rilke 2004)

Escritura y exterioridad

Horacio Potel sugería que el pensamiento filosófico ha concebido la escritura como *representación*: representación de una representación. “Representación gráfica, material, del pensamiento el cual representa idealmente al ser-presente” (cf. Potel 5). La escritura se ha tenido como una representación gráfica del pensamiento que muestra *idealmente* una presencia en el texto. Para la tradición filosófica que *heredamos*, decía Potel, la escritura ocurre dentro de un sistema de la presencia, en términos de una manifestación derivada o secundaria de la presencia (cf. *ibd.*). “Se escribe antes de ser, substrayéndose así a la autoridad ontológica del reino de la presencia” (cf. *ibd.*). Pero ¿qué hace posible la presencia en la representación de la escritura? Aún más, ¿cómo ha llegado a consolidarse la escritura como un sistema de presencia donde se anticipa una continuidad inmediata y referencial entre el mundo y lo que se representa con la escritura? (cf. Foucault 1997 298-299).

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault interrogaba:

¿Qué es el lenguaje? ¿Qué es un signo? Lo mudo en el mundo, en nuestros gestos, en todo el blasón enigmático de nuestras conductas, en nuestros sueños y en nuestras enfermedades, todo esto ¿habla?, ¿cuál es su lenguaje, según cuál gramática? ¿Es todo significativo o qué y para quién y de acuerdo con qué reglas? ¿Qué relación hay entre el lenguaje y el ser y se dirige siempre al ser el lenguaje, cuando menos aquel que habla verdaderamente? ¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás y que se llama “literatura”? (1997 298)

Michel Foucault observaba que estas preguntas fueron posibles por el hecho de que, en la primera mitad del siglo XIX, el ser del lenguaje se encontró fragmentado tras separarse la ley del discurso de la representación. En el caso de la literatura, esto se volvió necesario después de que con Nietzsche y Mallarmé el pensamiento fuera conducido hacia el lenguaje mismo, “hacia su ser único y difícil” (1997 298). “Toda la curiosidad de nuestro pensamiento se aloja en una pregunta: ¿qué es el lenguaje, cómo rodearlo para hacerlo aparecer en sí mismo y en su plenitud?” (Foucault 1997 298).

Incluso la pregunta que, según Foucault, entraña la naturaleza de la curiosidad de nuestro pensamiento tiene que ver con que, en cierto sentido, la pregunta misma releva todos aquellos cuestionamientos que en el siglo XIX se referían a la vida o al trabajo; en consecuencia Foucault se preguntaba si

este pensamiento que habla desde hace miles de años sin saber lo que es hablar y ni siquiera habla, ¿va a recoger por entero y a iluminar de nuevo en la luz del ser? ¿Acaso no era esto lo que preparaba Nietzsche cuando, en el interior del lenguaje, mataba a Dios y al hombre a la vez, y prometía con ello, junto con el Retorno, el centelleo múltiple y reiniciado de los dioses? ¿O es necesario admitir, simplemente, que todas estas preguntas sobre el lenguaje no hacen más que perseguir, que consumir, cuando más, ese acontecimiento cuya existencia y primeros efectos nos señala la arqueología desde fines del siglo XVIII? (Foucault 1997 298)

Tras formular estas interrogaciones en “El retorno del lenguaje”, Foucault remite al lector a uno de los resultados quizás más concluyentes de su arqueología en *Las palabras y las cosas*, donde se indica que la división del lenguaje, contemporánea de la objetividad filológica, no sería más que la consecuencia más visible, (esto es, *por ser la más secreta y la más fundamental*), de las rupturas de la época clásica, es decir, de los siglos XVI y XVII. Además, dice Foucault, que, por esforzarnos por dominar esta fisura (del orden universal, el dominio de la mismidad, la ley del discurso de la representación) y por hacer aparecer por entero al lenguaje,

llevaríamos a su término lo que pasó antes de nosotros y sin nosotros, hacia finales del siglo XVIII [...] Al querer reconstituir la unidad perdida del lenguaje, ¿se ve acaso hasta el término de un pensamiento que es del siglo XIX [Mallarmé y Nietzsche] o acaso se dirige uno a las formas que son ya incompatibles con él? (Foucault 1997 298)

