

El concepto de obra en el pensamiento literario de Maurice Blanchot*

Juan Carlos Moreno Gutiérrez
Carrera de Estudios Literarios

Maurice Blanchot es un nombre familiar en los Estudios Literarios, sin embargo, esa familiaridad es producto, generalmente, de un conocimiento parcial o indirecto. Conocidos son algunos de sus ensayos, pero el conjunto de su obra, y la esencia de su pensamiento literario, están suspendidos en esa parcialidad. Este ensayo procura esclarecer, hasta donde sea posible, dicho pensamiento y desglosar algunas de sus implicaciones para la crítica y la teoría literarias contemporáneas.

Es difícil, una vez leídas, olvidar estas líneas del crítico norteamericano Harold Bloom: "Propugnar que la teoría crítica deje de considerarse a sí misma como una rama del discurso filosófico y que adopte, en su lugar, el dualismo pragmático de los poetas mismos [...] Una teoría de la poesía debe pertenecer a la poesía, debe ser poesía, antes de que pueda tener utilidad alguna para interpretar poemas" (1992, 109). Se trata de una exigencia que es consecuente con la teoría que propo-

* Este artículo es una reelaboración de la monografía de grado, titulada de la misma forma, presentada y sustentada en el año 2002, como requisito de grado en la Carrera de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia.

ne y escribe. Ya en *La angustia de las influencias* sostenía la coexistencia en cada lector de un crítico y un poeta, y añadía: "El poeta que existe *en cada lector* no experimenta la misma disyunción hacia lo que lee que siente necesariamente el crítico que existe en cada lector. Lo que le da placer al crítico que hay en un lector puede causarle angustia al poeta que hay en él, una angustia que, como lectores, hemos aprendido a desatender a nuestra propia cuenta y riesgo. Esta angustia, este modo de melancolía es la angustia de las influencias" (1991, 35). De tal forma, en cada crítico existe un poeta que se enfrenta a un poema precursor o a la poesía en general que le precede, pero entre uno y otro, entre poeta y crítico, existe cierta distancia que depende de la manera en que se reacciona ante el pasado; pues mientras el poeta busca un espacio imaginativo con la aflicción de haber llegado tarde y lo hace a partir de una ruptura, el crítico tiene como meta explicar un poema con otro poema, afirmar que "el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero otro poema, un poema distinto del poema" (83). En cada lector hay una lucha: el poeta, para sobrevivir, busca rupturas; mientras el crítico teje continuidades. En palabras de Bloom: "A los críticos, en el más secreto fondo de su corazón, les gustan muchísimo las continuidades; pero quien vive sólo en la continuidad no puede ser poeta. El dios de los poetas no es Apolo, quien vive en el ritmo de las repeticiones, sino el calvo gnomo llamado Error" (92). De inmediato, surge esta sospecha: podría deducirse de esta cita que, mientras la interpretación del poeta es por principio necesariamente errónea, la de la crítica sería, en virtud de su continuidad, correcta, justa, precisa. Sin embargo, Bloom es consistente y arriesgado: "No hay interpretaciones sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa" (111). Dejando de lado otros posibles derroteros de la propuesta bloomiana, sólo señalaremos que hay críticos para quienes tales premisas son, hasta cierto punto, acertadas, y cuyos escritos son precisamente la búsqueda de un espacio imaginativo. Búsqueda que se sostiene en una fuerte y alta tensión entre movimientos de continuidad y disconti-

nuidad. Críticos que, en tanto señalan los lazos que “van de un poema a otro”, presienten en su labor, una cierta contrición, y buscan en su obra, a la vez, un espacio de supervivencia. En resumen: críticos quienes, sin dejar de serlo, hacen todos los esfuerzos posibles para sostener al poeta que llevan en sí. Maurice Blanchot —precursor de muchos de los pensadores que Bloom enfrenta y cuestiona— es uno de esos críticos, y la riqueza de su propuesta puede entenderse a la luz de esta lucha por no dejar morir a su poeta, ese efebo angustiado y melancólico, extasiado en la visión de aquel Gran Precursor: Stéphane Mallarmé.

Sabemos que Mallarmé proponía un lenguaje esencial en el que la palabra destruyera al objeto referido, la flor que no es ninguna flor en particular, “la ausente de todos los ramos”. Y en ese orden, el poema cuya cuidadosa elaboración fuera la borradura de los objetos que menciona, donde las palabras tendrían tal resonancia entre sí que ya no indicarían nada por fuera de ese resplandor del verso perfecto, puro acorde musical que redimiría al mundo. La búsqueda de tal poema perfecto se volvió entonces el asunto mismo de sus poemas. Así, cada poema particular se dobló sobre sí mismo y encontró que, en relación con ese poema perfecto, su realidad era “la imagen, por defecto, de otra obra, la única verdadera, necesaria pero inexistente”, como afirma Maurice Jean Lefebvre (1969, 285). En efecto, sabemos que este poema perfecto nunca existió y nunca podrá ser escrito; pero esta imposibilidad (evidente desde el principio) le da a cada poema particular la posibilidad de volverse sobre sí mismo y saberse imperfecto. Hecho que dará lugar a esta otra idea, mucho más profunda y desconcertante, de que la literatura funciona con base en el error, convirtiendo a lo negativo en su única posibilidad de existencia.

Marcel Raymond, refiriéndose a la tradición de la poesía moderna francesa, escribe: “[La poesía] debemos considerarla como un mito más que como una realidad histórica. Más de

una obra sugiere su idea, pero no se encarna positivamente en ninguna" (1996, 301). Lo que Raymond llama poesía, Mallarmé también lo llama el Libro, y en ambos casos se trata del anhelo de un Poema total (infinito, cílico, puro), pero imposible. Sabemos o presentimos que la escritura de este gran Poema acabaría con todos los poemas, los redimiría de su parcialidad; por lo tanto, el hecho de que resulte imposible escribirlo, significa la posibilidad misma de existencia de cada poema, y, en último término, significa que la literatura subsiste en el fracaso, en el error, en lo negativo. Cada obra particular anuncia y revela esta realidad de la literatura.

Como podemos ver, Mallarmé juega con una doble significación del poema: por una parte es el producto de una actividad creadora rigurosa; y por otra, es el fragmento de un anhelo imposible, la huella de una idea inexistente que sostiene a la escritura. Blanchot recibe esta herencia y para designar la misma dualidad utiliza un concepto mucho más significativo: Obra. Sabemos que Obra está relacionada con un orden, con un *savoir-faire*, bástenos pensar en Paul Valéry. Pero si éste último insistía en la relación entre obra y procedimiento de composición, interesado en una "observación introspectiva, es decir, en contemplarse a sí mismo dedicado a escribir", como afirma T. S. Eliot (1967, 49). Por su parte, Blanchot va a designar con Obra esa idea irrealizable cuyos antecedentes son el Poema cílico, el Libro, la poesía. Obra, entonces, tiene un doble significado: uno relacionado con el acto de escribir, y otro en relación con aquello que no puede ser encarnado positivamente en ningún poema o libro. Pero para entender esta convergencia es necesario, antes, determinar otros aspectos que definen el pensamiento literario de nuestro 'autor'.

En 1943, Blanchot escribe un ensayo clave y denso, donde expone lo que para él son las condiciones mismas de la existencia de lo imaginario en la literatura, el título es: "La literatura y el derecho a la muerte" (incluido en *De Kafka a Kafka*). Allí, con base en una lectura de Hegel mediada por el filósofo francés Alexander Kojéve, Blanchot contras-

ta la idea del trabajo de la historia¹ con la del trabajo del escritor: "Si en el trabajo se ve el poder de la historia, la que transforma el hombre transformando el mundo, fuerza es reconocer en la actividad del escritor la forma por excelencia del trabajo" (1994, 29). Esto último, dado que el escritor utiliza las palabras, es decir, dispone de la muerte de los objetos para componer un libro.² Pero, mientras la historia produce hechos palpables, lo que hace el escritor, el producto de su trabajo, es un poco de nada en un arrume de hojas. El escritor trabaja pero produce un libro, objeto inútil, inservible, inutilizable, algo que la historia arrastra a su paso. En las novelas y los poemas está el mundo pero sabemos que nada de lo que está es realmente el mundo, que sólo contamos con unas palabras y que el rastro de tinta es, en último término, la única realidad. De esta forma, las cosas, en el libro, tienen una existencia fuera de sí mismas. Pero, el escritor y el poeta no aceptan esa existencia de papel, y lo que buscan es precisamente dirigirse hacia la realidad que es negada por la palabra, por la utilización de las palabras: "Digo: iuna flor! Pero, en la ausencia en que la cito, por el olvido al que relego la imagen que me da, en el fondo de esa palabra que pesa, que surge de sí misma como algo desconocido, convoco con pasión a la oscuridad de esa flor, a ese perfume que me atraviesa y no respiro, a ese polvo que me impregna pero que no veo, a ese olor que es

¹ Esta idea del trabajo se basa en lo que se llama "disponibilidad de la muerte", que es la capacidad del hombre de manipular la destrucción, valerse de la negación, disponer del mundo. Por ejemplo, quemar madera para calentarse: disponer de la muerte del árbol. Se trata de la lectura de Hegel que realiza Kojéve, sobre todo en relación con la idea de la muerte. *El concepto de la muerte en Hegel*.

² Blanchot escribe: "Hölderlin, Mallarmé y en general todos aquellos cuya poesía tiene por tema la esencia de la poesía han visto una maravilla inquietante en el acto de nombrar. La palabra me da lo que significa, pero antes lo suprime. Para que puede decir: esta mujer, es preciso que de uno u otro modo le retire su realidad de carne y hueso, la haga ausente y la anique" (1994, 93). La palabra le permite al hombre dominar las cosas, darles un sentido, en suma, el poder de utilizarlas. En ese sentido, el lenguaje es, por excelencia, una fuerza negativa, y, por lo tanto, es otra forma de "disponer de la muerte".

rastro y no luz" (1994, 51). La oscuridad de esa flor es el limo de realidad que queda en las palabras, y es lo que desea encontrar el poeta. Sabe que no puede dar con las cosas directamente, y por eso busca su rastro en las palabras, como un polvillo de lo que ellas son, ese rastro de luz "ya no un nombre [...] sino el estupor del frente a frente en el fondo de las sombras" (52). Esta es la lucha constante de poetas como Alberto Caeiro, y es lo que se pone en juego en este poema:

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não tem cor nem movimento
 Assim como as flores não tem perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.³

Esta mariposa y esta flor son, al mismo tiempo, su presencia antes de que el mundo sea, es decir, antes de que las palabras usuales las determinen, y también su perseverancia cuando el mundo ha desaparecido, esto es, la presencia de la mariposa como mariposa una vez que sus determinaciones (color, movimiento) han sido deshechas. El poema es esta búsqueda del frente a frente, a través de una lucha con las palabras dadas. Sin embargo, persisten las palabras, porque todavía en el último verso se nombra una "flor". Por eso, como afirma Blanchot, "la literatura enseña que no puede superarse hacia su propio fin: se esquiva, no se traiciona. Sabe que es ese movimiento mediante el cual *lo que desaparece aparece sin cesar*" (1994, 54). Y esta última frase tiene un doble sentido. Por una parte,

³ "Pasa una mariposa frente a mí/ por primera vez en el Universo yo advierto/ que las mariposas no tienen color ni movimiento,/ así como las flores no tienen perfume ni color./ El color es el color en las alas de las mariposas,/ el movimiento de la mariposa es el movimiento que se mueve,/ el perfume consiste en el perfume del perfume de la flor./ La mariposa es sólo una mariposa/ y la flor sólo una flor." (Traducción de Francisco Cervantes).

quiere decir que a pesar del esfuerzo por encontrar las cosas en su estado puro (la flor y la mariposa), es decir, a pesar de que intentamos no escribir ese poema, tenemos que escribirlo para dar cuenta de este deseo. Y, por otra parte, significa que esa flor que presentimos en la oscuridad de su existencia de todas formas se nos escapa; y la mariposa entrevista pronto se pierde en su oscuridad elemental. Por lo tanto, si nombrar significa negar lo que se designa, y el lenguaje de la literatura evita este tipo de trabajo, lo que aparece y lo que se desea en esta negativa es: "El sentido de la insignificancia incrustada en la palabra como expresión de la oscuridad de la existencia" (1994, 54).

