



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y PSICOLOGÍA
GRADO EN FILOSOFÍA**

**LA EXPERIENCIA DE LA LITERATURA A TRAVÉS DE MAURICE
BLANCHOT**

Trabajo de Fin de Grado presentado por Andrea Valcárcel Jiménez siendo el
tutor del mismo el profesor César Moreno Márquez.

D^a Andrea Valcárcel Jiménez

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'avj', is written over a horizontal blue line. A small blue dot is placed at the end of the signature.

Sevilla, 10 de junio de 2020

Resumen: En el presente trabajo analizaremos y comentaremos las ideas fundamentales sobre las Letras y el Arte contenidas en *El espacio literario*, obra capital del filósofo francés Maurice Blanchot. Tras posicionar al autor en el lugar de la tradición desde el que nos habla, procederemos a desentrañar su concepción sobre los procesos de aquellas Escritura y Lectura que sean ontológicas, es decir, que vayan al ser de la obra literaria y/o poética. ¿Cómo es concebido este ser o esencia de la obra de arte? ¿Cómo experimenta el escritor el proceso de creación artística? ¿Cómo se vivía el arte en los tiempos en los que Blanchot discurre sobre el mismo y qué repercusiones tuvo sobre el rumbo de la actividad artística? ¿Cuál es la propia visión del autor sobre la experiencia y la esencia del arte? Al mismo tiempo que dialogaremos con estas cuestiones, trataremos de hacer contemporánea la lectura de la obra de Blanchot, ¿en qué sentido podría *El espacio literario* interpelarnos a día de hoy? ¿Podría llegar transformar la manera en que nos relacionamos con la literatura, la poesía y el arte?

Palabras clave: Blanchot, literatura, poesía, arte, ausencia, imposibilidad, incertidumbre, error, riesgo, afuera, neutralidad, muerte, exceso, inspiración, interminable.

Summary: In the present work we will analyze and comment the fundamental ideas about Letters and Art contained in *The Literary Space*, major work of the french philosopher Maurice Blanchot. After positioning the author in the place of tradition from which he speaks, we will proceed to unravel his conception of the processes of those Writing and Reading that are ontological, that is, that go to the *being* of the literary and/or poetic work. How is this being or essence of the work of art conceived? How does the writer experience the process of artistic creation? How was art lived in the times in which Blanchot discusses it and what repercussions did it have on the direction of artistic activity? What is the author's own vision of the experience and essence of art? At the same time that we will dialogue with these questions, we will try to make the reading of Blanchot's work contemporary. In what sense could *The Literary Space* challenge us today? Could it transform the way we relate to literature, poetry and art?

Key words: Blanchot, literature, poetry, art, absence, impossibility, uncertainty, error, risk, outside, neutrality, death, excess, inspiration, endless.

Índice de Contenidos

PARTE I: PROLEGÓMENOS	5
1. La tierra natal de su palabra.	5
<i>Desde dónde habla Blanchot; Una reacción a la crisis del pensamiento tradicional; El restablecimiento de una ontología.</i>	5
2. ¿Por qué leer a Blanchot?	7
<i>Más allá de la Crítica Literaria; Una lógica de pensamiento posmoderna y compleja.</i>	7
3. Propuesta interpretativa de El espacio literario.	11
<i>Arte > Metafísica > Política.</i>	11
PARTE II : TEMÁTICA Y METODOLOGÍA DE EL ESPACIO LITERARIO.	18
1. Líneas generales y simbologías esenciales.	18
La metáfora del Día y la Noche.....	23
La mirada de Orfeo como emblema del espacio literario.....	27
2. La descentralización del sujeto.	31
<i>La búsqueda de un punto de vista no antropológico.</i>	31
3. Una ampliación de la fenomenología.	34
Más acá del fenómeno	34
Más acá de la intencionalidad.....	37
PARTE III: LA EXPERIENCIA DE LA LITERATURA DESDE LA ESCRITURA.	40
1. Características y exigencias de la obra.	40
1.1. La obra como nuevo sujeto. La inversión radical de las relaciones de poder.....	40
1.2. Anterioridad esencial del poema respecto del poeta. El dominio de la obra y la pertenencia del autor.....	43
1.3. La obra como soledad esencial. La obra como alteridad radical.	44
1.4. La obra como búsqueda del origen. La experiencia del arte como contacto con el origen.	46
2. La exigencia de la muerte del autor.	52
2.1. Del “yo” al “Alguien” sin rostro.....	52
2.2. El habla de la Neutralidad como el Comienzo de la obra.	54
2.3. El habla Impersonal como experiencia de Inspiración y Fascinación.	57
3. Características de la escritura y del espacio de la obra.	60
3.1. La obra como Exilio y como Afuera. El escritor como exiliado y vagabundo.....	60
3.2. La obra como Lo Infinito y la escritura como Lo Interminable.	64
- <i>La ausencia de libro y la escritura como sempiterno error.</i>	64
- <i>La espacialidad y la temporalidad de la escritura: el desierto y eterno retorno</i>	68
- <i>La insensatez de la escritura: un camino sin fin y un fin sin camino.</i>	70

3.3. La escritura: ¿Esperanza o nihilismo?	73
- <i>La (im)posibilidad de la obra como la (im)posibilidad de un espacio y tiempo- otros</i>	73
- <i>La escritura como prueba: una lucha entre la perdición y la redención</i>	73
- <i>La confianza en el hundimiento como salida</i>	75
- <i>Conclusiones sobre la literatura, el destierro y la salvación</i>	77
PARTE IV: LA EXPERIENCIA DE LA LITERATURA DESDE LA LECTURA.....	79
1. <i>La dignificación de la humildad de la lectura</i>	79
<i>La intimidación como el privilegio de la distancia</i>	79
2. <i>El “funcionalismo” de la lectura y la escritura</i>	83
<i>Intercambiabilidad y anonimato de la Lectura y la Escritura</i>	83
3. <i>La obra como comunicación</i>	86
<i>Más allá del psicologismo: la obra como horizonte común</i>	86
PARTE V: PARTICULARIDADES DE LA EXPERIENCIA DE LA POESÍA.	87
1. <i>La relación entre la poesía y la literatura en El espacio Literario</i>	87
2. <i>La inspiración o el murmullo infinito</i>	88
2.1. La vida poética como apertura y escucha.....	88
2.2. La amistad por las cosas y la experiencia de su entrañamiento.....	90
2.3. La (falta de) inspiración y la experiencia de silencio.....	94
2.4. El nacimiento de la palabra poética.....	97
- <i>La palabra poética como “palabra del comienzo” y “palabra de la ausencia”</i>	
PARTE VI: CONCLUSIONES	101
1. <i>El ser de la obra de arte</i>	101
1.1. La obra como “acontecimiento único” y como “intimidad desgarrada”	101
2. <i>Últimas valoraciones personales</i>	107
PARTE VII: ANEXOS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
<i>Anexo I</i>	112
<i>Mapa Conceptual. Desde donde (no) habla Blanchot</i>	112
<i>Anexo II</i>	115
La relación entre las palabras y las cosas. Presencia y Ausencia en A. Machado.....	115
<i>Anexo III</i>	117
H. von Hoffmansthal y la falta de inspiración.....	117
S. George y la renuncia del lenguaje.....	119
<i>Referencias bibliográficas</i>	121

PARTE I: PROLEGÓMENOS

1. La tierra natal de su palabra.

Desde dónde habla Blanchot; Una reacción a la crisis del pensamiento tradicional; El restablecimiento de una ontología.

¿Desde dónde nos habla de Blanchot? ¿Cuál es la región de la que surge su palabra? Estas preguntas cifran el primer desafío que nos lanza su obra. Para tratar de dar respuesta a las mismas podríamos, en un primer lugar, abordar tanto el contexto histórico como la circunstancia personal que rodearon el nacimiento de *El espacio literario*, texto sobre el que versará todo el presente trabajo. Sin embargo, aun sin minusvalorar la relevancia que éstos pudieran tener, a lo largo de esta redacción trataremos de ganar una mayor intimidad con un *topos* radicalmente distinto a los ya mencionados y en que el también, y quizá sobre todo, cabría “ubicar” el nacimiento de la palabra blanchotiana. Una palabra que, como se tendrá ocasión de comprobar, no será sólo filosófica, sino ocasionalmente también poética y narrativa.

Aún sin pretender caer en insidiosas categorizaciones, creemos que el pensamiento del escritor francés podría enmarcarse dentro de una reflexividad post-metafísica. Y esto lo decimos no porque Blanchot realice una exacerbada crítica contra la metafísica sino más bien porque pareciera que, habiendo ya recorrido el modo de pensar de la tradición, el intelectual se propusiera desandararlo y desbrozarlo. Tal vez así, desaprendiendo los caminos acostumbrados, ritualizados y hasta trillados del pensar, quepa despejar la mirada para entrever senderos todavía intransitados.

En definitiva, aunque el pensamiento de Blanchot no casa con el que habitualmente se considera “moderno”¹, sería exagerado decir que estamos ante un anti-moderno y un anti-ilustrado: Blanchot no se sitúa ante la racionalidad como algo que deba ser superado, sino que más bien parece tomar de la tradición metafísica aquellos elementos que pudieran serle propicios para pensar la realidad de su época, soltando los que no. De manera que de lo que trataría Blanchot sería no ya de rechazar la filosofía entendida como metafísica, ontoteología o humanismo (en la línea del análisis heideggeriano), sino de buscar nuevas lógicas y lenguajes con los que poder seguir pensando filosóficamente. Eso sí, desmarcándose del antropocentrismo y de aquella subjetividad que divinizaba la Razón tecnocientífica como principio de la realidad y del conocimiento.

¹ No pretendemos hacer de la Modernidad un bloque monolítico, un muñeco de paja sobre el que falazmente arremeter. Participamos de la idea de que la Modernidad, de la que ahora hablamos con tanto desparpajo, fue una época histórica de pensamiento vivo y en movimiento, y que sólo después cabe verter la vista atrás, esclerotizándola y simplificándola. No estaríamos aquí hablando tanto de la Modernidad de Vico (por mostrar un referente de aquella otra “ala” de la Modernidad con frecuencia desatendida), como de la Modernidad de Descartes, si se nos permite esta burda clasificación.

Es por ello que entendemos la obra de Blanchot como un intento por pensar a partir de la crisis de la metafísica de la subjetividad acontecida en el siglo XX². Y en este sentido podríamos decir que Blanchot se plantea rehabilitar o continuar con el pensamiento metafísico, pero, eso sí, a condición de que esa prosecución fuera, en sintonía con lo que afirmara su compañero y amigo Lévinas en el título de una de sus obras, *de otro modo que ser o más allá de la esencia*.³

Y es en este terreno que podríamos también llamar “posthegeliano” – en tanto que busca escapar de la omnipresencia de la Conciencia, de la lógica de la Identidad y la Superación (representadas por el Concepto, la Idea, la Razón o el Espíritu)–, en el que situamos a Blanchot. En esta devastada comarca, en la que ya no habría un lugar para la metafísica, la teología, el humanismo, el racionalismo y sus triunfalistas metarrelatos, encontraría sin embargo un lugar eminente aquello que Kundera determinó en llamar la “desprestigiada herencia de Cervantes”. Es decir, la Poesía y la Literatura: estas otras formas del Decir que, aun siendo vecinas del Decir de la Filosofía, fueron olvidadas e incluso preteridas por un pensamiento filosófico pretendida y pretenciosamente científico, cierto y distinto, calculador y, de tan iluminado, casi profético.

Pese a que aquí hablemos de Poesía y Literatura sería un error y un tremendo ejercicio de empobrecimiento encuadrar la obra de Maurice Blanchot dentro de la Crítica Literaria o Artística. La finura y delicadeza del pensamiento blanchotiano desbordan con creces este marco para trasladarnos y enfrentarnos con algo más amplio: todo aquello que sale al encuentro del ser humano desde el momento en que el mundo existe algo así que pudiera llamarse “arte” o “literatura”.

¿En qué consiste entonces, exactamente, la obra que tratamos de analizar? Hablando en unos términos que serían por completo inadecuados, pero desde luego mucho más intuitivos, podríamos decir que *El espacio literario* es, por un lado, una búsqueda de la “naturaleza” de las Letras y el Arte y, por otro, un estudio antropológico-existencial sobre sus procesos de “producción” y “recepción” artística. Con todo, aun citando estos dos “objetivos” nos quedamos muy lejos de resumir el contenido de la obra blanchotiana. Basta adentrarse un mínimo en su universo filosófico para advertir que se está en un terreno con creces más complejo, más inestable, incierto, difícil de habitar y de nombrar. Debido a ello, ensayar un acercamiento negativo o indirecto a su obra quizá sea, pese al aparente rodeo, el camino más corto y transitable.

Para ello, quede claro en primer lugar que el pensamiento de Blanchot no plantea interrogantes que pregunten por “esencias” (como bien podrían ser la de obra de arte, la

² Nos referimos a la crisis que se originó con la quiebra de la confianza en el cogito, entendido éste como fundamento metafísico y gnoseológico, como principio del mundo y del conocimiento. Para profundizar en esta crisis de la razón podríamos acudir a las tres afrentas contra el narcisismo testimoniadas por Freud en *Una dificultad del psicoanálisis*. Otras obras de referencia serían *Heidegger y la crisis de la época moderna*, de R. Rodríguez o *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, de E. Husserl. Creemos que todas ellas nos revelarían la necesidad de pensar desde una subjetividad diferente, descentrada del cosmos, de la naturaleza y de una racionalidad que, autotransparente, se posee a sí misma.

³ Lévinas, E., (1995). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Ediciones Sígueme.

de su momento de “creación” o de “re-creación), así como tampoco ofrece dogmáticas y tranquilizadoras respuestas a las mismas. Su pensamiento no se mueve en el terreno de la demanda ni de la solicitud. Tampoco en el de las resoluciones y las conclusiones.

Su lógica, como tendremos ocasión de ver, es más bien otra. Una lógica paradójica, un pensamiento estructural y constitutivamente ambiguo, contradictorio, donde la presencia de oxímoron no son meros recursos literarios que obedezcan a cuestiones de estilo.⁴ No son ni adornos estéticos ni estrategias retóricas, sino la expresión misma de una experiencia del pensamiento que, en ocasiones, parecerá torcerse y tratar de ir más allá –o más acá– de sí misma.

Por tanto, y tratando de responder negativamente a las dos inquietudes centrales de *El espacio literario* diríamos que: (1) lo que la Poesía, la Literatura y el Arte en general sean no es ni una definición, un “qué”, ni un “algo”, un objeto, un ente (sea éste una novela, un poema, un cuadro o una canción). (2) De cara a lo esencial de los procesos de creación y recepción de la obra literaria, no habría que acudir en primer lugar ni a los procedimientos técnicos empleados para realizarla ni a la psicología de las personas implicadas en el acto de comunicación que toda obra literaria es. En resumidas cuentas, lo relevante de la literatura no es ni el libro como objeto físico perteneciente al mundo ni la subjetividad particular del autor y los lectores, sino y, antes de nada, es el *espacio* inaugurado por la exigencia de escribir y el escribir mismo que dan origen a la obra. Y en este espacio, como parece evidente, aún no hay libro, ni escritor ni lector propiamente hablando, motivo por el cual éstos, aunque imprescindibles y constituyentes de la Literatura, no le resulten esenciales.

2. ¿Por qué leer a Blanchot?

Más allá de la Crítica Literaria; Una lógica de pensamiento posmoderna y compleja.

¿Por qué podría la obra de Maurice Blanchot resultar de interés para una persona que se dedique al pensamiento filosófico y al estudio de la historia de la filosofía? Entre los innumerables motivos que encontraríamos destacaríamos, por ejemplo, el hecho de que la obra blanchotiana es una vía de aproximación a la *filosofía “posmoderna”, en general*. Pero considerando que esto podría no interpelar en absoluto a todo lector, y entrando ya más en materia, diríamos que la lectura de Blanchot puede resultar estimulante a quienes se interesen por la *filosofía de la literatura, de la poesía y del arte* también en general. A este respecto lo más destacable sería que su obra nos ofrece herramientas para encarar el arte desde una perspectiva más metafísica que estética. Decimos esto en el sentido de que sus consideraciones sobre el arte nos sitúan allí donde aún no hay objeto artístico, en la ausencia y el silencio que precede a la obra de arte, en

⁴ Levinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Editorial Trotta, p. 20.

Oxímoron: Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones designificadas que opuesto que originan un nuevo sentido, como en *un silencio atronador*.

el momento genésico de la palabra poética en el que el creador, podríamos considerar, se bate a duelo contra la nada y por el ser. Porque Blanchot trata de aproximarnos a este espacio vacío y agónico en que se imbrican el ser y el ente artísticos consideramos que su perspectiva es, como decíamos, más metafísica que estética. Y en tanto investiga este campo en que la *realización* de la obra artística es *posible*, en tanto piensa el origen y el comienzo de su ser, podríamos considerar que su tarea es la de *una estética ontológica*. O, como también se ha insinuado, la de una *Ontopoética* o una *ontología de la literatura*.⁵

Por todas estas cuestiones apenas anotadas creemos que la obra de Blanchot es relevante para pensar la experiencia del arte y de la creación artística. Pero también por otros motivos que el lector mismo podrá ir comprobando a lo largo de la lectura de este trabajo, como podrían ser la oportunidad de atender *el lenguaje desde un punto de vista ontológico* o de re-pensar las relaciones entre *las palabras y las cosas*.

La cuestión estriba en que en un intento por aunar todos estos intereses –intereses que nos venían acechando desde los últimos años del Grado de Filosofía–, nos resultó especialmente sugerente la figura de Maurice Blanchot, quien siendo filósofo, novelista, ensayista, crítico y teórico literario, pensamos tendría la experiencia y el bagaje conceptual suficiente para ofrecer frescas perspectivas desde las que vivenciar y pensar los espacios abiertos tanto por el lenguaje literario como por la palabra poética.

Ahora bien, ¿por qué otros motivos podría resultar estimulante la lectura de Blanchot? Introduciéndonos más en las sugerentes peculiaridades de este pensador francés del siglo XX, no podría pasarse por alto *la inusual lógica de su pensamiento*, un estilo paradójico que salta a la vista apenas se comienza la lectura de su obra. Si hubiéramos de resumir en qué consiste la extrañeza de su pensamiento diríamos que éste, aun participando de cierta dialéctica –lo que queda ostensiblemente manifiesto en la terminología que Blanchot emplea–, va más allá de ésta tal y como fue concebida por Hegel, quien sin lugar a dudas es uno de los interlocutores principales del filósofo francés.

Pero ¿En qué sentido es la dialéctica blanchotiana diferente y por qué estas transformaciones podrían resultar atractivas? Dicho brevemente, la *dialéctica de blanchotiana* nace de un Hegel al que le habrían amputado el comienzo y el final; es decir, estamos ante una dialéctica que ni parte de una “Idea” ni culmina en un apoteósico “Saber Absoluto”. Y, por tanto, estamos ante una dialéctica que no participa ni del Pensamiento de la identidad ni de la escatológica Lógica de la Superación. Estamos, en definitiva, ante un pensador de la diferencia, que rechaza todo Logocentrismo y todo Metarrelato. Presupuestos que, al menos para nosotras, resultan impresionables para pensar nuestro tiempo.

Otra cuestión que debería tenerse en consideración antes de introducirse en la lectura de *El espacio literario es la sagacidad de su expresión*. Blanchot es un pensador que se anticipa al lector y lo desarma: como si previamente supiera lo que está evocando en el lector que se vuelca sobre su obra, se adelanta al mismo insinuándole: “ni lo Uno ni

⁵ Así lo hacen, respectivamente, Jose M. Cuesta Abad en Levinas, E., *op.cit.*, p.16. y Ana Pocca en Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. (1 ed.). Barcelona: Paidós, p.11.

lo Otro”, desmontando así toda comprensión nada más ésta empieza a consolidarse un mínimo. La obra blanchotiana es reacia a prácticamente todo agarradero, a todo punto fijo, sólido y seguro desde el que aproximarse a la misma. En cuanto esta apoyatura empieza a forjarse, Blanchot se encarga de dinamitarla, dejando al lector desprovisto de su labrada, aunque precaria “estructura conceptual”.

Esta anticipación la relacionamos con un conocimiento por parte del autor de los horizontes de comprensión consuetudinarios, de los prejuicios que inevitablemente proyectamos sobre el mundo —en este caso sobre una obra filosófica—, para (pre)comprenderla. En este sentido, Blanchot nos interesa porque intuimos que su pensamiento camina abriendo surcos, trazando caminos distintos de aquellos ya tan hollados senderos del pensar.

Pero así procede Blanchot: escribe y por un momento deja que el lector, a duras penas, se cree una leve idea de aquello de lo que *podría* estar hablando. Pero cuando esa anhelada idea parece empezar a sostenerse, cuando el lector empieza a tener la sensación de *por fin* estar comprendiendo algo, Blanchot realiza un giro en la argumentación de una brusquedad tal que, sin caer en contradicciones del todo aberrantes, sume al lector en una renovada incompreensión, en una nueva incertidumbre y, ocasionalmente, en la desesperación.

Si tuviéramos que elegir un lugar en que la lectura de Blanchot nos dejase, éste sería, sin duda alguna, el de *la perplejidad propia de toda sincera interrogación*. En ese momento no pueden sino nacer las preguntas: ¿de qué nos está hablando Blanchot? ¿Qué pretende comunicarnos su obra? ¿Acaso es esta la pregunta adecuada desde la que acercarnos a su pensamiento? ¿Sería posible que su obra careciera de finalidad? Y para responder a esta pregunta, ya tendríamos que aclarar qué puede ser entendido bajo el concepto de finalidad...

Tratar de responder a estas farragosas preguntas formaría parte del desafío en que se introduce el lector blanchotiano. Sin embargo, la dificultad radica en que una vez Blanchot se anticipa y destruye la (pre)compensación del lector, éste se queda sin suelo. El lector se queda a solas con el *desconcierto de su pensamiento* y el aplacamiento de su habitual tendencia a la comparación, la generalización y la comprensión. ¿Qué queda entonces? Quedan los fragmentos de un esfuerzo intelectual hecho añicos. Pero lo que Blanchot no arrebatara son las piezas de ese puzle: desmantela la unidad de sentido que se trata de hacer con ellas, pero no niega que *otra* sea posible. No termina la partida tan fácilmente, sino que Blanchot es más benevolente y más perverso a la vez: todavía deja que se geste en el lector la ilusión de *un sentido posible*. Por más que este sea sumamente complejo y, para alcanzarlo, el lector deba abismarse entre las piezas dispersas de las que dispone.

Y es que, en definitiva, el lector de Blanchot se encuentra tanto con una obra como con un personaje que *se resisten ferozmente a la categorización*. ¿Sería posible que Blanchot no intentara decirnos nada unitario en concreto y que *El espacio literario* fuera un compendio de pequeños ensayos sin necesaria conexión entre sí? Sería posible. Y creemos que esta desintegración no debería entenderse necesariamente como un fallo o como la rotura de una unidad que debiera ser suturada.

Si antes bien la obra de Blanchot es, desde el comienzo y en todo momento, múltiple y divergente, ¿cómo podría cualquier lector, intérprete y comentador de Blanchot no encontrarse en un incomodísimo atolladero al intentar comprender, catalogar y explicar lo que se resiste a estos esfuerzos racionalizadores, homogeneizadores y unificadores?⁶ Quien se acerque a Blanchot ha de conocer de antemano su textura untuosa y su tendencia escurridiza. Y quien se acerque a Blanchot con la intención de hacerlo coherente y razonable, enloquecerá. Se verá abocado al fracaso. Y no sólo en el sentido de que sus expectativas de sentido e inteligibilidad pudieran verse frustradas (que también), sino en el sentido más grave de que, el lector que científicamente se aproxime a su obra, se verterá y escanciará a sí en el hundimiento mismos. Naufragará.

* * *

¿Qué podría sacarse en claro de lo que estamos diciendo? En resumidas cuentas, podríamos decir que este indisciplinado “*pensamiento del Afuera*”, como lo denominara Foucault una obra homónima dedicada al pensamiento del intelectual francés, es un artefacto contra-conductual en el sentido de que *desafía* tanto las categorías tradicionales del pensamiento como las prácticas, modelos de subjetivación y formas de vida a las que éstas parecerían encaminarnos. Blanchot disecciona las representaciones habituales de cuestiones diversas como el lenguaje, la literatura, el arte, la consciencia e incluso la muerte, metamorfoseándolas y des-limitándolas. Invitándonos con ello, tal y como lo vemos, a hacer una experiencia de las mismas radicalmente diferente. Con Blanchot nace la posibilidad de acercarse al arte, al lenguaje y a la vida de otra manera.

No cabe duda de que de la obra de Blanchot puede destilarse una crítica voluntad de desmarcarse del significado y del uso de la terminología propiamente filosófica y metafísica. Y en este movimiento de desmarque vislumbramos más que una simple cuestión lingüística o intelectual; este arremeter contras las categorías tradicionales tiene repercusiones que trascienden evidentemente la modificación de un léxico o la resignificación de un concepto. O, mejor dicho, estas modificaciones no son tan superficiales e inocuas como a primera vista pudiera parecer, ¿acaso no forman las categorías y los sistemas de ideas parte del ensamblaje de prácticas con las que vemos, ordenamos, vivimos y transformamos el mundo? Porque participamos de la convicción de que en cierto sentido el lenguaje es un instrumento técnico consideramos que el pensamiento blanchotiano, por metafísico o ininteligible que pudiera parecernos, ha de tener una *deriva ideológica, práctica y política*.

Por tanto, ¿podría la lectura de Blanchot resultar deseable a quienes no tuvieran interés por el arte? Efectivamente. Y es que creemos que su obra aporta categorías y lógicas del pensamiento que resultan muy versátiles para entender no sólo la literatura y

⁶ Así lo afirma también su compañero y conocido Derrida en “Derrida on Blanchot” <https://www.youtube.com/watch?v=st5OGffTp6s>. visto el 21/05/2020 a las 17:50.

la poesía, sino también *el mundo en que vivimos*. Este salto que hacemos del “mundo del arte” al “mundo real” podría resultar ilegítimo o gratuito. Sin embargo, se ha dicho de Blanchot que sus concepciones sobre la Literatura contribuyeron (deliberadamente o no) a borrar las fronteras entre ésta y la Filosofía. Al menos en el sentido de que la Literatura vendría a recordarle a aquellos grandes relatos (*gran récit*) de la Modernidad la vanidad de su arrogancia universalizante. El mensaje que indirectamente le estaría transmitiendo la Literatura a la Filosofía sería que sus grandes universos discursivos no están metafísicamente justificados y que, su discurrir mismo, su narrarse y desenvolverse constituiría en sí un intento de auto-legitimación. En este sentido, ¿Acaso hay tanta distancia entre la Literatura y la Filosofía? ¿A caso la hubo entre el Mito y el Logos?

Mucho se ha dicho y se viene diciendo sobre este asunto. El motivo con el que lo traemos a colación es para advertir que la lectura de Blanchot no atiende exclusivamente a motivaciones estéticas, artísticas o literarias, sino también metafísicas, por un lado y práctico-políticas por otro. Así pues, creemos que su lógica resulta tremendamente estimulante para enfrentarnos a un mundo que, cada vez más, parece mostrárenos como un Sistema Complejo.

3. Propuesta interpretativa de *El espacio literario*.

Dicho lo cual, nuestra propuesta de lectura de Blanchot, esquemáticamente hablando, sería la siguiente:

Arte → Metafísica → Política

En primer lugar, aparentemente Blanchot habla de literatura y de poesía –para percatarse de ello bastaría aperebirse del nombre de su libro y ojear el índice–. Sin embargo, una vez el lector se adentra en la obra, se percata de que ésta va más allá de la Crítica Literaria y de que su contenido es más bien de índole metafísico –para percatarse de ello bastaría aperebirse de que aquello sobre lo que Blanchot reflexiona es sobre el origen y el comienzo, la identidad y la diferencia, la posibilidad y la imposibilidad, el ser y la nada, lo esencial y lo inesencial...–. Pero esto no es todo. Creemos que quedarse en este plano tampoco haría justicia a su obra ya que, aunque Blanchot hable en estos términos metafísico, sus reflexiones pueden traerse, aplicarse o proyectarse sobre diferentes aspectos del mundo. Esto se verá más claramente con un ejemplo.

Tomemos la siguiente pregunta: ¿qué nos aportaría Blanchot para pensar este mundo complejo? Principalmente, la lógica de su pensamiento nos ayuda a pensar *sin reducir ni simplificar prematuramente*. Lo cual no es poco si se sostiene, como dijera Edgar Morin en *La Methode* que “un conocimiento mutilado siempre conduce a una práctica mutilante”.⁷

⁷ Morin, E. (1984), *Ciencia con consciencia*, p.72. Disponible online en <http://www.unimed-consulting.es/docs/Ciencia%20con%20conciencia.pdf>

A este respecto sería importantísimo destacar que la filosofía de Blanchot desafía tanto las Unidades Totalitarias de pensamiento como los Binomios Dicotómicos. Su “frente” sería, pues, doble: se sitúa (1) contra la violencia de los pensamientos sistemáticos y dogmáticos (que quieren reducir toda Diferencia a lo Mismo, que quieren hacer de lo exótico algo propio o apropiable, que quieren liquidar toda posible desavenencia, crítica o disconformidad), y (2) contra la violencia de un pensamiento disyuntivo (que empobrece la realidad ofreciendo dos visiones simplificadas de la misma, claramente diferenciadas y enfrentadas entre sí de un modo presuntamente irreconciliable, planteando así falsos dilemas y forzando elecciones que, a la postre, imposibilitan un posible encuentro con lo alterno o “diferente”). Frente a estas dos tendencias, Blanchot responde desmontando ambas de una manera que podría resultar un tanto chocante.⁸

- Frente a las *Unidades Totalitarias*, se empeña en mantener siempre un “afuera”, un reducto inapropiable, una alteridad irreconciliable e inasumible.
- Frente a los *Binomios Dicotómicos*, se empeña en desmontar la distancia, supuestamente infranqueable, que existiría entre ambos polos atacando directamente a la solidez de la “sustancia” y a la pureza de la “identidad” que constituiría a los mismos. Sencillo: no hay separación porque ni tan siquiera hay tales extremos.

De manera que el resultado que obtenemos es que, allí donde hay un Sistema “fagocitante, sitúa un punto de fuga y, allí donde hay una Dicotomía abismática y excluyente, tiende un puente. ¿El resultado? Un pensamiento que se mantiene en un continuado pendular entre la identidad y la diferencia, un vaivén que lo previene de postular tesis, antítesis y síntesis demasiado burdas. Un pensamiento, en definitiva, movedizo, inquieto y versátil para enfrentarse a una realidad en la que las cosas, los asuntos del pensar y los distintos pareceres sobre estos asuntos, nunca son ni tan similares ni tan distintos como a primera vista pudieran parecer, sino que están todos ellos en gran medida interconectados. Es por ello que pensamos el de Blanchot sería, en este sentido, un pensamiento orgánico y ecológico que se demoraría en la complejidad y ambigüedad de la realidad y el pensamiento. En la sutileza y astucia de lo liminar.