A despecho de los esfuerzos de algunos sistemas de pensamiento que apartan la diferencia y aseguran la certeza de un pensamiento tranquilo, y con la seguridad de una presencia plena, completa, eterna, el lenguaje, separado de su representación, no existe de otra manera que no sea más que de un modo disperso, y para quienes formalizan, dice Foucault, este debe despojarse de su contenido concreto y no dejar aparecer más que la las formas universalmente válidas del discurso. Las palabras se convierten en un texto que “hay que cortar para poder ver aparecer a plena luz ese otro sentido que ocultan [...] el lenguaje llega a surgir para sí mismo en un acto de escribir que no designa más que a sí mismo” (Foucault 1997 297). Ya en el umbral entre el clasicismo a la modernidad, las palabras dejaron de brindar una continuidad segura con las representaciones y de “cuadricular espontáneamente el conocimiento de las cosas” (*ibid.*).

Paralelamente, para Blanchot, cuya influencia fue notable en la primera época de Foucault, la centralidad filosófica de la escritura compromete una exterioridad que se hace ley; una ley que se escribe y queda

bajo la custodia de la propia escritura. Esta reduplicación afirma acaso el rasgo de la exterioridad misma del pensamiento: siempre en devenir y siempre extraña para sí misma, como una relación de discontinuidad y diferencia. Escribir siempre se hace en virtud de la exterioridad de la escritura contra la exterioridad de la ley, y esta extrae siempre recursos de lo que se escribe.

Con el fin de ilustrar cómo la escritura literaria aparece como una inversión radical de este movimiento de representación, se tomará en perspectiva, primero, la poesía Stéphane Mallarmé y, segundo, la de Rainer Maria Rilke a la luz de la crítica literaria de Blanchot, dada la centralidad de ambos autores en el esbozo de su analítica de la presencia. En el caso de Mallarmé, la ausencia es la fuerza de lo negativo, pero también lo que aparta de la realidad de las cosas a la lengua,¹⁰ esto es, la ausencia en lo que se dice como una voz que despide lo que nombra y aquello que significa por lo que nos libera de su peso.

Mallarmé ha dicho que, en la intimidad de la ausencia que los dioses han dejado, la muerte, el lenguaje y el pensamiento están lejos de mostrarse como una síntesis de la re-presentación o, dicho con precisión, como un modo de la presencia en la escritura. La escritura, tal y como se concibe en la obra de Blanchot, está de cara a la soledad original del escritor y constituye la privación del mundo de un “yo” –la identidad invariable de lo uno, de la obra, de la acción causal y positiva–. La escritura, en esa muerte del “yo”, pasaría a ser una conciencia sin sujeto, “él”, el espacio neutro, nocturno, donde se materializa la ausencia de la experiencia del origen. Este es el lugar que Mallarmé o incluso Edmond Jabès –miembro de una antigua tradición del judaísmo– designaban con el concepto del “libro”. El libro es lo que está siempre por escribir, por leer,¹¹ o, expresado en términos de Blanchot, “el equivalente del mundo” (1949 70), la de-scripción y “la explicación órfica de la Tierra” (*ibid.*).

Para Blanchot, valga anotarlo, escribir no tiene su fin en el libro o en la obra, ni mucho menos en la legibilidad, por cuanto ella excluye todo advenimiento. En el momento de escribir la obra, estamos bajo la atracción de su ausencia. El libro es el artificio por medio del cual la escritura se deja llevar por su continuidad inmensa para separarse del libro.

~

10 Cabe mencionar que, para Mallarmé, el lenguaje no está formado por palabras, “ni siquiera puras: el lenguaje es aquello en lo que las palabras ya siempre han desaparecido y ese movimiento oscilante de aparición y desaparición” (Blanchot 2005 276).

11 Para profundizar la relación entre Edmond Jabès, el judaísmo y el libro, remito al lector al texto de Jacques Derrida, “Edmond Jabès y la cuestión del libro”, que se halla en *La escritura y la diferencia* (1989).