En el poema encontramos las palabras usuales, pero tocadas por este halo de insignificancia, que les otorga la entrevista desaparición de los objetos. En el poema, tanto las cosas como las palabras brillan ante el presentimiento de su propia desaparición. Se trata de una ambigüedad: si la palabra vence, la cosa desaparece, pero deja un rastro antes de sumergirse en la oscuridad; y si la cosa vence, las palabras tienen que desaparecer, perderse en el aire, y entonces ya no hay poema. Sin embargo, ninguna de las dos persiste, y el poema se sostiene en equilibrio gracias a esa indeterminación. En este punto, que es el juego de ida y vuelta, el pendular entre ausencia y presencia, Blanchot encuentra lo que permite que una obra no sea agotada por un sentido determinado. Esa ambigüedad sobre la que se sostiene el poema y la obra, hace que ésta "sea un total siempre indeterminado de relaciones determinadas, en otras palabras, que haya en ella, como en toda cosa existente, siempre un exceso que no se pueda explicar" (1994, 111).

En la obra encontramos, por consiguiente, un doble movimiento. Primero, el que corresponde al trabajo, es decir, utilizar las palabras, nombrar, disponer de la muerte de los objetos. Pero, allí mismo persiste el deseo de que, a través de la sombra de muerte que imponen las palabras, las cosas subsistan, y de hecho éstas persisten, pero lo hacen en su propia desaparición. De tal manera, en la obra el lenguaje está perturbado constantemente por la insignificancia de las cosas, y esa ambigüedad

(acaso corrosiva) constituye el punto ciego que hace que el sentido del lenguaje en la literatura sea incierto, que allí la muerte no señale ningún fin. Pero más que en un punto, pensemos ante todo en otra 'fuerza' que sigue trabajando en silencio por debajo de ese poder que llamamos escritura. Esa otra 'fuerza' que imposibilita la pura utilización de las palabras, que corroe el sentido y que incorpora aquel exceso que no se puede explicar; a esa fuerza Blanchot le da el nombre de "murmullo incesante".

Así pues, la Obra deja de entenderse como un puro artificio verbal, y ahora es atravesada por un murmullo perturbador que estremece las palabras y desestabiliza cualquier sentido último. Malinterpretando, recortando y sumando dos proverbios del poeta norteamericano Wallace Stevens, podemos acercarnos a este súbito movimiento de la obra: "In a world of words [...] poetry is a pheasant disappearing in the brush" (Proverbios 173 y 208 de *Adagia*: "En un mundo de palabras... la poesía es un faisán que desaparece en la espesura"). Podemos afirmar que Blanchot hace que el concepto de obra pase de la primera a la segunda imagen. La obra, entonces, entra a un espacio indeterminado, equívoco.

§

Pensando la famosa y muy comentada frase de Hegel, "el arte es, para nosotros, cosa del pasado", Blanchot sostiene que esta afirmación corresponde a un momento de crisis en el que el Absoluto, que para los antiguos era la divinidad dada a la contemplación, se vuelve trabajo, entra en la historia y se convierte en la tarea del hombre de modificar y dominar el mundo.⁴ En este momento, el arte se vuelve una labor inútil, y por lo tanto, prescindible. Surge, entonces, una pregunta:

⁴ Gadamer también se ocupa de esta sentencia; y aunque su explicación difiere de la de Blanchot, ambos coinciden en la conclusión, pues el filósofo alemán escribe: "La tesis del carácter de pasado del arte entraña que, con el fin de la antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación" (1991, 35).

“¿Por qué, en el momento mismo en que el absoluto tiende a tomar la forma de la historia, en el que los tiempos tienen preocupaciones e intereses que no concuerdan con la soberanía del arte [...] en el momento en que, por la fuerza de los tiempos, el arte desaparece; por qué aparece el arte por primera vez como una búsqueda donde algo esencial está en juego, donde lo que cuenta no es el artista, ni los estados del alma del artista, ni la cercana apariencia del hombre, ni el trabajo, ni todos esos valores sobre los cuales se edifica el mundo, búsqueda sin embargo precisa, rigurosa, que quiere realizarse en una obra, en una obra que sea —y nada más?—” (1991, 208). Pregunta en la que hay huellas, disposiciones de lo que la obra no puede ser, dónde no puede estar: el artista, sus estados de ánimo, el trabajo, los valores, el más allá. A la mano está la posibilidad de un exilio: la obra *es* en el afuera. Donde se pierden los límites, en un espacio abierto, y, sin embargo, no en un más allá. En esa exterioridad aparece la obra. Sin la seguridad de un trabajo, de un sentimiento, de una trascendencia, el arte es expulsado del mundo sedentario, de las ciudades, de las construcciones humanas. Y tiene la repentina lucidez de que su destino es el destierro a un lugar sin contornos, sin límites. Ese es el afuera, región acaso indescifrable donde se produce este singular acontecimiento: la obra *es*. Ateniéndonos a la metáfora espacial, podemos seguir afirmando que al estar en ese espacio, es imposible creer que la obra se pueda alcanzar: en un desierto se pierde la capacidad, la determinación. El escritor no puede encontrar deliberadamente la obra, no puede decir “aquí está”, en otras palabras, no puede leerla: “El escritor nunca está frente a la obra, y allí donde hay obra, no lo sabe o, más precisamente, su misma ignorancia es ignorada, sólo está dada en la imposibilidad de leer, ambigua experiencia que lo entrega al trabajo” (1991, 19). El escritor busca la obra y lo que hace es escribir un libro. Así se anuncia una condición fundamental de la obra: ella está disimulada.

La obra, por consiguiente, no es el producto de un trabajo, ni, como afirma Valéry, la conciencia en trabajo; la obra de-

fine, más bien, la ambigüedad que surge entre el trabajo de composición como poder, y la corrosión de lo insignificante como aquello sobre lo que no tenemos poder. Lo que se anuncia entonces es eso que Blanchot llama "el murmullo incesante del afuera", un lenguaje puro e indeterminado, devastador, sin fin ni comienzo: lo que 'habla' desde el fondo oscuro de lo elemental. El escritor busca esta desmesura, pero termina escribiendo un libro. A pesar de esto, dice Blanchot, el acontecimiento de la obra tiene lugar; lo que pasa es que para que esto sea posible es necesario que el escritor no lea la obra, no la alcance nunca. La obra se desliza en silencio. Y tiene que ser así, pues ésta no puede ser fruto de una realización, no pertenece completamente al reino del poder. El escritor es atraído por el brillo que la obra emite, el llamado de un "ritmo aún privado de palabras" (1991, 214), y a partir de allí comienza a escribir; pero no puede alcanzar ese murmullo, pues devastaría su escritura, y es precisamente la imposibilidad de lograr la obra, lo que le permite continuar escribiendo.

El escritor busca la obra pero está condenado a no encontrarla por sus propios medios, la alcanza sin verla, sin poder determinarla, oblicuamente. De esta manera, la obra indica un origen que se desvanece apenas entrevisto. Y decimos origen puesto que la escritura es propiciada por la audición de ese murmullo indeterminado, ritmo puro, voz impersonal que el escritor percibe como brillo lejano de la obra. Este brillo es la imagen, el punto en que "lo real entra en un reino equívoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa, absorbida por el vacío de su reflejo, se acerca a la conciencia llena a su vez de plenitud anónima" (1991, 250-251). Aquí las relaciones se invierten: ya no es primero la cosa y luego su imagen (negación que trabaja en el mundo), sino que la imagen nos remite a la "ausencia como presencia, el doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado" (251). Blanchot sostiene que este sumergir las cosas en lo insignificante, en el reino equívoco, es estar ante el 'otro' de todo sentido.

Esta presencia ambigua, esencialmente ambigua, de las cosas, se traduce en el murmullo incesante: metáfora de una palabra que no tiene sentido, de una voz que habla sin dejar entender nada, sin dejar salir a flote ningún sentido. La imagen es la presencia de la cosa cuando el mundo ha desaparecido, si por mundo entendemos la totalidad impuesta por un discurso que se fundamenta en la instauración (creación) de sentidos. Es lo que, unas páginas más arriba, habíamos visto en el poema de Alberto Caeiro. Y es lo que Blanchot hereda de Rilke, cuando interpretándolo escribe: "El arte tiene su punto de partida en las cosas, pero ¿qué cosas? Las cosas intactas —*unverbraucht*— cuando no son entregadas al uso, a la usura de su empleo en el mundo. El arte no debe, entonces, partir de las cosas jerarquizadas, 'ordenadas' que nuestra vida 'ordinaria' nos propone: en el orden del mundo, son según su valor, valen, y unas valen más que otras. El arte ignora este orden, se interesa en las realidades según el desinterés absoluto, esa distancia infinita que es la muerte. Sí, parte de las cosas, parte de todas, sin distinción; no elige, tiene su punto de partida en la misma negativa a elegir" (1991, 142).

El escritor, el poeta, el artista, está expuesto a esa perdida del tiempo, donde el sentido es imposible, pues todo fin se borra. La obra designa, entonces, el espacio de las imágenes, esa presencia desnuda de las cosas, sumergidas en la ausencia de sentido. No obstante, y he aquí una de las afirmaciones fundamentales de Blanchot, la obra también es la desaparición de esa presencia; es, ante todo, la disimulación de sí misma: aparece en el mismo instante en que desaparece. La obra, como los grandes criminales, sólo anuncia su imposibilidad de existir. Aparece para desaparecer, para probar que nunca aparecerá.

§

La esencia de la obra, su disimulación, se anuncia en el mito de Orfeo. Sabemos que Orfeo fue el gran poeta de la antigüedad, las cosas se levantaban con su canto, guiaba embarcaciones, pero lamentablemente perdió a su mujer, Eurídice.