* * *

⁸ Estos comentarios están principalmente inspirados en la lectura de los Prólogos de algunas obras blanchotianas, como el de Manuel Arranz en Blanchot, M. (2003) *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Editorial Tecnos, o el de Óscar del Barco en Blanchot, M. (1973) *La ausencia del libro*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón.

El Estilo blanchotiano. Paradoja Y Ambigüedad Ontológica

Dicho lo cual, no podríamos dejar pasar la oportunidad de hacer un breve incursión sobre la peculiar forma y estilo de escritura de Blanchot. Paradojas y contradicciones que saltan a la vista dañando el sentido común pueblan sus páginas. Y esto lo destacamos porque nos resulta imprescindible anotar que incurriríamos en un desafortunado error si considerásemos el carácter obtuso de la obra blanchotiana y sus extravagantes ambigüedades como un mero recurso retórico-estilístico, como un adorno o un gusto poco cortés por la oscuridad.

Aquí participamos de la opinión de que *entre el pensamiento y el lenguaje que le da expresión no hay tajantes separaciones*: lo que aparentemente es “solo” una forma también conforma un contenido, de manera que el *cómo* algo se diga también constituye el *qué* de lo que se está diciendo. Por tanto, creemos que si Blanchot se ve urgido a emplear tales tropos o giros en su pensamiento no es por capricho, sino por una necesidad que nace y se impone desde aquello que tiene que expresar. Si la realidad misma a la que se enfrenta es compleja, paradójica y ambigua, ¿cómo no hablar compleja, paradójica y ambiguamente?

Pongamos un ejemplo. Según Blanchot, el mundo se nos muestra deviniendo en el tiempo. De ahí que digamos de algo que *en un momento* se nos revela como “X” y *en otro momento* como “Y”. Ahora bien, aunque nuestra forma de hablar esté plagada de expresiones del estilo, como “ahora esto, luego aquello” o “a veces lo uno, a veces lo otro”, Blanchot afirma que todo ello ha de ser sostenido simultánea y sincrónicamente, pues así es como en el fondo *es*.⁹ De manera que, aunque en un momento dado podamos percibir, enunciar, afirmar o negar un aspecto concreto del mundo, en realidad no estamos sino emitiendo juicios parciales e incompletos que encontrarían una explicación en las formas limitadas y finitas que tenemos de percibir y de enunciar la realidad. Es por ello que Blanchot parece desconfiar de todo enunciado categórico, en tanto que estos, pese a la firmeza y autoridad de su formalidad, no nos harían tocar nada “esencial” u original.

No pretendemos con este párrafo convencer al lector de que la realidad sea así, aparentemente unitaria y eterna, sino tratar de hacer comprensible por qué la expresión de Blanchot está continuamente poniéndose en cuestión a sí misma y, en apariencia, diciéndose y desdiciéndose. Y es que la realidad a la que se enfrenta Blanchot es compleja e intrínsecamente ambigua, de ahí que tanto las nociones de “sustancia” y de “causalidad” como los tres principios clásicos de la lógica se vuelvan inoperativos –o claramente insuficientes–, para abordarla y comprenderla. Las lógicas para afrontar la realidad blanchotiana son más dadas a la hibridación, al mestizaje, a la *retroalimentación*, a la retroactividad y prolepsis.

De manera que quien decida aventurarse en la lectura de Blanchot está sobre aviso: en sus argumentaciones, lo que en un momento aparece como una causa, pronto se revela

⁹ “Sin embargo, lo que nosotros distinguimos diciendo “a veces”, la ambigüedad lo expresa diciendo siempre, en cierta medida, uno y otro”. Blanchot, M. (2002) *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, p. 234. Esta es la única cita que extraeremos de esta edición de la obra. A partir de ahora, cada vez que hagamos referencia a *El espacio literario*, estaremos remitiéndonos a la edición de Paidós de 2018.

también como una consecuencia y, a la inversa, todo lo que parece ser conclusión es asimismo premisa. Todo fruto es factor, todo resultado es condición.

Así, Blanchot se nos aparece como un pensador confiado a la paradoja, a la contradicción, a lo espiral y a lo circular; un intelectual entregado a lo que permanece constantemente en liza, en movimiento y abierto. Una cita en la que nos inspiramos es “La ambigüedad afecta lo más esencial”¹⁰ o, por ejemplo,

“Una respuesta justa tiene sus raíces en la misma pregunta. Vive de la pregunta. El sentido común cree que la suprime. Y en efecto, en los periodos llamados felices, sólo las respuestas parecen vivir. Pero esa felicidad de la afirmación desaparece pronto. La respuesta autentica siempre es la vida de la pregunta. Puede cerrarse sobre ella, pero para preservarla, conservándola abierta.”¹¹

Frente a un pensamiento científico y metafísico que busca siempre la claridad y la distinción, la afirmación de la respuesta, la definitiva resolución de los problemas, la linealidad del transcurso de las otras y, finalmente, el progreso, contrastaría *el deseo y la fe por la paradoja*, la contradicción, la circularidad y el retorno, la apertura interminable e irresoluble de los grandes asuntos del pensamiento. El carácter autoproblemático e imperecedero de la filosofía.

* * *

Ahora bien, hecha esta digresión, terminemos de aclarar por qué el pensamiento estético-metafísico blanchotiano puede tener también una fuerte implicación política.

Recordemos el esquema anterior:

Arte → Metafísica → Política

Y tomemos, por ejemplo, la noción de *origen*. Este término que a nivel ontológico podría entenderse como la imposibilidad de un fundamento lógico y natural, a nivel óptico y más cotidiano, podría entenderse como la imposibilidad del comienzo, de la decisión, de la acción, de realizar una presencia. Lo que queremos decir con esto es que podemos hablar de una ausencia de fundamento (del célebre *Abgrund*), pero creemos que estas expresiones tan teóricas y abstractas han de poder verse en experiencias más familiares, como podrían ser, por ejemplo, la incertidumbre, la inseguridad, la falta de acometividad, la impotencia, la apatía. De manera que, la teórica pérdida de fundamento podría trasladarse a la vivencia del “absurdo”: de que no hay ni puede hacerse nada con sentido. Y esta falta de sentido del mundo, así como la imposibilidad de donárselo con nuestro quehacer práctico-vital habría de entenderse no sólo de manera racional, sino transversal y existencialmente hablando.

¹⁰ Blanchot, M., *El espacio literario*, p.39.

¹¹ *Ibidem*, p.199. Pero, también “Cada vez que el pensamiento tropieza con un círculo, es porque toca algo original de donde parte, y que sólo puede superar para volver a él.” En *ibidem*, p. 85.

Y aunque lo que venimos diciendo, “la imposibilidad del origen”, Blanchot lo traiga a colación como aquello a lo que el escritor se enfrenta en su proceso de creación artística –lo que carecería de origen, de comienzo y, por tanto, de realidad, sería su obra– creemos que su análisis, en tanto es fenomenológico y describe una modalidad de la consciencia, podría extrapolarse a otras situaciones mundanas. Más claro imposible: no tenemos por qué ser escritores para comprender aquello de lo que Blanchot nos habla.

Otro ejemplo bastante claro lo encontraríamos en la experiencia del “Eterno Retorno de lo Mismo” nietzscheano o en el “Mal Infinito” hegeliano, nociones en las que Blanchot se basa para desarrollar su concepto de “el Error” –el cual veremos más adelante–. Estas expresiones metafísicas tan aparentemente descarnadas y faltas de contacto con nuestra realidad más inmediata, creemos que, sin embargo, podrían llegar a sernos bastante familiares. Pues, en un mundo administrado por la Agenda, ¿acaso no se parecerían nuestros días a esa circular temporalidad de Nietzsche? ¿Cómo no vincular el Mal infinito con un mundo en el que nuestras semanas pueden resumirse en la fatigante fórmula *despertar-trabajar-comer-dormir*, y así sucesivamente? Creemos que estos conceptos podrían ser de utilidad para pensar filosóficamente fenómenos como la Rutina, la Desmoralización, la Apatía o incluso la Depresión.

Por otro lado, ¿acaso no podría relacionarse la inquietud hegeliana por concebir el infinito de otra forma con nuestros anhelos por un mundo y unas formas de vida diferentes de las consuetudinarias y hegemónicas? Creemos que después de haber existido toda una izquierda hegeliana, a nadie debería sorprenderle que en este momento hiciéramos una lectura política de, por ejemplo, el “salto dialéctico”, y que nos aproximáramos al mismo como hacia las posibilidades contraculturales de una revolución.

Tal vez esta mundificación o popularización de las filosofías de los grandes pensadores occidentales pueda resultar incómoda o irreverente. Con todo, no es ello lo que nos preocupa ahora mismo, sino que lo que nos impele es la necesidad de hacer palpable un pensamiento metafísico, en una confiada intuición de que en éste ha de residir una realidad bien concreta. Sabemos que, presumiblemente, estos intentos por aproximar la vida y la filosofía, la realidad y el pensamiento no tengan una validez literal, sino más bien “simbólica”. Pero aquí y ahora nos conformamos con que entre ellas quepa encontrar ciertas semejanzas, analogías o alegorías.

Baste con lo dicho para mostrar en qué sentido creemos que un pensamiento metafísico como el blanchotiano – recordemos que heredero de la dialéctica hegeliana– puede hacernos pensar no sólo nuestra relación con el arte, sino también con la realidad. Metafísica, Antropología, Arte, Política son, en la obra blanchotiana, dimensiones todas ellas con fronteras permeables y límites porosos.

* * *

Y, sin embargo, al hablar de este modo no podemos dejar de sentir que, tal vez, estemos ya ejerciendo cierta violencia sobre el pensamiento blanchotiano, pues cabría tenerse la tentación de contemplarlo en términos de herramienta, de dispositivo o de mecanismo con el que podría *hacerse* algo que tuviera *efectos* positivos. ¡Y nada más

lejos de la realidad! La obra de Blanchot no es explícitamente propagandística. No puede verse en ella un sólido posicionamiento de denuncia contra el pensamiento metafísico de la tradición ni contra la cultura dominante (como pudiera ser el caso de Nietzsche, Heidegger o, por otro lado, los pensadores de la Escuela de Frankfurt). Alejado de estas actitudes más “activistas” y panfletarias, el carácter disolutivo de su pensamiento se encuentra más disimulado.

Asimismo, al igual que sucede con la forma en que critica, la obra de Blanchot tampoco presenta contundencia alguna en lo que a la proposición de alternativas se refiere. Su carácter constructivo y deconstructivo son tan evidentes como inciertos. Y es que el pensamiento del autor se mueve en un terreno ciertamente fangoso: una región movediza en la que la falta de determinación, de claridad y concisión de sus palabras y sus ideas nos devuelve, como ya insinuábamos, a una incertidumbre e interrogación esenciales.

Esta desorientación se expresaría en una serie de preguntas que instintiva y continuamente asaltan al lector de Blanchot. Por ejemplo:

- ¿En qué sentido emplea los conceptos heredados, por ejemplo, de la dialéctica hegeliana –y dentro de ella fundamentalmente el de “negación”? Porque a la vez que parece revolverse contra la significación que en un principio se le concedió, no termina de aclarar de qué modo está resemantizándolo.
- ¿Hasta qué punto juega con la ambigüedad y equivocidad implícita en algunos términos, como el de “obra” o el de “fin”?
- ¿En qué sentido debemos entender los términos más genuinamente blanchotianos, como *La Noche*, *el Afuera*, *lo Neutro*, *la Fascinación*, *la Disimulación*? Términos que, aunque no procedan de la tradición filosófica, desde el momento en que son introducidos en el juego del lenguaje filosófico están investidos de un significado diferente al del uso cotidiano de los mismos.¹²

De entre todos estos interrogantes, el más perturbador presumiblemente sea aquél que, de fondo, nos recuerda enfáticamente que carecemos de garantías en nuestros intentos interpretativos. Desprovistos de aval, éstos están por fuerza al mismo tiempo que tratando de “construirse”, de emerger y afianzarse, también en vías de cuestionarse, de polemizarse y, en caso de ser necesario, de *auto-inmolarse*. Simultáneamente el lector ha de prepararse tanto para comprender como para poder dejar de comprender. De este modo, si bien es cierto que el lodazal al que el lector se arroja al introducirse en *El espacio literario* se va haciendo habitable a medida que éste se familiariza con el terreno, la posibilidad de un deslizamiento y un hundimiento se mantienen transversal y corrosivamente a lo largo de todo el camino.

Y creemos que la perseverancia de esta “*inquietud de la lectura*” que diría Blanchot no es gratuita ni derivada de una falta de herramientas por parte del lector.

¹² Estas serían reflexiones propias que, por el momento, dejamos al margen.

Aunque el adiestramiento en la práctica filosófica sea una tarea sin término, creemos que esta inquietud de la que hablábamos es más bien estructural y constituyente. Adelantando brevemente algunas cuestiones, bastaría con que el lector se fuera familiarizando con la idea de que, según la concepción blanchotiana, la obra artística es un “Ser sin ser” –o de otro modo que ser–. Es decir, que la obra carece de un fundamento, derecho o ley que justifique y legitime su existencia en el mundo como algo naturalmente dado y lógicamente necesario. La actividad artística y el arte no están cimentados en ningún principio que haga de éstos algo cierto, verdadero o racional. Mucho menos algo absoluto e infalible. Antes bien, las Letras y el Arte pertenecen a un dudoso *espacio imaginario*, sumamente sutil, ingrátido y gentil¹³ que, como tal, no consiente aquellas voluntades afanadas en construir interpretaciones férreamente consistentes, únicas, homogéneas y dogmáticas. Dado que la región de lo imaginario carece de Fundamento, la obra artística es reacia a cualquier discurso omnicomprendivo y totalitario. Nada que sea unitario y concluyente es bien recibido. De ahí que, como decíamos, la obra sea constitutivamente inquieta, abierta y, según Blanchot, *infinita*. Así como la escritura una tarea *interminable*.

Como al decir esto ya estaríamos anticipando las ideas filosóficas de Blanchot sobre literatura, nos permitimos dejarlo de momento así, apenas insinuado, para luego, en el desarrollo ulterior del trabajo volver sobre estas cuestiones.

Ahora bien, para no caer en conclusiones precipitadas tal vez sea necesaria una última advertencia. Este espacio literario libre y abierto en que se instalan la Literatura y la Poesía *no* debe comprenderse como un intento de propiciar y salvaguardar el pluralismo y la fecundidad de las interpretaciones posibles. No está Blanchot representando ni suscribiendo ese lugar común de los discursos liberales-democráticos, según el cual el libre diálogo entre perspectivas relativas sería la única vía para lograr un mejor y mayor acercamiento a la “verdad”, o a un consenso sobre la misma. Blanchot no pretende liberar la obra de dogmáticas verdades absolutas con el fin situarla en un espacio hermenéutico en el que los distintos comentarios sobre la misma –ya fueran estos contradictorios o solidarios entre sí– pudieran ir ensamblándose y, así, aproximándose al “ser” de la obra, a la “verdad” que ésta pudiera transmitirnos.

En definitiva, el pensador francés no trata de postular una esencia de la obra que, estando más allá de la complementariedad o inconmensurabilidad de los elementos constituyentes de su “mundo” (es decir, todo aquello que pudiera crearse en torno a la misma: sus interpretaciones, comentarios, sus estudios... pero también sus enseñanzas, sus aportaciones a nuestra manera de pensar, de sentir, de actuar, etc.), los motivase y recogiese a todos. La obra artística no crea y recoge todas estas parcialidades relativas para luego sostenerse autónomamente a sí misma.

Y es que la obra, antes que ser soberanamente en y para sí misma, tiene como fundamento una nada, un vacío, un hiato interno o, como dice Blanchot, una “distancia” que imposibilita toda coincidencia y contemporaneidad de la obra consigo misma. De ahí que la obra, antes que alcanzar un ser, un sentido, una o varias interpretaciones válidas en

¹³ Adviértase la referencia al poema machadiano *Proverbios y Cantares*, recogido en Machado, A. (2010), *Campos de Castilla*. Editorial Biblioteca Nueva, p. 134.

las que puede reposar, oscile inquietamente entre la nulidad interna que la funda y la nulidad de las ficciones humanas que inagotable, sucesiva y simultáneamente se crean en torno suya. En este sentido, Blanchot nos dice que la obra artística no va tanto haciéndose como *deshaciéndose* (*désœuvrement*).

Cerrando ya este apartado, diríamos que entre la concepción blanchotiana de las Letras y el Arte y su obra misma hay ciertas similitudes. Al igual que con una novela o un poema, la filosofía blanchotiana se pliega ante todo intento constructivo. Su obra no deja fácilmente hacerse, en el sentido de que no deja decirse, comentarse, elaborarse. Es como si, interiormente, antes que demandar esta solidez estuviera afanándose por recordarnos el vacío del que nace y la necesidad de preservarlo, por ser esta “nada” lo más originario que “posee”. En este sentido, la ruina y el fracaso de la interpretación, en este sentido, no pueden ser nunca absolutos: en ellos hay siempre un ápice de triunfo, de éxito y de verdad – mal que le pueda pesar a Blanchot. Pero, ¿cómo sería ello posible? Lo sería en tanto que en esa derrota e incompreensión residiría la posibilidad de hacer una experiencia original de la obra. Que, recordemos, es ese ser vago e irreal, voluble y tornadizo que carece de fundamento.

En conclusión, este territorio inestable y desasosegante es el lugar *desde* y *del* que habla Blanchot, y por el que nos preguntábamos al comienzo de este trabajo. Creemos que, habiendo sentado ya esta base, estamos en disposición de adentrarnos más en su obra *El espacio literario*.

PARTE II: TEMÁTICA Y METODOLOGÍA DE *EL ESPACIO LITERARIO*.

1. Líneas generales y simbologías esenciales.

Líneas generales

Para aproximar un poco más al lector al lugar desde el que nos habla Blanchot, nos parece un gesto de cortesía aportar la siguiente información sobre su relación con la tradición filosófica y literaria que le precede. Creemos que así el lector podrá calibrar por su cuenta el influjo que el pensamiento de determinados filósofos, literatos y poetas haya podido tener en su obra. Es en relación con los siguientes personajes que mencionaremos con los que, en algún momento u otro, dialoga la obra blanchotiana.

En lo que a la filosofía respecta, a lo largo de la lectura de *El espacio literario* comparecen autores como Hegel, Heidegger, Nietzsche, Bataille, Michaux, Georges Poulet, G. Janouch, Kierkegaard, G.G. Scholem, Jacobsen...

En lo tocante a la literatura y la poesía, se nos presentan Kafka, Max Brod, Paulhan, Hölderlin, Rilke, Hoffmannsthal, Simmel, Malraux, Valéry, André Gide, Bretón, Keats, Ponge, Stendhal, Balzac, Goethe, Nerval, entre otros.

Haciendo justicia con artistas de otros ámbitos distintos de las Letras, comparecen Schoenberg en la música, a Rodin y Giacometti en la escultura y a Monet, Van Gogh, Cézanne, Goya y Klee, entre otros, en la pintura. Baste esta especie de catálogo para mostrar la riqueza de estímulos y de perspectivas que, a primera vista, podría ofrecernos

la obra blanchotiana. Pero también su diletante erudición y la finura de su sensibilidad artística.

Ahora bien, una vez descubierta la presencia de estos autores, lo siguiente a cuestionarse sería el alcance real de tales influencias. ¿Hasta qué punto es la manera de pensar blanchotiana solidaria con *metodologías* de pensamiento tales como como la dialéctica, la genealogía o la fenomenología? ¿Hasta qué punto podría decirse que Blanchot no sólo tematiza, sino que también *comparte* las ideas de los actores recién mencionados respecto a temáticas concretas? ¿Hasta qué punto Blanchot estaría de acuerdo con cualquiera de ellos sobre cuestiones como qué sean la escritura, la poesía, la imagen o la palabra? Por no mencionar el ser, la muerte o el arte.

Todas estas son cuestiones que con bastante imprecisión se entremezclan en su obra. De ahí que la pregunta que más nos azore sea, ¿dónde termina el comentario de los personajes mencionados *dónde comienza su propio pensamiento*? Hemos tratado de cercar o cartografiar el pensamiento de Blanchot, intentando en todo caso y en la medida de lo posible de no falsear la originalidad de su pensamiento al introducir en el mismo concepciones que, más bien, “perteneceían” a otros autores. Para rastrear su propio posicionamiento hemos tratado de atender a las afirmaciones más categóricas, a aquellas que podrían interpretarse sin demasiado lugar a dudas como “declaraciones de intenciones”, como “presupuestos” o como “conclusiones”. En lo tocante a su forma de pensar, antes de intentar clasificarlo, hemos intentado familiarizarnos con los movimientos de su pensamiento, prestando especial atención tanto a la exposición del mismo (qué dice) como a su expresión (cómo lo dice). Como resultado de esta laboriosa tarea hemos realizado una serie de tablas bastante claras y esquemáticas, que ofrecemos al final de este trabajo a modo de **ANEXO I**.

* * *

Dejando a un lado el lugar desde el que Blanchot habla, introduzcamos en el contenido de su obra. Sintéticamente podríamos decir que lo que se realiza en *El espacio literario* es una *Poética de la vida artística*. Pensamos así porque el pensador francés en ningún caso habla de la literatura como de un objeto estético. No habla de los libros. No realiza análisis de las obras de los autores que estudia. Ni siquiera desarrolla teorías sobre el arte o la literatura. Es por ello que creemos que *El espacio literario* de Blanchot, en primer lugar, no pretende transmitirnos ningún saber. Lo que nos comunica esencialmente no son una serie de “contenidos proposicionales”. Aunque en efecto estos aparezcan, aunque pudiéramos incluso hacer un resumen, una reseña o un comentario su obra, cada vez estamos más convencidas de que ello apenas rozaría lo fundamental de su obra, siendo así que lo que en el fondo está en juego en su obra sería *la posibilidad de hacer la experiencia del arte*.

Por ello creemos que Blanchot no nos habla únicamente al entendimiento, sino que para comprenderle hay que saber escucharle con todos los sentidos bien abiertos. La lectura de *El espacio literario* no debería ser sólo intelectual, sino también afectiva, práctica y vital. Y este tipo de lectura más orgánica nos devolvería indefectiblemente el

desafío de experimentar con el modo en que percibimos e imaginamos el mundo, así como la manera en que interactuamos con el mismo. Sólo así, comprendiendo vitalmente las proposiciones que pueblan sus páginas, podremos alcanzar una comprensión más intuitiva de la obra. Una vez hecho este matiz creemos que sí podríamos hablar de la obra blanchotiana en términos *estéticos*, pero apelando ahora su acepción etimológica; es decir, aludiendo a aquello que nuestros sentidos podrían percibir, a las maneras en que el mundo se nos presenta a la sensibilidad.¹⁴

Lo que acabamos de decir iría en consonancia con el hecho de que en *El espacio literario* lo relevante no son los libros de los autores, sino las *experiencias* vividas tanto por los escritores –que aparecerían íntimamente reveladas en sus Diarios y sus Cartas– como por los personajes que en sus novelas aparecen. Por tanto, lo que *El espacio literario* nos brinda no es una interpretación de los universos imaginarios de los literatos y poetas que Blanchot visita (entre los que cabría hablar de Mallarmé, Kafka, Hölderlin y Rilke), sino una exposición de las experiencias con las que estos tuvieron que habérselas en sus procesos de creación: sus inquietudes y sus preocupaciones, sus certezas e incertidumbres, sus momentos de plenitud y de desesperación.

Y lo interesante no serían sólo dichas experiencias tenidas en su singularidad (es decir, relativas a una persona concreta que se hiciera llamar “Kafka” o “Rilke”) sino que estas podrían aparecer “neutralizadas” o “despersonalizadas”, no perteneciendo ya en exclusiva a nadie, sino liberándose e hipostasiándose como una posibilidad existencial, como los “egos experimentales” de los que nos hablara Kundera en *El arte de la novela*.¹⁵

De este modo, explorando los testimonios de distintos escritores, viendo unos a la luz de otros y haciendo epojé del sujeto en cuestión que los enunciase, creemos que podrían extraerse aquellos rasgos que entre todos ellos resultaran comunes. ¿Cuál sería el objetivo de esta labor de recopilación, comparación y “espigación”? Desentrañar y reconducirnos hacia aquello que la “experiencia genética de la literatura” pudiera tener de nuclearmente constitutivo.

Ahora bien, en tanto que el objetivo de realizar lo que podríamos llamar una *Fenomenología estática y genética del deseo de escritura*¹⁶ no es expresado tal cual, propositiva y afirmativamente por Blanchot, nos surge la pregunta de si estaríamos legitimadas a realizarla nosotras mismas. Pues en la medida en que estamos intentando ser fieles a la obra blanchotiana, ¿no deberíamos más bien atenernos a las experiencias de los escritores concretos que Blanchot comenta, sin que estas pudieran servirnos de plataforma y trampolín para sentar una serie de estructuras o requisitos sobre lo que, eidéticamente al menos, la experiencia de la escritura y su deseo “debiera” ser?

Si bien es cierto que Maurice Blanchot no ofrece Teorías ni sobre el Arte ni sobre la Creación literario-poética, *El espacio literario* nos daría y nos da pie a extraer ciertas notas compartidas entre las distintas testimonios que van salpicando la obra. Y lo que es

¹⁴ <http://etimologias.dechile.net/?este.tica> visto el 25/04/2020 a las 13:05.

¹⁵ “El personaje no es un simulacro de ser viviente. Es un ser imaginario. Un ego experimental”, en Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 49.

¹⁶ Agradecemos este comentario a César Moreno Márquez.

más importante: creemos que al subrayar y enfatizar dichos rasgos comunes no estaríamos falseando el pensamiento blanchotiano. Refiriéndose a Mallarmé, el pensador francés nos deja entrever que lo que le interesa no es el carácter psicológico-personal de las experiencias que comenta, sino antes bien su carácter, por llamarlo de algún modo, intersubjetivo.

“Aquí hay que recurrir a las alusiones, hoy muy conocidas, que permiten presentir a qué transformación estuvo expuesto Mallarmé cuando tomó a pecho la tarea de escribir. *De ningún modo son alusiones de carácter anecdótico.* Cuando afirma “sentí síntomas muy inquietantes por el solo acto de escribir”, lo importante son esas últimas palabras [el solo acto de escribir] porque *aclaran una situación esencial*”¹⁷

La tónica de esta cita es constante a lo largo de *El espacio literario*. Por ello consideramos estamos justificadas, en el presente trabajo, a hablar de la “experiencia de la literatura” en un sentido amplio y general, sin necesidad de apostillar a continuación la circunspección psicológico-particular dentro de la cual habría que entender lo que decimos. Y se nos ocurre que este procedimiento, pensándolo bien, también debe haber sido seguido por Blanchot pues, ¿acaso no se habría servido él de estos rasgos primordiales para construir sus conceptos filosófico-literarios, aquellos mismos que luego proyecta sobre las experiencias de los autores para analizarlas y esclarecerlas? De lo contrario no sabemos cómo podría estar hablando, por ejemplo, de “el Error” a propósito de experiencias tenidas por todos los escritores que comenta.

Asimismo, hay un segundo motivo por el que nos sentimos justificadas a seguir esta metodología fenomenológicamente recondutora. Y es que lo que en este trabajo nos proponemos analizar es *el pensamiento blanchotiano*, y no la vida o la obra de los poetas y literatos en los que Blanchot se basa para exponer su pensamiento. No nos interesan tanto los interrogantes que fueran en la línea de “¿cómo vivió Kafka su relación con la literatura?” como aquellos que se preguntarían por “¿cómo sería vivir *algo así como* una experiencia del “Afuera”? ¿Y la de “La inversión radical” o la de “lo Neutro”?” “¿Cómo sería experimentar la “Fascinación” y la “Inspiración” tal y como son planteadas o construidas por Blanchot?” De manera que el objetivo presente es hacer *una lectura fenomenológica* de la obra blanchotiana que nos permita ganar intuición y familiaridad con sus conceptos-experiencias, así como con el grado de inteligibilidad y de *ininteligibilidad* que éstos pudieran donarle a nuestra realidad y a nuestra experiencia con la literatura y su génesis. Pues ha de quedar claro que la obra de Blanchot no sólo aclara, sino que también oscurece regiones del mundo que se tenían por anodinas, realizando un doble movimiento tanto de comprensión como de rarificación de la realidad.

Con todo, no podrán dejar de ser sino las declaraciones de figuras concretas las que arrojarán algo de luz y de fuerza sobre los análisis y argumentos que iremos esbozando.

¹⁷ Blanchot, M., *El espacio literario*, p.32. Las cursivas son nuestras.

Recapitulando lo dicho: *El espacio literario* no nos habla ni de los libros ni de las personas que los escriben. Aunque naturalmente estos aparezcan, creemos que el centro de interés blanchotiano radica antes que en los libros en las *obras*, y antes que las personas en las *experiencias*.

Esto se ve especialmente claro cuando Blanchot afirma que lo que se pone sobre la mesa en la experiencia de la escritura *no es el libro*. Lo esencial de escribir no es que finalmente resulte un objeto, un compendio de signos al que nos caiga en suerte llamar “libro”, sino una cuestión bien otra. A saber: una relación con un cierto ejercicio del *poder*. Repitámoslo porque resulta bastante chocante: la escritura no es un ejercicio que deliberadamente se proponga producir un libro, sino una experiencia y relación con un poder, con una posibilidad.

¿Cómo entender dicho poder? Una de las maneras en que lo entendemos nosotras es que, al introducirnos en las regiones profundas de la escritura cabe hacer la experiencia de que *el lenguaje y el arte sean entidades independientes del ser humano* particular, que trascienden su orbe y que, en cierto sentido, lo dominan. ¿Acaso dispone quien se sitúa ante el folio en blanco de las palabras que parecen atragantársele y resistírsele? ¿Y qué hay de la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia poética en la escritura de un poema? ¿No se percibe esta impotencia como algo opresivo? Varios son los ejemplos, hasta estos tan estereotipados que hemos comentado, que nos ampararían en caso de hablar de la escritura en términos de poder, de posibilidad, imposibilidad, potencia e impotencia.