Si se hace una lectura cruzada entre Blanchot y Edmond Jabès, se constata que para ambos “escribir solo sería el intento desesperado por experimentar su muerte” (132); al respecto, Jabès ha dicho que “nuestros escritos y los sucesos que los han suscitado se funden unos en otros. Nos hemos vuelto escritura” (*ibid.*). Y esto es poco decir, agrega Jabès, por cuanto el hombre está permanentemente de cara a la muerte y es en relación con ella como él se expresa. Así mismo, la realidad del desierto desprovisto de toda habla y toda presencia, la palabra puede expresarse. Pero sucede que expresarse no es posible más que a través de la muerte (*cf. ibid.*). Por esta misma razón, el lenguaje de Blanchot no hace un uso dialéctico de la negación, dado que negar dialécticamente consiste en hacer entrar aquello que se niega en la interioridad inquieta de la mente. El discurso reflexivo, en general, corre el riesgo de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad. En consecuencia, negar el discurso propio, como lo hace Blanchot, consiste en removerlo continuamente de sus casillas:

Despojarlo en todo momento no solo de lo que acaba de decir, sino también del poder de enunciarlo: consiste en dejarlo allí donde se encuentre, lejos tras de sí, a fin de quedar libre para un comienzo –que es un puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío, pero que es también a la vez un recomienzo, ya que ha sido el lenguaje pasado el que profundizando en sí mismo ha liberado este vacío–. (Foucault 2000 23)¹²

Despojar al discurso de su centro es asumir el impedimento de traer la obra a la luz. Esta es también la imposibilidad de una comunicación directa y referencial. Es por ello que, según ha dicho Foucault, Orfeo se aloja tan íntimamente en la obra de Maurice Blanchot. La novela *L'arrêt de mort*, por ejemplo, se consagra a la mirada que, en el umbral, persigue la presencia oculta, “intentando devolverla, en imagen, a la luz del día, pero no conserva de ella más que la nada, en la que el poema precisamente puede manifestarse” (Foucault 2000 58). En el movimiento que hurta el rostro a la mirada, la presencia se devuelve a la sombra. Eurídice no deja de ser más que la promesa de un rostro, que, como sus parientes, las sirenas, representa el futuro de un canto. En el fondo de la lamentación órfica, a raíz de un encuentro fracturado, “resplandece la gloria de haber visto, menos que un instante, el rostro inaccesible,

12 “No más reflexión, sino el olvido; no más contradicción, sino la refutación que anula; no más reconciliación, sino la reiteración; no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recomenzado” (Foucault 2000 23).

en el momento mismo en que Orfeo se volvía y penetraba en la noche: himno a la claridad sin lugar y sin nombre” (*ibid.*).

La mirada, sin embargo, ha vuelto invisible la presencia, pero con ella ha podido en-carar la *mirada de la otra muerte, los ojos que se cierran para mí*. Esta clase de muerte es, para Blanchot, como lo recuerda Foucault, la más terrible que se pueda tolerar; acaso por ser la certificación de la desgarradura abrupta de un encuentro finito de antemano. “Es ella la que, a mitad de la noche, hace surgir una segunda mujer en una estupefacción cautiva para imponerle finalmente la mascarilla de escayola donde contemplarse ‘cara a cara aquello que va a vivir por toda la eternidad’” (Foucault 2000 61). La desaparición de Eurídice representa la presencia visual irrecuperable e interrumpida. Ella es la futilidad de la vista y la función suplementaria de la exterioridad inaprehensible de la presencia, cuya ausencia debe preservarse, sin embargo, contra toda usurpación. El lenguaje, de acuerdo con Blanchot, es atraído siempre hacia la muerte, pero no para triunfar sobre ella, sino para mantenerse en una dimensión órfica a través de la cual nunca puede mirarla de frente, ni mucho menos visibilizarla, sino guardar silencio. Al no haberla visto nunca, la muerte de ella es lo “neutro sin rostro”, “sin figura”.¹³

La literatura en su conjunto constituye el espacio del “pensamiento del afuera”, su pliegue, aquel que Foucault ha asociado a Hölderlin, Sade o Mallarmé, pero que posteriormente con Blanchot, Bataille y Klossowski origina un lenguaje que continuamente frustra la voluntad de la presencia, el imperio absoluto de lo Mismo, el dominio seguro de la Razón y la plenitud del significado.¹⁴ Así pues, este movimiento se emparenta con lo que para Bataille es la transgresión, para Klossowski el deseo, y para Blanchot la atracción: *la experiencia pura y desnuda del afuera*. Esta atracción, sin embargo, no se apoya en la seducción o

13 En este plano, cuando se ha puesto de relieve la pura exterioridad del afuera con respecto a la alteridad muerte, a pesar de que no será este el espacio destinado para ello, sí podemos llamar la atención del lector acerca de una derivación “ética” y ampliamente difundida en la filosofía blanchotiana con relación a *decir la muerte* del otro en términos de una pura incapacidad de confesarla de cara a la finitud entre-nosotros. Esto tendrá una incidencia decisiva en el compromiso político de Blanchot y la dimensión comunitaria de su filosofía.