Va a buscarla al Hades, y los dioses le permiten traerla de vuelta al mundo, con una condición: no se puede volver a mirarla durante el ascenso. Sin embargo, Orfeo desobedece, se vuelve y allí mismo la pierde. Para Blanchot, el descenso de Orfeo a los infiernos representa el poder del arte, la posibilidad de que el canto vaya hacia lo profundo de la noche, hacia las entrañas oscuras del silencio. Y Eurídice es la 'otra noche', que no es descanso, ni pertenece a la verdad del día, es "un ruido que apenas se distingue del silencio, el fluir de arena del silencio" (1991, 158), en otras palabras, ella representa el murmullo incesante que resplandece como el origen de la escritura. Entre uno y otro persiste la prohibición, Orfeo puede traer a Eurídice hacia el día con el poder del canto, pero no puede volverse a mirarla de frente: "El mito griego dice: no se puede hacer obra si se busca la experiencia desmesurada de la profundidad por sí misma [...] la profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra" (161), escribe Blanchot. Pero Orfeo desobedece, no por insensatez, sino porque el canto en determinado momento resulta insuficiente, y él desea a Eurídice más allá de las posibilidades que le ofrece el canto: "El error de Orfeo parece ser entonces el deseo que lo lleva a ver y poseer a Eurídice; él, cuyo único destino es cantarle. Sólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno" (162), por eso pierde a Eurídice, "porque la desea más allá de los límites mesurados del canto" (163).

El momento fundamental del mito, para Blanchot, lo constituye la mirada de Orfeo, pues en ese instante, en esa mirada se cifra un doble acontecimiento: Eurídice aparece y, ahí mismo, desaparece. En ese instante, lo que se busca (Eurídice y la obra) aparece desapareciendo, única huella posible de aquella obsesión, de ese descenso hacia la oscuridad. Luego de lo cual, queda la terrible certeza de que dicha búsqueda sólo se hace posible (por medio del arte, del canto) para que tal desaparición tenga lugar, para mostrar que la obra sólo aparece en el mismo instante de su desaparición. La mirada de Orfeo es, por lo tanto, el punto extremo del riesgo al que

se somete la escritura, ya que ésta mirada propicia una desaparición que es punto de incertidumbre extrema, pues ya no hay canto ni amada, ya no hay escritura ni obra. Es la inspiración y la falta de inspiración, la fuente y el desierto, el origen.

Inspiración, puesto que es el deseo de obra lo que da origen a la escritura, y falta de inspiración en la medida en que justo en ese punto se puede perder la escritura, paralizada por el murmullo incesante del afuera. Lo que indica, a final de cuentas, la mirada de Orfeo, es que la obra exige que se escriba para anunciarse ella misma como imposible: "Quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en el que éste se somete a la prueba de su imposibilidad" (Blanchot 1991, 79).

Vemos pues, cómo Blanchot desplaza la clásica concepción de obra hacia un punto de fuga en el que la obra como tal se pone en peligro. Conservando el eco de la tradición que ve en la obra un producto proporcionado (el poder del canto, la escritura), Blanchot define, con ese mismo término, el espacio vacío en el que se pierde todo poder, en el que resulta insostenible cualquier determinación. Este concepto de obra se entiende a partir de una profunda contradicción entre la medida del canto (la paciencia de la escritura) y la desmesura por ver lo que "en el canto está más allá del canto" (la impaciencia que arroja la mirada directa a la oscuridad). El punto en el que convergen esas dos actitudes es la mirada de Orfeo, el doble movimiento en el que la obra se disimula a sí misma en la escritura; y, por la escritura, aparece para desaparecer. La mirada de Orfeo, al dar con la desaparición como única forma de aparición de lo deseado, es el punto de quiebra por el que la obra reúne dos sentidos opuestos y los pone en relación. A un mismo tiempo, se señala la aparición de la obra como origen de la escritura, pues se escribe persiguiendo la obra; y también la desaparición de la obra como posibilidad de la escritura puesto que se sigue escribiendo gracias a que lo insignificante se desvanece. La disimulación indica ese punto extremo en el que escribir pierde todo sentido y también resulta posible. Esta es la significación última de la mirada de

Orfeo que suspende en la distancia la aparición de lo que desaparece; de allí que revele y proteja al mismo tiempo.

No se trata de encontrar el momento exacto en el que se anunciaría la mirada de Orfeo, sino de saber que en esta figura se cifra el nudo de una contradicción que no espera ser resuelta y que es constitutiva de la literatura: la posibilidad de escribir ante el riesgo más devastador para la escritura. Pero para que esto tenga lugar es indispensable el olvido, *olvido creador* que hace aparecer a la obra siempre fresca, como el comienzo de lo que ahora sí va a llegar. Paul de Man dice al respecto: "El poeta puede comenzar su obra sólo porque está dispuesto a olvidar que ese supuesto principio no es sino la repetición de un fracaso anterior, que resulta precisamente de la capacidad para volver a empezar [...] el autor tuvo a la fuerza que olvidar que la obra afirma, de hecho, la imposibilidad de su existencia" (1991, 77). El escritor desea la obra pronunciando el comienzo, la cree alcanzable, la ve original, como una diosa esbelta de tobillos gruesos, y lo hace porque olvida, olvida que esta diosa "es muy antigua, espantosamente antigua, lo que se pierde en la noche de los tiempos, siendo el origen que siempre nos precede y que siempre está dado antes que nosotros, ya que es la cercanía de lo que nos permite alejarnos" (217). En el olvido, la obra parece accesible y ese espejismo permite el deseo, la escritura. Sin embargo, como lectores, tenemos que recordar que sólo se escribe porque la obra es, de hecho, inasible, porque nunca aparece del todo. Pero en la escritura, la obra murmura que es "anterior a todo comienzo, está siempre terminada" (216). La lectura descubre, recuerda, ese murmullo y adquiere la certeza de que siempre estuvo ahí, disimulada, atrayendo a la escritura, como Eurídice perdida entre las palabras. Comprendemos, entonces, por qué Blanchot sostiene que todo el peso de la comunicación recae sobre la lectura. Pues, precisamente, como lectores, percibimos el murmullo que subyace en las palabras, que corroe e impide la determinación de un sentido, 'vemos' la obra aparecer desapareciendo, la sabemos inasible y comprendemos esta necesidad, este desgarramiento.

Otro mito que interpreta Blanchot y que liga la búsqueda del origen con el error, es el Canto de las Sirenas. Cuando Ulises va a dejar la isla de Circe, la ninfa le advierte sobre el peligro de estos seres, que atraen a los navegantes hacia la perdición con su canto. El navegante escucha el canto y es seducido por la bella aparición que éste promete desde lejos. Allí están las sirenas, pero allí hay sólo perdición. Al parecer, la astucia de Ulises vence con justicia esta amenaza; sin embargo, advierte Blanchot, "de las sirenas vencidas por el poder de la técnica, que siempre pretenderá jugar sin peligro con las potencias irreales (inspiradas), de estas sirenas [...] Ulises no puso librarse" (1992, 11). ¿Por qué? Porque tal episodio se transforma en relato, el paso de Ulises es narrado, y el canto, entonces, continúa inaudible al fondo de la Odisea. Blanchot compara al escritor con el osado navegante, ambos van hacia el error, hacia el riesgo máximo de su travesía (navegación o escritura), pero así como Ulises sobrevive y deja a las sirenas atrás, de la misma manera el escritor da con la obra y la bordea sin darse cuenta, atado a un mástil y con cera en los oídos. En ambos casos, tanto el canto como el murmullo incesante, quedan en el fondo de un libro, estremeciéndolo, volviéndose el puro presentimiento de lo que no se puede oír.

La lejanía del canto sugiere otra idea a Blanchot, quien ve la escritura como búsqueda. El escritor busca la obra, quiere dar cuenta de un hecho excepcional; pero este acontecimiento no está antes de la escritura, sino que nace con ella: "El relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse" (1992, 12-13). El encuentro sólo adquiere espesor y realidad en la búsqueda que es el libro, "[el encuentro] concebido de tal manera que no parece poseer, de antemano y fuera de ese movimiento, realidad alguna" (13). Lo que Blanchot deduce de esta situación es, una vez más, inquietante, puesto que aquí nos enfrentamos al problema del origen de la escritura: origen que no adquiere realidad sino en el ejercicio mismo de la escritura. Por lo tanto, si en el despliegue de la escritura se da cuerpo al origen de la

escritura misma, resulta que el origen no es un punto determinado, sino que se mueve en la indeterminación de la búsqueda. En otras palabras, hemos perdido el centro, y el origen se mueve en la incertidumbre máxima que es el puro deslizarse de la pluma por el papel. Blanchot llama a este despliegue, ir al encuentro de lo imaginario: "Ese movimiento que hace del canto real, poco a poco aunque de inmediato (y este 'poco a poco aunque de inmediato' es el mismo tiempo de la metamorfosis), un canto imaginario, enigmático, siempre distante y designando esa distancia como un espacio que ha de recorrerse y al lugar a donde conduce como el punto en el que cantar deje de ser una ilusión" (15). Espacio que no está, por supuesto, determinado de antemano, y exige una transformación poderosa tanto del relato, como de quien escribe. Abierto, por la distancia, hacia el horizonte en el que se realizará el encuentro, este espacio pone de manifiesto que el origen vacila y pronto se desvanece: "Siempre y todavía venidero, siempre y ya pasado" (16), escribe Blanchot. Lo que busca la escritura es ese acontecimiento que ella cree anterior, en el 'origen', pero a medida que se despliegan los signos de dicha búsqueda, todo se va transformando, silenciosamente ese canto venidero abre el espacio para la escritura, y el origen se va vaciando, se va diluyendo, pues como escribe Michel Foucault: "Ellas [las sirenas] seducen, no tanto por lo que dejan oír, como sí por aquello que brilla en la lejanía de sus palabras, el porvenir de lo que están diciendo" (1994, 532). En determinado momento, el poema o el libro concluyen, Ulises regresa a Ítaca después de sobrevivir a las sirenas; sin embargo, el canto inaudible persiste en el fondo, en los intersticios de las palabras, en ese vacío que posibilitó la búsqueda, la travesía, ese vacío que ya pasó y volverá, y que persiste en el eterno recomienzo que Blanchot denomina Obra.

John Keats en medio de la incertidumbre de su futuro *Endymion*, y sin atreverse a coronarse con el laurel de poeta,

escribe: "Hay un viejo decir: 'bien empezado, medio acabado', pero no es así; yo diría, más bien: 'no empezado hasta que esté medio terminado', y de acuerdo con esto no he empezado mi poema y, en consecuencia, nada puedo decir de él *a priori*" (1947, 97). Lo que Keats escribe invierte la idea de composición de Shelley (cuando la composición comienza la inspiración ya declina), y propone además esta decisiva alternativa: el poema no empieza hasta que esté terminado. El poema es, entonces, puro desarrollo, nace en la medida en que se escribe, y aún más: nace al final de sí mismo. Si el escritor tuviera una idea anterior al poema podría quedársela, la obra sería innecesaria. Pero, incluso si existe esa idea, apenas es puesta en obra, pronto comienza a cambiar, a vagar por nuevos derroteros, hasta ser ya otra cosa, imprevisible. De la misma forma, el poema transforma a quien escribe, es más, lo constituye. Antes de escribir, el poeta es una persona cualquiera, sólo cuando ya ha hecho obra, es escritor, es poeta. Paradójica condición: para comenzar a escribir se necesitan dotes de escritor, pero éstas no se tienen (no hay certeza respecto a ellas) a menos que ya se haya escrito, a menos que se hayan puesto en obra. Este círculo lo señala Blanchot en "Literatura y derecho a la muerte" (1994, 13-16) y añade: "La obra está escrita: con ella ha nacido el escritor" (16).