De manera que, antes que nada, para comprender a Blanchot urge *desembarazarse de visiones intelectualistas y antropológicas del arte*, de la literatura, la poesía –y, por qué no, también de la filosofía–. ¿Es acaso la obra de arte principalmente “algo”, un objeto que un ser humano se haya propuesto realizar y que, teniendo a su disposición los medios para ello, la haya ejecutado? Un poema, una novela, según Blanchot:

- Ni se deja confundir con una cosa: no es el libro.
- Ni pertenece al mundo del autor: a sus intenciones, libre voluntad, decisiones, acciones, esfuerzos, trabajo o habilidades de producción técnicas.
- Ni pertenece al mundo de la estética: al conocimiento de recursos estilísticos y retóricos, a cánones de belleza o fealdad.
- Ni pertenece al mundo de la utilidad y el conocimiento: la obra ni es verdadera ni falsa, ni es funcional al mundo.

Sí, sabemos que esto atenta contra el sentido común. De ahí que antes que nada y para evitar todo prematuro rechazo, hayamos de advertir que el hecho de que la obra no se identifique con lo que más arriba mencionábamos no significa que, en un cierto nivel, el objeto físico, el autor y el mundo sí formen parte de hecho la obra. ¡Por supuesto! La obra de arte presenta una materialidad innegable, llega a ser por medio de una actividad humana y tiene lugar dentro de un contexto bien situado. Sería una necedad negar la “parte” de materia, de subjetividad humana, de mundo y de historia que de hecho envuelve a toda obra. No estamos aquí para hacer de la obra un ser misterioso y transmundano, sino para profundizar en la pregunta: ¿podría haber “algo” en una novela

o en un poema que no se redujese a estas cuestiones? ¿Cabría considerar la obra misma en su inmanencia, sin hablar de ella por los antecedentes o los efectos de su presencia en el mundo?

Lo esencial sería ahondar en ese “algo”, en ese “*je ne sais quoi*”, si se quiere, que con tanta frecuencia suele vincularse a lo artístico y para lo que *el ser humano y el mundo parecen no poder dar la medida*. Y que quede también claro: no “rastreamos” ese algo con la intención de descifrarlo, objetivarlo y embolsármolo. En primer lugar, porque creemos que ese “algo” que da la medida del poetizar no es un objeto, un ente, algo que se corresponda a un qué, sino que más bien su “sustancia” es otra, bien distinta de lo asible, tanto conceptual como representativa o cósmicamente hablando. En segundo lugar, porque de tomar un objeto, una representación o una definición como “lo artístico” ya habríamos sido negligentes: nuestra atracción por el arte nos habría hecho tomar algo inesencial por esencial, de manera que, habiéndonos apoderado de algo y creyendo que disponemos de un tesoro, en realidad nos estaríamos autoengañando, pues no poseeríamos sino algo ridículo e insignificante. Sobre todo, esto discurriremos más adelante. Quedémonos sin embargo con la pregunta, ¿no parece imprescindible poder mantener una cierta distancia y separación con el arte para poder experimentarlo?

La metafórica del Día y la Noche.

Decíamos que el pensamiento de Maurice Blanchot había que encuadrarlo dentro de una reacción a la crisis del pensamiento filosófico tradicional y a la voluntad de reestablecer una ontología. Pues bien, en esta voluntad de distancia, de separación y de alteridad que recién mencionábamos a propósito del arte encontramos uno de los motivos principales por los que pensamos que Blanchot no puede abandonar el proyecto de una metafísica –entendiendo ésta, en este momento, como la preocupación por lo trascendente y que está, en un cierto sentido, más allá de lo físico, de lo fáctico, de las cuestiones de hecho–.¹⁸ En resumen, es porque en su obra vislumbramos la necesidad de preservar una dimensión que resulte *inconquistable* para el ser humano por lo que decimos de Blanchot que no reniega de la metafísica.

Esta misma motivación podría apreciarse en Levinas, preocupado por desarrollar una Ética que, preservando una *dimensión infinita y absoluta* dentro de cada ser humano, pudiera no precipitarnos nuevamente a episodios como los terriblemente acontecidos a comienzos del siglo XX. Esta inquietud por la ética y la humanidad no ocupará a Blanchot, quien sí que proyectará sin embargo este *aspecto indisponible* del ser en el ámbito del Arte –y posiblemente también en el mundo mismo–. Así, en las cosas junto a las que vivimos, Blanchot presume algo así como un reverso, una cara B, un lado oscuro

¹⁸ Somos conscientes de los conflictos relativos a esta interpretación del término metafísica y a la discusión sobre el sentido y la génesis del concepto (más allá de lo físico o después de los escritos de Física). Polémica que habría que situar en la recepción y clasificación del *corpus* aristotélico por parte de Andrónico de Rodas.

y enigmático: una *dimensión excesiva y de reserva*, que no podríamos agotar y a la que no podemos acceder deliberadamente y a nuestro antojo.

Pero no nos precipitemos. Con esta “reserva” del mundo y del arte no creemos que Blanchot aluda a trasmundos nouménicos o a fuerzas ocultas. Al menos en la medida en que la experiencia de dicha reserva puede realizarse sobre la tierra: *la experiencia estética y la experiencia artística* se dan aquí, en la inmanencia de este mundo, entre estas cosas, entre los libros que escribimos y leemos, entre las palabras de la poesía que recitamos o escuchamos. Es en esta experiencia del arte en la que “brilla”, por así decirlo, algo indisponible –y espiritualmente indispensable–. Y hacemos uso deliberadamente de toda esta terminología de lo excesivo y de lo que no está a nuestro alcance –lo indisponible, inasible, inagotable...–porque hacer dicha experiencia no es algo que pueda lograrse con sólo desearlo ni que venga al final de una serie de ejercicios, como recompensa por un trabajo bien hecho. La experiencia original de la literatura y del arte es algo que *no pertenece a la economía del mundo*, de la voluntad y de la acción humana. Y ojo, esto no quiere decir que no esté relacionada con ellas, sino que éstas, por sí mismas, no bastan para lograrla. Hay, por así decirlo, un elemento dadivoso, una gracia, un “*don*”, que dirá Blanchot, en la experiencia del arte.¹⁹

Ello tampoco querría decir que hubiera una secta de “elegidos” que se verían privilegiados por ese don. Antes bien, es algo para lo que, creemos, cabría desarrollar ciertas disposiciones. Democráticamente tendemos a pensar que la experiencia artística está al alcance de toda subjetividad y que, tal vez, el hecho de no vivenciarla podría deberse a que vivimos pertrechados en una forma de estar en el mundo demasiado estrecha. Una forma de percibir y de tratar con el mundo que es, según Blanchot, principalmente *representativa y pragmática* y que, por tanto, suele priorizar el aspecto óntico, cósmico y utilitario de lo que nos rodea.²⁰ Mientras que la experiencia del arte es algo mucho más sutil. Es una suerte de “*experiencia-límite*” que se gesta, por ejemplo, en el intersticio que “está” entre el decir y lo indecible, entre el sonido y el silencio, entre el aparecer y el desaparecer, entre la desesperación y la esperanza... El arte, en tanto que se cuece en este pendular de una dimensión de luz a otra de oscuridad, necesita y vive de la noche, de lo invisible, de la sugestión que produce lo que permanece velado, en estado de *reserva*. Es por ello que el Arte no encontraría en lo explícito y evidente un lugar donde fructificar.

Ahora bien, en un mundo dominado por la imagen y por la razón tecno-científica, vivimos portando unas anteojeras que tan sólo nos permiten percibir aquello que está “a-la-vista” o “a-la-mano”, desdeñando otras dimensiones de la realidad para las cuales no

¹⁹ Advertimos al lector de que a continuación se sucederán algunas páginas sin apenas citas. Sin embargo, a medida que se avance en la exposición, iremos ofreciendo numerosos fragmentos de *El espacio literario* con los que podrá contrastarse lo que ahora mencionamos.

²⁰ En este sentido entendemos “la mirada domesticada que generalmente tenemos, mirada de espectador insuficiente, atado al mundo de los fines” que, según Blanchot, a lo sumo nos permite “ir del mundo al cuadro”, cuando, en realidad, “el artista nunca se eleva del “mundo” al arte, por el movimiento de rechazo [...], sino que va siempre del arte hacia lo que parecen ser las apariencias neutralizadas del mundo”. Citas extraídas de Blanchot. M., *El espacio literario*, p.41.

tendríamos los sentidos acostumbrados. Dimensiones estas que desautorizaríamos y, con soberbia sencillez, reduciríamos a fruslerías, teología o metafísica. En definitiva, cuestiones inútiles, místicas y trasnochadas.

Como se habrá podido comprobar, en este punto es cuando más fácilmente se advierte el influjo del primer, pero también del segundo Heidegger en el pensador francés, del que se dice Blanchot fue uno de sus primeros receptores en Francia²¹. Las páginas de *El espacio literario* se ven pues salpicadas de inusitadas *críticas al mundo técnico-moderno*, así como al sistema de valores y a la forma de pensamiento metafísica que lo posibilita y realiza. Ideas y valores que estarían sustentados por un modelo de subjetividad/racionalidad que *todo* quiere poderlo, que todo quiere *poder* verlo, poseerlo, transformarlo y disponerlo a su servicio y rédito. Una vivísima voluntad de poder y de realización, podríamos concluir, que a día de hoy continúa vigente, propiciando el feroz avance de un mundo tecnologizado, es decir, tecnológicamente mediado.

Pero Blanchot parece advertirnos de que el mundo no es así de plano y desencantado como el pensamiento metafísico, representativo y técnico nos muestra. De pensar así estaríamos ya reduciendo nuestra subjetividad (nuestro pensamiento, nuestra sensibilidad, nuestro representar...) y nuestro mundo a una visión determinada que, por más que sea la que de hecho se dé, la acostumbrada, dominante e instituida social e históricamente, no es la única posible.

Los modos, las posibilidades que algo tiene de ser, de ser percibido, atendido, producido o utilizado no son en ningún caso reducibles a las maneras en que *de hecho* ocurren. De manera que –óptese por el término que resulte más cómodo– la facticidad, los entes, el mundo, la realidad, la historia... no pueden ni podrán en ningún caso *dar la medida del ser*. De lo que es, podría y hubiera podido ser. Y esto es algo que con frecuencia solemos *olvidar*, según diría Heidegger, o algo que, según Blanchot, suele estar *disimulado*. De manera que nos pasa desapercibido que, en el fondo, todo lo que es, “es sin ser”.²² En conclusión, diríamos que siempre habrá muchos otros “mundos” y muchas otras “subjetividades” allende la forma ontoteológica de la representación.

Este pensamiento, que como sabemos Heidegger resume con la consigna de “*diferencia ontológica*”, es sostenido y continuado por Blanchot mediante lo que aquí caímos en denominar una “*metafórica del Día y la Noche*”, y que a continuación expresaremos brevemente.²³

²¹ Levinas, E., *op.cit.*, p.32.

²² Para que algo haya llegado a ser real, a existir, a tener una presencia y una consistencia en el mundo tal y como lo conocemos, ha tenido que negar, que “aniquilar” cierto ser. Este pensamiento podría remontarse a Marx o a Hegel (para que dispongamos de mercancías, productos u objetos, la naturaleza que los constituye ha tenido que ser negada como tal y transformada, humanizada, apropiada y amoldada al ser humano, que le imprime su “sello”) o también a Aristóteles (en cierto sentido, la semilla deviene árbol *negando* a la semilla).

²³ Para aproximarse de primera mano a esta dinámica entre el Día y la Noche, de la que aquí presentamos un resumen muy escueto, recomendamos al lector acudir a Blanchot, M, *El espacio literario*, pp. 157-9.

- **El Día** es, para Blanchot, el mundo conocido, la presencia perfectamente sustente, consistente y perceptible. El día es lo claro y distinto que no admite duda ni confusión, es la voluntad de verdad y la evidencia. Es el mundo del Bien, del esfuerzo, el trabajo y la disciplina. El Día, es, pues, el mundo de la Seguridad, la Estabilidad y el Deber: el monopolio del ejercicio legítimo de la violencia, la defensa de la validez universal del derecho. Es el mundo del Orden, de los Sistemas que, dejando todo atado y bien atado, insertan la Realidad en un Esquematismo que trata de amortiguar su carácter más violento, selvático e imprevisible. Pues, en caso de que este lado “salvaje” de la vida aconteciese, podría intolerablemente en cuestión el blindaje, la inmunidad, el poderío y el dominio del Día. En definitiva, el día es lo que trabaja por el “aseguramiento de la existencia”.²⁴

- **La Noche**, por el contrario, es lo que no se ve, pero que no por ello deja de existir, sino que se intuye de algún modo-otro. Es la Incertidumbre, la Amenaza, la Inquietud ante el Presentimiento, ante un Peligro inminente. Es el Riesgo de lo inasible, de lo impensado y lo incognoscible, es lo insospechado que sin embargo se encuentra a nuestra vera. Es el peligro de lo que no se puede anticipar ni adelantar, pero que se presiente ya ahí, de algún modo en nuestras inmediaciones. Es la amenaza de una ausencia, de una nada que nos circunda y no se deja atravesar, ni objetivar, ni comprender, ni aplacar.

En definitiva, es el carácter de alteridad de la realidad y la intuición de su enigmática y desmedida espontaneidad. Una fuerza tal que, aunque esté contenida, se sabe que súbitamente y en cualquier momento podría irrumpir, interrumpiendo y arruinando los planes y las expectativas del Día. Y, pese a la Angustia de la Noche, ¡qué calma si hiciera manifestación de su poderío! En tanto que ya entonces, al menos, la ausencia se haría presencia, la oscuridad se haría luz, la Noche Día, y así tendríamos una “materia”, un contenido determinado con el que habérmolas, aunque fuera para arreglar, gestionar y administrar el desastre acaecido.

La Noche que interesa a Blanchot no es, pues, la noche en que se duerme y que forma parte de la economía del día, en tanto que el Día la requiere para seguir funcionando. La Noche interesante es “la *otra* noche”²⁵, aquella región en la cual, cuando entramos, estamos en proximidad con lo que *no es* (lo que no es de ningún modo un ente concreto), y con lo que *tampoco es activo*. Estamos ante la nada y la inacción. Pues la nada, propiamente, nada hace, no tiene efecto, no produce, no crea, no trabaja (estas son actividades propias del Día). O, mejor dicho, el hacer de la nada es *hacer la nada*. La nada, caso de hacer algo, *nadea*, extiende la nada allá dónde ésta es tocada. Nos contagia del vacío de ser y de acción que le son propios.

Así, la nada pone del revés todo lo que pensábamos que el mundo era, todo lo que pensábamos que nosotros mismos éramos y, de este modo, nos deja paralizados e

²⁴ Término extraído Heidegger, M., *Nietzsche I*, (2000). Barcelona: Ediciones Destino, p. 312.

²⁵ Blanchot, M., *El espacio literario*, p.158.

impotentes en una región sin-mundo y sin-identidad, donde, según Maurice Blanchot, “todo parece haber desaparecido”²⁶. Y traemos todo esto a colación porque esta será, para Blanchot, una de las experiencias claves a las que se ven sometidos los escritores cuyas obras explora, por lo que, a lo largo de este texto, convendría tener siempre en mente esta metafórica del Día y la Noche.

La mirada de Orfeo como emblema del espacio literario.

Breve presentación del mito.

A comienzos de *El espacio literario*, Ana Pocca, quien realiza el Prólogo a la edición española de la obra, apunta la importancia del mito de Orfeo para entender la profundidad del pensamiento de Blanchot.²⁷ Y esto hasta el punto de considerar no ya el mito en su totalidad, sino más concretamente *la mirada* que Orfeo, ya en el Hades, le dirige a Eurídice como una suerte de emblema del mismo.²⁸

Y, en efecto, en el decidido gesto de girarse para mirar a Eurídice se cifrará lo nuclear para comprender la experiencia de la literatura que aquí exponemos. De ahí que resumidamente presentemos a continuación los elementos del mito que más pertinentes nos resultan para comprender *El espacio literario* y a los que, de ahora en adelante, podremos ir haciendo alusión.

1) El *descenso* de Orfeo al Hades. La bajada al inframundo para, una vez allí, implorar y solicitar el retorno de Eurídice del reino de la muerte y de las sombras, al cual habría sido prematuramente destinada al recibir, tras pisarla involuntariamente, la mordedura a de una víbora.

2) La concesión de aquello que Orfeo rogaba, eso sí, con una *condición*. So pena de perder definitivamente a Eurídice, Orfeo debe abrirse camino entre las tinieblas del Averno y ascender hasta la superficie del mundo *sin volver la mirada atrás*. Sólo una vez arriba, en la claridad del día y de las formas, podría el poeta contemplar a su amada. Indirectamente, se apunta a la *confianza* que éste debía tener en que tal promesa se cumpliera.

3) El *deseo* irresistible que experimenta Orfeo de girarse hacia Eurídice y de incumplir así la prohibición. Este deseo es descrito como una pasión arrebatada que Blanchot denomina “la *inspiración*”, la “*pasión del arte*”²⁹ y a la cual se añade un cierto carácter impaciente, incomprensible y reprochable, pues bien sabe Orfeo que, en caso de satisfacer esa violenta atracción, arruinará negligentemente su propósito y aquello que más anhela.

²⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 241.

²⁷ Cfr. Libro X de la *Metamorfosis* de Ovidio. Disponible virtualmente en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_11.html#I_28 visto el 9/06/2020 a las 19:05.

²⁸ Cfr. Blanchot, M., *El espacio literario*, p.9.

²⁹ *Ibidem*, p. 203.

4) La final obediencia al impulso, el gesto mínimo de la *mirada* hacia atrás y la consecuente traición del pacto.³⁰ Como motivo de esta transgresión de la ley se arguye la ardorosa inspiración que arranca al poeta fuera de sí, desposeyéndolo y colocándolo en una situación de inconsciencia y descontrol.³¹ Un estado a tal punto peligroso que le lleva a la realización de una acción descuidada que desencadena el hundimiento de su amada y de sí.

5) El desvanecimiento definitivo de Eurídice en el instante en que es mirada. Habría que detenerse imaginativamente en *la complejidad de esta mirada*, que se yergue tanto como momento inaugural a partir del cual se despliega un espacio y una íntima comunicación entre Orfeo y Eurídice, pero también aparece como momento concluyente, pues produce y coincide con el catastrófico acontecimiento de la frugal, aunque decisiva despedida entre los amantes.

El contenido trágico y religioso del mito.

Prácticamente cada una de las palabras con que resumíamos el mito ha sido deliberadamente escogida –de ahí quizá la rigidez y contundencia que resulta tras su lectura–. Mucho podría decirse del alcance de cada una de estas selectas palabras y del mito mismo. Con todo, aquí destacaremos dos aspectos del mito especialmente vinculados con el arte, tal y como es concebido por Blanchot: su carácter trágico y religioso.

El *carácter trágico del mito* se revela fundamentalmente en el momento de “anagnórisis” en que Orfeo reconoce que ha sido su propia obra la desencadenante de la pérdida de Eurídice. De manera que él mismo habría sido el responsable de la ruina y el fracaso de lo que pretendía ser su cometido. Aunque, por otro lado, a este respecto también se ha destacado el carácter de inocencia de la acción de Orfeo, quien, al no estar racionalmente en posesión de sí, sino cegado por el impulso y el deseo, olvidaría o desatendería despreocupadamente su objetivo, su acción, su obra. En resumen, dados los *límites del conocimiento* de Orfeo, éste podría trágica, ambigua y paradójicamente ser y no ser responsable al mismo tiempo.

También sería destacable que la volatización de Eurídice supone una *segunda* ausencia, pues no hemos de olvidar que, al comienzo, estando ella en el Hades, estaba ya perdida para Orfeo. Por tanto, si Eurídice estaba ya muerta, ¿hasta qué punto cabría sorprenderse, alarmarse o indignarse ante su “segunda” muerte? ¿Acaso ha cambiado en algo la situación? ¿No coinciden el punto de partida y el punto de llegada del mito? En efecto, este comienza y termina con la ausencia de Eurídice. Y, con todo, decir que se retorna al lugar del comienzo sería impropio, pues, aunque no se logre el objetivo principal de Orfeo, ¿acaso es todo pérdida? ¿No se ha “ganado” algo en el proceso de ese

³¹ Otros motivos que se barajan serían la pérdida de memoria proveniente del olvido de lo pactado o el temor y la angustia a que Eurídice no le siguiera tras su espalda.

retorno a la ausencia? Lo que se gana es, en efecto, la conciencia del desastre, el fracaso de su acción, la imposibilidad de la obra del poeta. Y permítasenos hacer un breve inciso, pues habría que retener en este momento los múltiples sentidos que le otorgamos al término “obra”, que abarcarían tanto la “misión” de Orfeo, como el gesto de su mirada y también su obra poética. Intuimos que el concepto de obra en Blanchot atiende siempre esta ambivalencia, aunque a lo largo de *El espacio literario* no hayamos encontrado una referencia explícita a esta triple acepción.

Volviendo a lo anterior, creemos que es esta *segunda evaporación de Eurídice* el factor que desencadena la *experiencia trágica* en Orfeo y lo que motiva finalmente su canto. Así pues, esta experiencia de pérdida, de impotencia y de ausencia es, para Blanchot, algo constitutivo de la experiencia artística. Según la interpretación de Ana Pocca, la obra lírica de Orfeo nacería de la *objetivación* de su traumática experiencia de pérdida –una pérdida que, además, es doble o “reincidente”–.³² De manera que, si nuestra comprensión es correcta, según Blanchot el arte sería concebido como la objetivación del dolor ante la ausencia. Y no ante una ausencia cualquiera, de algo concreto que en un momento dado se perdiese, sino más fundamentalmente ante una ausencia radical, recurrente e insaciable. El arte es, pues, el trágico intento de objetivar un vacío o una nada que es insaturable. De este conato imposible nacería el canto, se desplegaría el espacio exterior y abierto que son la poesía y la literatura.³³ ¿Y no dice también el poeta de *Campos de Castilla* que “se canta lo que se pierde”?³⁴

De este modo, la muerte de la amada podría interpretarse como el *sacrificio* necesario para que el poeta naciera. Es necesaria la pérdida, el dolor y la tragedia para que éstos puedan transformarse y reconvertirse en arte, para que Orfeo cumpla con su destino y se convierta en cantor.³⁵ Vistas las cosas desde esta perspectiva, ¿seguiría siendo la mirada inspirada de Orfeo un gesto reprochable por improcedente e irracional –como en efecto se recriminaría desde el metafórico Día? Antes bien, comprendida desde la Noche, ese gesto mínimo de la mirada inspirada sería un don, una dádiva fatal del afuera que permitiría la liberación y el cumplimiento del destino órfico: la realización del poema y de su existencia poética. Y, como tal donación –tal inspiración, tal deseo, tal mirada–, cabría ser, pese a sus trágicas consecuencias, religiosamente celebrada.

³² Ana Pocca subraya el empleo del concepto de *objetivación*, desvinculándose así tanto de las concepciones románticas como miméticas del arte que hacen de este, respectivamente, la *expresión* de un estado anímico subjetivo y la *representación* de algo previamente dado. La idea de objetivación pretendería incidir en que el arte es, esencialmente, la *realización* y la *presentación* de una experiencia en un medio y un mundo-otros. Tal y como lo vemos, el arte sería, entonces, *metáfora*, es decir, traslación de esa experiencia *en palabra* (en el caso de la poesía), *en imagen* (en el caso de la pintura), etc. Esto que decimos está inspirado en Blanchot, M., *El espacio literario*, p.9 y también en el artículo Ortiz Palacios, J. (2017) “El problema del espacio literario en Maurice Blanchot” *Revista Laboratorio* nº 16.

³³ Así, como respuesta a esa rilkeana búsqueda de un espacio interior del mundo, Blanchot dirá que “lo abierto es el poema”, en Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 132.

³⁴ Machado, A., (2005) «Otras canciones a Guiomar», en *Cancionero apócrifo, Obras completas*, RBA, Barcelona, p. 732.

³⁵ Cfr. Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 9.

Vemos ahora mejor cómo el espacio que se despliega con la mirada de Orfeo es un terreno ambiguo que se mueve entre el Día y la Noche, el éxito y el fracaso, el logro y la ruina, culpa y la inocencia, la responsabilidad y la irresponsabilidad, la prudencia y la temeridad, la necesidad y la libertad, la racionalidad y el deseo, la continencia y el impulso.

De este modo aproximadamente estaría Blanchot realizando un estimulante entramado entre las nociones de *hybris-tragedia-muerte-poesía-religión*. Al menos en tanto que esa inspiración que vive Orfeo es comparada por el filósofo francés con la “llamada del arte”, con la solicitud que le demanda al poeta una forma, un nuevo o renovado lenguaje. Siguiendo con estas analogías, el deseo de Orfeo de mirar a Eurídice es el deseo del poeta por acceder a aquellas palabras que podrían o pudieran llegar a acoger su silente experiencia poética. Pero, sin embargo, dicho impulso es una suerte de atracción o de seducción peligrosa, pues, como hemos visto, su obediente ejecución lleva al poeta justo a lo contrario que se proponía: no atrae a Eurídice hacia la superficie, hacia la vida, hacia la luz y hacia las formas del mundo, sino hacia su disolución en el seno de las sombras de las que provenía.

De manera que, según Blanchot, nos encontramos ante la paradoja de que “*la vida del arte es una muerte*” y de que, por perverso que pudiera parecer, en tanto que el arte vive de la muerte, aquella inspiración primera no era sino una especie de ardid de “el poder del arte”³⁶. Desde esta óptica, ¿no queda el arte concebido como una suerte de deseo tanatológico y fatal? Así nos lo parece. La esperanza de que el arte sea posible y de que alcanzaremos nuestra obra parece ser una astucia del mismo arte para que sus condiciones de posibilidad lleguen a producirse. La promesa de logro, de felicidad y éxito, todo ello no es sino un señuelo, un ardid para que caigamos en la tentación, para que se dé la trasgresión de la ley, el trágico cumplimiento del destino y la posibilidad de objetivar ese dolor e incomprensión ante la muerte en una obra. Y pareciera que *ha de ser así*. Porque el cometido de Orfeo fracasa, se logra su destino poético. Porque Eurídice muere y desaparece, se funda, nace y se realiza la poesía. Y es el gesto de la *mirada* que decíamos al comienzo el centro neurálgico que, ambiguamente, podría contener toda esta complejidad.

Sabemos que lo que decimos suena un tanto mítico. Pero a esta exposición prosopopéyica de la realización artística nos fuerza el ya comentado planteamiento blanchotiano de des-antropologizar la concepción del arte. No estando el humano en el centro, sería el arte mismo el que gestaría el punto de partida, el desarrollo y el punto de llegada de la obra, siendo así tanto origen y como el resultado de sí mismo.

No entraremos por ahora a desgranar en mayor profundidad estas ideas. Antes bien, habiendo ya contextualizado el pensamiento y la figura Blanchot, habiendo hecho algunas advertencias sobre sus influencias filosóficas y sobre la peculiaridad de su estilo, habiendo presentado la relevancia del mito de Orfeo y Eurídice y su vinculación con la

³⁶ *Ibidem*, p. 7.

génesis artística, vamos ahora a seguir introduciernos en la exposición de las ideas centrales de *El espacio Literario*.

2. La descentralización del sujeto.

La búsqueda de un punto de vista no antropológico.

Como ya mencionábamos más arriba, el objetivo de Blanchot pasa por pensar la Literatura y la Creación artística desde un punto de vista que no sitúe al ser humano en el centro. Ahora bien, en cuanto escuchamos algo similar es bien posible que nos salten las alarmas. ¿Desde dónde puede pensar, hablar, actuar y en definitiva vivir un sujeto si no es desde sí? ¿Desde dónde puede escribir Blanchot si no es desde su estar situado, desde ser, en su caso, un hombre blanco de 47 años de edad –edad a la que escribe *El espacio literario*–, nacido en 1907 en un pueblecito al este de Francia y de haber vivido el horror de dos guerras mundiales?

¿Puede acaso alguien huir de su propia biografía y del espíritu de su tiempo? ¿Puede alguien desmarcarse de los condicionantes que una época impone, de las condiciones materiales familiares en que se desarrolle una vida, de la clase social a la que se pertenezca, de la identidad de género y sexual con que se viva o de las ideologías que más o menos subrepticamente nos informan?

Creemos que la tendencia de nuestro tiempo tendería a responder negativamente a dichos interrogantes. Y más todavía si afirmásemos, como en el título de este epígrafe insinuamos, que Blanchot pretende abandonar su anclaje humano para hablar ontológicamente, es decir, desde el *punto de vista de la diferencia ontológica*. Esta afirmación parecería demasiado confusa y abstracta, pero ahora mismo veremos como el asunto no es en realidad tan turbio. Cuando Blanchot habla intentado descentrar su subjetividad de sí mismo no lo hace para, posteriormente y como por un efecto taumátúrgico, atribuirse un hablar originario, objetivo, imparcial y, huelga decirlo, verdadero. No es un acallarse el humano para dar la voz a la Razón Universal.

Hablar desde un lugar descentrado no implica negar ni minusvalorar las determinaciones más arriba apuntadas, y desde las cuales, sin duda, Blanchot *también* habla. Ahora bien, el desafío estaría en vislumbrar si se da en el existente un nivel diferente a su ser “hombre” –es decir, a su ser un ente que se mueve por el mundo en “actitud natural” –. En caso de ser así, en caso de poder encontrar una plataforma distinta del hombre entendido como ente de la que pudiera brotar la palabra, tendría sentido la propuesta blanchotiana de concebir no ya antropológica sino ontológicamente la escritura, la literatura y la poesía.

¿O acaso toda obra, todo ensayo, toda novela y todo poema es un mero cómputo de los datos de la vida de un autor? ¡En absoluto! Y, en primer lugar, porque un autor no es sólo un autor. En y a través de un autor, al igual que de cualquier persona, hablan multiplicidad de aspectos que trascienden su individualidad: habla una lengua de orígenes remotos, habla una cultura de cruces y mezclas intransitables, habla una historia de ancestros desconocidos. Luego en cada caso, ya sea de manera reflexiva o irreflexiva, querámoslo o no, estamos trascendiéndonos o desbordándonos.

Con todo, no es este el nivel al que nos interesaría arribar, pues en este caso seguiríamos participando de una concepción “determinista” de la literatura, aunque si bien no ya de índole biográfico, sí historicista. Y aquí no se trata de acallar la voz individual para así hacer emerger alguna voz social, cultural o histórica, sea esta la de un cierto grupo de individuos, más o menos hegemónicos o marginales. En estos casos todavía estaría hablando “el Mundo”, el Día.