14 De hecho, para Blanchot, el misterio del *il y’a*, es decir, el propio ser, el haber, nunca puede revelarse cabalmente a la mirada. Martin Jay sugiere que, tanto para Blanchot como para Lévinas, hay una afinidad que concierne a la inquietud que ambos tienen por el ocultamiento del propio ser. Esto es, una inquietud compartida y suscitada “por el *temor* de que se muestre, el temor de que se lo saque de esa falta de definición, de ese aislamiento, de esa *extrañeza* de la que es inseparable” (Jay 416). Así, estos autores abandonan la “preocupación tradicional de la filosofía” por una ontología basada en el “orden de la visión eternamente presente” (*ibid.*).

en una tregua que suspende y resuelve la soledad, ni tampoco funda ninguna comunicación directa. Foucault señala que la atracción consiste, en la filosofía de Blanchot, en ser invitado por el atractivo del afuera. Esta atracción experimenta, en el vacío, la indigencia; por esta razón, el afuera presente y ligado a esta presencia es negligente o, mejor, impotente e insuficiente. La atracción es la experiencia del hecho de que se está fuera del afuera.

Lejos de llamar a la interioridad a una aproximación a otra interioridad, la atracción manifiesta que “el afuera está ahí, abierto, sin interioridad, sin protección ni obstáculo (¿cómo podría tenerla, él que no tiene interioridad, sino que la despliega al infinito fuera de toda clausura?)” (Foucault 2000 34). Pero es a través de esta apertura que la atracción no accede a nada, por cuanto el afuera no da a ver nunca lo que *es*. Cualquier predicado sobre el afuera es una negación del afuera. El afuera es nada. De manera que no puede darse como presencia positiva, sino como límite y atracción. La atracción de Blanchot es una mirada que encara la muerte pero sin poder verla de frente, y en cuanto es siempre de otro, es *asimétrica*. Ella es el centro errante de lo que es siempre lo otro: la pura atracción. Ausencia que se retira “lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que ella emite para que se avance hacia ella [la presencia]” (*ibid.*), simulando, de este modo, que es posible alcanzarla. Esta es la atracción hacia lo abierto que, con Rilke, ocurre en la in-versión de la mirada hacia lo abierto; entonces, esta atracción es acceso a lo otro, a “la muerte que cifra el otro lado de la vida” (Caro 208). *Lo inaccesible en cuanto abierto*. El espacio en el que se tensan las velas en lo abierto, traducido en espacio común para los vivos y los muertos (*cf. ibid.*).

~

Rainer Maria Rilke vivía un sentimiento de carencia y precariedad que buscaba remediar al amparo de su poesía. Ese sentimiento era suscitado por la miseria y la penuria de su época.¹⁵ Movidado por la angustia de una muerte impersonal, es decir, a la que *no se asiste*, Rilke buscaba transformarse en su libro: “Esta vez, yo seré escrito. Seré la impresión que va a metamorfosearse” (cit. en Caro 202). Rilke se proponía vincular así la muerte con lo infinito de la metamorfosis, por cuanto no solamente se trata de dar a la muerte, como pensaba Kafka, “su posibilidad esencial”,¹⁶ sino que la transmuta infinitamente, la convierte

15 Heidegger decía: “Propio de la esencia del poeta que es verdaderamente poeta es esa época del mundo en que, a causa de la penuria de la época, ante todo la poesía y la vocación poética se convierten para él en cuestión poética” (1979 225; cit. en Caro 202).

16 Kafka decía: “Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero al mismo tiempo, solo

en el movimiento infinito de morir, pero no como una posibilidad acabada, impersonal y anónima, sino como un movimiento poético de hacer de la muerte algo propio, “hacer de la muerte, mi muerte, ya no es entonces mantenerme yo en la muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía” (Blanchot 1992 119).