La obra, como movimiento, significa ante todo, indecisión, renuncia a cualquier pretexto, y aventura. Blanchot pertenece a esa tradición, pero ante Valéry, ante la idea de una obra inconclusa, propone que esto se explica no en razón de un desarrollo constante y sostenido del espíritu, sino porque la obra simplemente *es*. Para Blanchot, la obra no es objeto, ni acto; producto, ni desarrollo: es acontecimiento, "la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio" (16).⁵ El sonido

⁵ La mención de la palabra 'ser' resulta confusa, pero en la interpretación de Emmanuel Levinas este sentido se aclara, pues si bien es cierto 'ser' tiene un resonancia heideggeriana, las diferencias entre Blanchot y el filósofo alemán son señaladas de la siguiente manera: "Para Heidegger, el arte, más allá de toda significación estética, hacía resplandecer la 'verdad del ser', aunque tuviera esto en común con otras formas de existencia. Para Blanchot, la vocación del arte no tiene igual. Pero sobre todo escribir no conduce a la

de esa palabra corta cualquier pretexto, anula cualquier intención, y prácticamente impide escribir, es la falta de inspiración. Desaparición de todo poder, de toda voz propia, "afirmación impersonal, anónima" (17).

Blanchot comparte con Valéry la afirmación de una infinitud en la obra, pero para éste último, dicho desarrollo es posible sólo gracias a un desarrollo ininterrumpido del espíritu, del pensamiento que se mira escribir, que se percibe incluso en sus contradicciones. Un escritor que constantemente lee la obra, y que en esa lectura encuentra posibilidades inagotables: "Por lo que a mí se refiere, estimo que el mismo tema y casi las mismas palabras podrían ser indefinidamente revisadas y ocupar toda una vida. 'Perfección' es trabajo" (1977, 164), escribe Valéry en *Tel Quel*. Blanchot, por el contrario, habla de una "inacción esencial", *désœuvrement*.⁶ Para Blanchot, por lo

verdad del ser. Podría decirse que lleva al error del ser, al ser como lugar de errancia, a lo inhabitable. De manera que aún con más razón puede decirse que la literatura no lleva a tal lugar, puesto que es imposible llegar a él. Error del ser, más exterior que la verdad" (1999, 39). Esa no-verdad no es un momento dialéctico. Levinas advierte que la obra, tal como la define Blanchot, está cosida de contradicciones, pero de esa alternancia de contrarios "no se despeja ya un plan de pensamiento donde dicha alternancia se remonte y donde la contradicción se atenúa" (38); de allí que "el ser revelado por la obra —llevado a decirse— está más allá de toda posibilidad" (39). La obra, pues, no revela la 'verdad del ser', ni ninguna verdad, sino más bien la no-verdad. El mismo Blanchot, refiriéndose a la muy comentada frase de Nietzsche —"tenemos arte para que la verdad no nos hunda (no nos haga tocar el fondo)"—, escribe que esto no significa que el arte sea una ilusión, un paliativo para una verdad mortal, sino que "tenemos arte para que lo que nos hace tocar el fondo no pertenezca al dominio de la verdad. El fondo, el hundimiento pertenecen al arte" (1991, 228). De tal manera, el develamiento del ser no debe entenderse como verdad, sino como algo no enunciable por otro lenguaje diferente al lenguaje poético. Un lenguaje que, por lo tanto, escapa de la comprensión totalizante del discurso. Así, concluye el mismo Levinas, "eso impensable a que lleva —sin llevar— el poema (es decir, la obra) es lo que Blanchot llama ser" (39). Y en ese llevar sin llevar, se anuncia la contradicción última y decisiva de la noción de obra.

⁶ Respecto al término *désœuvrement*, Blanchot escribe en *El diálogo inconcluso*: "Escribir es la ausencia de obra (el 'desobrar', la ociosidad de la escritura). O también, escribir es la ausencia de obra tal como se produce a través de la obra y la atraviesa" (1971, 649).

tanto, el escritor no es aquel hombre que tiene algo que decir y que dispone de las herramientas para decirlo, más bien es el hombre que tiene una profunda conciencia del lenguaje, conciencia que prácticamente se le impone como incertidumbre, como desconfianza, como la angustia de no poder hablar, ni escribir: el escritor escribe cuando escribir parece imposible. Situación extrema que establece en el fondo de la comunicación la imposibilidad de comunicarse. El lenguaje de la literatura se mueve sobre ese abismo, y su diferencia consiste en disimular esa nada que lo habita, que lo sustenta. Este punto límite (origen) en el que las palabras renuncian al sentido habitual, ese limo de nada que se asienta en ellas, hace que prime la ambigüedad, el incesante cambio de sentido, la imposibilidad de definir una dirección. Por eso, “escribir es lo incesante”, es entrar, acceder a un espacio infinito, donde no hay límites, es cambiar de tiempo: “Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa es imposible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen” (Blanchot 1991, 23-24).

Así pues, en relación con el concepto de obra se anuncian tres acontecimientos cardinales. Primero, la anulación de un Yo, la eliminación de un sujeto anterior que se expresa por la escritura, pues la obra no es fruto de un poder, de una determinación; el acontecimiento que ella es, no resulta de un logro, no es el fruto dorado de una actividad, sino que el yo se somete a la misma metamorfosis que suspende el sentido habitual de las palabras, y desemboca en una conciencia privada de yo, una voz impersonal sin poder: “[La conciencia] arrancándose a la puntualidad de un yo, se reconstituye, más allá de la inconsciencia, en una espontaneidad *impersonal*” (1994, 58). Segundo, la *disimulación* como ese punto de quiebra en el que convergen la posibilidad y la imposibilidad de escribir, que señalamos más arriba. Y tercero, dado que la obra comunica esa indeterminación que recibe el nombre de ser, que como ya hemos señalado refiere a la no-verdad, estamos

de esa palabra corta cualquier pretexto, anula cualquier intención, y prácticamente impide escribir, es la falta de inspiración. Desaparición de todo poder, de toda voz propia, "afirmación impersonal, anónima" (17).

Blanchot comparte con Valéry la afirmación de una infinitud en la obra, pero para éste último, dicho desarrollo es posible sólo gracias a un desarrollo ininterrumpido del espíritu, del pensamiento que se mira escribir, que se percibe incluso en sus contradicciones. Un escritor que constantemente lee la obra, y que en esa lectura encuentra posibilidades inagotables: "Por lo que a mí se refiere, estimo que el mismo tema y casi las mismas palabras podrían ser indefinidamente revisadas y ocupar toda una vida. 'Perfección' es trabajo" (1977, 164), escribe Valéry en *Tel Quel*. Blanchot, por el contrario, habla de una "inacción esencial", *désoeuvrement*.⁶ Para Blanchot, por lo

verdad del ser. Podría decirse que lleva al error del ser, al ser como lugar de errancia, a lo inhabitable. De manera que aún con más razón puede decirse que la literatura no lleva a tal lugar, puesto que es imposible llegar a él. Error del ser, más exterior que la verdad" (1999, 39). Esa no-verdad no es un momento dialéctico. Levinas advierte que la obra, tal como la define Blanchot, está cosida de contradicciones, pero de esa alternancia de contrarios "no se despeja ya un plan de pensamiento donde dicha alternancia se remonte y donde la contradicción se atenúe" (38); de allí que "el ser revelado por la obra —llevado a decirse— está más allá de toda posibilidad" (39). La obra, pues, no revela la 'verdad del ser', ni ninguna verdad, sino más bien la no-verdad. El mismo Blanchot, refiriéndose a la muy comentada frase de Nietzsche —"tenemos arte para que la verdad no nos hunda (no nos haga tocar el fondo)"—, escribe que esto no significa que el arte sea una ilusión, un paliativo para una verdad mortal, sino que "tenemos arte para que lo que nos hace tocar el fondo no pertenezca al dominio de la verdad. El fondo, el hundimiento pertenecen al arte" (1991, 228). De tal manera, el develamiento del ser no debe entenderse como verdad, sino como algo no enunciable por otro lenguaje diferente al lenguaje poético. Un lenguaje que, por lo tanto, escapa de la comprensión totalizante del discurso. Así, concluye el mismo Levinas, "eso impensable a que lleva —sin llevar— el poema (es decir, la obra) es lo que Blanchot llama ser" (39). Y en ese llevar sin llevar, se anuncia la contradicción última y decisiva de la noción de obra.

⁶ Respecto al término *désoeuvrement*, Blanchot escribe en *El diálogo inconcluso*: "Escribir es la ausencia de obra (el 'desobrar', la ociosidad de la escritura). O también, escribir es la ausencia de obra tal como se produce a través de la obra y la atraviesa" (1971, 649).

tanto, el escritor no es aquel hombre que tiene algo que decir y que dispone de las herramientas para decirlo, más bien es el hombre que tiene una profunda conciencia del lenguaje, conciencia que prácticamente se le impone como incertidumbre, como desconfianza, como la angustia de no poder hablar, ni escribir: el escritor escribe cuando escribir parece imposible. Situación extrema que establece en el fondo de la comunicación la imposibilidad de comunicarse. El lenguaje de la literatura se mueve sobre ese abismo, y su diferencia consiste en disimular esa nada que lo habita, que lo sustenta. Este punto límite (origen) en el que las palabras renuncian al sentido habitual, ese limo de nada que se asienta en ellas, hace que prime la ambigüedad, el incesante cambio de sentido, la imposibilidad de definir una dirección. Por eso, “escribir es lo incesante”, es entrar, acceder a un espacio infinito, donde no hay límites, es cambiar de tiempo: “Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa es imposible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen” (Blanchot 1991, 23-24).

Así pues, en relación con el concepto de obra se anuncian tres acontecimientos cardinales. Primero, la anulación de un Yo, la eliminación de un sujeto anterior que se expresa por la escritura, pues la obra no es fruto de un poder, de una determinación; el acontecimiento que ella es, no resulta de un logro, no es el fruto dorado de una actividad, sino que el yo se somete a la misma metamorfosis que suspende el sentido habitual de las palabras, y desemboca en una conciencia privada de yo, una voz impersonal sin poder: “[La conciencia] arrancándose a la puntualidad de un yo, se reconstituye, más allá de la inconsciencia, en una espontaneidad *impersonal*” (1994, 58). Segundo, la *disimulación* como ese punto de quiebra en el que convergen la posibilidad y la imposibilidad de escribir, que señalamos más arriba. Y tercero, dado que la obra comunica esa indeterminación que recibe el nombre de ser, que como ya hemos señalado refiere a la no-verdad, estamos

ante una *experiencia original*, original en el doble sentido de auténtico y de relación con el origen.

§

Pero todo lo que hemos dicho hasta el momento, apunta en una sola dirección: la naturaleza irreductible de la literatura. Este pensamiento que tanto insiste en la insignificancia, por supuesto, se topa con el inevitable problema de la interpretación de las 'obras', y decimos problema pues ¿cómo comentar una obra, si este concepto es principalmente la resistencia a toda definición? Pregunta en la que subyace otra afirmación aún más compleja que Paul de Man plantea en estos términos: "Más que afectar directamente los métodos críticos existentes, Blanchot consigue poner en entredicho las condiciones mismas que anteceden a la elaboración del discurso crítico, y de esa manera alcanza un nivel de conciencia que ningún otro crítico contemporáneo ha podido igualar" (1991, 73).