Aunque inevitablemente en todo hablar se estará pronunciando el mundo, aunque no haya un relato inocente y aséptico, aunque no haya una narración ajena al Orden del Discurso, aunque no haya un Afuera del texto, creemos que cabe encontrar una dimensión del lenguaje en que éste –este Orden, este gran Texto, sus periferias incluidas– no lleve la voz cantante. Es decir, la posibilidad que baraja Blanchot y que, con él, estamos barajando aquí, es la de una narrativa que no sea portavoz de nada ni de nadie. Tratamos de indagar en la posibilidad de hablar legítimamente de una “*una lengua de nadie*”, en la que no se anunciaría un ser individual (ya sean sus valores morales, sus gustos estéticos, sus creencias o descréditos religiosos, sus supuestos metafísicos compartidos...) ni un ser social genérico (las tendencias dominantes, la expresión del hombre-masa orteguiano, del Uno heideggeriano, por ejemplo), sino *el lenguaje mismo dándose rienda suelta*.

Con todo, como advierte Blanchot respecto de la Escritura Automática puesta en marcha por André Bretón y los surrealistas en la primera mitad del siglo XX –y a la que en ocasiones vincula esta “lengua de nadie”–, alcanzar este punto en el que el habla hable allende la voluntad individual y la censura de lo social, no es un proceso ni sencillo, ni inmediato, ni inofensivo.

Como el momento histórico modernista en que el arte se vuelve autorreflexivo y busca críticamente su propia esencia³⁷, el objetivo de la Escritura parecería ser, para Blanchot, *alcanzar su propio ser*. ¿Qué querría decir esto? Que en y mediante el ejercicio de la escritura el lenguaje aparecería hablándose a sí. El juego sería el siguiente: el lenguaje fluiría *como desde sí* mismo, pero a través del ser humano, que en este caso quedaría relegado a una posición, digamos, secundaria o instrumental, como si fuese una rendija o un canal por medio del cual el lenguaje se esparce, desparrama y disgrega por doquier. Y, de este modo, el lenguaje se expresa, se exterioriza y se ve, se despeja y se ilumina a sí mismo.

A este respecto nos estaríamos apoyando en el punto de vista foucaultiano, maravillosamente resumido en las siguientes líneas:

“nos encontramos, de repente, ante una hiancia [abertura, grieta, hiato] que durante mucho tiempo se nos había ocultado: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto.”³⁸

³⁷ Tesis sostenidas por Greenberg, C. y por Danto, A.C.. No podemos precisar más la cita. Remitimos estas líneas a las lecciones y conversaciones mantenidas con el Dr. Antonio Gutiérrez Pozo en el contexto de las clases de *Corrientes Estéticas Contemporáneas* del curso Académico 2019/2020.

³⁸ Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, p. 16.

Alcanzar esta diseminación del lenguaje sería la intención: pues es en ella que el lenguaje, estando liberado de las represiones de la conciencia individual y de las castraciones de lo social, podría manifestarse en su ser y en su materialidad, sin obedecer a ningún gran Discurso hegemónico, pero tampoco irguiéndose como emisario de un discurso minoritario, marginal y desatendido.

A este hablar le llamamos “*el habla del lenguaje*”. Y creemos que es a partir y a través de este dispersado habla del lenguaje que el lenguaje puede recogerse y hablarnos de su propio ser. En este sentido es en el que entendemos también la paradoja heideggeriana de “*La esencia del habla: el habla de la esencia*”.³⁹ Pero, ¿qué sería un hablar del ser del lenguaje? Por más que pueda sonar un tanto críptico, nos referimos un hablar en el que el lenguaje se expresase simple y llanamente como lo que *es*. Es decir, una expresión del lenguaje en que éste no fuera monitorizado por nadie ni por nada. Por poner algunos ejemplos: un lenguaje que no fuese la enunciación de los más íntimos deseos de un sujeto, la denuncia de un sector poblacional o de una etnia históricamente excluida, el pensamiento de un comité de expertos o de grupo de filósofos respecto de la emergencia climática, la propaganda o el credo de ningún partido político... En todos estos casos, el lenguaje versa sobre el mundo y sirve a una causa, a una finalidad dentro del mismo. En todos estos casos, la palabra no es poética ni esencial, sino, como dice Blanchot, una “palabra bruta”, “inmediata” u “ordinaria”. Sin embargo, esta sería la palabra puesta en obra por los seres que hablan representativamente de la realidad y su destino sería el uso, servir a fines tales como la comunicación y la común construcción de un mundo compartido que pueda ser tenido por real, verdadero y seguro. Una función para nada desdeñable.

Sin embargo, el objetivo de la Escritura y de la Literatura al que Blanchot nos aproxima estaría en las antípodas de lo recién mencionado. Se trataría más bien de hablar del lenguaje despojándolo de las distintas subjetividades, de sus intereses y su imbricación con el mundo. Se trata del desafío de pensar un lenguaje y un pensamiento sin poder, sin acción y sin afirmación. Un lenguaje impotente, inactivo y silente. Un lenguaje donde lo que hablase fuese lo que los seres del mundo habitualmente callan y cuyo efecto, antes que hacia la construcción o destrucción del mundo, tendiese hacia una relación de indiferencia con el mismo. En definitiva, el terreno al que intentamos acercarnos es al de una *experiencia impersonal y anónima, desterrada e inmunda*, tanto del pensamiento como del lenguaje.⁴⁰

³⁹ Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. (3 ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal. En el capítulo “La esencia del habla”, p. 131.

⁴⁰ Con todo, Blanchot se guarda de enfrentar a ambas como si entre ellas hubiese una relación de oposición. Antes bien, entre ambas habría un “sustrato” común que sería “el silencio”, aunque, eso sí, esta nada estaría más disimulada en la palabra cotidiana que en la poética. Por cuestiones de espacio y tiempo profundizaremos en estas ideas en otra ocasión.

3. Fenomenología de la inaparición

Más acá del fenómeno

Creemos que lo dicho hasta ahora nos sitúa en un terreno en el que, sabiendo ya del interés blanchotiano por esa disimulada dimensión de “reserva” del ser y, extensivamente, de la obra artística, podríamos justificadamente afiliar el quehacer de Blanchot a una “*fenomenología de la inaparición*”.

Hablamos de inaparición en el sentido de que, por ejemplo, ¿acaso aquello que está entre el silencio y el decir del poeta “aparece” como un fenómeno? Aparentemente, o bien hay palabra o bien hay silencio. Y, con todo, creemos que cabe centrar la atención en la tensión existente entre ambos, por más que este “*entre*” sea un espacio que se resista a la representación, al pensamiento, a la nominación y al discurso.

Este “entre” inaparente es lo que ahora nos gustaría tematizar, pues creemos que es uno de los desafíos que nos incita a afrontar la lectura Blanchot, a quien cada vez más consideramos como *un pensador de la ausencia*. La pregunta clave a este respecto sería, ¿cómo hablar de aquellas experiencias que desbordan la estructura de la representación? Vertida en otros términos: ¿cómo hablar de aquellas experiencias que no encajan en los moldes de un sujeto y un objeto, de lo que excede toda intencionalidad, toda noesis y noema determinados? O, dado que el “hablar” de algo podría ser ya una actividad demasiado exigente, nos preguntamos, retrocediendo enormemente, ¿cómo atender una experiencia que se ha hecho sin consciencia de y sobre la misma? ¿Cómo atestiguar algo que se ha vivido sin objetivarse como sujeto que se sabe a sí mismo acogiendo un acontecimiento a su vez objetivado? En definitiva, lo que tratamos de plantear es cómo testimoniar, pensar y hablar reflexivamente de una experiencia que, sin embargo, desborda el saber y el “control” de la intencionalidad, es decir el vivir siempre teniendo *consciencia de algo*, de aquello que se vive.

Para pensar estas cuestiones tomamos como punto de partida la tesis de que *ni la consciencia se reduce a su intencionalidad, ni el aparecer se reduce a lo aparecido*. De ser así, difícilmente podría tener sentido el proyecto de una fenomenología de lo inaparente. Por fortuna, las formas de pensar la consciencia y el aparecer pueden ser más amplias.

Pensemos en primer lugar el aparecer sin lo aparecido. ¿Cómo hacer la experiencia y cómo hablar de las experiencias en las que no hay un objeto o fenómeno positivamente dado, en las que, propiamente hablando, “nada aparece”? Antes que nada, ¿qué significa que “nada aparece”? Cuando decimos que es imposible que algo venga a presencia y que, por tanto, cabe tener la sensación de que “todo ha desaparecido”, no queremos decir que estemos ante una simple nada. Cuando “nada aparece” no estamos ante la nada sin más, ante un vacío –coincidimos– difícil sino imposible y absurdo de imaginar. No nos proponemos aquí entretener al lector con juegos especulativos sobre cómo sería imaginar una nada “absoluta”, un vacío pleno o una negatividad pura. El desafío consistiría más bien aproximarse al Ser sin el ente, es decir, desde la nada-de-ente. Habría que hacer un esfuerzo por no pensar desde lo óntico, sino desde la diferencia

ontológica; no desde la presencia, sino desde el *venir* a la presencia: un advenimiento que, aunque se ausente de la representación objetiva, no por ello deja de *ser*.⁴¹

El escenario que proponemos para comprender aquello de lo que hablamos es el de una situación en la que estamos a la espera. Estamos ante una fatigante y aburrida situación de “suspensión” en la que *todavía* cabe esperar algo, aunque no se tenga garantía de que ese “algo” acontecerá ni de qué acontecerá. Creemos que un ejemplo que podría aportar algo de luz a lo que venimos diciendo es la experiencia de la espera tal y como es presentada en la célebre obra de Beckett, *Esperando a Godot*⁴². En ella, ¿acaso acontece algo? ¿Acaso aparece el tan esperado Godot? Aparentemente no. Nada pasa, nada viene, no hay apenas acción, no hay apenas sujetos, no hay apenas transcurrir del tiempo. ¿Podemos sin embargo decir taxativamente que nada aparezca y que nada ocurra? A lo largo del drama, ¿no se dan algunos eventos? Efectivamente. En *Fin de partida*, otra obra del escritor irlandés, Hamm le pregunta a Clov “¿Qué sucede?”, quien no puede sino responder “Algo sigue su curso”⁴³. Ésa es la intuición. Ése es el presentimiento. En el seno del tedio nada pasa, pero al mismo tiempo algo sigue su curso.

Ahora bien, ¿qué “hay” en *Esperando a Godot*? El lector de la obra tiene también la sensación de que algo “hay”, aunque no pueda del todo decir qué. O aunque la respuesta no dé en ningún momento la talla a la pregunta, que queda sin embargo abierta, insatisfecha, insaturada. ¿Qué ocurre entonces? La pregunta interminable y la imposibilidad de renunciar a la pregunta. En el caso de los personajes que esperan a Godot, ocurre asimismo la espera interminable. Por un lado, la imposibilidad de su renuncia –no fuera a ser que Godot viniera– y, por otro lado, la no-soportabilidad de permanecer ahí, esperando a nada, sin más. Estamos pues ante el panorama de la indecisión y la incertidumbre: la incertidumbre de si Godot finalmente vendrá o no vendrá; la incertidumbre sobre si se podrá constatar la llegada de algo que en realidad desconoce; la indecisión de quien no tiene motivos suficientes ni para quedarse ni para marcharse, ni para la esperanza ni para la desesperanza. Pero que, pese al hastío, a causa de la dificultad de sembrar un nuevo y desconocido comienzo, a causa del peso y la fuerza inercial de una costumbre silenciosa, acaba permaneciendo ahí, en esa disposición de *apertura*.

Este ejemplo lo traíamos a colación para ilustrar la idea de que, como Vladimir y Estragón, cuando se está ante la nada de presencia, no nos encontramos ante la ficción de esa nada absoluta e inimaginable, sino ante una extraña presencia que Blanchot denominará *la presencia de la ausencia*. En unos términos similares, dice Blanchot que “Cuando todo desaparece, la desaparición aparece, es la pura claridad aparente, el punto único donde la oscuridad ilumina y el día es nocturno”⁴⁴

⁴¹ Agradecemos estos comentarios a César Moreno Márquez.

⁴² Beckett, S. (2018), *Esperando a Godot*. Barcelona, Austral.

⁴³ Beckett, S. (1999), *Fin de partida*. Madrid, Unidad editorial, p. 45.

⁴⁴ Blanchot, M., *El espacio literario*, p.148. Esta idea encontraría una profunda afinidad con el “Hay” (*Il y a*) levinasiano. Consciente de ello, cuando Blanchot trata estos asuntos dice “Esto fue vigorosamente expresado por Emmanuel Levinas (*De l’existence à l’existant*)”. En *ibidem* p.255. Según César Moreno

El hecho de no estar ante la “ausencia de presencia”, sino ante la “presencia de la ausencia” parecería, de entrada, un mero juego de palabras. Pero ya dijimos que en Blanchot la retórica no es gratuita, de manera que deberíamos esforzarnos por buscar en estos tropos una significación real.

En definitiva, aunque Blanchot no se proponga hacer como tal una “fenomenología de lo inaparente” –a estas alturas debería quedar claro que su obra carece de propósitos explícitos–, sí que percibimos en *El espacio literario* un intento por recoger esos aspectos “negativos” de la realidad, aquellos que no acontecen desde la claridad y positividad del día, sino desde la oscuridad de la Noche que comentábamos en la metáfora de más arriba. Como una especie de sombra, como algo oblicuo o solapado, ni tan siquiera encubierto, disfrazado o enmascarado, sino –y esta sería la palabra– *disimulado*.

Lo importante a destacar ahora es que de esta nada disimulada e inaparente que, de esta nada de ninguna forma se hace “fenómeno” al uso, cabe sin embargo hacer una experiencia. Una experiencia que podríamos identificar con la angustia sin objeto y sin razón, con el tedio o la incertidumbre. Pero también con la impotencia, la desesperación o el hartazgo ante el hostigamiento de lo interminable. Disposiciones afectivas todas ellas a través de las cuales no habitamos el mundo cotidiano y familiar de la ocupación, sino que nos sitúan en un estado en que resulta imposible estar natural y circunspectivamente vueltos hacia el mundo. Dicho tal vez un tanto hiperbólicamente: son disposiciones afectivas que nos hacen vivir en la peligrosa proximidad de la ausencia de mundo. Y que, por ello mismo, por esa ruptura y ausencia de mundo cotidiano que provocan y en que nos arrojan, resultan las idóneas para aproximarnos tanto experiencial como reflexivamente al ámbito de la inaparición.⁴⁵

Y esta “nada de mundo” tan difícil de representar, en la que lo que “hay” que no se deja confundir con ningún ente o fenómeno concreto (siendo así que lo interesa no es lo que aparece como tal, algo que se “mueve” y se barrunta en el límite entre el aparecer-desaparecer del mundo) es lo que parece interesarle a Blanchot. Y ello porque sería en esta inhóspita región en la que frecuentemente se verían anegadas aquellas personas que se sumergieran en la escritura y que hacen la experiencia de que, la obra literaria o poética a la que aspiran en ningún momento puede coincidir con lo que va apareciendo a medida que se escribe. Como Godot, lo obra no acontece. Como la espera, la escritura es interminable.

Márquez, en Levinas, E., *El tiempo y el Otro* también podríamos encontrar perspectivas sobre esta “desaparición aparente”.

⁴⁵ Cfr. Heidegger, M. (2014), *Ser y tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, fundamentalmente los párrafos §29 “El Da-Sein como disposición afectiva” y §40 “La disposición afectiva fundamental de la angustia como modo eminente de la aperturidad del Dasein”.

Más acá de la intencionalidad.

Baste lo dicho para cubrir el aspecto “objetivo”, es decir, el pensamiento de la ausencia de fenómeno positivo, del aparecer de lo inaparente. Vayamos ahora al lado “subjetivo” de esta fenomenología que nos proponíamos plantear; es decir, vayamos a la posibilidad de pensar una subjetividad no intencional.

Blanchot lo deja claro desde el principio, el objetivo no es borrar al sujeto ni la consciencia, sino ampliarlos, atendiendo así a esas dimensiones de la misma que están más acá de la intencionalidad y de la distancia que ésta impone respecto de su objeto representado – sea aquel balcón de enfrente que veo desde mi ventana o el sonido de aquella guitarra que escucho viniendo desde la calle. De lo que se trata no es de suprimir la consciencia, sino de pensarla de una manera distinta de aquella que él denomina “*la mala interioridad*” y que cabría vincular con el cogito cartesiano. La necesidad de transformar el modo el que comprendemos la consciencia sería doble: tanto por comprender ésta de una manera menos separada del mundo *del* cual tiene experiencia como por evitar hacer del mundo una “mala exterioridad”; es decir, una batería de imágenes o contenidos de la representación.

De este modo, lamentando la limitación, el desgarramiento y la escisión de una consciencia “caída” en un mundo del cual no puede participar cordial, íntegra y existencialmente, dirá Blanchot:

“Cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Cuando estamos aquí, es a condición de renunciar a allá: el límite que nos mantiene nos retiene, nos empuja hacia lo que somos, nos vuelve hacia nosotros, nos aparta de lo otro, hace de nosotros seres apartados. Acceder al otro lado sería entonces entrar en la libertad de lo que no tiene límites”⁴⁶

Este párrafo nos hace ver que somos los condenados al aislamiento del contacto con el afuera. Somos los que vivimos aprisionados en una consciencia finita. Y lo más terrible de esta limitación que nos inhibe, nos retiene y nos aparta del mundo, es a su vez la que nos constituye como sujetos, la que nos hace ser quienes somos, y no “coincidir” con el balcón que veíamos o con el sonido de la guitarra que escuchábamos.⁴⁷ Ser sujeto es, necesaria y constitutivamente, estar sujeto. No se trata de eliminar esta sujeción, sino de repensarla y reconsiderar sus límites. Pues, pese a nuestras limitaciones cabría objetar,

⁴⁶ Blanchot, M, *El espacio literario*, p. 124.

⁴⁷ Para profundizar en esta idea remitimos al lector a la brillante novela de Italo Calvino *El caballero inexistente*. En ésta, un personaje de nombre cambiante que inicialmente es llamado Gurdulú, se confunde con las cosas que ve hasta el punto en que: “Gurdulú dejó caer todas las peras, que rodaron por el prado en declive, y al verlas rodar no pudo contenerse de rodar también él como una pera por los prados, con lo que desapareció de vista”. Ante los apelativos de “loco” que se le espetan, un viejo hortelano que conocía a Gurdulú responde: “Quizá no pueda llamársele loco: es sólo uno que existe pero que no sabe que existe”. Calvino, I. (1995), *El caballero inexistente*. Madrid, Alianza editorial, p. 311. Sirva esta imagen para insinuar que aquí no pretendemos introducir románticamente la consciencia en un mar homogéneo en el que ésta se confundiría con las cosas. Antes bien de lo que se trata es de poder alcanzar una consciencia más íntima, más profunda y más libre.

“¿Pero no somos acaso, de algún modo, esos seres liberados del aquí y del ahora? Tal vez solo vea lo que está delante de mí, pero puedo representarme lo que está detrás. ¿Acaso no puedo, por la conciencia, estar en un tiempo distinto del tiempo en el que estoy, siempre dueño y capaz de lo otro?”⁴⁸

Así pues, nuestra conciencia nos libera de la inmediatez del presente, pero antes de cantar victoria y de tomar dicha emancipación de la circunstancia como un logro, Blanchot, con renovada contundencia, concluye que

“Sí, es verdad, pero ésa es también nuestra desgracia. Por la conciencia escapamos de lo que está presente, pero nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia “del estar frente a”; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros.”⁴⁹

Estamos entonces ante “el Espanto”⁵⁰ que experimentaba Rilke, ante el horror de nuestro modo de aprehender la realidad; es decir, ante una mirada que, a la vez que mira al mundo, nos devuelve una mirada hacia y de nosotros mismos. Una mirada que nos obliga a hacernos continuamente cargo de nuestra experiencia, a situarnos en el centro de la misma como una consciencia que se da-cuenta-de-que, lo que nos impide estar, como estarían idílicamente los animales, confiados y entregados al afuera. Así, se lamenta Rilke:

*“Intensamente, la criatura ve con sus ojos
Lo abierto. Sólo nuestros ojos están
Como invertidos”*⁵¹

Recapitulando diríamos que es entonces contra esta concepción de la subjetividad contra la que se revuelven el poeta checo y el intelectual francés. Siendo así que lo que ambos anhelarían sería de “Vivir no ya apartado sino orientado, introducido en la intimidad de la conversión, *no privado de conciencia sino, por la conciencia*, establecido fuera de ella, arrojado en el éxtasis de este movimiento”⁵².

Creemos que Blanchot está pensando en realizar una fenomenología que tal vez cupiera llamar “*extática*”, es decir, una fenomenología en la que hubiese un sujeto, pero en la que éste estuviera como en estado de éxtasis, de manera que, en sus experiencias y en su vida diaria no se apercibiera como un ser estancamente separado del mundo. En conclusión, lo que aquí está en cuestión son *los límites entre el adentro y el afuera*, la subjetividad y la objetividad, la idealidad y la realidad, el cogito y el mundo. Y si se pone en jaque la “mala exterioridad” y a la “mala interioridad”, es por abogar por otras maneras de estar-en-el-mundo. Blanchot se pregunta si

“¿No podría haber un punto en que el espacio fuese a la vez intimidad y afuera, un espacio que afuera fuese ya intimidad espiritual, una intimidad que, en nosotros, fuese

⁴⁸ Blanchot, M., *El espacio literario.*, p. 124.

⁴⁹ *Ídem*, p. 124.

⁵⁰ Blanchot, M., *El espacio literario.*, p. 111.

⁵¹ *Ibidem*, p. 125.

⁵² *Ídem*, p. 125. Las cursivas son nuestras

la realidad del afuera, tal que en ella estaríamos afuera en nosotros, en la intimidad y la amplitud íntima de este afuera? [...]”⁵³

¿No parece ser este anhelo la exigencia de un pensamiento que se percibe y de una vida que se vive a sí misma y en relación con mundo en términos de una excesiva y opresiva estrechez? Frente a esta rigidez de la visión que nos vuelva en un mundo hecho de contornos y límites, que nos hace vivir en un mundo de formas, figuras, objetos y representaciones, en un mundo de preocupaciones, aspiraciones y fines representados... Frente a una vida acosada por aquello que nos gustaría llegar a ser, por aquello que nos gustaría hacer, producir, comprar, poseer o conocer...; frente a todo este trajín al que nos vierte nuestra habitual manera de representarnos en el mundo, subyace una sed, una pasión indecible imaginar otras formas posibles de estar en el mundo.

Ésta parece ser, según Blanchot, la pasión y la *hybris* del poeta: una atracción y un interés por desarrollar una consciencia capaz de situarse en el mundo no como si este fuese un *bazar*, sino como un lugar abierto en el que las cosas son más de lo que sus límites le marcan, en el que éstas hablan de sí, de lo que son en su individualidad, pero también de la totalidad del mundo de la que forman parte y del “sujeto” que interactúa con ellas. Un mundo alegórico donde todo se espeja, un espacio único, íntimo y espiritualizado que no es ya el mero afuera, frío, pasivo e inane de las ciencias físico-matemáticas, sino un territorio del que “el sujeto” participa, del que forma parte y en el que puede reconocerse.

En definitiva, lo que está aquí en juego es barajar la posibilidad de un *espacio único* en el que lo que antes podíamos llamar “intimidad” se descubriese también en la antigua “exterioridad” y en el que la exterioridad es asimismo interior, animada, viva y espiritual. Se trataría pues de jugar con los espacios considerados interior y exterior y de experimentar con los deslizamientos y desplazamientos entre el uno y el otro, con el fin de que estos dos polos se desestabilicen como tales: que sujeto y objeto no sean ya más que los términos “artificiales” de un espacio único, aquello que Rilke denomina el “*espacio interior del mundo*” (*der Weltinnenraum*). Pero siendo un poco escépticas, con Blanchot nos preguntamos,

“¿Puede verdaderamente accederse a ella [a esa forma de concebir la conciencia]? ¿Y por qué medios, ya que no podemos salir de la conciencia que es nuestro destino y que en ella nunca estamos en el espacio sino en el “estar frente a” de la representación y además siempre preocupados por actuar, hacer y poseer?”⁵⁴.

En efecto, ¿puede realmente salirse de esta estructura de la representación, de este pensamiento limitante, metafísico y cosificador? ¿Puede uno introducirse en esa otra región abierta, absoluta y absuelta? Por un lado, lo más sensato sería admitir que dicho

⁵³ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 126.

⁵⁴ *Ídem*, p.126.

espacio no es sino un *constructo teórico*, una “idea de la razón” derivada de un afán de sacar a la conciencia de su zulo y al mundo de su desencantamiento.

Con todo, profundizar en estas cuestiones aquí apenas esbozadas será una tarea que nos comprometemos a continuar más adelante.

PARTE III: LA EXPERIENCIA DE LA LITERATURA DESDE LA ESCRITURA.

1. Características y exigencias de la obra.

1.1. La obra como nuevo sujeto. La inversión radical de las relaciones de poder.

Tal y como es concebido por Blanchot y tal vez también por nuestro tiempo, el arte no parece consentir ya la visión según la cual un sujeto se propone comenzar, desarrollar y finalizar una obra, sin más. Hay, por tanto, que cambiar y enriquecer la perspectiva para hacer del fenómeno artístico algo más inteligible. A lo sumo y en todo caso, aquello que un humano podría proponerse y realizar sería *un libro*, pero este en ningún momento ha de confundirse con la obra. Mientras que el libro es un objeto del mundo, un conjunto de páginas cosidas sobre las que se escriben un conjunto de trazos entintados, que caemos en denominar signos, la obra no es ninguna cosa física. Así, por ejemplo, un poema no es principalmente el poema escrito, ni sus rimas, ni su cadencia ni sus ideas. Antes bien, la obra una realidad más compleja de la que a lo largo de este trabajo intentaremos ir dando cuenta.⁵⁵

“Sin duda, el libro está allí; no sólo su realidad de papel y de imprenta, sino también su naturaleza de libro, ese tejido de significaciones estables, esa afirmación que debe a un lenguaje preestablecido, ese recinto que forma en torno de él la comunidad de todos los lectores, entre los que ya me encuentro, yo que aún no lo leí; y este recinto es también el de todos los libros que, como ángeles de alas entrelazadas, velan estrechamente sobre ese volumen desconocido, porque un solo libro en peligro abre una brecha peligrosa en la biblioteca universal. *El libro, pues, está allí; pero la obra aún está oculta*, tal vez radicalmente ausente, en todo caso disimulada, oscurecida por la evidencia del libro, detrás de la cual espera la decisión liberadora, el *Lazare, veni foras*.”⁵⁶

Dicho lo cual, lo primero a entender es que, así como para Hegel el Espíritu es el principal sujeto de la Historia, según el prisma del escritor francés, la obra es ella misma el sujeto de la actividad artística. O parece *como si* lo fuera. En caso de ser una actividad verdaderamente artística, una obra jamás podría tener su raíz y su enjundia en el ser humano (en su voluntad, en su deliberación, en sus habilidades técnicas), sino que previo

⁵⁵ Esta teoría habría influenciado a otros teóricos y críticos literarios como Roland Barthes. Adviértase el influjo en la diferencia barthesiana entre Texto y Obra. https://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Blanchot visto el 19/04/2020 a las 13:28. Sin embargo, la terminología de Barthes diferiría de la blanchotiana en tanto que lo para Blanchot es el libro, para Barthes es la obra y lo que para Blanchot es la obra, para Barthes es el texto.

⁵⁶ Blanchot, M., *El espacio literario*, pp.182-3.

a todo esto habría tenido que darse una suerte de inspiración, una exhortación o un deseo hacia la obra misma.

¿Qué y cómo es esta llamada hacia la obra? ¿De dónde procede? Todavía estaría por explorar la “naturaleza” de dicha “llamada” y la de su lugar de proveniencia, pero antes de extraer consecuencias precipitadas cabría advertir de que, hasta donde sabemos, Blanchot fue una persona atea⁵⁷ y, además, en su obra *el Espacio Literario* son continuadas las críticas que arremeten contra la concepción romántica del arte y del artista como genio creador.⁵⁸ Esto lo decimos porque nos permite ir cercando el terreno y considerar que la llamada del arte no es ni de índole religiosa ni genial.⁵⁹ Asimismo Blanchot nos advierte de que en esa exigencia puede entrarse por azar, por un don, suerte o desgracia, sin siquiera quererlo o preferirlo.⁶⁰

Quedémonos por el momento con que el punto de partida de la obra no está en el ser humano y con que, a este impulso supra-personal que lo volcaría hacia la escritura, Blanchot lo denomina la mayoría de las veces la “exigencia de la obra”. Aunque también es frecuente toparse con expresiones como la “llamada del arte”, la “inspiración” o también, y con claras resonancias a Kandinsky, la “necesidad interior”.⁶¹

Antes incluso de pensar que la producción artística es una actividad que se dirige desde el sujeto hacia la obra, creemos que Blanchot la concebiría al revés: la obra no es un producto nuestro, sino que *nosotros somos un producto de la obra*. Ella, una vez sale y en tanto sale de nosotros es la que nos actúa. No poseemos a la obra, sino que es esta la que nos posee. Esta perspectiva de la creación artística es la que Blanchot haría hablar a través de testimonios como el de André Gide:

“Me parece que cada uno de mis libros no ha sido tanto el producto de una nueva disposición interior como, al contrario, su causa, la provocación primera de esta disposición de alma y de espíritu en la que debería mantenerse para llevar a buen término la elaboración. Quisiera expresar esto de una manera más simple: apenas concibo el libro, éste dispone de mí por completo, y para él, todo en mí, hasta lo más profundo en mí, se instrumentaliza.”⁶²

Por otro lado, Rilke, hablando de su propio proceso de escritura, afirma:

“Durante algún tiempo todavía, voy a poder escribir todo esto, y testimoniar. Pero llegará el día en que mi mano me será distante, y cuando le ordene escribir trazará palabras que no habré consentido. Llegará el tiempo de la *otra* explicación, donde las palabras se desenlazarán, donde cada significado se diluirá como una nube y se abatirá como la lluvia. [...] Esta vez, *yo seré escrito*”⁶³

⁵⁷ Como ya hemos indicado, Levinas habla de su Ateísmo en Levinas, *op.cit*, p.29.

⁵⁸ Quien, además, soberbia, pero desafortunadamente, cree asemejarse a Dios por su labor de creación, olvidando que el trabajo de Dios en el mundo no es precisamente su labor más divina. No es sino el domingo, el día en que teóricamente disfrutamos el descanso, el verdadero día del señor, el más sagrado.

⁵⁹ No es la llamada de un Dios concreto ni una arrobada inspiración supranatural, como podría emblemáticamente venir representada por el texto de P.B.Schelley, *Defensa de la poesía*, 1821.

⁶⁰ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 48.

⁶¹ *Ibidem*, p.46. Cfr. Kandinsky, (1977) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barral editores.

⁶² Blanchot, M., *op.cit.*, p.81.