En las *Elegías de Duino*, escritas por Rilke durante su estancia de varios años en el Castillo de Duino a orillas del mar Adriático, se presenta la necesidad interior de invocar lo inefable con la primera elegía: “¿Quién, si gritara yo, me oiría entre los coros de los ángeles?”. Rilke se dirigía con esta primera elegía al ángel invisible, terrible y distante, un ángel en ocasiones comparado con el *Angelus novus* de Klee, ese ángel de la melancolía y la miseria “en la gran unidad que abraza la vida y la muerte y en la que ven en lo invisible, un orden superior de la realidad” (Grohmann 348, cit. en Scholem 65). El ángel de Rilke, sin embargo, es la fugacidad que le permite al poeta “disponer de la herramienta eidética del mundo” (Caro 209). Aunque el ángel por el que siente nostalgia el poeta ya no es posible: “Hablando al ángel, la palabra no se derrama hacia el exterior, sino que se interioriza justamente allí, en la imagen, en la Imago” (*ibid.*). La invocación del ángel con la figura elegíaca del “llamado” es la fascinación por la invisibilidad que es necesaria para la visibilidad. “El ángel conduce nuestra visión hacia lo abierto, el poema, ese espacio invisible donde todo habla” (*id.* 208).

La lírica traspone, en este sentido, lo visible en lo invisible, hace surgir las cosas en lo invisible. Rilke decía que el ángel es espejo de la cumplida transformación de lo visible en invisible, “estadio puro y terrible para nosotros, que todavía dependemos de lo visible” (Caro 207). En un reconocido epitafio de *Los sonetos de Orfeo*, Rilke escribía:

Rosa, oh pura contradicción, alegría
de no ser el sueño de nadie bajo tantos
párpados. (1987; cit. en Blanchot 1992 146).

Para Rilke, la *rosa* se transforma en el símbolo del vínculo entre la acción poética y la muerte. “Bajo tantos párpados”, la rosa no es el sueño de nadie. La muerte (*rosa de nadie*) es la presencia sensible del espacio órfico, espacio que solo *es* afuera y, también, intimidad, plétora rebosante donde las cosas no se limitan, no se invaden unas a otras, sino que, en su “florecimiento común”, otorgan extensión en lugar de tomarla y transformar constantemente “el mundo del afuera... en un

.....
puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal” (cit. en Caro 208).

puñado pleno de interior” (cit. en Blanchot 1992 146). La rosa, *bajo tantos párpados*, es de nadie. Ella, como el lucero de un firmamento donde las miradas se repiten, es la “posibilidad imposible” de ocupar un mismo espacio. El lenguaje sobre la rosa es, por tanto, lo que me separa de ella, pero cuyo “florecimiento común”, sin embargo, es lo que hace posible el “envolver”, el “dar vuelta”, el “rodeo”, el “cerco” de la palabra.¹⁷

Es así como también, de manera muy afín a la rosa del epitafio de Rilke, en la poesía de Mallarmé se tiene que el lenguaje no está formado por palabras, sino que este “es aquello en lo que las palabras ya siempre han desaparecido y ese movimiento oscilante de aparición y desaparición” (Blanchot 2005 276). Este movimiento refleja la presencia de la palabra que conmemora el vacío que deja el objeto cuando desaparece: “la parte material del lenguaje adquiere de este modo un papel fundamental pues ‘únicamente su presencia es la prenda de la ausencia de todo lo demás’” (Blanchot 1949 36). Esto es, como cuando Mallarmé escribe en un poema ampliamente difundido:

Digo: ¡una flor! Y, fuera del olvido al que
mi voz relega todo contorno,
en cuanto que es algo distinto de los consabidos cálices,
se eleva musicalmente, ida misma y suave,
la ausente de todos los ramos. (368; cit. en Blanchot 1949 36).

Decir, pero también escuchar, afirma no solo la distancia con respecto a lo que se nombra, sino también la despedida de la presencia de las cosas. Hablamos siempre de lo que despedimos.

Digo: ¡una flor!” y yo no tengo ante los ojos ni una flor, ni una imagen de la flor, ni un recuerdo de la flor, pero, sin embargo, una ausencia de la flor [...] En la ausencia real de un objeto, él no es sustituido por su presencia ideal. (Blanchot 1949 36)

En la poesía de Mallarmé esto se traduce en el deseo de dejarse caer el centro del lenguaje, en una caída silenciosa, inmóvil, sin fin (cf. Blanchot 1992 148). Las palabras tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, pero también de hacerlas aparecer una vez se han ido. El lenguaje, en lo que concierne a Mallarmé, destruye, por un lado, mediante su potencia abstracta, la realidad material de las cosas y, por otro, según

17 Téngase en cuenta que, como más adelante se verá, todo “encontrar” remite, en francés, a un “dar la vuelta”, a un “girar” que, además de la acepción órfica que nos concierne, remite también a un “trovar”.

la potencia de evocación sensible de las palabras, su valor abstracto (cf. Blanchot 1949 36). Esta potencia no es sino la de una desaparición, “presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene su luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad” (Blanchot 1992 37). La oscuridad ilumina.