Los tres puntos que acabamos de señalar (impersonalidad, disimulación y experiencia original) convergen en lo que De Man designa como "poner en entredicho las condiciones del discurso crítico". Y lo hacen porque, en efecto, se trata de preservar ese carácter de privilegio de las obras (la literatura como diferencia), y de replantear a partir de allí las condiciones de interpretación. La noción de obra que propone Blanchot pone en entredicho dichas exigencias y exige un nuevo punto de vista: sostener la literatura como experiencia diferente e irreductible, y determinar a partir de allí, de qué forma se lee y se interpreta.

El concepto de obra, para Maurice Blanchot, está íntimamente relacionado con lo que él llama *la experiencia original*; y original, como indica Levinas, en el doble sentido de auténtico y de referido al origen. Ya habíamos señalado cómo lo auténtico es lo no-verdadero, lo que escapa a toda definición en términos de verdad, de trabajo en el día, de lo habitable. Esa no-verdad que es lo auténtico, se abre a un espacio sin límites, sin centro; por eso nos devuelve al origen, a nuestro

único contacto con lo incesante. Así, la obra significa, en nuestro momento, la apertura a lo insignificante que murmura por entre los intersticios de nuestras construcciones. Esto explica por qué el encuentro con la literatura se define como una experiencia diferente, privilegiada, no porque nos dé una verdad, sino, todo lo contrario, porque se afirma como un espacio, un acontecimiento que es irreductible a cualquier explicación, a cualquier formulación en términos de verdad.

En *El espacio literario*, Blanchot invita a una lectura que no sea simplemente el recorrido de la mirada por encima de las palabras; ni tampoco la persecución de un sentido, de una verdad formulable, sino la experiencia del origen de la obra como pasión de lo incierto. La lectura, entonces, entendida como experiencia y no como estudio de un objeto. Por ese camino, Blanchot asienta un duro golpe a la idea del arte y de la literatura como algo constituido, como objeto de un saber. Si todo el peso de la comunicación cae sobre la lectura es porque en la lectura el origen de la obra se comunica y lo hace a partir de una incertidumbre, posible en virtud de la ambigüedad esencial de la obra.

Con base, entonces, en una idea de lectura como riesgo, como recuperación y afirmación de la plena indeterminación, surge un cierto modo de interpretar. Paul de Man sostiene que Blanchot abre otra posibilidad para entender la interpretación, diferente a los modelos objetivos e intersubjetivos: “Quiere que entendamos la lectura en función de la obra y no del sujeto constitutivo, aunque se cuida de no concederle a ésta ninguna condición de objetividad” (1991, 75). La clave de la interpretación está en la idea de que “sólo podemos llegar a estar bajo el verdadero encanto de la obra cuando le permitimos ser lo que es” (76). Pero para llegar a ese punto se requiere, según de Man, un lenguaje que no añada nada a la obra, esa nada que Blanchot indica como esencial en la lectura: “El impulso a dejar que la obra sea lo que es exige una vigilancia activa e implacable, que sólo puede ejercerse por medio del lenguaje. De esta manera se origina un lenguaje interpretativo, en contacto directo con la obra” (76), escribe de Man. Parece deducirse de estas afirmaciones que lo que propone Blanchot

es, a fin de cuentas, un lenguaje interpretativo en el punto cero, neutro, impersonal, anónimo, que permita que el libro ya no parezca necesario y sea devuelto a la imposibilidad, momento en el que se recupera la indecisión propia de la obra, se recupera la pasión de lo incierto que es la exigencia de la obra.

En la literatura existe ese tipo de lenguaje interpretativo neutro que quiere propiciar la indeterminación esencial de la obra. Comparemos lo que hemos venido diciendo con este fragmento:

El *Quijote* [...] me interesa profundamente, pero no me parece *¿cómo le diré?* Inevitable [...] El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente [...] Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea (Borges 1974, 447).

Podríamos, en un juego encantador y siniestro, transcribir todo el cuento de Borges como comentario y puesta en práctica del lenguaje interpretativo neutro que propone, según de Man, Blanchot. Sólo añadiremos esta breve y significativa caracterización de la empresa de Ménard: “La subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También iay de las posibilidades del hombre! La inconclusa” (446).

En efecto, la interpretación que exige la obra para ‘ser’, parece una empresa sin fin. Recuperar esa incertidumbre es, sin duda, un riesgo; pero no sólo eso, sino también puede implicar un riesgo fútil y condenado, de antemano, al fracaso. El crítico puede convertirse en el hombre desértico y laberín-

tico, incapaz de decidir. ¿Qué lo protege? "El crítico casi no lee. No siempre por falta de tiempo sino porque, pensando siempre en escribir, no puede leer" (Blanchot 1992, 171). Este hombre ha perdido el ocio, pasa de un libro a otro con afán, con la angustia de que mientras lee un libro pierde veinte, no espera, es impaciente.

El crítico se protege de la repetición que propone Ménard y que se vislumbra en el lenguaje interpretativo neutro. Blanchot propone y sostiene que la lectura auténtica es la que devuelve la obra a esa pasión de lo incierto que es su origen. Sin embargo, deducir de esto la necesidad de un lenguaje neutro no parece muy acertado. En primer lugar, porque no sabríamos nada de él, a menos de entenderlo como el lenguaje mismo de la obra, desplegándose en otro espacio, lo cual funcionaría para una teoría de las influencias. Lo fundamental para Blanchot no es tanto la cuestión del tipo de lenguaje, como sí la afirmación de la literatura y, por lo tanto, de la lectura como experiencia: "La experiencia que es la literatura es una experiencia total, una cuestión que no tolera límites, no acepta ser estabilizada o reducida, por ejemplo, a un asunto del lenguaje" (1992, 234).

Por lo tanto, vemos que el poema no está dado en su totalidad en los versos, no está completamente atrapado en el espesor de las palabras. Tenemos el poema pero no tenemos la obra, porque ella no es algo consumado, sino el movimiento incierto que recupera en el poema el riesgo de ser imposible: "Es la profundidad abierta sobre la experiencia que lo hace posible, el extraño movimiento que va de la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en la inquieta e infinita búsqueda de su fuente" (1991, 223). No se trata, entonces, para el crítico, de ser un guardián de cementerio donde todo descansa en paz, sino de recuperar esa inquietud que es la obra en su origen. Para Blanchot, la obra no puede reposar, y, por eso, la lectura, al comunicar el origen, es vital. Pero leer significa, antes que nada, renunciar a todo soporte, y entregarse en afirmación incondicional a la obra. El lector dice sí, y deja que la obra brille, lo atraiga, y se pierda en la oscuridad del

error. ¿Puede el crítico entregarse de la misma manera? ¿Puede la escritura del crítico recuperar aquella incertidumbre propia del origen? ¿Cómo puede la escritura del crítico comunicar el origen?

§

En un ensayo sobre Lautréamont, Blanchot sostiene que “el comentarista, antes que explicar cómo se hacen fácilmente los grandes libros, se siente en el deber de provocar, alrededor de las obras ya hechas, todos los problemas que muestran la imposibilidad de hacerlas” (1990, 68); y reconoce en el fondo de esta exigencia, la experiencia de una lectura como la que ya hemos señalado. Sin embargo, añade, para el comentarista, sostenerse en la afirmación pura, propia de la lectura, es imposible. Y lo es porque “en tanto que lee, escribe” (68), y he allí dos fuerzas encontradas, los dos aspectos que constituyen el desgarramiento de la obra: la pasividad de la lectura y, en principio, la actividad de la escritura. Al conjugar esos dos momentos, el crítico realiza la unidad de la obra como desgarramiento, conserva abierta la posibilidad de devolver a la obra la incertidumbre de su origen. Pero, he aquí la diferencia fundamental, pues el comentario no *realiza* esa vuelta al origen, simplemente la *anuncia*.

Cada obra es el riesgo de la búsqueda de su origen, y esto, para Blanchot, implica un movimiento que el comentario debe respetar, si quiere ser todavía, comunicación de dicho origen. No hay cabida, evidentemente, para el análisis. Sin embargo, hay varias formas de anunciar dicha experiencia.

En *El espacio literario*, cuyo centro es la mirada de Orfeo (esa devastadora mirada que encuentra el origen perdiéndolo, que hace de la escritura la disimulación de su origen) las obras básicas escogidas son cuatro: Mallarmé, Hölderlin, Rilke y Kafka. A cada obra se accede por diferentes caminos, Blanchot hace acopio de apuntes, cartas, notas, diarios y libros. Le interesan todos los rastros que deja la experiencia literaria de cada escritor, sobre todo aquellos en los que estos hacen

referencia a la obra, sus dificultades, sus vicisitudes, incluso su imposibilidad. Como crítico, Blanchot rastrea esa inquietud que se mueve en el origen, esa vacilación y esa profunda indecisión que anuncia una obra, ya conocida, en el momento en que parecía imposible. Allí, la gloria se desdibuja, y se recupera en el movimiento incesante que la vio nacer.

El escritor realiza ese viaje al fondo del error; el comentarista sólo lo anuncia. El comentario no es un riesgo y está doblemente protegido por el espesor de una escritura que sólo intenta anunciar la experiencia original de otra escritura. Sin embargo, el comentario, la crítica, sí realizan eso que advertíamos más arriba, dejar que la obra sea, que despliegue su propio movimiento, que recupere su búsqueda. Paul de Man sostiene que con Blanchot no estamos ante un tipo de interpretación objetiva ni intersubjetiva. En efecto, sucede algo muy particular: las obras recuperan la incertidumbre de su origen. Esto no significa ni la constitución de un diálogo entre comentarista y lector, o comentarista y autor, ni la constitución de un objeto analizable. Más bien, se trata de una pérdida esencial de cada uno de estos dos acercamientos: por una parte, el objeto se desliza hacia la indecisión del origen y se convierte en búsqueda, en devenir perpetuo; y, por otra, el escritor deja las seguridades y delimitaciones de su 'Yo', para pasar a ser la incertidumbre de la búsqueda del origen, sometido a la imposibilidad de elegir. La crítica que, al parecer, practica Blanchot, está determinada por dicha pérdida del objeto y del escritor, en el movimiento de la obra.

En *El libro que vendrá*, buena parte de los comentarios están determinados por esa vacilación ante la obra, se dedican a obras en las que la obra se anuncia, buscan el momento en el que el libro todavía permanece en suspenso. Así, por ejemplo, encontramos la experiencia de Artaud, cuya correspondencia con Jacques Rivière, en torno a unos poemas que éste último rechaza para la publicación, pone en evidencia "la experimentación de la obra, el movimiento que conduce a ella". De allí, Blanchot se dedica a estudiar el fracaso de esos poemas y el éxito de la explicación de tal fracaso, para señalar cómo lo

que está en juego es un vacío esencial y que refiere al origen. Estamos pues entre las bambalinas, por supuesto riesgosas, de una obra que se resiste incluso a llamarse obra. Así, las mejores evidencias de esa experiencia original en la que la obra es devuelta a su imposibilidad esencial, son las obras que no llegan a una alegre conclusión o en las que se pone de manifiesto la resistencia de un cierto umbral por el que ellas se convertirían, definitivamente, en Obras. Este es el eje central de *El libro que vendrá*.

A esta curiosa constelación de obras imposibles (*Jean Santeuil*, *Las Confesiones*, los poemas de Artaud, el libro de Joubert, *El hombre sin atributos*, Beckett, *El Quijote* de Ménard, incluso la *Eneida en la Muerte de Virgilio*) se suma la búsqueda de ese poema absoluto que Mallarmé emprende en *Un coup de dés* ("Un golpe de dados jamás abolirá el azar"). Describíamos al principio a Blanchot como un efebo abatido por la visión de ese Gran Precursor, Mallarmé; en este punto podemos mostrar el porqué de esta afirmación.