⁶³ *Ibidem.*, p. 121. Cursivas propias.

Vemos cómo ambos escritores hablan de una suerte de transformación interior que se mantiene en una continuada y estrecha relación con la realización de la obra. Entre ambas parece darse una suerte de *relación dialéctica*, de manera que el devenir de la obra no es inocuo al devenir del poeta, y viceversa. Siendo así que resultaría harto difícil discernir qué precede a qué: ¿nos lleva una conversión interior a desear la escritura de una obra? ¿Es más bien el comienzo de la escritura lo que desencadena y suscita una disposición anímica y espiritual concreta y particularmente apta para la escritura?

De entrada, podría considerarse que el punto de partida del arte es ontológico. Por así decirlo, es la “llamada del arte” la que viene, la que desencadena en nosotros la “necesidad interior” de escribir y la que, tras habernos provocado, solicita y exige la realización de la obra, la ontificación del arte. Dicho de otro modo: para que alguien se determine a escribir una novela o un poema, algo *ya* ha cambiado en su interior y esa transformación íntima sería la que impelería al humano a exteriorizarla, a presentarla o realizarla en el mundo por medio de una acción –la de escribir–. Un proceso de exteriorización –de escritura– que, a la vez, tendría una repercusión sobre la intimidad que la realizó y que circularmente volvería a transformarla.

A esto es a lo que nos referíamos con la relación dialéctica existente entre el arte, el artista y la obra. Asumida la cual podríamos extraer como corolario la idea de que la experiencia de la literatura, tal y como es pensada por Blanchot, nos fuerza a desestabilizar la concepción lineal e irreversible que habitualmente tenemos de la temporalidad, la decisión y la acción.

Con todo, hemos de evitar caer en dualismos ontológicos: cuando decimos que la llamada del arte solicita su expresión en el mundo no queremos insinuar que la realización artística consista en la reproducción de lo ya acontecido en otro orden –huelga decir en un orden realmente real del que el mundo terrenal fuera una copia. Sin embargo, hay momentos en los que sí que advertimos en Blanchot cierta herencia intelectualista, bastante en consonancia con la idea hegeliana latente en la sentencia de que “Lo que el hombre es realmente, tiene que serlo idealmente”⁶⁴. Más adelante veremos cómo Blanchot no desdeña en absoluto la realidad factual y efectiva del arte. Sin embargo, creemos que no habría que pasar por alto comentarios como el siguiente: “la realización no es sino un momento insignificante. Lo que se hace debe ser primero soñado, pensado, el espíritu debe aceptarlo por *adelantado*, no en contemplación psicológica, sino por un movimiento verdadero: en un trabajo lúcido avanzar fuera de sí [...]”⁶⁵

⁶⁴ Hegel, G.W.F., (1980). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid, Alianza editorial, p.63.

⁶⁵Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 102.

1.2. Anterioridad esencial del poema respecto del poeta.

El dominio de la obra y la pertenencia del autor.

¿Hace el escritor a la obra o la obra al escritor? ¿Hace el poeta la poesía o la poesía al poeta? Vemos que estas consideraciones pueden enfrascarnos un poco en la historia del huevo y la gallina. Sin llegar a entrar en esa circularidad viciosa, lo que sí debe quedar claro es que, según Blanchot:

- El arte, la poesía, la literatura, preceden lógicamente y temporalmente al artista, al poeta y al literato, respectivamente, en tanto que preceden a las obras que estos pudieran “realizar”, “tramitar” o vehicular.
- En tanto se dé la llamada del arte, su exigencia y su necesidad, y con independencia de que dicha interpelación fuera o no finalmente atendida y realizada de hecho, ya se estaría en contacto con el espacio del arte y, por tanto, ya podríamos hablar legítimamente de una experiencia artística.⁶⁶

Intentemos hacer esta visión del arte más intuitiva por medio de una imagen. El juego consistiría en representarse la “obra” que el escritor desea realizar como un espacio o una demarcación. En tanto Blanchot habla de este entorno como de un “círculo puro”⁶⁷ y una “esfera cerrada”⁶⁸ nos lo figuramos preferentemente como tal círculo y tal esfera, aunque creemos que la forma geométrica de este espacio no es del todo relevante. Lo que sí sería remarcable es que estamos ante una región de difícil determinación, de contornos difusos y extensión dudosa, pues Blanchot no especifica en ningún momento cómo entender el espacio de una obra.

¿Cuál es la amplitud del espacio de la obra y cómo de maleable es su perímetro? ¿Tiene cada libro su propio espacio? ¿Hemos de pensar este espacio de la obra como algo que englobase toda la producción de un escritor? ¿Podría concebirse esfera como toda la producción literaria de una época histórica concreta, como podría ser el realismo mágico de mediados del siglo XX? ¿Podría abarcar este círculo toda la producción de una civilización o alcanzar niveles planetarios?⁶⁹ La duda que subyace y subsiste a estos interrogantes es sobre *el alcance de las pretensiones de Blanchot*, sobre si éstas son más o menos maximalistas. Por otro lado, se nos ocurre que bien podría la acepción de obra presentar todos estos niveles simultáneamente, desde los más “localistas” a los más “universalistas”. ¿O acaso no podrían integrarse todos estos conjuntos dispersa o concéntricamente en áreas cada vez mayores? Con todo, hemos de reconocer que desconocemos hasta qué punto esta serie de preguntas serían irrelevantes, en tanto que

⁶⁶ Blanchot, M., *op.cit.*, p. 133. Esta idea la vemos en la obra de Blanchot, pero la pensamos también desde la manera en que María Zambrano concibe la vocación. Ver Zambrano, M. (2010), *La vocación de maestro. La aurora de la razón poética*. Málaga, Editorial Ágora.

⁶⁷ Blanchot, M., *op.cit.*, p. 46.

⁶⁸ *Ídem*, p. 46.

todas ellas, furtivamente al menos, parecen versan sobre el ente-libro y sobre el mundo-biblioteca, cuestiones relativamente indiferentes a la obra y su región.

Sea como fuere, lo que conviene no olvidar es que la obra, desde su espacio incierto e indeterminado, astutamente “llama” al escritor a su cercanía para que éste, una vez ahí, en su proximidad, no pueda sino someterse a sus exigencias. La obra sería algo así, valga la siguiente comparación, como un *espectral arácnido* que tentativa y seductoramente atraería al humano a su telaraña: una red con sus propias leyes en la que la víctima quedaría atrapada y permanentemente prendada en caso de querer escabullirse “a su manera”. Explorar dicho espacio, averiguar su “ley secreta”⁷⁰ y no escrita, adaptarse a los nuevos condicionantes vitales que la obra impone... en ello empezaría a consistir la vida del escritor –en tanto tal escritor– una vez éste hubiera sido vocado a la escritura.

A modo de una primera aproximación intuitiva, y aunque Blanchot no hable frecuentemente en estos términos tan políticos, podríamos decir que la obra conforma un reino en el que ella es la *absoluta soberana*: la obra es la detentora del monopolio del poder y, frente a ella, el escritor queda relegado a la condición de súbdito desde el momento mismo en que es llamado a escribir y en que comienza a escribir. Sabemos que suena exagerado, por ello ofrecemos a continuación un fragmento bastante elocuente sobre la *anterioridad del poema respecto del poeta* y sobre la *pertenencia y subordinación del escritor a la obra*⁷¹, ideas claves que daban título a este apartado:

“El poeta solo existe poéticamente, existe como la posibilidad del poema [...] La inspiración no es el don del poema a alguien ya existente, es el don de la existencia a alguien que aún no existe [...]. Decir que *el poeta sólo existe después del poema*, quiere decir que su “realidad” proviene del poema, pero que sólo dispone de esta realidad para hacer posible el poema. En este sentido, no sobrevive a la creación de la obra. Vive muriendo en ella. Esto significa además que, después del poema, es lo que el poema mira con indiferencia, aquello a lo que no remite y que de ningún modo cita y glorifica como origen. Porque lo que la obra glorifica es la obra y el arte que mantiene reunido en ella. Y el creador es, no obstante, aquel que a ha sido despedido, cuyo nombre se borra y su memoria se apaga. Esto también significa que *el creador no tiene poder sobre su obra*, que está desposeído de ella, así como en ella, está desposeído de sí, que no posee su sentido, el secreto privilegiado, que no le incumbe la tara de “leerla”, es decir, de volverla a decir, de decirla cada vez como nueva”⁷²

1.3. La obra como soledad esencial.

La obra como alteridad radical.

En definitiva, la obra precede al autor y aunque lo necesite para producirse y para ser, una vez ésta es producida, se desprende y autonomiza del escritor, cerrándose sobre sí misma como una entidad perfectamente autosuficiente y ontológicamente independiente. Esto es lo que Blanchot querría decir al insinuar que la obra es *solitaria*

⁷⁰ Blanchot, M., *op.cit.*, p. 48.

⁷¹ *Ibidem*, p. 215.

⁷² *Ibidem*, p.125. Cursivas propias

– principal característica de la obra de arte. Ahora bien, cuando Blanchot habla de la soledad se cuida bien de distinguir *la soledad de la obra* de lo que denomina la “soledad del mundo”, que sería la soledad que puede experimentar un sujeto en el mundo, ya se piense esta como el placentero recogimiento o como el doloroso ostracismo. Pero esta soledad artística y ontológica nada tiene que ver con la soledad entendida a nivel físico o moral.

Hablamos de la soledad de la obra como de una soledad ontológica porque ésta es la propia de lo que no participa ni puede participar de la actividad y los valores de los seres del mundo. La obra es solitaria en tanto que la demostración, la utilidad, la fama, o la verdad de la misma no la harían manifiesta, segura ni existente. No es el mundo ni la humanidad quien le da el ser y la medida a la obra. Su criterio para acontecer es más bien otro.

“La soledad de la obra tiene como encuadre esa ausencia de exigencia que nunca permite llamarla ni acabada ni inconclusa. Es tan inútil como indemostrable; no se verifica, la verdad puede aprehenderla, la fama iluminarla, *pero esa existencia no le concierte*, esa evidencia no la hace ni segura ni real, no la vuelve manifiesta”.

Lo que debe quedar claro es que la obra está en una especie de dimensión distinta e independiente de la cosa-libro y de la subjetividad. La obra simple y llanamente *es*, al margen de que la comprendamos, de que digamos de ella que *tiene o no sentido*, de que la valoremos estéticamente diciendo de ella que *es buena o mala*, que está bien o mal escrita... Al margen de que nuestra *validación* o justificación, la obra *es*. Pero en tanto la obra no puede pertenecer a la economía del mundo, en tanto está marginalmente aislada y desposeída, Blanchot dirá asimismo que la obra es un “*ser sin ser*”. Luego, paradójicamente, la obra *es un ser sin ser*.⁷³

Profundizando un poco más en la idea de la soledad de la obra, podríamos decir que ésta aparece figurada como lo indisponible, lo distinto de uno mismo que se retracta tan pronto como nos aproximamos a ella voluntariosa, racional y disciplinadamente. La idea que queremos transmitir es que, por más que escribamos y leamos, una obra puede darnos la espalda, puede no mostrárenos como talmente artística y solitaria y, sin embargo, no por ello dejaría de ser. No hay algo así como un recetario o una poética para escribir una obra, ni un manual para leerla y que garantice que ésta se nos comunique: nada nos garantiza ningún contacto con el ser de la obra, ninguna experiencia artística.

En este sentido, la obra no está en nuestras manos: ni su existencia ni su inexistencia depende del ser humano, siendo así que para el ser humano la obra se desenvuelve en el *ámbito de la posibilidad y la imposibilidad*, y no de la certeza ni la seguridad. ¿Hasta qué punto estaría Blanchot rescatando la posibilidad de pensar una alteridad radical y an-árquica a través de la obra de arte? ¿Qué conexión podría tener la obra vista de esta manera con lo sagrado? Estos son interrogantes que ya venimos

⁷³ *Ibidem*, p.16. Esta peculiar forma blanchotiana de pensar el ser de la obra artística como lo trascendente que está más allá del ser y del no ser, de la afirmación y de la negación, ha propiciado que Levinas sitúe la lógica de su pensamiento en “el terreno del Tercio Excluyo”. Cfr. Levinas, *op.cit*, p. 68 y p. 72.

exponiendo y que seguirán, circular y espiralmente, rondando las inmediaciones e introduciéndose en el cogollo de este trabajo.

1.4. La obra como búsqueda del origen.

La experiencia del arte como contacto con el origen.

Y de haber seguido hasta aquí el curso de la exposición, cabría preguntarse, pero ¿cuál es el objetivo de la obra? ¿Por qué y para qué “cautiva” al escritor? ¿Acaso lo necesita para ser? Parecería ser que sí y que no. Por un lado, Blanchot nos dice que la obra no podría ser sin su realización por el autor y, por otro, insiste en la idea de que, sin embargo, la obra antecede al autor. Y, más aún, la obra ignora al autor y al mundo y todo lo que éstos hagan por lograrla.⁷⁴

Además, la obra no hace uso del autor *para* llegar a ser, para cobrar existencia, realidad y entidad. Y ello por dos razones. En primer lugar, al menos hasta cierto punto, la obra ya *es* independiente de esta existencia. En segundo lugar, la obra carece de objetivo, de intención y de propósito: todos estos términos aluden para Blanchot al “reino de los fines”, a cuestiones humano-mundanas que le son ajenas al “reino del arte”.

De ello extraemos que, para Blanchot, la obra –si se nos permite hablar metafórica y antropomórficamente de ella–, tiene algo así como su propia vida, sus propias preocupaciones y leyes y vive, por así decirlo, como en un universo paralelo a humano. Y este universo, reino o región que ya comentábamos en que la obra habita sería no ya el mundo sino “*el arte*”.

Aún estaría por ver cuál es el estatuto ontológico de este reino de arte, así como la posibilidad y el modo en que cabría sentar una *comunicación entre estos dos órdenes*, el artístico y el mundano-humano. Pero antes que nada habría que destacar que el arte y el mundo no conforman dos reinos ontológicamente autónomos, independientes y asépticos entre sí: de ser así no existirían la poesía ni los poetas. Y, por el contrario, existen poetas que viven poéticamente y, de tanto en tanto, escriben poemas.

Sin embargo, Blanchot persiste en una muy extraña pregunta, “¿*existe la literatura*”. Así, se demanda, “¿Y, tenemos arte? Precisamente la pregunta permanece abierta a partir del momento en que lo que debe hablar en la obra es su origen”⁷⁵ Que tenemos arte, que el arte y la literatura existen parece ser algo evidente para el mundo y para la estética – que toma el arte como objeto y lo colecciona, lo interroga y estudia, lo expone en museos y lo introduce en el circuito de la compra-venta. Ahora bien, la pregunta por la existencia del arte, que tan artificial e insignificante nos parece preguntada así, se torna esencial en el momento mismo en que una obra está en juego.

⁷⁴ Tal y como nos indica César Moreno Márquez, según mostró Barthes, estas perspectivas varían en función de la preponderancia que se le dé a la categoría de “causa”. Del peso que se le otorgue dependerá nuestra exigencia de un autor o autora como padre, madre o causa, en definitiva, de la misma.

⁷⁵ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 228.

“Interrogarse sobre el arte como lo hace el esteta, no tiene relación con esta preocupación de la obra. La estética habla de arte, lo convierte en objeto de saber y reflexión. Lo explica reduciéndolo o lo exalta aclarándolo, pero de todos modos, el arte es para el esteta una realidad presente alrededor de la cual construye sin peligro pensamientos probables.

La obra se preocupa por el arte. Esto quiere decir que el arte no es una evidencia para ella, que no puede encontrarlo más que realizándose a sí misma, en la incertidumbre radical de no saber de antemano si él es y qué es.”⁷⁶

De manera que, en cada obra que quiere nacer, en cada relato que se escribe, en cada boceto que se dibuja, ahí, en el espacio que rodea su ejecución, es donde se disputa verdaderamente la pregunta por el arte y la posibilidad de su existencia. De este modo, haciendo coherentes algunas preguntas que nos hacíamos más arriba, Blanchot apunta:

“¿Acaso no existe el arte antes que la obra, en las otras obras que ya lo han ilustrado? ¿No piensa Cézanne que lo encontró en los Venecianos del Louvre? ¿Cuándo Rilke celebra a Hölderlin, no le adjudica acaso la certeza de que el poema, la poesía existe? Tal vez Cézanne sabe que el arte vive en Venecia, pero *la obra de Cézanne no lo sabe*, y la *realización*, esta cualidad suprema por la cual cree representarse la esencia de este arte, sólo es esencial para su obra cuando ésta se realiza”⁷⁷

Luego reconduzcamos: el arte es evidente no sólo para el mundo y el esteta, sino también para el artista. El lugar donde cobra sentido la pregunta por la existencia del arte es en cada obra concreta y su realización. Y, en efecto, la obra carece de fines, pero de fines exteriores. Siendo así que la única tarea de la obra es *preguntarse por sí misma*, buscar su centro, su origen, el cual Blanchot identifica con el arte. Entonces, “el arte como origen”⁷⁸, y no el mundo ni el ser humano: el arte es lo que busca la obra para ser. Pero para ser, recordemos, ese ser solitario y sin mundo.

Ahora bien, Blanchot no quiere decir con esto que toda obra, sépalo o no, esté en la búsqueda de su origen, así como tampoco impone esta exigencia toda obra artística. Sin embargo, sí que son estas obras que se autoproblematizan, que buscan su centro y su ser mismo las que interesan a Blanchot. Veamos sí, con la siguiente Figura (Fig.1) queda visualmente más claro.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 223.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 224.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 47.

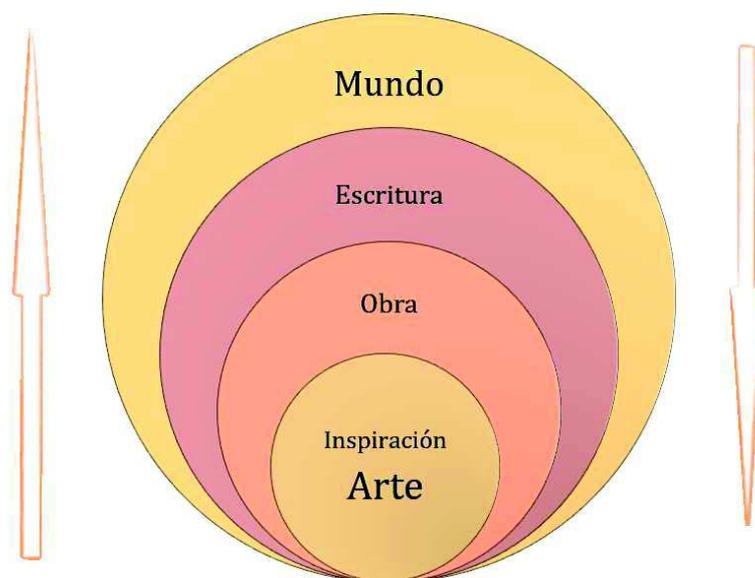


Fig.1. En la dialéctica entre el Mundo y el Arte, propiciada por el espacio inaugurado por la escritura, se gestaría la experiencia del arte: el origen de la obra.

Y respecto a este tipo de arte, de literatura y de poesía, como ya debería empezar a quedar claro, no cabe dar una respuesta de antemano a la pregunta por su existencia, la cual falsearía la condición errabunda y solitaria de la obra. Antes bien, la pregunta por la existencia de este tipo de arte “esencial” ha de mantenerse abierta, entre la afirmación y la negación, oscilando su existencia entre la posibilidad y la imposibilidad.

“La obra ya no es inocente. Sabe de dónde viene. O, al menos, exige en esa búsqueda del origen, estar cada vez más cerca del origen, sostenerse en esta cercanía y mantenerse allí donde se juega la posibilidad, donde el riesgo es esencial, donde amenaza el fracaso; y hacia allí empuja al artista, lejos de ella y lejos de su realización.”⁷⁹

Pero quizá estamos yendo demasiado rápido. ¿Qué significa que la obra se busca a sí misma? El hecho de que se busque a sí misma nos indica indirectamente que la obra no se dispone de sí, que no se tiene a sí y que, no coincidiendo consigo misma, está distendida y como persiguiéndose, tras de sí.

Esto que suena tan abstracto podría encontrar una ilustración en el *factum* del que Blanchot nos advierte: vivimos unos tiempos en los que el arte, la literatura y la poesía son puestos en cuestión. Y esto no sólo por la sociedad neoliberal en la que vivimos, que podría considerar estas actividades como ocupaciones excéntricas e inútiles, como vicios

⁷⁹ *Ibidem*, p.175.

de vagos y maleantes. Sino también, y en sentido más grave, el arte, la literatura y la poesía son puestos en cuestión por los propios artistas.

Antes de continuar, hemos de comprender que Blanchot nos habla desde su época –pleno siglo XX–, una época dominada principalmente por dos grandes ideologías. Por un lado, la capitalista y sus valores asociados al mercado y a la técnica (la utilidad, la eficacia, el cálculo de beneficios, la eficiencia, la optimización del trabajo realizado, la reducción de costes humanos y materiales...) y por otro, la comunista, con sus grandes afanes revolucionarios de emancipación de la sociedad y sus valores vinculados a la acción subversiva y socialmente comprometida.

Es en este paradigma en el que la actividad artística es increpada por sus actores mismos. Así nos encontramos con un Hölderlin que decididamente afirma,

“Y si el reino de las tinieblas irrumpe de todos modos de *viva fuerza*, entonces tiremos nuestras plumas bajo la mesa y entreguémonos al llamado de Dios, allí donde la amenaza sea mayor y nuestra presencia más útil”⁸⁰.

Resolución que sería asimismo suscrita por Gide cuando dice “Donde quiera que mire, sólo veo desamparo. Quien hoy permanece contemplativo, da pruebas de una filosofía inhumana o de un engegucimiento monstruoso”⁸¹. Una actitud de firme determinación por la acción que Blanchot resume magistralmente en la sentencia: “No hay que pintar el asesinato de César, hay que ser Bruto”⁸²

Estos testimonios de poetas y escritores que estarían dispuestos a abandonar su quehacer artístico por una actividad más útil y “elevada” nos hablan de la situación crítica y descreída que experimentarían el arte y los artistas de su época. Sin embargo, pese a lo que de entrada pudiera parecer, Maurice Blanchot sostiene que ese descrédito no implicó el declive del arte. Antes bien, esta situación en la que el arte es puesto en cuestión y sometido a tal presión es la que coadyuvó que el arte se volviera inauditamente sobre sí mismo en busca de su origen, de su esencia, de su razón de ser y su derecho a la existencia. *La problematización del arte no lleva a su desaparición sino a su esencialización*, de manera que el arte, en la época en la que Blanchot nos habla, se convierte en la aventura de descubrirse a sí mismo.

“¿Por qué esta tendencia? ¿Por qué, allí donde la historia lo subordina, lo impugna, el arte se convierte en *presencia esencial*? [...] ¿Por qué, en el momento mismo en que el absoluto tiende a tomar la forma de la historia, en 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 ya el artista, [...] ni todos esos valores sobre los cuales se edifica el mundo y menos aún esos otros valores sobre los cuales se abría antes el más allá del mundo,

⁸⁰ *Ibidem*, p. 201. Las cursivas *no* son nuestras.

⁸¹ *Ibidem*, p. 202.

⁸² *Ibidem*, p. 201.

búsqueda, sin embargo, precisa, rigurosa, que quiere realizarse en una obra, en una obra que sea –y nada más?”⁸³

Estamos así ante un arte que podríamos llamar “esencial” u “original”. Un arte que ya no se realiza atendiendo a un trasmundo ni a un mundo, un arte que no es religioso ni humanista; un arte que no atiende ni al divino objeto de la representación ni al artista creador, sino un arte por primera vez artístico, centrado en la realización de la obra de arte misma y con consciencia de su ser artístico, sin más. En apenas unas líneas Blanchot hace un fugaz y elegante recorrido por la historia del arte:

“La obra que ha sido palabra de los dioses, palabra de la ausencia de los dioses, que ha sido palabra justa, equilibrada, del hombre, luego palabra de los hombres en su diversidad, luego palabra de los hombres desheredados, de los que no tienen palabra, luego palabra de lo que no habla en el hombre, del secreto, de la desesperación o del éxtasis, ¿qué le queda por decir, qué es lo que siempre se sustrajo a su lenguaje? *Ella misma*. Cuando todo ha sido dicho, cuando el mundo se impone como la verdad del todo, cuando la historia quiere realizarse en la culminación del discurso, cuando la obra no tiene más que decir y desaparece, recién entonces tiende a convertirse en palabra de la obra. En la obra desaparecida, la obra querría hablar, y la experiencia se vuelve entonces *búsqueda de la esencia de la obra*, afirmación del arte, preocupación por el origen”⁸⁴

Ahora es cuando nos vamos aproximando a aquello que decíamos un poco más arriba: el mundo, el ser humano y su acción no da la medida ni es el criterio del arte. De manera que, en la expresión “obra de arte”, el término primero de “obra” no cifra la esencia del arte. En la obra, la acción, el quehacer, la producción, la realidad, la existencia, el mundo... en ninguno de estos lugares podrá encontrarse la prueba de que el arte exista y la obra sea.

“En esta perspectiva, el arte no está contenido en la obra, no es lo que hace. Ya no está del lado de lo real, no busca su prueba en la presencia de una cosa producida, se afirma sin prueba en la profundidad de la existencia soberana, más orgulloso del bosquejo ilegible de Goya que del movimiento entero de la pintura”.⁸⁵

Por eso mismo, porque la acción no es el criterio adecuado para medir el arte, éste es desdeñado en una época histórica en que *la acción* es la que dona valor e imprime movimiento al mundo (ya sea el movimiento y el valor de la actividad productiva o el de la acción social). Pero si la acción no da la medida del arte, ¿qué la da? ¿De dónde extrae el arte su ser, su valor y su legitimidad? Dicho de otra forma: ¿qué es lo artístico, por qué eso artístico es valioso y por qué tiene derecho a existir en el mundo?

Sin embargo, estas no son preguntas que Blanchot se formule a sí mismo y que trate de responder en *El espacio literario*. Antes bien, estas preguntas serían aquellas que el propio artista, el propio literato o poeta se formularía constantemente de cara a su obra,

⁸³ *Ibidem*, p. 208.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 220.

⁸⁵ *Ibidem*, p.204.

“¿es lo que hago artístico? En caso de ser esencialmente artístico, ¿tendría por ello algún valor? Estando ética y políticamente sensibilizado con las barbaridades que a diario ocurren en el mundo, ¿podría legitimar la existencia de algo tan inactivo e inútil como el arte esencial en el mundo?” Y precisamente la respuesta a estas preguntas es lo que, en cada caso, la obra de un artista desconoce.

Y este desconocimiento de la naturaleza, la razón de ser y el sentido de la actividad artística no es una insuficiencia que el artista tenga que remediar. La *ignorancia* –termino importantísimo en la obra blanchotiana– sobre lo que el arte y una obra sea no son problemas que haya que solucionar, sino más bien la matriz para que se dé la obra y el arte. Luego la *incertidumbre* y la *indeterminación* –palabras asimismo esenciales– constituyen la condición misma para que el arte y la obra puedan desear realizarse y darse alcance a sí mismos. Así pues, nos dice Blanchot,

“Escribir solo podría tener su origen en la “verdadera desesperación” [...] Nadie puede decirse a sí mismo “estoy desesperado, sino: ¿estás desesperado?” y nadie puede afirmar: “Escribo”, sino solamente: “¿Escribes? ¿Sí? ¿Escribirás?”⁸⁶

En cierto sentido, el autor escribe entonces en búsqueda de una *prueba* de que su vida está hecha para escribir, es decir, de que verdaderamente está “a la altura” de una existencia literaria, de que “vale” para escribir.⁸⁷ Con todo, esta prueba siempre es indeterminada –mientras se esté viviendo no se tiene conciencia de la misma *en tanto tal* prueba, no se sabe qué nos está poniendo a prueba, de manera que no cabe hacer esfuerzos mayores por “superarla”–. Por otro lado, la confirmación de dicha prueba nunca llega, sino que, a lo sumo, pequeñas verificaciones, siempre incompletas e insuficientes, podrán llegar a estimular y animar al escritor a persistir en su actividad. Aunque el carácter de las mismas, dada su precariedad, no sea nunca definitivamente tranquilizador.⁸⁸ Así, dice Blanchot, “pero este saber no existe, ese poder no le pertenece. Con pocas excepciones, nunca encuentra en lo que escribe la prueba de que verdaderamente escribe. A lo sumo es un prelude, un trabajo de aproximación, de reconocimiento”⁸⁹.

Esto que venimos diciendo habría que entenderlo en relación con la idea de que *la obra de arte nunca está ya dada*, de que ésta no se posee a sí de antemano, que carece de certeza y de seguridad sobre sí misma y que, como a tientas, la obra ha de buscarse a sí misma, a su centro, a su estímulo, a su núcleo o su verdad.

“La poesía no es dada al poeta como una verdad y una certeza a la que podría aproximarse; no sabe si es poeta, pero tampoco sabe qué es la poesía, ni siquiera si es; ella [la poesía] depende de él [el poeta], de su búsqueda y, sin embargo, esta dependencia no le hace dominar lo que busca, sino que lo vuelve inseguro de sí, casi inexistente.”⁹⁰

⁸⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁸⁷ Profundo vínculo con las dudas que el poeta F. X. Kappus le plantearía a Rilke en *Cartas a un joven poeta*, Alianza Editorial, 2012.

⁸⁸ Cfr. Blanchot, *op.cit.*, p. 53.

⁸⁹ *Ídem*, p. 53.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 79.

Pues, como veíamos en una cita bastante más arriba, no es sólo la obra y el arte, sino también la existencia artística de la persona lo que está en juego. De manera que, como Blanchot afirma,

“El arte es tal vez un camino hacia sí mismo, [...] pero, ¿dónde está el arte? El camino que nos conduce al arte es desconocido. La obra exige, en efecto, trabajo, práctica, saber, pero todas estas formas de aptitud se hunden en una inmensa ignorancia. La obra significa siempre: ignorar que ya hay un arte, ignorar que ya hay un mundo”⁹¹

En resumidas cuentas, la actividad literaria y poética consistiría en el proceso mismo durante el cual se investiga el espacio de la obra hasta llegar a hacer la experiencia de su centro, al arte. Tal y como lo entendemos, Blanchot no estaría hablando de que hubiera que acudir a ese centro para luego, posteriormente, poder realizar la obra. *El movimiento sería más simultáneo que consecutivo*, de manera que el improvisado camino de la búsqueda de la obra, sería ya, a su vez y en todo momento, la realización de la obra misma.