Maurice Blanchot menciona que la palabra de Mallarmé pronuncia el ser con el estruendo de lo que tiene el poder de aniquilar, de suspender los seres e incluso suspenderse a sí mismo retirándose en la vivacidad fulgurante de un instante. Con ello, nos damos cuenta de que estamos en contacto con el nivel de la realidad, pero esta es una realidad difícil de alcanzar, por eso se escapa “suave” y “musicalmente”; se trata de la realidad que presenta y se evapora, en donde se desvanece lo que se escucha. Esta realidad está hecha de recuerdos y alusiones, afirma Blanchot, por lo que si la realidad se disuelve, en todo caso ella reaparece en su forma más sensible, “como una secuencia de tonos fugaces e inestables, en el lugar propiamente del sentido abstracto donde ella pretende colmar el vacío” (Blanchot 1949 36).

Según Derrida, en Mallarmé el lenguaje de la poesía oscila en la producción y el aniquilamiento de la cosa por el nombre, ante todo, según la “creación, por el verso o por el juego de la rima, del nombre mismo” (2011 63); por su parte, Michel Foucault observaba que la gran tarea a la que se dedicó Mallarmé hasta el final de sus días coincide con la que ahora nos domina; en su lenguaje, impotente, encierra todos los esfuerzos por devolver a la constricción de una unidad, acaso imposible, el ser dividido del lenguaje. La obra de Mallarmé, al encerrar todo discurso posible en el espesor frágil de la palabra, responde en el fondo, dice Foucault, a la cuestión que Nietzsche prescribía para la filosofía. A la pregunta de Nietzsche: “¿quién habla?”, Mallarmé respondía que quien habla, en su soledad insalvable, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma, esto es, no el sentido de la palabra, sino “su ser enigmático y precario” (cf. Foucault 1997 297). Mallarmé no cesa nunca de borrarse a sí mismo de su lenguaje hasta tal punto, que no quiere figurar en él a título de “ejecutor en una pura ceremonia del Libro en el que el discurso se compondría de sí mismo” (*ibid.*). Por esta razón, desde Mallarmé se sabía que la palabra es la desaparición manifiesta de aquello que designa; desde entonces, es posible decir que el ser del lenguaje manifiesta la desaparición de aquel que habla (cf. Foucault 2000 75).

~

Por último, quisiera formular un contraste entre la dimensión órfica del espacio literario en Blanchot y la “profundidad de la muerte” de Rilke, en cuya inclinación se recuerda que hablar poéticamente y

desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento: “Se solicita al poeta la misma desaparición que en las palabras era la ‘desaparición vibratoria’ para que su rastro no sea más que su ‘desaparición elocutoria’” (Quintana 45). Escribir y desaparecer coinciden. El encuentro de Orfeo, a la luz de *Los sonetos de Orfeo* de Rilke, es el de la voz que nunca es propia, de la muerte que deviene canto, cuya potencia radica, precisamente, en la distancia insalvable con respecto a la presencia, su carácter inaprehensible, su interrupción, su fuga. Y aunque ella deba desaparecer más extremadamente, “penetrando el verso” en la poesía, lo hace para entrar en el tiempo de la indigencia y la despedida. Hablar y escuchar se prueban en la falta. Así mismo, la muerte, en la escritura es lo ya dado; sucede tardíamente al “antes” o prematuramente al “después”. Por esta razón, dice Blanchot, Orfeo vincula lo poético a una exigencia de desaparición, entendida como un llamado a morir más profundamente. Este es el eco del pensamiento antiguo, según el cual no hay más que un único poeta, un único poder superior de hablar, en el que, según decía Rilke, “aquí y allá se impone a través de los tiempos en los espíritus que le están sometidos” (cit. en Blanchot 1992 146).