El último poema de Mallarmé es *Un coup de dés jamais n'abolira l'azar*. Allí, el poeta renuncia a muchos de sus principales postulados. El primero y más notorio es la misma disposición de los versos, ya no alineados, sino dispersos, creando "constelaciones". Esta variación material corresponde a una profunda transformación del espacio literario, pues en este punto el poema deja de ser una cosa terminada, y pasa a ser él mismo la decidida búsqueda de un poema. Esos versos dispersos por toda la página buscan abrir la posibilidad de diversas asociaciones. Lo que persigue Mallarmé es, en últimas, la "afirmación sensible de este nuevo espacio. Es este espacio convertido en poema" (1992, 266). Teniendo una disposición material de versos desperdigados sobre la página, se tienen posibilidades latentes de distintos desarrollos, así Mallarmé intenta abrir el poema, sosteniéndolo en constante movimiento: en suma, se trata de la realización material de "la obra que espera la obra" (269), el poema del poema por venir.

Paul de Man, quien interpreta a Blanchot a partir de las diferentes lecturas que éste hace de Mallarmé, sostiene que

este poema representa la posibilidad de autolectura (conciencia de la imposibilidad del poema por venir), y que, por lo tanto, es la piedra angular del pensamiento blan-chotiano: "Momento en que Mallarmé llega al nivel de entendimiento que le permite nombrar la estructura general de toda conciencia literaria" (1991, 89). Todo ocurre, para Paul de Man, como si Mallarmé, al escribir un poema que fuese la puesta en obra de su propia imposibilidad, hubiera alcanzado el punto en el que, suprimido como autor, escribiera como lector, y nos develara, por la dispersión de las palabras, los avatares de la conciencia creadora, siempre en suspenso.

Sin embargo, si bien es cierto que Blanchot escribe, "la lectura es operación, es la obra que se realiza suprimiéndose, que se prueba confrontándose consigo misma y se suspende mientras se afirma" (1992, 273); a pesar de esto, él mismo pregunta: "¿Es este el fin? ¿Es en ese punto de inmovilidad donde debemos desde ya mirar a toda obra con esa mirada futura de la muerte universal, que es siempre, en algún grado, la mirada del lector?" (273). En otras palabras, el que Mallarmé sea la lectura, el que escriba como puro lector, no garantiza, de ninguna manera, el que su poema sea la revelación de la conciencia literaria. De todas formas, incluso en este punto límite en que la obra realiza su propia imposibilidad, la obra se desliza, se ausenta. En definitiva, la lectura no puede escribir. Al final del poema se inscribe una sentencia lejana: "Todo pensamiento emite un Golpe de dados". Esto significa que todo tiene que comenzar de nuevo, que incluso esta dilucidación de la conciencia creadora es tan sólo otro intento por luchar contra el azar, otra derrota; que la obra nunca está presente, que todo ha desaparecido, y, no obstante, este final abre de nuevo la obra. Esta *última* imposibilidad de que la obra aparezca ha hecho posible a todo el poema, por eso podemos volver a él.

Lo que resulta de esta tentativa extrema de Mallarmé es la afirmación máxima de que la obra, incluso cuando se dispone como imposible (para revelar la conciencia literaria), es, de hecho, inalcanzable, se ausenta: "Ante este poema, comprobá" (62). Este es el punto ineluctable que deja la búsqueda de

bamos hasta qué punto, las nociones de libro, de obra y de arte responden mal a todas las posibilidades venideras que en él se disimulan" (1992, 274). Parece, pues, que hasta la noción misma de obra, que tanto nos hemos esforzado por determinar, resulta insuficiente para definir aquello que aparece desapareciendo en las obras, los libros, los poemas, la literatura...

Hemos visto el tipo de lectura que realiza Blanchot, y de qué manera dicha forma de interpretar constituye un cierto corpus de obras. Sin embargo, este tipo de lectura entraña ciertas implicaciones que ahora estudiaremos.

Como señalamos más arriba, errar, entregarse a lo que desestabiliza cualquier sentido, es decisivo en la lectura, pues es la que devuelve a la obra a un momento en el que parece imposible. Leer, entonces, es recuperar esa imposibilidad del origen, cuando ya todo está dicho y hecho. La crítica de Blanchot se orienta en ese sentido, su estudio de apuntes, notas, obras inconclusas, pretende anunciar aquella indecisión original. En cada obra particular está en juego la posibilidad misma de la literatura, cada obra nace en una lucha entre diversas exigencias. Pero surge esta pregunta: ¿Qué es lo que se comenta entonces: la escritura o la lectura? ¿Está la escritura de la crítica sometida también a la disimulación de la obra? En fin: "¿Qué sucede con la crítica?"

Así se intitula el prólogo que Blanchot escribe para su libro *Sade y Lautrémont*, en 1963. El primer postulado de este breve ensayo es que "la crítica en sí misma carece de realidad", es decir, la crítica, al comentar un poema, debe, al final, desaparecer ante éste; como un copo de nieve que, cayendo sobre una campana, la hace sonar (el símil es un préstamo de Heidegger). Por esa característica, la palabra crítica, "en la misma medida en que se elabora, se desarrolla y se afirma debe borrarse cada vez más: al final se rompe" (9). Tal es la condición fundamental, pero ¿por qué es necesaria esta extraña actividad? ¿Por qué la literatura requiere de este

insólito vaciamiento de un discurso cuyo único sentido es, a fin de cuentas, desaparecer? La solución está allí mismo, pues si lo fundamental de la crítica es no ser nada, "precisamente esa nada es aquello en donde la obra, la silenciosa, la invisible, se deja ser lo que es" (11). La palabra crítica, siendo vacía, abre la obra, la desgarra, "lo que podríamos llamar su no coincidencia esencial consigo misma" (12), y allí la mantiene en suspenso. Ese desgarramiento no es una violencia extraña, sino un momento de la obra misma, por eso, "la crítica no hace pues sino representar y proseguir hacia fuera lo que, desde dentro, como afirmación desgarrada, como inquietud [...] no ha cesado de estar presente a manera de una reserva viviente de vacío, de espacio o de error" (12), y estas tres palabras, ya hemos visto cómo, señalan el "poder de la literatura", cuya principal característica es "estar conservándose perpetuamente en falta" (12).

Esta idea de la crítica como momento de distancia en el interior de la obra, ofrece posibilidades de discusión, pero a Blanchot le interesa, ante todo, subrayar que, al ser un momento de la obra, la crítica obedece a lo que es la esencia de la obra: "Afirmarse descartando todo valor" (13). Renunciar a la noción de valor es una tarea fundamental, "de las tareas más difíciles, pero más importantes de nuestro tiempo" (14). Tzvetan Todorov, en su libro *Critica de la crítica*, dedica un breve aparte a Blanchot, reconoce su brillantez como crítico, pero advierte que esta renuncia a la noción de valor, "en común con el proyecto del historicismo y el estructuralismo" (1991, 61-62), se inscribe, no sólo dentro de un marco literario, sino también histórico e ideológico. Lamentablemente, la refutación de Todorov se dedica al marco ideológico. Sin embargo, Todorov allí mismo, nos da indicios de un cuestionamiento aún más pertinente: "La figura de estilo favorita de Blanchot es el oxímoron, la afirmación simultánea de esto y lo contrario", escribe. Y da una serie de ejemplos, para concluir con esta idea: "Afirmar A y no-A, es poner en tela de juicio la dimensión asertiva del lenguaje y, efectivamente, mantener un discurso más allá de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal" (62). Este es el rastro indeleble que deja la búsqueda de

esa ambigüedad esencial de la obra, a la que nos hemos referido. Abstenerse de un lenguaje aseverativo no es reprochable en la obra (al menos así era hasta hace muy poco), esa es su característica, y Blanchot la sustenta y la explica de manera admirable. El problema se presenta en la crítica, para la crítica.

En ese prefacio, al que hemos hecho referencia, se comienza afirmando la prioridad de la obra, prioridad que la crítica acepta, esforzándose por desaparecer. Pero, en determinado punto, cuando Blanchot afirma que esa nada pertenece a, y es un momento de, la obra, entonces, todo es trastocado, porque, de una u otra forma, se le resta prioridad a la obra. La palabra creadora y la palabra crítica se encuentran en un mismo punto y en un mismo movimiento, ambas están involucradas en la búsqueda de la experiencia de la posibilidad de la obra. La búsqueda de la crítica, escribe, "es el sentido por el cual la experiencia literaria se constituye, al probar, al discutir, por la creación, su posibilidad" (1990, 13).

La crítica abre una distancia en el interior de la obra y, al hacerlo, recupera la indecisión original que muestra la imposibilidad de la obra misma. Este parece ser el eje, el 'método' crítico de Blanchot. Pero he aquí que diez años después de *El espacio literario*, dice lo mismo, pero con una ligera variación, tan imperceptible que pone en peligro toda la coherencia del pensamiento que hemos expuesto. ¿Cuál es esta variación? Consiste en hacer de la crítica una 'experiencia', en incluirla en la búsqueda "como acción en el seno y a la vista del espacio creador" (13). Levinas en 1956 advertía: "El arte moderno no habla sino de la aventura misma del arte [...] Sin duda, la obra crítica y filosófica, al contar esta aventura, queda muy por debajo del arte, que es el viaje mismo al fondo de la noche y no sólo el relato del viaje" (38). Ahora, en 1963, la crítica ya no respeta esa prioridad y pretende ser ella misma parte del viaje. Ante esto hay dos actitudes posibles: o se niega del todo la crítica (el discurso sobre la literatura) y nos dedicamos a *realizar* la experiencia original; o bien, seguimos afirmando el carácter discursivo de la crítica y aceptamos que el espacio

creador ya no es exclusivo del lenguaje poético.⁷ Este es un callejón sin salida. Pero no se trata de algo súbito, una idea que, de repente, sale al camino; este límite estuvo latente a lo largo del trabajo de Blanchot, fue su riesgo constante. La utilización frecuente del oxímoron se debe a esa idea de mantener la ambigüedad de la experiencia literaria *anunciada, mas no realizada*. Podemos decir que el lenguaje de Blanchot adquiere su espesor y su identidad, gracias a este esfuerzo por preservar la autenticidad de la palabra creadora, palabra cuya principal fuerza es resistirse a la verdad, pertenecer al error. Pero, si esta palabra creadora debe también ser, y en buena medida, protección ante el error, disimulación del fondo insignificante y vacío de lo elemental, es precisamente esta disimulación lo que permite la lectura, y, en último término, la crítica, el comentario.