A este respecto, Blanchot menciona que el camino hacia la obra es a la inversa de como suele creerse: la trayectoria del arte no va desde la inspiración hacia la obra, sino *desde la obra hacia la inspiración*.⁹² Como cuenta la leyenda que una vez dijo aquél, “cuando llegue la inspiración, que me pille trabajando”. Pero, ¿podría decirse que el recorrido, el itinerario o la trayectoria que “deja” esa exploración hasta tomar ese contacto con el centro de la obra, con su esencia, es *ya* la experiencia del arte y de la obra? Creemos que así es. Y los libros o poemas de un autor no son sino huellas, rastros, momentos de una obra que está siempre en camino y en cuestión, siempre inconclusa y en abierta exploración.

2. La exigencia de la muerte del autor.

2.1. Del “yo” al “Alguien” sin rostro.

Hasta ahora hemos hablado de la exigencia de la obra, la cual hacía referencia a: (1) la llamada, la exhortación o el deseo de escritura y (2) la obligación de que ésta fuera a su origen. Todavía nos queda mucho por decir sobre esta exigencia y sobre qué sea ese origen. Sobre lo primero, podríamos decir que la *exigencia es muda*, en el sentido de que no exige nada en concreto y que es el artista el que en cada caso ha de “llenar” dicha exigencia. En cierto sentido es el artista el que “interpreta” esa exigencia, el que le exigiría a la escritura, a la obra, al arte ser de una forma determinada.⁹³

⁹¹ *Ibidem*, p. 115.

⁹² Cfr. *Ibidem*, p. 175.

⁹³ Cfr. *Ibidem*, p. 56-9.

“Exigencia que no es exigencia, porque no exige nada, es sin contenido, no obliga, es solo el aire que hay que respirar, el vacío en el que se mantienen, la usura del día donde se hacen invisibles los rostros que prefieren.”⁹⁴

Ahora bien, además de esta exigencia, el arte le plantearía al artista lo que Blanchot denomina “la exigencia de la muerte”, se entiende, la exigencia de la muerte *del autor*. Si bien el autor es demandando para preparar, por así decirlo, la “antesala” del comienzo de la obra, el autor ha de morir, ha de dejar de estar presente para que la obra propiamente hablando *comience*. Sólo así, muriendo el autor, puede nacer la obra: solo muriendo Eurídice puede nacer el canto de Orfeo.

La exigencia decíamos que, por norma general, es vacía, sin contenido y sin obligación. Sin embargo, sí que manifiesta una demanda que Blanchot tilda de extrema, soberana e imperiosa. A saber: alcanzar el punto central, el centro de gravedad en que el autor muere y, por tanto, la obra se queda huérfana de mundo y se aproxima al arte como a su único origen posible⁹⁵. Y es que, según Blanchot, el arte es lo único que consiente el origen de la obra, siéndole todo lo demás ajeno, quedando así la fama, la gloria, la inmortalidad, la verdad, la acción... excluido de su centro.

Ahora bien ¿cómo entender esta muerte del autor? *El espacio literario* nos deja entrever que dicha muerte no hay que entenderla literalmente, sino más bien en el sentido de la *muerte de la identidad* del autor. Dicho fenomenológicamente, de lo que se trataría sería de realizar una serie de *epojés* como, principalmente, las siguientes:

- De su propia personalidad y carácter (sea este expresado por medio de deseos y preferencias, por sus ideas y creencias, sus gustos estéticos y sus valores morales; por medio de sus hábitos y sus costumbres o de sus proyectos de futuro y sus recuerdos del pasado...)
- De su relación con el mundo (de su concepción y su actitud hacia el mundo, de su descontento con la vida o de su *joie de vivre*, ...)
- De su relación con el resto de personas que lo habitan (de sus vínculos interpersonales, su vida familiar, sus amistades...).
- De sus relaciones personales y connotativas con el lenguaje.

Pero vayamos viendo todo esto poco a poco y a través de Blanchot, cuya palabra es, de lejos, más esclarecedora que la nuestra:

“La obra exige que el escritor pierda toda naturaleza, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por *la decisión que lo hace yo*, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal”⁹⁶

De manera que la exigencia de muerte vendría a significar la necesidad del autor de desprenderse de sí mismo, de desapegarse de aquellas cuestiones más que le más le

⁹⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 47, 48.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 49.

“prestasen” su identidad al escritor. El escritor y el poeta tendrían pues que asumir el desafío de desprenderse de aquello que más los mantuvieran atados a la ficción de sí mismos y del mundo – ficción en la que habitualmente desarrollarían sus vidas.

Luego la muerte del autor no haría referencia, evidentemente, a que éste muriese físicamente, sino a su *muerte como persona, como máscara, como personaje*. Sólo así, renunciando y sacrificando su “ego”, su nombre, su autoría y convirtiéndose en nadie, en un ser espectral, anónimo, neutral e impersonal podría nacer la obra. Testimoniando esta idea con la experiencia de André Gide, Blanchot nos transmite, “No tengo otra personalidad que la que conviene a esta obra. Pero lo que convenga a la obra tal vez sea que “yo” no tenga personalidad.”⁹⁷ De manera que el arte es el que, según le convenga a la obra, sucesivamente que nos deshace y nos hace, nos destruye y nos crea.

Intentemos ver esto con un ejemplo. Cuando se está ante un poema o ante una novela donde quien habla es, de manera directa y descarada, el “yo” de la persona que la escribe, ¿acaso no tiene el lector la impresión de que el efecto que produce su lectura es de un cierto “patetismo”? Tal vez estas no sean las mejores palabras para expresar esa impresión, pero la sensación que queremos transmitir es la de que hay algo chirriante, casi “ridículo” en la lectura del poema que, una vez escrito, permanece demasiado apegado a su autor, que habla demasiado de él, en el que éste está demasiado presente.

Que el autor no muera significaría, tal y como lo entendemos, que todavía se percibiría el vínculo que mantiene unidos al escritor y a la obra cuando ésta ya ha sido escrita. Lo que implicaría que la obra carece “vida propia”, que aún no ha *comenzado* a ser por sí misma y que, por tanto, no se sostendría ni sobreviviría si el autor la soltase. Pero este “morir” del autor y este “soltar” la obra a su soledad no es tan sencillo de entender y de lograr como de enunciarlo. No es *soltar* el libro, el texto o el poema que se haya producido, dejando repentinamente de escribirlo y difundirlo, por ejemplo, colgándolo en la red de forma anónima. No es ese el desprendimiento de la obra ni la muerte de la identidad personal a la que nos referimos.

2.2. El habla de la Neutralidad como el Comienzo de la obra.

Sabemos que esta especie de “disolución del ego” podría resultar un tanto difícil de imaginar. ¿Cómo se llega a ese punto? ¿Cómo se experimenta? ¿Si no hay ego, cogito, consciencia de sí, dónde se está? ¿Cómo experimentar ese anonimato o neutralidad al que el abandono de nuestra identidad nos llevaría? ¿Acaso puede tenerse consciencia de esta fundición en lo impersonal? Desde luego, hacer inteligible esta “muerte del autor” tal y como es concebida por Blanchot es para nosotras todo un desafío. Es posible que no se trate de que la identidad del autor desaparezca efectivamente y como de un plumazo, sino que más bien ésta siga ahí, pero siendo irrelevante, insignificante o, mejor dicho aún, incluso impropio e incapacitante para entrar en una profunda relación con la actividad

⁹⁷ *Ibidem*, p. 82.

del pensamiento y de la escritura. Esta es la rendija de luz que nos aportan, al menos, las siguientes líneas:

“Cuando estoy solo, no estoy. No es esto un estado psicológico que indica el desvanecimiento, la desaparición del derecho a sentir lo que siento a partir de mí como centro. Lo que viene a mi encuentro no es que yo sea un poco menos yo mismo, sino lo que hay “detrás de mí”, lo que el yo disimula para ser para sí.”

Esto que nos dice Blanchot parece ser bien tolerado por el sentido común y más tranquilizante para el ánimo. Sin embargo, que la muerte del autor no sea física ni psicológica *no significa que esta sea exclusivamente metafórica o poética*. Como iremos viendo, el pensador francés considera que ésta no deja de ser una muerte, con todo lo que habitualmente traería asociado de desconcierto, incertidumbre, inseguridad, inquietud, miedo, oscuridad, nocturnidad....

Lo que habría que retener sería que, según Blanchot, aquel que escribe yendo a la zaga del origen de su obra, escribe *ya* desde un lugar en el que todo, incluido él mismo, está devastado. El escritor que escribe aspirando al centro de su obra escribe en busca de algo que no encuentra y que no sabe si encontrará. Escribe como quien vaga en el desierto en busca de un oasis. De manera que, aunque su muerte no sea literal, el autor sí que está verdaderamente en una situación de *riesgo*.

¿Pero cuál es el riesgo al que se enfrenta el escritor? ¿*Cómo puede ser escribir una tarea peligrosa*? La escritura es arriesgada porque, al escribir, el escritor se está entregado a la soledad esencial de la obra y, al hacerlo, empieza no sólo a participar sino a *pertenecer* al “ser sin ser” que es la obra. En cuanto el autor entra en comunicación con la soledad de la obra, éste se transformaría inmediatamente: se precipitan en lo incierto, en lo que se juega su ser en su posibilidad de ser o no ser. De manera que, al ser “tocado” por la soledad de la obra, el autor perdería el seguro contacto y conocimiento de sí mismo, es decir, todo aquello que pudiera hacerle sentir que efectivamente “posee” una intimidad o interioridad.

¿El resultado? Que el escritor, como la obra, se queda asimismo “solo”. Luego, al escribir auténtica u originariamente, uno ya no está en sí mismo, sino en la soledad de la obra en la cual, recordémoslo, ésta solo se *es*, sin más atributos. De ahí que el autor ande, como nos dice Blanchot, “moribundo y sin verdad.”⁹⁸ A este respecto resulta llamativo que en *El espacio literario* se destaquen el “recurso a los personajes” en la novela y el “recurso al diario” como de una serie de prácticas de resistencia frente a la exigencia de abandonarse a sí, al mundo y a las relaciones interpersonales a la que nos abocaría la soledad de la escritura.⁹⁹

⁹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 22.

⁹⁹ Para Blanchot el diario no es una confesión, no es la íntima y sincera expresión de la privacidad, sino un medio para recordarse a sí mismo, para preservarse del olvido. Paradójicamente para preservarse por medio mismo de aquello que lo nihiliza: la escritura. En definitiva, el diario sirve al escritor para arraigarse, para anclarse a un mundo verdadero, efectivo, presente y que avanza sin retorno. Es un afán por vivir en que pasa e, irrecuperable, no vuelve jamás. El diario es, pues, la “salvaguardia del acontecimiento”, de “lo cotidiano fechado y preservado por su fecha”. Cfr. *Ídem*, pp. 21-2

Creemos que estas palabras tan obtusas podrían encarnarse en la *experiencia de la angustia o de la desesperación* a las que Blanchot asocia continuamente la experiencia genésica de la literatura y las elevadas exigencias de la obra. Y es que, ¿no son la angustia y la desesperación disposiciones afectivas en las que nuestra identidad se encuentra en crisis o, al menos, en cuestión? Y, por otro lado, ¿no son los momentos de crisis y de soledad existencial ciertamente proclives para la escritura? Aunque sabemos que no estamos tanto argumentando como apelando a la experiencia del lector, creemos que ésta es la forma más “eficaz” de lograr transmitir intuitivamente lo que nos proponemos; a saber: *asociar la exigencia de la obra con la exigencia de la muerte*, la necesidad de la escritura con el eclipse de la ficción del “yo” y la aparición de la inmensidad que esta ficción disimulaba.

Quedándonos con lo imprescindible, creemos que la muerte del autor ha de entenderse como el momento en el que la identidad de un sujeto se ve debilitada o amortiguada.¹⁰⁰ Aclaremos un par de cuestiones antes de continuar.

- Por un lado, bien podría decirse que este tambaleo de la identidad es provisional y transitorio, pero no es su cronología lo que aquí nos interesa, sino la experiencia de ese “debilitamiento” o de esa “amortiguación” en cuanto tal, en su inmanencia, mientras es. Y ahí su duración es eterna, sin un antes y un después.

- Por otro lado, tendríamos que hacer aquí un esfuerzo por no interpretar estas palabras en un *sentido psicopatológico*. No se trata de que para ser escritor o poeta haya que padecer algún tipo de depresión nerviosa o de trastorno de la personalidad. Lo que sí debería acontecer sería una cierta relativización o desestabilización del sí mismo, pues ello sí que parece ser, según Blanchot, una *condición necesaria* para que la palabra poética o literaria pudiera nacer de un lugar que ya no es “propio”. Y antes que de “condiciones necesarias” tal vez sería más ajustado decir que es una condición indefectible: la muerte del autor no es un requisito que el escritor haya de esforzarse por cumplir para lograr su obra, sino algo más “espontáneo”, algo que deviene insoslayablemente, que acaece y es donado en cada caso en que la obra es.

Digámoslo ya directamente. Cuando Blanchot habla de esta muerte del autor lo hace pensando en una suerte de caída o de inmersión en un espacio que Blanchot denomina “*lo Neutro*”, un espacio de impersonalidad y anonimato en el que la personalidad de cada cual, como la obra, pierde consistencia y se convierte en una nulidad de ser. Y Blanchot se cuida bastante de aclarar que este abandono de la personalidad no es aras de adquirir una nueva. No es un dejar de ser yo para convertirse en otro. Recordemos la frase de Gide: “No tengo otra personalidad que la que conviene a esta obra. Pero lo que convenga a la obra tal vez sea que “yo” no tenga personalidad.”¹⁰¹ No

¹⁰⁰ En el sentido de que, en tanto escritores, la existencia que poseen es una existencia literaria o poética. Su propia identidad, su ser le va en la pregunta por la obra. Resumidamente diríamos pues que, si su obra es, su existencia es.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 82.

se trataría de saltar de una identidad a otra según nos demandara la obra, sino de permanecer en el lugar en que ninguna identidad sería posible. Es *el afuera de toda identidad*, la alteridad siempre posible frente a cualquiera ya dada.

En definitiva, hablando en términos blanchotianos, estamos en una región en la que “yo” pasa a ser un “él”, un “Alguien sin Rostro”, que no es ningún otro concreto, que no es nadie o que, literalmente hablando, que *es* nadie. Pero que no haya nadie no significa que haya silencio. ¡No porque deje de haber personalidades deja de haber voz y palabra! Las hay, pero esta palabra y esta voz son las palabras de nadie: aquellas que nacen de la inmersión en la soledad y en el ser sin ser de la obra: un espacio que Blanchot denomina poético, órfico, nocturno y de neutralidad: “El encuentro de Orfeo es el encuentro de esta voz que no es mía”¹⁰².

Esta región impersonal y neutral es imprescindible porque sólo desde quien se haya desprendido de sí mismo puede hablar el lenguaje desde sí mismo. La muerte del autor implica, en este contexto, entrar en contacto con la región impersonal del lenguaje y del pensamiento, en la que se este se habla a sí mismo.

“La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial. [...] Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. [...] Así, el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia”.¹⁰³

2.3. El habla Impersonal como experiencia de Inspiración y Fascinación.

Ahora bien, ¿cómo concebir este lugar órfico donde es la palabra la que se habla a sí misma sin finalidad alguna? Según Blanchot, en este lugar anónimo al que accede el escritor lo que “hay” es un “poder neutro sin forma y sin destino”¹⁰⁴. Un poder que Blanchot vincula con la *inspiración*. Pero no vayamos tan rápido, ¿qué entiende Blanchot por inspiración? En un tono con claras resonancias místicas, Blanchot nos habla de la inspiración como de una suerte de fuente o manantial inagotable del que la palabra nacería. Es decir, la inspiración es un lugar de origen, de exceso y superabundancia verbal¹⁰⁵ en contacto con el cual tanto el literato como el poeta experimentarían que “todo podría llegar a ser dicho”. Este punto en que la palabra parece carecer de limitación se correspondería con la experiencia de la inspiración, que para Blanchot también es una experiencia del origen. Origen del que no sólo podrían proceder todas las palabras, sino en el que, por así decirlo, se tiene a la palabra en potencia, en su potencialidad y su posibilidad.

¹⁰² *Ibidem*, p. 146.

¹⁰³ *Ibidem*, p. P35.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. P22.

¹⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 172.

“El primer carácter de la inspiración es ser inagotable porque es la proximidad de lo ininterrumpido. Aquel que está inspirado –que cree estarlo– siente que va a hablar, que va a escribir sin fin. Rilke señala que cuando escribía *El libro de las horas* tuvo la impresión de que no podría dejar de escribir. Y van Gogh dice que no puede dejar de trabajar. Si, eso es sin fin, eso habla, no deja de hablar, lenguaje sin silencio, porque en el silencio se habla. La escritura automática es la afirmación de ese lenguaje sin silencio, de ese murmullo infinito abierto cerca nuestro, bajo nuestra palabra común y que parece una fuente inagotable. Le dice a quien escribe: *te doy la llave de todas las pablaras*. Promesa maravillosa, promesa que cada uno se apresura a interpretar como si hubiese dicho: tendrás todas las pablaras. Pero lo que se ha prometido es más aun, no solo el todo de la palabra, sino *la palabra como origen*, la irrupción pura del origen, allí donde hablar precede no a tal o cual palabra, sino a la *posibilidad de la palabra*, donde hablar se precede siempre a sí mismo”¹⁰⁶

Sin embargo, hemos de cuidarnos de no entender esta inspiración como un poder que le es entregado al escritor. Pues, como dice Blanchot, “el lenguaje al que nos permite acceder no es un poder, no es un poder de decir. En él, yo no puedo nada y “yo” nunca habla”.¹⁰⁷ Luego el contacto con esta inspiración habría que entenderlo más bien en la línea de lo que apunta Kafka en sus *Diarios*, “mi incapacidad de pensar, de observar, de comprender, de comprobar, de recordar, de hablar, de compartir una experiencia, es cada vez mayor, me vuelvo de piedra...”¹⁰⁸ De este modo, al tocar el centro inspirado del arte, el escritor y el poeta siente que está en contacto con un inmenso poder del que, sin embargo, no dispone. Por así decirlo, el don de la inspiración tiene su contrapartida, y es que el escritor no puede hacer uso de él a su antojo. De manera que,

“La *inspiración* aparece entonces poco a poco bajo su verdadera luz: es poder, pero a condición de que quien la acoge se vuelva débil. No tiene necesidad de los recursos del mundo ni del talento personal, pero es necesario haber renunciado a estos recursos, haber dejado de apoyarse en el mundo y ser libre de sí.”¹⁰⁹

Por tanto, queda claro que, “Escribir es disponer del lenguaje bajo la *fascinación*”¹¹⁰ y, como bien apunta Blanchot, “lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido”¹¹¹. Es por ello que no puede usarse astutamente esta inspiración para “hacer mundo”. El lenguaje fascinado del escritor está lejos del Día y sus dinámicas. ¿Qué quiero ello decir? Que estamos ante un lenguaje que *simplemente es*, que es sin emisor ni receptor, sin función comunicativa; sin predicados ni valoraciones estéticas; sin significado, sin sentido, sin referencia, sin verdad, sin función epistemológicas. En este sentido entendemos que el lenguaje fascinado es un lenguaje impersonal que no cabe ser concebido antropológica y mundanamente.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 171.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 167.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 56.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 172.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 26.

“Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia “ti” [...] además, es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo el que se habla”¹¹²

Pero, entonces, en esta situación de fascinación y de inspiración en la que el poeta se sitúa en el “espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del *poder de decir y del poder de oír*”¹¹³ ¿Qué ocurre? ¿Qué queda? ¿Qué habla? ¿Qué se expresa cuando “el escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites”¹¹⁴? Blanchot mismo responde que,

“Hablar es entonces una transparencia gloriosa. Hablar ya no es decir ni nombrar. Hablar es celebrar, es glorificar, es hacer de la palabra la pura consumación radiante que dice cuando no hay nada que decir, que no da nombre a lo que es sin nombre, pero lo acoge, lo invoca, lo celebra.”¹¹⁵

Hablar es celebrar, glorificar el lenguaje y su ser. Pero sobre todo esto discurriré algo más adelante. Por el momento hemos de prevenirnos de tres posibles malentendidos a la hora de comprender qué sea esa voz impersonal del poeta. Y es que esa voz no es la voz de la *Razón Universal*, pues

“No designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. [...] No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. [...] no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justiciado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo.”¹¹⁶

De sobra sabe Blanchot que estas pretensiones de objetividad y desinterés no disimulan más que la voz de una “sociedad aristocrática ordenada”¹¹⁷. Y la literatura que propone está lejos de ser concebida como un solapado instrumento ideológico y del poder. Y este lenguaje neutral tampoco pretende ser portavoz de alguna *divinidad trascendente*, eterna e inmutable,

“Orfeo no es el símbolo de la trascendencia orgullosa cuyo órgano sería el poeta y, que lo llevaría a decir: no soy yo quien habla, es el dios quien habla en mí. No significa la eternidad e inmutabilidad de la esfera poética, sino que, al contrario [Rilke] vincula lo poético a una exigencia de desaparecer que excede la medida, es un llamado a morir más profundamente.”¹¹⁸

¹¹² *Ibidem*, p. 20.

¹¹³ *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 149.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 222.

¹¹⁷ *Ídem*, p. 222.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 146.

Y desmontando una posibilidad más, este habla tampoco ha de interpretarse como la voz del “*Ser*”, pues

“A esta poderosa construcción del lenguaje [...] que subsiste por sí sólo y reposa por sí mismo, lo llamamos obra y lo llamamos ser, pero bajo esta perspectiva no es ni lo uno ni lo otro. El poema entendido como objeto independiente, que se basta a sí mismo, objeto de lenguaje creado por sí sólo, mónada de palabras en la que solo se reflejaría la naturaleza de las palabras, es entonces, tal vez, una realidad, un ser particular, de una dignidad, de una importancia excepcional pero *un ser* y, a causa de ello, de ningún modo más cercano del ser, de lo que se escapa a toda determinación y a toda forma de existencia”¹¹⁹

3. Características de la escritura y del espacio de la obra.

3.1. *La obra como Exilio y como Afuera.* El escritor como exiliado y vagabundo.

Pero profundicemos en el peligro de la escritura. La tesis blanchotiana, tal y como la veníamos presentando hasta ahora era, esquemáticamente, la siguiente: (1) el poema es caracterizado como el exilio, el riesgo, la soledad esencial de lo que simple y llanamente es; (2) El poeta pertenece y se debe al poema; (3) El poeta vive, por tanto, en el exilio, es un exiliado.

Pero esta argumentación podría verse en términos bastante más intuitivos y familiares para el lector, también empleados por Blanchot: el poeta es un exiliado porque vive en el reino de lo literario, lo poético, lo artístico, que no es otra cosa que el reino *de la imagen*, de lo imaginario e irreal. Es decir, que el poeta, cuando reside en el reino imaginario del poema, de lo que está exiliado en primer lugar es del mundo de lo que ciertamente es y existe. De modo que el poeta se aparece, como coloquialmente suele decirse, como una persona que no habita en la Tierra, sino está en otro lado, en “su mundo”. Posiblemente esta persona también aparezca en el imaginario colectivo como “el bohemio”, el “excéntrico” o el marginado que, a fin de cuentas, *carece de existencia social*. En definitiva, lo que habría que retener es la idea de que el poeta que sucumbe al exilio fenoménicamente puede aparecer como alguien incapaz de manejarse en sociedad, que se ve desplazado o descentrado de la misma.

De todas las figuras que nos vienen al encuentro cuando pensamos en este destierro, tal vez la más esclarecedora sea la del *inadaptado*, la de aquel que no puede pasar por el aro de una vida corriente. La de quien no comparte las convenciones, las creencias, los sistemas de ideas o las concepciones del mundo habituales; la de quien no participa de los valores, los objetivos o categorías sociales habituales, como podrían ser las preocupaciones por generar una buena imagen de sí, hacer carrera profesional, alcanzar el éxito laboral, el reconocimiento social....

Y cuando decimos del escritor que está fuera de este mundo –del que tan solo hemos puesto unos burdos ejemplos–, no lo decimos necesariamente en el sentido de que sus pensamientos, ideas o costumbres sean *otras* distintas, quizá arrogantemente más

¹¹⁹ *Ibidem*, p.36.

“elevadas”, de las que aquí mencionábamos. El inadaptado también podría perfectamente, por ejemplo, desempeñar un trabajo bien remunerado y tener fe en la religión en la que hubiera sido educado, pero la diferencia estribaría en que, aun realizando estas actividades, el inadaptado no encontraría en ellas una sensación de participación “real” en las mismas. En tanto que *vivencialmente* el poeta no experimentaría una efectiva inmersión o comunión con sus congéneres, decimos de éste que estaría fuera de este “juego” del mundo. Y ello no por propia voluntad, no por un orgulloso y solitario recogimiento, sino por *impotencia en la participación* en el trajín de lo público-social-comunitario. Así, dice Blanchot:

“Se dice a menudo que el artista encuentra en su trabajo un medio cómodo de vivir sustrayéndose a la seriedad de la vida. Se protegería así del mundo donde actuar es difícil para establecer en un mundo irreal en el que reina soberanamente. [...] A menudo el artista parece un ser débil que se acurruca perezosamente en la esfera cerrada de su obra, de la que es dueño y donde puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad [...] Pero esta perspectiva expresa un solo aspecto de la situación. El otro aspecto es que el artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia [la exigencia de la obra] que, al arrojarle fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo”¹²⁰

En fin, las modalidades del ser-inadaptado podrían ser varias y no nos interesan aquí los motivos que podrían haber llevado a alguien a la experiencia de la inadaptación. Lo que sí nos interesa rescatar es la idea de que esta falta de “existencia social” que experimenta el exiliado no ocurre de manera que deje al escritor intacto y tranquilo con su “existencia personal” o individual, sino que asimismo provoca el tambaleo de esta última. *El escritor no es nadie para el mundo ni es nadie para sí mismo*. Con todo, dejemos que hable el testimonio de Kafka, tan elocuente y sintético respecto a lo que al exilio del escritor se refiere:

“Mi situación en este mundo parece espantosa: solo, en Spindlermühle, además en un camino desolado, donde uno se resbala sin cesar en la oscuridad, en la nieve, y por otra parte en un camino insensato, *sin meta terrestre* [...]; abandonado en este lugar [...]; incapaz de hacerme amigo de nadie, incapaz de soportar amistad, en el fondo lleno de infinito asombro hacia una reunión animada de personas [...]; además no solo abandonado aquí, sino también en Praga y sobre todo en Praga, mi ‘patria’, y en verdad no sólo abandonado por los seres humanos, lo que no sería lo peor, porque podría correr detrás de ellos mientras viviera, sino por mí mismo en relación con los demás seres humanos; siento simpatía hacia los que aman, pero no puedo amar, estoy demasiado lejos, estoy desterrado; y como después de todo soy un hombre y mis raíces exigen alimento, también tengo ‘allá abajo’ (o allá arriba) mis representantes, lamentables e insuficientes comediantes, que sólo consiguen satisfacerme (en el fondo no me satisfacen nada, y por eso me siento tan abandonado) porque mi alimento especial proviene de otras raíces, en otros climas, y aunque también estas raíces son lamentables, son, sin embargo, más aptas para la vida”¹²¹

¹²⁰ *Ibidem*, p. 46-7.

¹²¹ *Ibidem*, p. 63. Las cursivas son nuestras.

Luego el escritor está exiliado tanto del mundo, como de la sociedad como de sí mismo. Ahora bien, éste encuentra además en una situación trágica, pues *tiene la ilusión* de que aun estando exiliado del mundo podría “ganarse” o “salvarse” entregándose a la escritura de su obra. Así, dice Kafka: “Si no me salvo en un trabajo, estoy perdido” [...] “Toda esta desdicha me conmueve poco y me siento más *decidido* que nunca... Pero a pesar de todo escribiré, pase lo que pase; *es mi lucha por sobrevivir*”.¹²² De manera que, escribiendo, hipotéticamente y en principio, alguien podría dotarse de una existencia poética o literaria; escribiendo, se podría *llegar a ser “alguien”*: se podría llegar a ser escritor. Y no decimos esto pensando en ser alguien *para el mundo*, en el sentido de alcanzar la fama, el prestigio o el reconocimiento social que mencionábamos antes y que alguien, con sus libros, pudiera cultivar. Antes de todo esto, se trataría de que el escritor consiguiese ser alguien *para a sí mismo*. A este respecto son frecuentes los testimonios de artistas que afirman tener la sensación de que únicamente *son* en tanto desarrollan su actividad artística.¹²³ Por otro lado, dice Kafka: “No soy más que literatura y no puedo y no quiero ser ninguna otra cosa”¹²⁴.

Así pues, excluido del tráfico de la vida cotidiana, el escritor/poeta correría el riesgo de consagrarse y encomendarse por completo a la actividad poética. Y ello a pesar de que el cumplimiento de las elevadas e intransigentes exigencias de la obra podrían ocasionarle la *ruina y condena de su propia vida mundana y personal*. La ciega obediencia de las solicitudes de la obra (dedicación de tiempos de escritura, viajes para hacer experiencias que estimulen la escritura...) podrían llevar al escritor a desatender la dimensión social, moral y política de su vida. Así, podría desatender las expectativas de sus vínculos familiares, negarse a dedicar su energía y su tiempo desempeñando un empleo cualquiera y carente de significación para su obra y su vida... En definitiva, la *obsesión del autor por la obra* y la necesidad de propiciar y atender los intermitentes arrebatos de inspiración para escribirla, podrían convertirlo en una persona poco hábil, por decirlo de algún modo, para atenerse a obligaciones y responsabilidades sociales. Dejemos, sin embargo, que el propio Kafka se exprese,

“Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la posibilidad más productiva de mi ser, *todo se encaminó en esa dirección*, y dejó vacías aquellas aptitudes que correspondían a las alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y sobre todo de la música. *Me atrofié en todas esas direcciones*. Esto era necesario, porque la suma total de mis fuerzas era tan escasa que aun todas reunidas no alcanzaban ni a medias a satisfacer las exigencias de mis propósitos literarios... la compensación de todo esto es más clara que la luz del día. Mi desarrollo ya llega a su término; a mi entender ya no me queda más que sacrificar”.¹²⁵

¹²² *Íbidem*, p. 56.

¹²³ Ver, por ejemplo, la experiencia de Van Gogh en la película *A las puertas de la eternidad*. O la experiencia de Cézanne en Ponty, M. (2012), *La duda de Cézanne*. Madrid, Casimiro Libros.

¹²⁴ *Íbidem*, p. 58.

¹²⁵ *Íbidem*, p. 59.