Maurice Blanchot sugiere que el habla poética, en el caso de Orfeo, debe *jugarse entera y perecer en el fin*, porque Orfeo habla solo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada y el adiós de antemano borran la falsa certeza del ser. Con ello se disipan las seguridades protectoras y entregan a una inseguridad ilimitada. Orfeo es un signo aún más misterioso, que atrae hacia el punto donde él mismo, en cuanto poema eterno entra en su propia desaparición donde se identifica con el poder que lo desgarrar y se convierte en la “pura contradicción”, el “dios perdido”, la ausencia de Dios, el vacío original del cual habla la primera elegía de Rilke, a partir de la cual el canto se propaga mediante el espacio espantado, *la noticia ininterrumpida que se forma del silencio*, murmullo interminable (cf. Blanchot 1992 146).

El poema, el canto, el libro o la obra es el espacio donde “la muerte es sabia compañera de vida, seno de ausencia donde se desenvuelve la incesante metamorfosis de transformar lo visible en invisible, la invocación, el canto como origen” (Caro 208). Maurice Blanchot decía, hablando de la intimidad de la muerte, que Orfeo, como el ángel en quien la transformación se realiza, ignora sus riesgos, pero también su favor y significación. Orfeo es el acto de la metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte, sino el que siempre muere, por eso su exigencia es la de la desaparición, la desaparición en la separación angustiada, la de morir “más profundamente”. La impotencia angustiada que deviene canto, palabra que es el puro movimiento de morir. La muerte es el lado de la vida que no nos está iluminado, ha dicho Rilke. “La muerte no introduce así ninguna trascendencia, sino que reafirma la caducidad de todo esto, y encamina nuestra visión hacia

lo abierto” (*id.* 203). Los ojos ciegos son ojos invertidos por la muerte, “el otro lado de la vida”, lo que abre la mirada a la incertidumbre absoluta. Lo figural, lo lírico, sería, en este sentido, lo que es contemplado por Orfeo y su mirada de ángel ciego, “que no sabe si camina entre vivos o muertos, lo atrae hacia la vibración fascinante, musical, que da lugar a intensidades y constelaciones nuevas” (*id.* 208).

Orfeo es el signo que apunta a la despedida prematura, a la ausencia de origen, es el adiós que despide lo que nunca se ha tenido, esto es, como se ha dicho anteriormente, donde no solo falta la segura existencia, la esperanza de la verdad, el lenguaje verdadero, los dioses que se han ido, sino también donde el poema es la falta. No se escribe si no se alcanza el instante hacia el cual solo se aproxima a su desaparición. Orfeo, dice Anna Poca en la introducción a *El espacio literario*, es la forma del regreso nostálgico a la incertidumbre del origen. Entonces, lo que el mito de Orfeo ilustra en la poesía es la forma de pensamiento como potencia que nace siempre de un *afuera*, que, sin embargo, no existe todavía y que ha de venir en un instante que supera cualquier mundo interior. Ello señala el comienzo de una impotencia que habita en el corazón de un pensamiento trágico que ha estado en estrecha relación con la creación de un espacio exterior: “desde la desprotección y el renunciamento, que constituye su insignificante objeto otorgándole simplemente existencia” (Poca 1992 8).

Lo trágico, el tiempo indigente, tal y como tuvo lugar en la poesía de Hölderlin o Rilke, se revela como el nervio nodular de la experiencia poética. La separación, la fisura, el hiato (que en Blanchot se dice en la extrañeza y la infinitud entre-nosotros) responden, con relación al lenguaje mismo, a la interrupción que introduce la espera. En el caso de Eurídice al ser ella la alteridad pura,¹⁸ es también la distancia insalvable, la fisura de ser con otro, el intervalo de la asimetría de su muerte que la deja infinitamente fuera de mí. *Interrupción de ser*. La relación con ella *es* y tiene lugar *con* lo que me separa de ella, lo neutro; por eso, hay en el campo de las relaciones una distorsión que impide toda comunicación recta, lineal, continua y, en este orden de ideas, toda relación de unidad contrae una anomalía fundamental que al habla no le corresponde reducir, sino más bien comportar, llevar consigo como silencio, aunque sea sin decirla o sin significarla.

18 “Lo que está en juego y exige relación es todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él, separación, fisura, intervalo que le deja infinitamente fuera de mí, pero que pretende fundar mi relación con él en esta misma interrupción, que es una interrupción de ser, la alteridad por la cual, hay que repetirlo, ni otro yo, ni otra existencia, ni una modalidad o un momento de la existencia universal, ni una supraexistencia, dios o no-dios, sino lo desconocido en su distancia infinita” (Blanchot 2008 95-96).