Recordar el olvido que hace posibles las obras, he ahí lo propio de la crítica que practica Blanchot. Sin duda, se trata de un tipo muy particular de acercamiento a la literatura, pues no está circunscrito dentro de lo que un teórico como Barthes llama "crítica", conservando en esta actividad el sentido etimológico de la palabra *krisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento), es decir, elección de un sentido

⁷ En un ensayo temprano incluido en *Los falsos pasos*, Blanchot se refiere a este encuentro entre la palabra literaria y la palabra crítica. Lo que allí argumenta es que, si bien es cierto, el discurso está en todo su derecho de referirse al arte, al hacerlo no tiene porqué desconocer la prioridad de la obra. Cuando el entendimiento encuentra este extraño lenguaje debe aceptar que no estuvo ni puede estar jamás en su origen: "La explicación de toda verdadera poesía consiste en ignorar las costumbres prácticas acerca de lo inteligible, en arruinar los comentarios (comentarios que precisamente son necesarios para ser rechazados), y, de círculo en círculo, de glosas inexactas a escolios imperfectos, mediante un vacío cada vez más adecuado mirar hacia el punto en el que la poesía, dejando de ser objeto para convertirse en potencia de visión, imbuye al lector del sentimiento de ser él mismo explicado y contemplado" (1977, 123). Así, la crítica literaria, la que realiza el mismo Blanchot en un principio y hasta *El libro que vendrá*, es el punto, el momento, el espacio propicio para este desafío a la razón, ante ese objeto imposible que es el poema.

particular, aunque no definitivo.⁸ La interpretación que realiza Blanchot sólo tiene un sentido: referir la obra a sí misma, anunciando la imposibilidad que está en su origen. Su crítica se dirige precisa-mente hacia ese punto en el que todo sentido se pierde, en el que todo cambia incesantemente de signo, el que es fuente, pero también desierto y laberinto, pues acaba con toda posibilidad de escribir. En resumen, su crítica restaura la mirada de Orfeo que atraviesa la obra desde su origen. Y el recurso a la figura del oxímoron señala, precisamente, que la palabra crítica sólo intenta anunciar ese juego de aparición-desaparición de la escritura y la obra, no de realizarlo por sí misma. Digámoslo de otra forma: si la crítica se pregunta por su origen, debe aceptar que éste es la lucha entre el libro y la obra, el juego de disimulación que va del uno al otro; y no la obra como tal. La palabra crítica busca la obra en el libro, mientras que la palabra creadora busca la obra, no el libro. Diferencia mínima y frágil, tan frágil que, como hemos visto, se puede borrar muy fácilmente. Y se borra cuando, finalmente, la crítica prescinde del libro.

Todo esto apunta en una sola dirección: "Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada" (1992, 225). Por lo tanto, si cada poema carece de este soporte, se constituye en la búsqueda del origen de su propia posibilidad, y, entonces, es justo decir que cada libro decide absolutamente por la literatura (225). Esto significa que, sólo gracias a la desaparición de la literatura, son posibles las obras, y es posible todavía la experiencia literaria, experiencia original y auténtica: "La experiencia que es la literatura es una experiencia total, una cuestión que no tolera límites, no acepta ser estabilizada o reducida, por ejemplo, a un asunto del lenguaje [...] Ella es la pasión misma de su propia cuestión y obliga a quien atrae a entrar enteramente en esta cuestión" (1992, 234). Lo que está definiendo aquí Blanchot es la irreductibilidad de la experiencia literaria, su no pertenencia al mundo de la verdad; y ese no aceptar ser estabilizada, explicada, agotada y ya

⁸ Ver *Crítica y verdad* (1972, 58-59)

comprendida de antemano, es precisamente (¿qué otra palabra existe?) su valor.

Por supuesto, hay una discrepancia, pues al no tolerar límites, la experiencia original también pone en cuestión los valores, no sólo del mundo, sino los del mismo arte, situación que se resume en esta frase: "La belleza desaparece en error". Allí está el riesgo al que nos enfrenta el arte (la literatura), pero también, el riesgo que lo amenaza. Por una parte, podemos decir, los libros mantienen abierta la posibilidad de esa experiencia, por eso la llamamos experiencia literaria; pero, por otra parte, podemos sostener que esa afirmación del error, sólo produce libros para anunciarlo, para aparecer desapareciendo, y que, por lo tanto, podemos prescindir de éstos, lo prioritario sería la experiencia original. Este es el riesgo constante y latente en el pensamiento literario de Blanchot.

Él lo sabe, lo conoce, y por eso en otro ensayo escribe: "Una obra literaria es, para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio" (1992, 256). Y silencio aquí significa una palabra que siendo insignificante (ambigüedad que mantiene en suspenso todo sentido), no pertenece a la verdad, al trabajo del mundo, y, por consiguiente, no puede someterse a ningún valor. Sin embargo, si "toda la literatura viniese a dejar de hablar, lo que haría falta es el silencio, y es esa falta de silencio la que tal vez revelaría la desaparición de la palabra literaria" (1992, 247). Idea que, curiosamente, confiere a la literatura un 'valor' único, pues la hace guardiana de ese silencio, de esa insignificancia fundamental, sin la cual estaríamos entregados a aquella "inmensidad hablante que se dirige a nosotros apartándose de nosotros" (247).

Lo que más parece preocupar a Blanchot, finalmente, es la idea de la obra como 'cosa útil', como un 'bien', como otro adorno de la cultura. En esta idea puede percibirse una fuerte presencia de Nietzsche, cuando en *Zarathustra* escribe: "En verdad, los hombres se han dado a sí mismos su 'bueno' y su 'malo'. En verdad, no los tomaron de otra parte, no cayeron sobre ellos como una voz del cielo. Para conservarse, el hombre empezó por implantar valores en las cosas. Él fue quien

creó un sentido para las cosas [...] Valorar es crear" (75-76). La relación entre utilidad y valoración es muy fuerte en algunos apartes del pensador alemán. "Lo valioso (lo bueno) es lo útil" (o, lo que es lo mismo, "no hay textos, sólo interpretaciones"), pero he aquí que nos enfrentamos a un problema serio en lo que respecta a la literatura. Pues si el valor es una creación, esto quiere decir que no es inherente a las obras mismas, que no hay obras de por sí valiosas, en suma, que las obras maestras son invenciones nuestras. Sin embargo, habría que hacerse otra pregunta: ¿Con qué fin? ¿Qué 'utilidad' representan estas obras? Las respuestas pueden variar. Pero, queremos señalar, según los términos en que el mismo Blanchot plantea la renuncia a la noción de valor, que precisamente se trata, para la literatura, de renunciar a la 'utilidad' de las obras. Lo cual equivale, de cierta manera, a una vuelta a la noción de valor, pues incluso este rechazo a la utilidad corresponde, a fin de cuentas, a una 'utilidad'. Parecería un juego *ad infinitum*. Pero la cuestión no está, entonces, en simplemente renunciar a la noción de valor, sino ver de qué forma se plantea, una vez aceptada esta premisa: valorar es crear.

El que la literatura sea una "palabra diferente" indica que ella no pertenece a la unidad del discurso racional, que hay en ella una fuerza que la pone a salvo de la cultura (esa palabra universal que lo comprende todo "no superficial, sino realmente" (Blanchot 1980, 60), en "espacio continuo, homogéneo, sin falla y sin curvatura" (67), discurso fascinado por la unidad). La obra escapa al dominio de una comprensión total y, desde la insignificancia, pone en cuestión, entre otras construcciones, la noción de valor.⁹ Sin embargo, en ese mismo movimiento, llega el momento en el que ella misma se desvirtúa como valor, en el que no sólo las obras, sino también los libros, se 'devalúan', en el que la literatura como experiencia 'privilegiada' tiene que desaparecer. Para Blanchot, este riesgo es

⁹ Desde esta perspectiva, la literatura, por su misma naturaleza insignificante, parece poner en evidencia la fragilidad de los valores, la fragilidad de la imposición de cualquier sentido. Anterior a todo sentido

real y amenaza en todo momento, es precisamente cuando las obras se vuelven valores, y son declaradas disponibles: "Que haya acontecimientos interesantes e incluso importantes, sin que haya, sin embargo, nada que nos perturbe" (Blanchot 1980, 63). Pero, en la lectura está el mismo desgarramiento que recupera en las obras la indecisión esencial del origen. Levinas tiene, para este momento, una interesante idea: "En el caballo de Troya del *producto cultural*, que pertenece al Orden, se introduce este 'caos' que hace temblar todo lo pensable" (1999, 67). Mientras exista la lectura, existe la posibilidad de que el silencio siga hablando. Mientras se sostenga abierta esta posibilidad de la lectura, la obra todavía puede ser una "morada de excepción" (Blanchot 1992, 17).

Hay pues, un punto en que las obras se vuelven valores, pertenecen a la cultura, pero es sólo un momento que la obra vive en el desgarramiento que le es propio, ya que existe este otro momento que es la lectura, la afirmación, el "sí ligero" (que, en definitiva no resulta ligero, pues no es nada fácil renunciar a todo) que deja que la obra sea. Dentro de esta perspectiva, podemos, ahora, plantear la cuestión de la crítica.

(palabra de antes y después del mundo, como se expone en "Literatura y derecho a la muerte"), parece rodearlo y develar su contingencia. Y en este caso, la literatura permite la puesta en crisis de la noción de valor. Levinas, en una entrevista con André Dalmas, dice: "Blanchot recuerda a este mundo que su totalidad no es total, que el discurso coherente de que hace gala no aprehende ese otro discurso que no logra hacer callar, que ese otro discurso es perturbado por un ruido ininterrumpido, que una diferencia no deja dormir al mundo y está alterando el orden en el que el ser y el no-ser se ordenan dialécticamente" (1999, 71-72). Por su parte, Blanchot en una nota a pie de página de su libro *El espacio literario*, escribe: "Cuanto más se afirma el mundo como futuro y el pleno día de la verdad donde todo tendrá valor, donde todo tendrá sentido, donde el todo se realizará bajo el dominio del hombre y para su uso, más parece que el arte deba descender hacia ese punto donde nada aún tiene sentido, más importante se hace que mantenga el movimiento, la inseguridad y la desventura de lo que escapa de toda percepción y de todo fin. El artista y el poeta han recibido la misión de recordarnos obstinadamente el error, de orientarnos hacia ese espacio donde todo lo que nos proponemos, todo lo que hemos adquirido, todo lo que somos, todo lo que se abre sobre la tierra y el cielo, retorna a lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no-serio y lo no-verdadero, como si a lo mejor surgiese de allí la fuente de toda autenticidad" (236).

En libros posteriores, como en *El diálogo inconcluso*, la desconfianza de Blanchot para con la cultura sigue desarrollando lo que hemos señalado, y se agudiza mucho más el conflicto en torno al tipo de actividad: 'creadora' de la literatura, y 'receptora' y 'totalizadora' de la cultura. Mientras la palabra literaria realiza la ambigüedad y se mantiene en su decisión, la cultura quiere imponer la unidad del discurso universal: "La cultura tiende a concebir y a establecer como relaciones de unidad las relaciones que, a través de la literatura, se dan por infinitas, es decir, irreductibles a todo proceso unificador" (1971, 617).¹⁰ Pero este afán por defender la fuerza primordialmente devastadora de la palabra literaria, tiene varias implicaciones. En primer lugar, como lo muestra el mismo ensayo que da título al libro, hace que todas las palabras con las que nos referimos a la literatura (creación, obra, libro, etc.), pierdan pronto sentido, y sean, a final de cuentas, prácticamente, inutilizables. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, resulta que, al ser estas palabras tachadas, es casi imposible la actividad crítica, y toda referencia a la literatura termina por estar involucrada en esa búsqueda del origen. Blanchot lleva a tal extremo esta idea, de la crítica como un momento de la obra, que finalmente termina por renunciar a todo lenguaje asertivo, el mismo que maravillosamente utiliza en sus ensayos de *El libro que vendrá*. Queda la

¹⁰ La palabra 'cultura' designa para Blanchot dos espacios diferentes. Se refiere, por una parte, al saber cotidiano, pasajero, el periodístico; y, por otra, al saber estable, histórico, académico (Ver el prefacio a *Sade y Lautréamont*). Recordemos, como lo indica John K. Simon en su presentación a *La moderna crítica literaria francesa*, que una parte importante y significativa de la crítica literaria francesa de mediados del siglo XX escribía por fuera de la institución universitaria (8). Esta característica dio lugar a fuertes controversias, sobre todo en torno a la excesiva rigurosidad y quietud del sector académico. "Uno de los motivos recurrentes en la crítica que se desarrolla a partir de Proust y Valéry ha sido el asegurar que comparte un mismo enemigo con los escritores de creación. En la mayoría de los casos este enemigo ha sido, sencillamente, la sociedad; la academia oficial no sería, entonces, sino una manifestación social menor entre otras" (9), puede que lo que Blanchot designa por 'cultura' incluya también este sector. Pero hoy

pregunta de si una de sus cualidades como crítico no es precisamente poner en crisis (y para hacerlo debe recurrir todavía al discurso) el lenguaje que intenta acercarse a la obra, para, en últimas, mostrar la prioridad de ésta.