Esta *entrega desmedida y desequilibrada* a la obra podría provocar, como sería natural para nuestro sentido común, que el escritor se abismara en una vida de soledad y precariedad, de manera que careciera de recursos sociales y materiales para desarrollar su vida satisfactoria y cómodamente. Y, yendo más allá, se nos ocurre que el escritor también podría ser incapaz de entrar en diálogo y en razón consigo mismo, que al enajenarse del mundo también lo hiciera de sí mismo y que, habiéndose dado de tal manera a la obra, por mor de la misma deambulara volublemente por ahí, sin consistencia ni voz propia.

No entraremos ahora a debatir el nivel de responsabilidad que cada cual contrae con las decisiones que toma y las acciones que realiza. Lo importante aquí es retener que, según Blanchot, el escritor se expone a un riesgo esencial al vivir en el espacio y en la cercanía de la obra y lo terrible aquí es que esta pérdida de mundo y de subjetividad forman parte de la exigencia de la obra. Pues no olvidemos que la exigencia central, suprema y capital de la obra es la exigencia de la muerte del autor. No olvidemos que Eurídice ha de ser sacrificada para que nazca el canto de Orfeo. De manera que lo que acabamos de esbozar sería el “precio a pagar” por atender la llamada del arte e intentar cumplir su exigencia y su destino poéticos.

Sin embargo, Blanchot se empeña en dejar bien claro que con este cumplimiento de la exigencia de la obra *el escritor no se gana ni a sí mismo ni un mundo para sí*. Dice Blanchot:

“Porque los hombres valientes aceptan el riesgo bajo el velo del subterfugio, muchos piensan que responder a este llamado es responder a un llamado de verdad: tienen algo que decir, un mundo en ellos que liberar, un mandato que asumir, su vida injustificable que justificar”¹²⁶.

Pero por más que se atienda a la llamada del arte como si esta fuera un pretexto para la auto realización o la salvación, el arte no es una vía de autodescubrimiento, ni una vocación, ni una forma de ganarse la tierra o el cielo. Nada decimos sobre que la actividad artística no pueda *también* hacernos alcanzar indirectamente estos fines mundanos, pero, según Blanchot, “la literatura no acepta convertirse en medio”¹²⁷ Luego dentro de la economía de la obra, parece que el escritor no sale muy bien parado. Antes bien, dedicarse a la escritura parecería equivaler a vender el alma al diablo.

“Pero, ¿qué ocurre con este hecho: ser poeta? El acto de escribir es un don silencioso y misterioso. *¿Pero y su precio?* [...] Cuando escribimos historias a plena luz, a pleno sol, ¿sabemos acaso algo de este abandono a las fuerzas oscuras, de este desencadenamiento de poderes habitualmente mantenidos a distancia [...]? ¿Acaso la superficie conserva algún rasgo? *Tal vez haya otra manera de escribir. Yo no conozco más que esta, en esas noches en que la angustia me atormenta al borde el sueño*”¹²⁸

¹²⁶ *Íbidem*, p. 49.

¹²⁷ *Íbidem*, p. 52.

¹²⁸ *Íbidem*, p. 67.

Lo dicho hasta el momento podría llevarnos a pensar que la actividad artística consiste en *un simple sacrificio*. Pero, ¿Qué tendría este de “especial”? ¿No es la vida siempre riesgo y desafío? En efecto, la vida está en juego en la revolución, en la guerra, en quien se entrega, como se dice, en cuerpo y alma a su profesión o a su vocación ... Pero, según Blanchot, todos estos riesgos que se corren tienen una reconocida utilidad, y es que van en favor de lograr una vida mejor, más plena, estable, protegida, satisfecha. Una vida diurna y mundana. Sin embargo, los riesgos del arte son otros. El artista no sólo arriesga *su vida* a un proyecto incierto, sino que, según Blanchot, el poeta arriesga la *esencia del lenguaje* –que corre el peligro de convertirse en una charlatanería no esencial– y la *esencia del arte* –en tanto el artista tendría la tentación de “venderse” y hacer un arte no-verdadero que se disolviese en lo mundano–. Tratar en profundidad estos temas nos llevaría muy lejos. Quedémonos, sin embargo, con lo siguiente que Maurice Blanchot afirma.

“Cuando se dice que el escritor sólo debe vivir para escribir, que el artista debe sacrificar todo a las exigencias de su arte, de ningún modo se expresa la urgencia peligrosa, la prodigalidad del riesgo, que se cumplen en esta pertenencia. El sabio también se entrega entero a su tarea de sabio. Y la moral en general, la obligación del deber, pronuncian el mismo juicio fanático por el cual, finalmente, el individuo es invitado a sacrificarse y perecer. Pero la obra no es el claro valor que nos exigiría agotarnos para edificarla por pasión o por fidelidad al fin que representa para nosotros. Si el artista corre un riesgo es porque la obra misma es esencialmente riesgo, y al pertenecerle, también pertenece al riesgo.”¹²⁹

3.2. La obra como Lo Infinito y la escritura como Lo Interminable.

La ausencia de libro y la escritura como sempiterno error.

Pero, ¿por qué el poema se convierte en el exilio para poeta? ¿Por qué dice Blanchot que el poema es *esencialmente* riesgo? Tal y como lo vemos, el poema se convierte en el exilio para el poeta porque este, como el burro atraído por una zanahoria, se dedica a perseguir aquello que nunca alcanzará. Terrible *ficción* que despeñará al escritor por la sisífica pendiente de *lo interminable*, de lo que no tiene fin, de lo que circularmente se sucede, quedando siempre abierto, siempre incluso, siempre lejos, afuera, inalcanzable en el exterior.

Luego el poeta es un sin hogar en un sentido más incluso: alguien que no puede residir ni en el mundo, ni en la sociedad ni en sí, pero *tampoco en su obra* ya que ésta, una vez *es*, se cierra sobre sí misma creando un espacio interior de reserva infranqueable. La obra es lo que inhibe toda posibilidad de acercamiento, de intimidad, de entrañamiento: es un lugar *no-lugar* donde no se puede estar, ni permanecer, ni habitar.

Acompañemos lo dicho con una ilustración (Fig.2.):

¹²⁹ *Íbidem*, p. 225.



Fig.2.: Adviértase la fuerza “centrífuga” de la obra, el movimiento de inercial huida de su centro y de sí misma.

¿Cómo podría entonces ser la obra *habitable* para el escritor? En realidad, la relación de la obra para con el escritor es bastante más “aséptica”, en el sentido de que la obra se convierte en un ser que *ignora* al escritor. Sin embargo, esta ignorancia e indiferencia serán vividas por el autor no sólo como si la obra le diese la espalda, sino como si ésta se hubiera convertido en un ser extraño y hostil que lo aleja cada vez que éste intenta aproximarsele –sea para escribirla o leerla–. De manera que entre el escritor y la obra parece haber, más que una inmóvil distancia, una suerte de *fuerza* que vigorosamente los mantiene alejados y que manda al escritor *Afuera* –al *Afuera* de la obra, término vitalísimo que convendría retener–. ¿Hasta qué punto es competencia del autor acceder entonces a la obra que “escribe”? ¿No es más bien la obra la que “se deja” escribir?

Esto nos permitiría comprender por qué la entrega obsesiva y desmedida a la “exigencia de la obra” jamás garantice el cumplimiento de la misma ni de la existencia artística del autor. Como lanzando un órdago, el escritor podría “apostar” todo por su sensibilidad poética y la poesía y, con ello, en raras ocasiones considerará que verdaderamente está escribiendo o que él mismo es un escritor. Así, dice Kafka,

“Contemplado desde el punto de vista de la literatura, mi destino parece bastante simple. El deseo de representar mi fantástica vida interior ha desplazado todo lo demás; y, además, la ha agotado terriblemente, y sigue agotándola. Nunca otra cosa [que la literatura] podrá jamás conformarme. Pero *mi capacidad de llevar a cabo esa representación no es de ningún modo previsible, tal vez ya se ha consumido para siempre*, tal vez retorne, aunque las circunstancias exteriores de mi vida no favorecen ese retorno. Por eso *titubeo*, vuelo incesantemente hacia la cima de la montaña, pero *no consigo sostenerme* ni un momento. También otros titubean, pero en regiones más bajas y con mayores fuerzas; cuando corren el riesgo de caerse, los aferra el pariente que con esa intención los acompaña. Yo, en cambio, vacilo allá arriba; por desgracia, no es la muerte, sino el eterno tormento de morir.”¹³⁰

Este testimonio nos permite iluminar de primera mano aquello que afirmábamos con Blanchot más arriba: el escritor está, frente a la obra, siempre en condición de *indeterminación* y de *ignorancia*: desconoce si ha comenzado a escribir la obra, si realmente la está escribiendo y si ésta está, llegado cierto momento, terminada o no. Como decíamos, para un escritor, la obra siempre aparece, antes de su realización, como lo imposible e irreal. Según Blanchot ello se debe a que, propiamente hablando, el autor no pertenece a la obra, sino al *estado anterior de su comienzo*¹³¹.

¿Qué quiere decir esto? ¿Cuál es el estado anterior al comienzo de la obra? Aquel en el que todavía hay un autor, en el que éste aún no ha muerto. En ese punto todavía hay una persona que, libre, racional y voluntariamente puede decidir ponerse manos a la obra y comenzar a escribir un libro. Ahí todavía hay un espacio para el *poder* del ser humano, para su iniciativa, para la firme determinación de su voluntad y la contundente ejecución de una acción que sea capaz de sentar un comienzo (decidir escribir y escribir). Ahora bien, en cuanto el autor muere, en cuanto se abisma en el dominio inspirado de la neutralidad, sucede como si *cediese estos “recursos”* o como si, directamente, le fueran arrebatados. Esta relativa alienación de sus “herramientas” a la que el autor se ve forzado las entendemos en el sentido de que el escritor se experimentaría a sí mismo impotente ante la obra e inseguro sobre sus capacidades, facultades o poderes para poder influir o decidir sobre su comienzo, su adecuado desarrollo y su fin.

Como veíamos a propósito de la inspiración, el escritor se queda sin personalidad, sin ser, sin libertad, sin acometividad, sin acción, sin resolución, sin saber y, solo entonces, desprovisto de todo aquello que le investía de *poder* frente a la obra, es cuando ésta *puede comenzar*. Trágicamente, la impotencia del autor es la potencia de la obra; la muerte del autor, el comienzo de la obra... y así sucesivamente. A menos es el autor, más es la obra, y viceversa. Y estas inversiones serían, por así decirlo, las exigencias, las demandas o condiciones que la obra impondría para ser.

En resumidas cuentas, lo que queremos transmitir es que la obra, al contrario que el libro, nunca nace de un comienzo deliberado y sabido, sino precisamente de lo contrario: de la pérdida de voluntad, capacidad deliberativa y saber del autor. Y en tanto que el escritor nunca es quien pone comienzo a la obra, pues esta comienza cuando el

¹³⁰ *Íbidem*, p. 59-60.

¹³¹ Cfr. *Íbidem*, p.18.

escritor se descentra y despersonaliza, tampoco puede desarrollarla ni ponerle fin. Lógicamente, *no se puede terminar lo que nunca tuvo comienzo*. Sin embargo, en tanto que el escritor *crea* haber comenzado una obra de la que dispone, se convierte en un expatriado, en un paria, un vagabundo que permanentemente deambula por las callejuelas del espacio literario en busca de lo que jamás poseyó ni podrá poseer: la obra.

Lo infinito, lo solitario, lo inapropiable y lo indomeñable: lo que *no es dominio, pertenencia ni usufructo de nadie*: a lo que sólo se puede acceder siendo nadie. Pues, si es renunciando o desposeyéndose de sí como la obra ha nacido, ¿hasta qué punto puede una obra ser la obra *de* alguien? Blanchot pareciera advertirnos de que, en un cierto sentido, toda obra es anónima e impersonal – lo que en un mundo en que la “propiedad intelectual” es un derecho jurídicamente recogido y protegido, creemos que tendría bastante que decir.

Con todo, volviendo al carácter infinito e inalcanzable de la obra, diríamos que su máxima “perversión” radicaría en que el escritor no puede *optar* por dejar de vagar. Es decir, el escritor no puede dejar de escribir y escribir, de continuar su obra ahora en un libro ahora en otro, ahora en este cuaderno ahora en aquel, ahora en esta ciudad, ahora en esta otra. La necesidad de la escritura le persigue y no puede desprenderse de ella pues, el hecho de abandonarla, de separarse de la tarea y la exigencia de la obra, *ya implicaría el ejercicio de un poder sobre la misma*: la toma de una decisión, la ruptura de una dinámica concreta y el posible comienzo de otra dinámica nueva. Acciones todas ellas que demandan un enorme poder del que el escritor, en el espacio de la obra, ya no dispone. Lógicamente de nuevo, al igual que el escritor no puede personalmente terminar la obra que personalmente nunca comenzó, ¿cómo podría soltar aquello de lo nunca dispuso?

El panorama resultante es que, quien se dedica al arte se encuentra en un espacio que *ni lo acoge ni le deja marcharse*. Así, nos dice Blanchot, “[la esterilidad y la] fatiga es la forma de esta exclusión. Impresionante momento de prueba. Lo que el autor ve es una inmovilidad fría de la que no puede apartarse, pero cerca de la cual no puede permanecer.”¹³² La relación de la obra con el autor es la de un vicioso “ni contigo ni sin ti” en el que el artista se ve doblemente e arriesgado: no encuentra familiaridad ni en la obra, ni en el mundo. Antes bien, participando como a medias de todas estas realidades, el artista se encuentra en un inquieto *topos* en el que, en tanto sólo es posible errar, Blanchot denominará “*el error*”. Un error sin término y sin salida.

Sin embargo, aunque en un intento de hacer *El espacio literario* más inteligible hablemos en términos de estos “distintos mundos”, lo más adecuado sería no plantear un dilema en términos dicotómicos. Pues en realidad para el artista no hay ni uno ni dos ni tres mundos: “el poeta es aquel para quien no existe siquiera un único mundo, porque para él solo existe el afuera, el fluir del afuera eterno”.¹³³ Y es que, en efecto, este es uno de los riesgos a los que se enfrenta el escritor y que al comienzo de este trabajo mencionábamos trayendo a colación tres experiencias: la del eterno retorno nietzscheano, la del mal infinito hegeliano y la de la espera de Godot en Beckett. Para Blanchot, la

¹³² *Ibidem*, p. 47.

¹³³ *Ibidem*, p. 76.

literatura es “el reino fascinante de la *ausencia de tiempo*”¹³⁴, es decir, es entrar en una temporalidad muerta y en una dimensión eternamente errabunda que el pensador francés denomina como “el presente muerto”, “el tiempo muerto”, “el tiempo de Alguien, Uno, El sin rostro”¹³⁵.

La espacialidad y la temporalidad de la escritura: el desierto y eterno retorno de lo mismo.

Decíamos que la obra es lo infinito, lo que parece no tener fin y no poder concluirse. Esto empíricamente quedaría manifestado en esa maníaca disposición del escritor a seguir re-escribiendo la obra, a no darla por finiquitada. “El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro.”¹³⁶

Y esto se debe a que aquel que yerre en la escritura sólo puede pertenecer a la obra en tanto concibe a esta como un “*espacio de creación*”¹³⁷, lo que implicará que, para él, la obra siempre está por comenzar, siempre está por hacer. Dicho de otro modo: el autor cree que la obra nunca está terminada *del todo* pero que, con un poco más de trabajo y de esfuerzo, después de algunos ajustes y arreglos, esta podría lograrse. Así, dice Blanchot,

“El escritor se entrega al trabajo. ¿Por qué no deja de escribir? [...] y si no deja de escribir, ¿es sólo porque la perfección nunca es bastante perfecta? ¿Incluso escribe pensando en una obra? ¿Se preocupa de ella como por lo que pondría fin a su tarea, como por el objetivo que merece tantos esfuerzos? De ningún modo. Y la obra nunca es el objetivo con vistas al cual se puede escribir (con vistas al cual, la relación lo que se escribe es relación con *el ejercicio de un poder*).”¹³⁸

Luego como venimos diciendo, el escritor no escribe con vistas a un libro tanto como por entrar en relación con el ejercicio del poder de escribir. Ahora bien, este “poder de escribir” trae consigo también la cara “no poder dejar de escribir”, que es lo que nos interesa ahora mismo. Este no poder dejar de escribir, que Blanchot vincula en cierto momento con la “prensión persecutoria”, vendría a redundar en lo que aquí hemos adelantado ya como *la obsesión por la obra*. Es decir, al hecho de que toda la vida del autor, toda visión y experiencia del mundo pasase por el filtro de la obra, por su necesidad y su proceso de escritura. Esta obsesión de la que Blanchot nos habla se torna ciertamente extraña desde el momento en que pareciera estar hermanada –aunque sólo fuera a título poético, mítico o metafórico– con una suerte de pacto con el diablo. Frecuentes son las confesiones de distintos escritores que atestiguan sentirse perseguidos por su obra, como si esta fuese una especie de espíritu perverso o de maldición. Así, dice Blanchot de Rilke:

¹³⁴ *Íbidem*, p.23.

¹³⁵ *Íbidem*, p.25.

¹³⁶ *Íbidem*, p. 15

¹³⁷ *Íbidem*, p. 19

¹³⁸ *Ídem*, p. 19.

“Se sabe que la terminación de *Malte* marcó para quien lo había escrito el comienzo de una crisis de diez años. La crisis tiene, sin duda, otros fundamentos, pero él mismo la relacionó siempre con este libro donde sentía haber dicho todo y, sin embargo, haber sustraído lo esencial, de modo que *su héroe, su doble, erraba aún alrededor de él, como un muerto mal enterrado que quería permanecer siempre bajo su mirada* [...] Con una desesperación consecuente, *Malte* llegó a estar detrás de todo.”¹³⁹

Así, Rilke afirmaría en 1912, “Sigo siendo convaleciente de este libro”¹⁴⁰. Pero no sólo en Rilke, también en Mallarmé, cuya obra, “[por el abandono y el fracaso de *Igitur*] escapa de la ingenuidad de la empresa lograda para convertirse en *la fuerza y la obsesión de lo interminable*. Durante treinta años *Igitur* acompaña a Mallarmé, así como, durante toda su vida, vela junto a él la esperanza de esa “gran Obra” [...]”¹⁴¹

Por tanto, vemos como Blanchot relaciona esta obsesión con lo *inacabado e inacabable*, en este caso de un proyecto de obra. Es la imposibilidad de lograr lo que denomina “el desenlace ideal” de la obra, lo que provoca que ésta quede como algo abandonado, mal despedido, mal enterrado. La obra queda viva, nos acompaña y persigue, reteniéndonos, durante diez, treinta años o, incluso, durante el resto de nuestros días, en sus inmediaciones.

Profundizando en esta idea mítica, Blanchot trae a colación el libro de los muertos tibetano, el Bardo Thödol, según el cual,

“[el muerto]durante el período de indecisión en que sigue muriendo, es enfrentado primero con la clara luz primordial, luego con las divinidades apacibles, luego con la figura terrorífica de las divinidades irritadas. Si no tiene la fuerza de reconocerse en estas imágenes, si no ve en ellas la proyección de su alma espantada, ávida y violenta, si trata de huir, les dará realidad y espesor, y él mismo volverá a caer en el extravío de la existencia. Rilke nos invita a una purificación semejante en la vida misma [...] “Quien no consiente a lo espantoso de la vida, quien no lo saluda con gritos de alegría, nunca entra en posesión de los poderes indecibles de nuestra vida, queda al margen, no habrá sido, cuando llegue la decisión, ni un vivo ni un muerto.”¹⁴²

Este poder tan violento y terrible es con el que entra en contacto el escritor que se abisma en las profundidades de la escritura. Quizá ahora comprendamos mejor por qué el escritor está sometido a un riesgo existencial: caer esclavo en el carácter interminable de la escritura, no poder dejar de escribir hasta estar biológicamente muerto, o dicho blanchotianamente, llegar hasta el punto extremo en que “su vida [la del escritor]se desliza en la *desgracia de lo infinito*”¹⁴³.

Sin embargo, Blanchot nos llama a no desengañarnos: el fenómeno de que no se pueda poner fin a la obra es de *raigambre metafísica*. Más allá del “formalismo”, del “perfeccionismo” que pertenecería al ámbito de la técnica, la habilidad o la estética, la

¹³⁹ *Íbidem*, p. 122.

¹⁴⁰ *Ídem*, p. 122.

¹⁴¹ *Íbidem*, p. 108.

¹⁴² *Íbidem*, p. 120.

¹⁴³ *Íbidem*, p. 19.

obra no puede tener fin porque es lo infinito, lo que caree de comienzo y de fin. Aunque la manera habitual de referirnos a la misma nos diera a entender que es algo que se produce y realiza en el tiempo, la obra no deviene, no es ni acabada ni inacabada, sino que simplemente *es*, siéndole cualquiera de estos otros atributos impropios. “La obra no dura, es”¹⁴⁴, y esto parece intuirlo de alguna forma el artista, de quien dice Blanchot:

“Para el artista la obra siempre es infinita, no terminada, y por eso, porque *es*, porque es absolutamente, este acontecimiento singular se revela como no perteneciendo al dominio de la realización. Es de otro orden.”¹⁴⁵

¿Cómo entonces cabría desembarazarse de la obra? ¿Cómo ponerle fin si es lo interminable que carece de comienzo? ¿Cómo realizarla si es lo irrealizable, lo irreal? ¿Cómo no verse permanentemente hostigado por la misma – por su ausencia y su imposibilidad? Blanchot, sin ser de todo claro al respecto, nos dice,

“Una obra está terminada no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla *desde fuera*; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo. Sin embargo, este desenlace ideal nunca está totalmente justificado.”¹⁴⁶

Así pues, en tanto este desenlace ideal es una *rara avis*, Blanchot nos advierte de que no es de extrañar que, habitualmente, sean *las circunstancias externas* las que pongan “fin” al proceso de escritura (sea por la necesidad de cumplir los plazos de entrega, sea por el acontecimiento de una situación que nos fuerce a dejar de escribir, sea por el hartazgo o la fatiga de vagar interminablemente por ese laberinto sin salida que es la escritura literaria ...) Y, por otro lado, este intempestivo e impremeditado “fin de la obra” no falsearía la obra: antes bien, acusaría su carácter siempre inconcluso, no definitivo y no verdadero de toda obra literaria que estuviera en busca de su origen artístico.

La insensatez de la escritura: un camino sin fin y un fin sin camino.

Pero, ¿cómo pensar la posibilidad de que la obra no naciera así, siéndonos “arrancada” de las manos? ¿No es esta posibilidad una ficción meramente ideal y, la escritura siempre un vagar, un moverse en un páramo de letras y palabras, un errar en un lugar desértico, estéril e infecundo, abruptamente interrumpido? ¡En absoluto! Aunque la escritura de la obra se convierta en una tarea carente de fin –en su doble acepción, sin sentido o finalidad y sin término–, en el “juego insensato” que dijera Mallarmé (repetimos: no porque se la esté perfeccionando, sino porque la obra no puede ser sino infinita), Blanchot parece alimentar cierta esperanza en el escritor: es posible salir no-negligentemente del círculo temible de la obra.

¹⁴⁴ *Íbidem*, p. 191.

¹⁴⁵ *Íbidem*, p. 209. Cursivas propias.

¹⁴⁶ *Íbidem*, p. 48.

Y es que, según la óptica blanchotiana, cabe llegar a un *punto* en el que inexplicablemente se dé un *tránsito desde el error* y la ausencia de obra hacia un lugar donde la obra sí que parezca *ser* y sí que sea, donde por tanto puede hacerse la experiencia de la obra como centro, como origen y como fin de la actividad de la escritura.

Por así decirlo: aunque la tarea de la escritura se presenta como lo interminable; aunque la obra aparezca como lo próximo y lo cercano que, sin embargo, no termina de colmarse; Aunque la obra aparezca como lo *inminente* que, sin embargo, no termina de llegar; aunque la obra permanezca contenida y retenida como lo siempre lejano, lo inalcanzable que se hunde en la lejanía, Blanchot nos anima a seguir escribiendo.

Por más que el camino sea incierto, inseguro, incomprensible y aparentemente absurdo, hay que seguir caminando, hay que seguir escribiendo. Combinando una mezcla de paciencia e impaciencia, de despreocupación y de inquietud, hay que seguir errando, pues sólo así *cabría darse la posibilidad* de un instante en que, repentinamente, viéramos que *hemos transitado del libro a la obra* y que, con ello, haciendo la experiencia del origen de la obra, hemos puesto fin al error.

Y todo ello ocurre según Blanchot de manera que, al echar la vista atrás, el camino recorrido parece haberse esfumado, por lo que no hay forma de saber *cómo pudimos llegar a ese punto*. Luego ese salto, ese tránsito del libro a la obra, esa *elevación* del orden de lo óptico al ontológico, este contacto de la obra con su origen inspirado ocurre: (1) de manera repentina, instantánea y puntual y también (2) de manera imperceptible, irreflexiva y disimuladamente, de manera que la experiencia del mismo nos llega difusamente o como un eco, con cierto retardo. Nos llega “demasiado tarde” como para que podamos mirarla directamente, comprenderla y comentarla, de manera que, una vez que acontece, ya nos ha dado la espalda y ha retornado a la oscuridad de la que provenía. Es la experiencia de algo que ni aparece positivamente ni de lo que propiamente pueda tenerse consciencia –de ahí la necesidad de una fenomenología de lo inaparente de la que hablábamos al comienzo–. Todo esto Blanchot lo expresa del siguiente modo,

“No hay un instante preciso a partir del cual se pasaría de la noche a la *otra* noche, y no hay límite donde detenerse para volver a mirar atrás”¹⁴⁷ “Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese “punto”, salvo mirar el centro de la noche en la noche. Puede descender hacia él, puede, poder más fuerte aún, atraerlo hacia sí, y consigo atraerlo hacia lo alto, pero apartándose de él. Ese rodeo es el único medio de aproximarse.”¹⁴⁸

Luego por así decirlo, la relación del artista con su obra debería ciertamente extraña. Un paciente “hacer sin hacer”, un “intentar sin intentar”, un actuar desinteresadamente y de soslayo, sin subordinar la actividad de la escritura a una finalidad externa y ajena al quehacer mismo de escribir. Y es que el arte y la literatura no son objetivos que se puedan lograrse simple y llanamente mediante el trabajo y la acción –aunque estos sean necesarios para realizarlos. Antes decíamos que “no hay algo así como un recetario o una poética para escribir una obra, ni un manual para leerla y que garantice

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 159.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 161.

que ésta se nos comunique”. Nada nos garantiza ningún contacto con el ser de la obra y, sin embargo, *esta ausencia de certezas no debe hacernos claudicar*, pues de lo contrario nuestro fracaso en la experiencia del arte sería ya incontestable. Por tanto, hemos de querer la obra, hemos de imaginárnosla, representárnosla y trabajar en ella *como si* fuese algo posible aquí y ahora, ya que, si no la consideramos así, en su *proximidad* y posibilidad *real*, la estaríamos proyectando a un más allá inaccesible donde esta no podría jamás ser.

Y, sin embargo, el movimiento es doble: a la vez que hemos de esforzarnos por aproximar la posibilidad de la obra, no hemos de perder de vista su dimensión de alteridad indisponible, su soledad, su distancia y su lejanía, pues la obra no podría nunca reducirse a nuestra representación y trabajo de la misma. No es la acción humana lo que colma y da la medida de la obra, sino *el don del arte*.

Luego es necesario mantener una actitud humilde respecto del propio quehacer, hemos de saber de nuestro fracaso, tener consciencia de nuestra desgracia, nuestra impotencia, nuestra incapacidad. En definitiva, para que el arte *sea posible*, ha de mantenerse una distancia, una distancia que, sin embargo, ha de poder pensarse como transitable. Tal y como nos recuerda Blanchot que dijera Goethe: “es postulando lo imposible que el artista se procura todo lo posible.”¹⁴⁹

En conclusión, tal y como lo vemos, para que la obra realmente *sea* hay que alcanzar un terreno fronterizo en el que se fundan el arte y el mundo. Hay que alcanzar un punto en el que se combinen, respectivamente, el ser y el aparecer, lo trascendental y lo empírico, lo nouménico y lo fenoménico, lo lejano y lo cercano, lo trascendente y lo inmanente, lo mediato y lo inmediato, lo final y lo instrumental, lo libre y lo causal, lo esencial y lo inesencial, lo absoluto y lo condicionado.... Esta “lista” podría llevarnos a hacer todo un recorrido por los dualistas sistemas metafísicos tradicionales. Y creemos que el pensamiento de Blanchot está lejos de adherirse a esa lista y engrosarla. Al menos en tanto su obra es un intento por pensar la posibilidad de que ambos se toquen. Contacto que no sería un puente, sino la revelación de su ilusoria escisión.

De manera que el escritor ha de escribir desde una actitud o disposición que sea, simultáneamente, esperanzada y desesperanzada. A esto Blanchot lo denomina “*la marcha hacia lo no verdadero*”¹⁵⁰ y para esta caminata advierte existen una serie de “reglas”. Entre ellas, destacaríamos que el escritor tiene que escribir pacientemente y a la espera, sin atender a ningún fin y a ninguna finalidad concreta. Por tanto, tiene que escribir, sin impaciencia ni precipitación, sin dar negligentemente la obra por concluida demasiado rápido, sin forzar un desenlace prematuro y precipitado que confundiese lo esencial con lo inesencial, lo absoluto de la obra, es decir, su carácter separado e infinito con algo dado, inmediato, “meramente” instrumental. A este respecto, dice Blanchot: “La paciencia habla de otro tiempo, de otro trabajo, del que no vemos el fin, que no nos asigna ningún objetivo hacia el cual podamos lanzarnos mediante un proyecto rápido.”¹⁵¹

¹⁴⁹ *Íbidem*, p. 74.

¹⁵⁰ *Íbidem*, p. 70.

¹⁵¹ *Íbidem*, p. 118.

Y tal también sea ilustrativa la experiencia de Van Gogh, quien se preguntaba,

“¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega a eso? Es la acción de abrirse paso a través de un muro invisible de hierro, que parece encontrarse entre lo que se siente y lo que se puede. Cómo se debe atravesar ese muro, porque de nada sirve golpear fuerte, hay que mirar ese muro y atravesarlo con la lima, lentamente y con paciencia, según lo entiendo.”¹⁵²

3.3. La escritura: ¿Esperanza o nihilismo?

La (im)posibilidad de la obra como la (im)posibilidad de un espacio y tiempo-otros. La escritura como prueba: una lucha entre la perdición y la redención.

Luego, ante la pregunta de si la obra puede llegar a su origen, de si es posible entrar en contacto y hacer la experiencia del arte, de si puede ponerse término al error por el afuera de la obra... La respuesta sería afirmativa. Hay un Afuera del Afuera al que la obra continua y vigorosamente nos arroja, alejándonos de su centro, aunque dejándonos esperanzados, en la cercanía de su espacio.