Por ello, con la mirada de Orfeo es posible decir que *ver* es también un desplazamiento que, como la escritura, nos empeña en un movimiento separador, “una salida oscilante y vacilante”. Ver es aprehender *inmediatamente* a distancia por medio de un instante que retiene,

inmediatamente a distancia y por la distancia. Ver es servirse de la separación, no como mediadora, sino como medio de in-mediación, como in-mediadora. En este sentido, también ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar el sol, es decir, más allá del sol: lo Uno. (Blanchot 2008 35)

Lo que está más allá del sol se celebra en la unidad que no oscurece ni ilumina, aquello que no vela ni desvela. La experiencia de lo visible, en su caso, nunca es recíproca, sino siempre esquiva. Ver no es encontrar. Encontrar, en francés *trouver*, es girar, es el movimiento de rodear (*tourner*), dar la vuelta a algo (*faire le tour*) o ir en derredor (*aller au tour*). Encontrar un canto, por ejemplo, es “tornear”, “girar”, “dar vuelta” al movimiento melódico de hacerlo rodar. En tal movimiento, no hay idea de meta ni puerto de llegada, mucho menos de detención. El movimiento del encuentro, como el de la mirada, siempre es circular, siempre rodea, como si el sentido de la búsqueda (*recherche*) fuera curvarse, y dicha búsqueda se convirtiera, de esta manera, en un punto de inflexión. Además, si en la visión hay una privación primordial, es por eso que solo vemos lo que se nos escapa y perdemos como una no-presencia, merced a la cual, sin embargo, se realiza el contacto, pero como disimetría, interrupción y separación. No es posible ver las cosas demasiado presentes aun si nuestra presencia en las cosas es apremiante. La vista es interrumpida con el centro que siempre esquiva el encuentro. De igual manera, el “sí mismo”, el lugar y la identidad del habla (mallarmeana o rilkeana) se interrumpen con el sujeto cuando dice: “hablo”. La vista, como la escritura, es el conjunto de lo que se me escapa y me es impedido. Suponiendo, no obstante, una interrupción absolutamente neutra, más allá de la esfera del lenguaje, exterior y anterior a toda habla y a todo silencio, habría que interrogar si no sería esta una suerte de interrupción hiperbólica a la que habría que responder hablando (sin romper el silencio), e incluso si hablar, o escribir, no es todavía involucrar el afuera de toda lengua en el lenguaje mismo.¹⁹

Bibliografía

Blanchot, M. *La part du Feu*. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

19 “Hablar en el interior de este afuera, hablar según la medida de aquel ‘fuera de’ que, estando en cualquier habla, corre el riesgo de volver a lo que se excluye de todo hablar. Escribir: trazar un círculo en cuyo interior vendría a inscribirse el afuera de todo círculo” (Blanchot 2008 98).

- Blanchot, M. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Blanchot, M. *El paso no más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Blanchot, M. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- Blanchot, M. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007.
- Blanchot, M. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- Blanchot, M. *Le livre à venir*. Gallimard, 1959.
- Caro, M. T. *La escritura del otro*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Derrida, J. *Cómo no hablar y otros textos. Denegaciones*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1997.
- Foucault, M. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Heidegger, M. *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1979.
- Heidegger, M. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005.
- Jabès, E. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Trads. Ana Carrazón Atienza y Carmen Dominique Sánchez. Madrid: Trotta, 2000.
- Jay, M. *Ojos abatidos*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- Laporte, R. "Sur Maurice Blanchot." *Critique* 229 (1966).
- Mallarmé, S. *Ouvres completes*. Paris: Gallimard; Pléiade, 1945.
- Martínez González, R. *Maurice Blanchot: La exigencia política*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009.
- Potel, H. "Cuestiones de herencia. Fantasma, duelo y melancolía en Jacques Derrida." *Los (con) fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Quignard, P. *Butes*. Madrid: Sexto Piso, 2012.
- Quintana, I. *La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot*. Tesis Doctoral. Universidad Católica de Lovaina; Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2014.
- Rilke, R. M. *Las elegías de Duino*. Barcelona: Editorial Lumen, 1980.
- Rilke, R. M. *Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Catedra, 1987.
- Rilke, R. M. *Escritos como epitafio para Wea Ouckama Knoop*. Madrid: Visor de poesía, 2004.
- Scholem, G. "Walter Benjamin y su ángel." *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Trads. Ricardo Ibarlucía y Miguel García-Baró. Madrid: Trotta, 2004.