Aceptemos que Blanchot, en su crítica, renuncia a la noción de valor. No obstante, en el ensayo sobre Lautréamont, encontramos esta idea que no podemos dejar pasar por alto: "Sin duda, el crítico tiene el derecho de no gustar de muchos libros. Pero ¿denigrarlos? ¿Por qué? Las malas obras no valen todo lo malo que se dice de ellas, ni todo el trabajo que se toman en decirlo. Incluso, hablar de ellas ya es demasiado" (1990, 71). De tal manera, podemos pensar que ya el sólo hecho de referirse a ciertas obras es un criterio de selección y valoración incluso aún más fuerte que el que se hace explícito en una alabanza o en una condena. De hecho, la palabra crítica etimológicamente hace referencia a una elección (como ya habíamos indicado); ateniéndonos a este sentido, Blanchot termina por dar valor, por su selección, a cierto grupo de obras, que, de hecho, consideramos claves en la literatura moderna: Mallarmé, Lautréamont, Sade, Michaux, Musil, Broch, Rilke, Kafka, Hölderlin, Char. Para todos ellos, y sobre todo, para Blanchot, la literatura es lo menos seguro, la experiencia auténtica que borra todo límite y por la que ella misma vive en riesgo perpetuo.

las cosas han cambiado. El saber académico, ese que antes se tachaba de estable, ya no se define por lo que era: tradición, conservación, transmisión. Este carácter está en crisis (y no de las mejores), pues ha dado lugar a una serie de debates y reformas, en el interior mismo de la academia. Pareciera que toda la reflexión que antes se definía por su marginalidad, quisiera paradójicamente, ahora, ocupar el centro del poder e imponer sus propios criterios y parámetros sobre toda reflexión posible. Ante este estado de las cosas resulta bastante interesante la posición de Blanchot, dado que, por una parte, cuestiona la institucionalización de la literatura, su pertenencia a un saber estable, y, por otra, defiende la diferencia irreducible de la palabra poética: puesto que la literatura es una palabra diferente, no puede ser definida, ni estabilizada por un saber. Hoy se cuestiona la estabilidad de la literatura, de un corpus de obras que llamamos canónicas, no en razón de un desgarramiento en el interior de la literatura misma (que consiste precisamente en no poder ser determinada por un saber), sino que, puesto

Críticos posteriores a Blanchot, como Roland Barthes, comparten con él varios enunciados: resistencia a un sentido último, pérdida del origen y anulación del Yo del autor. Pero hay una diferencia insoslayable, pues mientras para Barthes estas tres características apuntan hacia lo que él llama Texto, una actividad que felizmente borra al sujeto para hacer del libro un juego de citas del que el crítico es, en últimas, el verdadero productor, el verdadero escritor: "Sucesor del autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones sino ese inmenso diccionario" (1998, 70). Para Blanchot, estas mismas tres características no son el despejamiento de un campo, ni una cómoda posibilidad para recorrerlo, por el contrario, indican el rastro de una lucha por la que el escritor (Kafka, Rilke, Char) abrió el espacio de la obra. Si para Blanchot, el lenguaje es un problema, lo es en el sentido de un riesgo al que el escritor y el lector se enfrentan, al que son sometidos por la exigencia de la obra (hecha de un infinito que no es cultural). Más que un 'producto enciclo-pédico', la obra es la experiencia del desgarramiento que produce la existencia de eso que llamamos literatura. En suma, para ambos hay pérdida del origen. En Barthes esto permite una 'juguetona' actividad productora del texto como "el espacio en el que los lenguajes circulan" (1998, 81), y, en últimas, "el Texto como espacio social que no deja bajo protección a ningún lenguaje exterior a él" (82), es decir, una textualidad total en la que el lenguaje literario se ordena horizontalmente

que la literatura no puede ser definida, ésta no existe, no tiene privilegios, es sólo un discurso más de la cultura: "No debe suponerse *a priori* que lo que hoy por hoy se denomina literatura constituirá siempre y en todas partes el centro de atención más importante. Un dogmatismo así no tiene cabida en el campo del estudio cultural. Tampoco es probable que los textos que actualmente se clasifican como 'literatura' sigan siendo percibidos y definidos como sucede hoy, una vez que vuelven a las formaciones discursivas más amplias y profundas de las cuales forman parte" (1994, 252), escribe Terry Eagleton. Ante tal estado, parece pues que la palabra 'cultura', tal como la define Blanchot, puede designar todavía a cierta nueva 'academia'. Lo lamentable es que esta discusión ya no tenga sino un solo defensor de la literatura, a punto de ser marginado.

entre el tejido de voces que constituyen el discurso de la cultura. En Blanchot, la perdida del origen es la situación paradójica esencial de la literatura; así, cuando habla de 'experiencia original' lo que entraña esta expresión es que el origen se disipa incesantemente en la escritura, que la escritura disimula aquello que la origina, es decir, que el origen se disimula (aparece desapareciendo) en cada momento de la obra; esta experiencia constituye la diferencia de la palabra poética, creadora. Perder el origen no es para Blanchot un signo de "todo está permitido", sino la diferencia irreductible que constituye a la palabra poética, a partir de una imposibilidad esencial.

Así pues, la ausencia del sujeto (y las nociones negativas que encontramos a su alrededor) no hacen parte de un cómodo axioma metodológico, sino del desgarramiento profundo que conlleva la existencia de eso que todavía llamamos literatura.

§

Al comenzar el ensayo decíamos, citando a Harold Bloom, que en todo lector hay un crítico y un poeta, y que mientras el primero vive en la continuidad, el segundo vive de las rupturas, de la discontinuidad. Sosteniendo esas dos exigencias contrarias, Blanchot es precisamente el crítico que vive de las rupturas. Para él, la literatura no existe positivamente nunca, y cada obra pone en juego el riesgo máximo de esta afirmación. En sus ensayos, cada obra realiza un estremecimiento sin precedentes, formulando siempre la misma pregunta, ¿cómo es posible la literatura? Este empecinamiento por la misma pregunta en cada obra, hace de Blanchot un crítico fuerte, en todo el sentido que Bloom otorga a esta idea: "Una lectura, para ser fuerte, ha de ser una mala lectura, ya que ninguna lectura fuerte puede dejar de insistir en sí misma. Una lectura fuerte no dice: 'Esto podría significar aquello o, por otro lado, aquello podría significar esto'. No hay 'esto' ni 'aquello' para la lectura fuerte. Según la lectura fuerte, ella y el texto son una sola cosa" (1991, 125). Empeñado obstinadamente (incluso hasta el silencio) en recuperar el movimiento por el

que las obras se buscan a sí mismas, Blanchot concibe una actividad crítica que, en determinado momento, llega a considerarse momento esencial de la obra. Por mi parte, me he empeñado en marcar la diferencia entre anunciar y realizar esa búsqueda del origen, con la intención de darle prioridad a la palabra poética, pero quizá esta insistencia se deba, en muy buena medida, a mi debilidad como crítico literario, como lector, y a un cierto temor de que terminemos por renunciar a lo imaginario. En todo caso, lo valioso del pensamiento de Blanchot es que representa todavía, en medio de arriesgadas implicaciones, la posibilidad de un discurso crítico que refiere la obra a sí misma, que pone a la literatura en relación profunda consigo misma. No intentamos sacar en limpio un método, o encontrar, por fin, una ciencia de la literatura. Lo único que nos hemos esforzado en mostrar es esta posibilidad de un pensamiento que procura, ante todo, sostenerse en medio del riesgo que significa la experiencia literaria. No significa esto que la interpretación de Blanchot sea correcta. No hay interpretaciones correctas, dice Bloom emulando a Nietzsche. Y también lo dice Frank Kermode, añadiendo que, de todas formas, hay buenas interpretaciones: "Una buena interpretación es lo que alienta o permite ciertas formas necesarias de atención" (1988, 139). Las interpretaciones de Blanchot no son definitivas, lo que sí resulta alentador es que a pesar del peso de la consigna nietzscheana (valorar es crear), y de la incertidumbre de que las obras probablemente no sean valiosas por sí mismas, la verdad es que Blanchot enseña a leer en profundidad los callejones más oscuros, los problemas más arduos y los descubrimientos más lúcidos de la experiencia de la literatura moderna. Tal vez quedemos con más incertidumbres que certezas, pero, a final de cuentas, podemos leer con más intensidad los poemas de Rilke, las novelas de Kafka o los cuentos de Borges.

Todo este trabajo, escrito en torno al pensamiento literario de Maurice Blanchot, y puesto en diálogo con algunos otros

teóricos y críticos de la literatura, quizá, en el fondo, sólo sea el acercamiento, la audición de un conglomerado de voces, entre las cuales, como en el poema de José Manuel Arango, otras palabras aún más fuertes se deslizan:

y en la algarabía
de los vendedores de frutas
olvidados dioses hablan.

Obras citadas

- Arango, José Manuel. *Poemas reunidos*. Bogotá: Norma, 1997.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *Crítica y verdad*. México: Siglo xxi, 1972.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Los falsos pasos*. Madrid: Pre-textos, 1977.
- _____. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- _____. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- _____. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1971.
- _____. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1980.
- _____. *Sade y Lautréamont*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- _____. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Eliot, T. S. *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza, 1967.
- Foucault, Michel. "La pensée du dehors". 1954-1969. vol 1. París: NRF, Gallimard, 1994.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Hartman, Geoffrey. "Maurice Blanchot". *El novelista como filósofo*. J. Cruickshank, ed. Buenos Aires: Paidós, 1968.

- Keats, John. *Cartas de John Keats*. Barcelona: Juventud, 1947.
- Kermode, Frank. *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Lefebvre, Maurice Jean. "Evocación de una crítica imaginal". *Los caminos actuales de la crítica*. Georges Poulet, ed. Barcelona: Planeta, 1969.
- Levinas, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Mínima Trotta, 1999.
- Man, Paul de. "Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot". *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Madrid: Euroliber, s. f.
- Pessoa, Fernando. *Drama en gente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Stevens, Wallace. *Adagia*. Barcelona, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Valéry, Paul. *Introducción a la poética*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1975.
- _____. *Tel Quel*. Madrid: Labor, 1977.