En efecto, nos damos cuenta de que paradójicamente preguntamos por una salida de la salida, por un punto de fuga del propio punto de fuga. ¿Pero cómo es ello posible? ¿Cómo puede hablarse e incluso desearse una *salida* del Afuera si el Afuera mismo es la salida, lo que *ya* nos está sacando fuera? Y es que el vasto páramo del afuera al que la obra nos expulsa, pese a su inmensidad, deja al escritor en una situación de encierro angustiante. ¿Quién hubiera pensado que fuera posible una claustrofobia en el afuera?

Precisamente hay angustia y claustrofobia porque se está ante la inmensidad e incertidumbre de la posibilidad. Ante el infinito sin medida de la obra *posible*. Ante la ausencia de guion y la versatilidad infinita que nos brindan las palabras. Si el lenguaje es la materia y el medio con el que el poeta y escritor hacen su arte, ¿cómo no sentir vértigo ante sus innúmeras combinaciones posibles? Pero, de entre todas ellas, de entre todo lo que podría llegar a ser dicho, ¿qué decir? ¿Y qué re-decir cuando todo lo que se dice parece inesencial? Cuando lo que se escribe nos devuelve la imagen de ser insustancial, de no ser central, ¿cómo volver al ataque? ¿Cómo intentar ganar proximidad con ese centro de la escritura que fuera transparente, claro, comunicativo? ¿Cómo escribir algo y poder permanecer afirmativamente junto a lo escrito, sin experimentar la necesidad de borrarlo, de destruirlo, por ser completamente baladí?

Con estas preguntas esperamos haber hecho más intuitivo este “Afuera”, concepto esencial en la obra blanchotiana, al que la obra repetidamente nos lanza, dejándonos en la precaria situación de estar siempre saliendo de la obra, de no poder residir junto a la misma. El escritor no habita en su obra, sino en el movimiento que le destierra de la misma. En el interior o en la inmanencia de ese permanente exilio.

¹⁵² *Ibidem*, p. 117.

Y, con todo, esta inmanencia carece de toda “calidez”, interioridad e intimidad: el afuera es la condena a la exterioridad.

“Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de morada, *la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo*. La llegada aquí hace que quien llega pertenezca a la dispersión, a la fisura donde *el exterior es la intrusión que asfixia*, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece a descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío.”¹⁵³

Así pues, cuando se clama por un Afuera del Afuera, en el fondo se clama por la posibilidad de poder poner fin al movimiento que vertiginosamente nos vomita fuera del centro de la obra. Se busca un reposo, una permanencia, la solidez y la calma de un fondo palpable. Teniendo lo dicho en consideración, ¿cabría pensar que ese Afuera del Afuera no es realmente un movimiento de salida, sino de *inmersión en la obra*? En cierto sentido así lo creemos: hay que seguir escribiendo y profundizando, interiorizándose en el espacio de la obra para, trascendiendo el vagar por sus inmediaciones, rozar su centro, hacer la experiencia de su origen.

Y, con todo, ello no sería exactamente así, pues el poeta no busca el centro de la obra como un punto en el que refugiarse y enclaustrarse tras vivir la vorágine del afuera. El poeta busca el centro de la obra como una experiencia original y extraordinaria, como la *experiencia extática o de trascendencia* que implicaría realmente el arte. En definitiva, se busca una experiencia de alteridad frente a la redundante experiencia de retorno y de caída en lo mismo que vive quien, mientras escribe, yerra en los alrededores de la obra que escribe sin llegar a alcanzar la transformadora “verdad” de la misma.

De este modo, Blanchot nos sitúa en una experiencia de difícil y ambigua clasificación: se está en el Afuera de la obra sintiéndose enjaulado, se está en el centro de la misma sintiéndose arrobado. En el exterior la experiencia es de encierro y en el interior la experiencia es de implosión o salida. Entremedias una fina línea o membrana separa ambos mundos.

Ahora bien, esta *posibilidad* es nada más y nada menos que eso, una *posibilidad*. Y en tanto tal carece de garantías y de necesidad: no tiene por qué ocurrir y el hecho de que finalmente ocurra no está en nuestras manos. Y aunque esta posibilidad pudiera ser remota, incierta e insegura, como realmente es, sin embargo, *es*, lo que permite abrir una holgura en el espacio monótono, nauseabundo y opresivo en que un escritor puede llegar a verse esclavizado mientras escribe.

Aunque este texto parezca algo descontextualizado —en realidad no lo está tanto— servirá para mostrar la relevancia que Blanchot le otorga a la posibilidad,

“Uno no se mata, pero puede matarse. Es un recurso maravilloso. Sin ese balón de oxígeno a mano, nos ahogáramos, no podríamos vivir. La muerte cercana, dócil y

¹⁵³ *Íbidem*, p. 25.

segura hace posible la vida porque es justamente lo que da aire, espacio, movimiento alegre y ligero: es la *posibilidad*”¹⁵⁴

La confianza en el hundimiento como salida

Para salir del Afuera no hay pues que imaginarse un mundo más allá del mismo. Desear un más allá del afuera nos condenaría a permanecer siempre en el mismo, pues no hay una trascendencia, no hay un paraíso allende la realidad angustiante que se vive.

El escritor ha de persistir en la única realidad que tiene, por más que esta le resulte insostenible. Pese a la angustia y la desesperación que el mundo y la escritura de su obra pudiera provocarle, el escritor no cuenta ni con otro mundo ni con otra relación con su obra. En este sentido, hay un *profundo realismo* en la obra blanchotiana. Blanchot llama a todo escritor a escribir, a persistir y profundizar en la realidad de su escritura, aunque éste piense que no está en su mejor momento y aunque tenga la tentación de abandonar su actividad literaria o poética para, tal vez, retomarla cuando su contexto vital le fuera más propio, cuando tuviera más tiempo, menos trabajo, menos preocupaciones.

Frente a estos pensamientos posibles, hablando a propósito de Kafka, Blanchot pareciera invitar a todo escritor a llenarse de coraje y a no auto-engañarse,

“Sería vano creer que el conflicto hubiera podido desaparecer por una “mejor organización de las cosas”. Más tarde, cuando la enfermedad le permite [a Kafka] disponer de tiempo, el conflicto se mantiene, se agrava, cambia de forma, *no hay circunstancias favorables*. Incluso si uno le da “todo su tiempo” a la exigencia de la obra, “*todo*” *no es todavía bastante*, porque no se trata de consagrar el tiempo al trabajo, de pasar su tiempo escribiendo, sino de *pasar a otro tiempo* donde ya no hay trabajo, de aproximarse a ese punto donde el tiempo se ha perdido, donde se entra en la fascinación y la soledad de la ausencia de tiempo.”¹⁵⁵

Postergar lo que inquieta y perturba al escritor es una trampa. La única salida posible es profundizar en lo que hay. Por tanto, no se trataría tanto de proyectar un más allá de la interminable tarea de escribir, sino de asumir que la tarea misma es interminable y hacer de este carácter interminable, de esta noche y de este error una especie de conquista, una “experiencia positiva”. Según Blanchot, la escritura es una “Lucha sin salida y certidumbre donde lo que necesita conquistar es su propia pérdida, la verdad del exilio y el retorno al seno mismo de la dispersión”. Sobre esta nueva certeza conquistada, sobre esta actitud que ya no busca consuelo en un idílico más allá de la angustia presente, nos habla el testimonio kafkiano,

“La migración tiene por fin el desierto [frente a Canaán], y *la cercanía del desierto es ahora la verdadera Tierra Prometida*. “¿Allá me conduces? Sí, allá. Pero, ¿dónde está allá? Nunca a la vista; el desierto es aún menos seguro que el mundo, nunca

¹⁵⁴ *Íbidem*, p. 88.

¹⁵⁵ *Íbidem*, p. 54.

es más que la cercanía del desierto, y en esta tierra del error nunca se está “Aquí”, sino siempre “lejos de aquí”. Y, sin embargo, en esta región donde faltan las condiciones de una residencia verdadera, donde es necesario vivir en una separación incomprensible, en una exclusión de la que de algún modo se está excluido, como se está excluido de sí mismo, en esta región que es la del error porque no se hace más que errar sin fin, subsiste una tensión, *la posibilidad misma de errar, de ir hasta el fin del error, de acercarse a su término, de transformar lo que es una marcha sin fin en la certeza del fin sin camino.*”¹⁵⁶

Por tanto, es necesario que pese a la desolación y al absurdo no se tire la toalla, pues sólo en el espacio inaugurado por la escritura cabría “gestarse” o prepararse ese *tiempo-otro, ese espacio-otro y ese escribir-otro* tan inspirado y fascinado que finalmente hiciera acontecer la obra y, yendo más allá, “la vida misma, el corazón cierto de la vida”;¹⁵⁷ Dice Blanchot paradójicamente que,

“No se escribe si no se alcanza esa instancia hacia la cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. *Para escribir ya es necesario escribir.* En esta contradicción se sitúa la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración”.¹⁵⁸

Antes decíamos que la escritura no es condición para la salvación. Sin embargo, Blanchot dice: “escribir se transforma entonces, en el seno del desamparo y la debilidad, que son inseparables de este movimiento, en una posibilidad de plenitud, *un camino sin fin capaz de corresponder, tal vez, a ese fin sin camino que es el único que hay que alcanzar.*”¹⁵⁹ O, por otro lado, “El punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar.”¹⁶⁰

¿No tienen estas palabras resonancias con el carácter salvífico de la angustia de Kierkegaard? ¿Y con la esperanza que surge de la desesperanza en Unamuno?¹⁶¹ Podríamos tener la tentación de caer en estas concepciones. Pero antes decíamos que la literatura no admite convertirse en medio *para nada*. Y sigue sin admitirlo. La literatura, de lo que es medio, es de la literatura misma. La escritura, lo que coadyuva, es la escritura misma. Una vez más, coinciden el punto de partida y el de llegada, la condición y la consecuencia, la causa y el efecto. Los escritores están “arrojados a la soledad esencial de la que sólo se liberan escribiendo”¹⁶²

Por tanto, antes que con Kierkegaard o con Unamuno, creemos que Blanchot se encuentra más próximo al Rilke que, en *Cartas a un joven poeta*, nos llama a

¹⁵⁶ *Íbidem*, p. 70.

¹⁵⁷ *Íbidem*, p. 105.

¹⁵⁸ *Íbidem*, p. 166.

¹⁵⁹ *Íbidem*, p. 56.

¹⁶⁰ *Íbidem*, p. 48.

¹⁶¹ Kierkegaard, S. (2018), *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza editorial (4ª Ed). En concreto nos referimos al capítulo 5, “La angustia junto con la fe como medio de salvación”, pp. 299-313. Por otro lado, para recoger referencia a la que hacíamos alusión habría que acudir a Unamuno, Miguel de (2008) *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Austral (15ª Ed.) Más concretamente, aludíamos al capítulo VI, “En el fondo del abismo”, pp.143-165.

¹⁶² Blanchot, M. *El espacio literario.*, p. 49.

introducimos en nosotros mismos, a profundizar en nuestros abismos, a hacer incluso que nuestras enfermedades y malestares hagan crisis lo antes y lo más intensamente posible. Pues así, tocando el fondo, podría ser la remontada más fuerte y vigorosa¹⁶³. Así, nos dice Rilke

“En ese momento, escribir no es un llamado, la espera de gracia o un oscuro cumplimiento profético, sino algo más simple, más inmediatamente apremiante, la esperanza de no hundirse, o más exactamente, *de hundirse más rápido en sí mismo* y así rescatarse en el último momento.”¹⁶⁴

En otro lugar apunta: “si queda una esperanza es para quien avanza no contra la corriente, por una oposición estéril, sino *en el sentido mismo del error*.”¹⁶⁵ Sea como fuere, lo que debe quedar claro es que, para Blanchot, la escritura no es ni el infierno ni la panacea, ni una condena ni una liberación. Curiosa relación y conflicto entre *la escritura y la vida* que, en *Los intelectuales en cuestión* queda sucintamente recogida: “Escribir destruye la vida, preserva la vida, exige la vida, ignora la vida, y recíprocamente.”¹⁶⁶

Conclusiones sobre la literatura, el destierro y la salvación.

Hasta donde hemos visto pudiera pensarse que la actividad artística es tanto la que destierra al poeta como la que insufla en él la esperanza de ganarse por medio de la obra. Ahora bien, propiamente hablando, la escritura *ni despatría, ni salva, ni compensa*, pues

“Desde el comienzo [el escritor] se encontró arrojado fuera del mundo, condenado a una soledad de la que no podía hacer responsable a la literatura, sino más bien *agradecerle* haberle iluminado esa soledad, haberla fecundado, abierto sobre todo mundo” [...] “Desde el principio el mundo estuvo perdido para él, la existencia real le fue retirada o nunca le fue dada [...] el arte no le dio esta desgracia, ni siquiera ayudó, sino que al contrario la aclaró, fue “la conciencia de la desgracia”, su dimensión nueva.”¹⁶⁷

¹⁶³“¿Por qué quiere excluir de su vida toda inquietud, dolor o melancolía? ¿Ignora que tales estados trabajan en usted? ¿Por qué quiere acosarse a sí mismo con preguntas sobre su origen y su fin? Usted sabe que se halla en una encrucijada y que no deseaba otra cosa que no fuera transformarse. Si en su proceso interior contrae una enfermedad, piense que la enfermedad es el medio del que se sirve el organismo para liberarse de lo extraño; límitese a ayudarlo a estar enfermo, a dejar que aflore y estalle toda su enfermedad, pues ese es su progreso. ¡En usted, querido señor Kappus, están ocurriendo tantas cosas! Debe ser paciente como un enfermo y confiado como un convaleciente.”

Extraído de Rilke, R.M, *Cartas a un joven poeta*. De lectulandia, ePub p.36. También disponible en <https://elciervoherido.wordpress.com/2017/05/29/cartas-a-un-joven-poeta-carta-8-rainer-maria-rilke/> a fecha 03 junio 2020.

¹⁶⁴ Blanchot, M., *El espacio literario*, p.57.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 71

¹⁶⁶ Blanchot, M. (2003) *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 42.

¹⁶⁷ Blanchot, M, *El espacio literario*, p. 68.

De manera que no cabría reprocharle a la escritura la soledad ni depositar en ella una función salvífica o terapéutica. A lo sumo, la actitud que cabría desarrollar hacia el arte sería la del agradecimiento. Agradecimiento por *iluminar* una soledad que, en tanto es desde el comienzo y desde el principio, podríamos llamar *esencial*. Lo que creemos que Blanchot quiere decirnos con esto es que, literatura a través, cabría aperebirse de la radical soledad que implica la existencia, nuestra ausencia de certezas existenciales y nuestra consecuyente y constituyente condición de desamparo y vagabundez. En este sentido entendemos, tal vez erróneamente, las palabras de Blanchot cuando afirma que “la soledad de la obra –la obra de arte, la obra literaria– nos descubre una soledad más esencial.”¹⁶⁸ En este sentido, la soledad de la obra y de la escritura, pareciera que podrían revelarnos una verdad existencial.

Esto que venimos diciendo podría expresarse de muchas formas. La idea es que el “ser sin ser” de la obra y el “infierno” de la escritura podría situarnos frente a nuestra desolación, frente a la falta de fundamento y la ausencia de dioses de la que ya venimos sabiendo desde el desencantamiento del mundo y, más recientemente, desde la crisis del cogito y de la razón físico matemática. Pero, ¿piensa Blanchot que en la experiencia de la escritura (en el abandono, en el ostracismo, en la soledad del error, en la vida apática e impotente...) se oculta “el poder que libera”¹⁶⁹? No sabemos si afirmar esto sería excesivo, pero desde luego de la experiencia de la literatura parece destilarse “algo”: “lo que surge cuando no tenemos más relaciones de posibilidad ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte”¹⁷⁰.

El arte pues, implica una especie de contacto y de liberación con la muerte. Un tema central y apasionante en Blanchot del que ahora no podemos tratar. Sin embargo, no podemos resistirnos a añadir el siguiente fragmento:

“El arte está originalmente ligado a este fondo de impotencia donde todo cae cuando lo posible se atenúa [...] alrededor del arte hay un pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso. El recomienzo, la repetición, la fatalidad del retorno, todo aquello a que aluden las experiencias donde el sentimiento de extrañeza se una al ya visto, donde lo irremisible toma la forma de una repetición sin fin, donde, lo mismo, está dado en el vértigo del desdoblamiento, donde no podemos conocer sino reconocer, todo esto alude a ese error esencial que puede extremarse bajo esta forma: no es primero el comienzo sino el recomienzo, y el ser es precisamente la imposibilidad de ser una primera vez”¹⁷¹

Y Blanchot sin embargo insiste: “El arte es ante todo la conciencia de la desgracia, no su compensación”¹⁷². El arte, a lo sumo, nos da conciencia sobre nuestra condición de finitud y sobre el mundo, pero no va más allá. Todo lo que se haga a partir de esa luz brindada por el arte, es cosa del mundo. Por tanto, nos permitimos desapegarnos de su

¹⁶⁸ *Íbidem*, p. 15

¹⁶⁹ *Íbidem*, p. 66.

¹⁷⁰ *Íbidem*, p. 68.

¹⁷¹ *Íbidem*, p. 232.

¹⁷² *Íbidem*, p. 68.

pensamiento y nos preguntamos, ¿sería posible que el arte no sólo iluminara este “nihilismo”, sino que además nos permitiera fecundarlo, hacerlo fértil y así, abrirnos a otros mundos insospechados? Tal vez sí, aunque eso sí: sin caer en instrumentalizar la literatura y ponerla en función de ese fin. Sólo o principalmente en este sentido, en esta “nueva dimensión” que puede tomar nuestra desgracia por el mero hecho de tomar conciencia sobre la misma, es cómo entendemos las paradójicas afirmaciones de Hölderlin cuando dice que tanto el error como la falta de Dios, extrañamente, ayudan, “*das Irrsal hilft*”, “*Gottes Fehl hilft*”.¹⁷³

PARTE IV: LA EXPERIENCIA DE LA LITERATURA DESDE LA LECTURA.

1. La dignificación de la humildad de la lectura.

La intimidad como el privilegio de la distancia.

Hasta el momento nos hemos centrado sólo en la experiencia creativa, pero la experiencia de la literatura abarca otras dimensiones. ¿En qué lugar queda la lectura? ¿Qué relación habría entre la lectura y la obra? ¿Y entre la lectura y la escritura? En estas cuestiones profundizaremos a continuación. Nada más empezar a hablar de la lectura, Blanchot nos advierte de la necesidad de distinguir entre la lectura de las obras literarias y de las no literarias.

“Sólo el libro no-literario se ofrece como una red de significaciones determinadas, como un conjunto de afirmaciones reales: antes de ser leído por nadie, el libro no-literario fue siempre leído por todos, y esa lectura previa es la que le asegura una firme existencia. Pero el libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, *sólo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única* que cada vez es la primera, que cada vez es la única”¹⁷⁴

Huelga decir que, aunque no lo estemos explicitando a cada rato, cuando hablamos del autor, del escritor, de la escritura y de la obra, nos referimos en todo momento a aquellas que puedan ser consideradas artísticas, literarias o poéticas. Y no a cualquier otro tipo de literatura, ya sea ésta científica, política, esotérica o sociológica, por poner algunos ejemplos. Las dos primeras cuestiones que todo lector de Blanchot debiera tener claras son que:

- La escritura y lectura son ambas imprescindibles para poder hablar de la obra. Sin ellas, sin la intimidad que ellas inauguran, la obra no es, no acontece.
- La lectura y la escritura están vinculadas entre sí por medio de la *obra*, siendo esta el horizonte en que ambas se encuadran y “esencian”. De modo que la obra es una suerte de “tercer elemento” o de matriz que hace que la lectura y la escrituran sean lo que son, precisamente al vincularlas entre sí y con la obra de la

¹⁷³ *Íbidem*, p. 235.

¹⁷⁴ *Íbidem*, p. 182.

que participan. Así, respecto a lo primero, dice Blanchot “El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; [...] *la obra es intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee*”¹⁷⁵. Por otro lado,

“¿Qué es un libro que no se lee? Algo que todavía no está escrito” [...] De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, *necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector*. [...] Ella [la lectura] “hace” solamente que el libro, que la obra se convierta –se convierte– en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó y aún de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido. [...] La palabra *hacer* no indica aquí una actividad productiva: la lectura no hace nada, no agrega nada; deja de ser lo que es; es libertad, no libertad que da el ser o lo toma, sino libertad que acoge, consiente, dice sí, solo puede decir sí y, en el espacio abierto por ese sí, deja afirmarse la decisión trastornante de la obra, la afirmación de que es, y nada más”¹⁷⁶

Ahora bien, como insinuábamos en la cita con la que inaugurábamos este apartado, para que la Lectura afirme la obra dejándola libremente ser lo que *es*, sólo importa que *Alguien* impersonal la lea. Así, la lectura se *sumerge también en esa neutralidad* desde la que el escritor debía escribir. No importa quién escriba ni quién lea y, en ese sentido, cabría hablar de una única Escritura y una “*única Lectura*” (así, escritas en mayúsculas por Blanchot), en la que los sujetos que en cada caso escriben o leen se toman “intercambiables”. Esta es la única dependencia que podría tener la obra respecto del humano.

Entrando ya en cuestión, en el título de este apartado hacíamos ver que la lectura, frente a la escritura, tenía una posición de *dignidad* y casi de *privilegio*. Esta especie de prerrogativa tiene que ver, como veremos, con el hecho de que la lectura está más próxima al origen de la obra como tal, sin por ello asumir el riesgo al que se enfrenta el escritor al escribirla.

Pero, *¿en qué sentido la lectura está más próxima al ser de la obra?* En el de que al aproximarse a ella lo hace ya reconociendo una *distancia* respecto a la misma. El lector reconoce que la obra es independiente e indiferente a su lectura. Así, por ejemplo, sabemos que el libro de literatura que tenemos sobre nuestra mesita de noche podría devenir obra en otro momento y para otras personas que lo leyesen, asumiendo por tanto nuestro ser contingente o prescindibles para la obra.

Y este distanciamiento, *¿cómo podría redundar en una mayor proximidad y en un privilegio de cara a la obra?* El hilo argumentativo sería el siguiente: al saberse el lector humildemente irrelevante, casi insignificante a nivel particular para que la obra acontezca, éste estaría descargado de la soberbia del autor, que todavía cree que es dueño de aquello que escribe: una concepción de dominio y pertenencia que le impide comunicarse con la obra en su ser. Porque el lector está desprovisto de esta prepotencia y relación de señorío con la obra y el lenguaje, se encontrará en posición de acceder a la misma con mayor facilidad y seguridad que el escritor, quien sólo se aproxima a ella

¹⁷⁵ *Íbidem*, p. 16-7.

¹⁷⁶ *Íbidem*, p. 182. Las cursivas son nuestras.

desde la contrariedad, la fatiga y la refriega y, consecuentemente, desde el riesgo, el error y el exilio, tal y como los veíamos más arriba.

En este sentido, Blanchot dice metafóricamente que la escritura es el *lado nocturno* de la creación y la lectura el *lado diurno*. Ambas son sólo en comunicación con la obra, pero contrasta lo nocturno del escribir (la dificultad, la exigencia, el error, la incertidumbre, la impotencia...) con lo matinal del leer (la facilidad, la inocencia, la confianza la certeza...). Quien mediante la lectura se introduce, por ejemplo, en *La extracción de la piedra de la locura* de Pizarnik, se sabe afirmativamente ante una obra que *es*: puede dejarse llevar por la misma leyéndola desde una situación tranquila e inocua. Por así decirlo, la lectura atisba y se ubica en el “ojo del huracán” de la obra, está en su centro mismo, un lugar de calma, reposo y quietud, que no por ello obvia la espantosa desmesura y violencia, la obsesión, desesperación y angustia que rodeó su génesis. Sirvámonos sin embargo de las siguientes palabras de Blanchot para aclarar el asunto.

“Para Kafka, la angustia, los relatos sin terminar, el tormento de una vida perdida, de una misión traicionada; cada día transformado en exilio, cada noche exiliada del sueño, y para terminar, la certeza de que *La metamorfosis* es ilegible, radicalmente imperfecta. Pero para el lector de Kafka, la angustia que se vuelve felicidad y dicha, el tormento de la falta que se transfigura en inocencia; y en cada fragmento de texto, la maravilla de la plenitud, la certeza de la culminación, la revelación de la obra única, inevitable, imprevisible. Tal es la esencia de la lectura, del Sí ligero que más que el sombrío combate del creador con el caos donde quiere desaparecer para dominarlo, evoca la parte divina de la creación.”¹⁷⁷

Esta que recién comentábamos es la diferencia más palpable entre la lectura y la escritura. Pero la prerrogativa de la lectura es mucho más profunda, y tiene que ver con el reconociendo esta *distancia* que comentábamos al principio. Y es que, no identificándose ni confundándose el lector con la obra, queda entre ambos provista una *separación necesaria* para que: (1) el lector y la obra se preserven como lo que cada uno es y (2) en tanto no se embarullan, ambos puedan entrar, desde sus relativas posiciones, en una verdadera relación sin falsearse mutuamente. Dicho de otra forma: sólo reconociendo esa *diferencia* esencial, puede darse un contacto y una *repercusión* real entre ambos.

La obra puede llegar a comunicarse al lector, puede llegar a resonarle o a marcarle porque éste sabe de sobra que la obra no ha sido escrita para él, así como que su lectura (o sus múltiples lecturas) no podrán agotarla: entre él y la obra siempre mediará una distancia infranqueable. Y así, desprendiéndose el lector de cualquier voluntad de conquista sobre la obra, puede permitirse ganar una cierta *intimidad* con la misma. Pero lo que venimos diciendo queda ejemplarmente resumido en las siguientes líneas.

“En general, el lector, a diferencia del escritor, se siente ingenuamente superfluo. No piensa que él hace la obra. Aún si lo conmueve y aunque lo ocupe, siente que no la agota, que ella permanece completamente fuera de su acceder más íntimo: no penetra en

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 185.

la obra, ella es libre de él, *esta libertad constituye la profundidad de sus relaciones con ella*, la intimidad de su sí, pero, en este mismo sí, lo mantiene a distancia, restablece la distancia que es lo que constituye la libertad de la aceptación y que se reconstituye sin cesar a partir de la pasión de la lectura que la anula. Si el lector conserva pura esta distancia, si, por otra parte, ella es la medida de la intimidad con la obra, *más próxima en tanto la considera como obra sin él*, esta distancia termina la obra, y al alejarla de todo autor y de la consideración de haber sido creada, la muestra tal como es. Como si el eclipse de la lectura, que la vuelve inocente e irresponsable de lo que constituye la obra, estuviese, por esto mismo, más cerca de la obra hecha, de la esencia de su creación, que el autor que siempre piensa haber hecho y creado todo.”¹⁷⁸

Así pues, el lector, desde su posición, puede llegar a tramar una cierta “amistad” con las obras que lee. Y en esta íntima relación con las obras que, como suele decirse, más nos han calado o “marcado”, estamos en una posición que será, si se quiere, subjetiva, parcial o sentimental con respecto a la obra –de acuerdo–, pero resulta que es en esta *falta de pretensiones* sobre la “verdad objetiva” o el “significado” de la obra, en la que la obra misma podría abrírsenos. Es esta humildad la llave que puede llevarnos del libro-objeto al acontecimiento de la obra. Es esta modestia la que permite un acercamiento sincero y no-forzado a la obra misma. Es en la lectura que acoge y acepta en la que la obra puede llegar a residir. Dice Maurice Blanchot,

“La lectura se convierte en cercanía, en la aceptación maravillada de la generosidad de la obra, aceptación que eleva la obra al ser y que hace de la aceptación la maravilla donde la obra se pronuncia. La lectura es esta residencia.”¹⁷⁹

¿Cómo no podría estar esta actitud en las antípodas del escritor que se preocupa y afana, que desea, busca, persigue y se desespera por la realización de la obra? Cuando pareciera que, precisamente, la obra rehuyera de toda esa vigorosa “intencionalidad”. Por ello mismo, esa inversión que se produce en la escritura de la obra se produce cuando el escritor se entrega a la misma como a un “hacer sin hacer” a un “intentar sin intentar”. Era ahí cuando, como sin quererlo, el escritor entraba en una suerte de escritura-otra, una segunda escritura esencial, originaria, inspirada y genuinamente artística. Hay, pues, que desprenderse relativamente de seriedad a la actividad artística para que esta pueda ser libre.

Ahora bien, Blanchot nos indica que esta afirmación y ligereza de la lectura que dice “Sí” ante la certeza de la obra presente también tiene su *dificultad*. Enconde una especie de gravedad y de desafío. Y es que mantenerse en esa distancia con respecto a la obra es más complicado de lo que en un principio pudiera parecer, pues el mantenimiento de dicha distancia requeriría por parte del lector que este no añadiera nada a la obra, a su sencillo hecho de “ser”. Y, según Blanchot, el horror al vacío, al ser sin ser de la obra hace que mantener la pureza de este intervalo sea un asunto complicado.

“El horror al vacío se traduce aquí por la necesidad de colmarlo con un juicio de valor. Se dice que la obra es buena o mala con respecto a la moral, a las leyes, a los

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 190. Las cursivas son propias.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 184.

diversos sistemas de valores, etc. Se considera lograda o defectuosa con respecto a reglas, hoy muy precarias, que pueden constituir las instancias de una estética, [...] Se la considera rica o pobre en consideración con la cultura que la compara con otras obras, que acrecienta o no su saber, que la incorpora al tesoro nacional, humano, o que sólo ve en ella un pretexto para hablar o enseñar.”¹⁸⁰

Sin embargo, dichos juicios quebrantarían ya la condición solitaria de la obra y la falsificarían, pues le estarían haciendo decir algo y, con ello, la estarían encorsetado en un contenido concreto. La estarían objetivando, haciéndola una cosa más del mundo civilizado y, así, estarían diluyendo la fuerza contenida en su nada de ser, el poder inaugural de su “ser sin ser”: ese ser indócil que no se aviene a nada ni consiente atributo alguno salvo el de “ser”. De este modo, al ser referida a algo-otro que ella,

“la obra se realiza entonces fuera de sí misma, y según el modelo de las cosas exteriores e incitada por estas. Por este movimiento de gravedad, en lugar de ser la *fuerza del comienzo*, se vuelve la *cosa que comienza*. En lugar de obtener toda su realidad de la afirmación pura, sin contenido, de que es, la obra se vuelve realidad subsistente, plena de sentidos que recibe del movimiento de las épocas y que se ilustran diferentemente según las formas de la cultura y las exigencias de la historia. Y gracias a todo lo que la vuelve aprehensible, no ya el *ser* de la obra, sino *obra* que trabaja a la rica manera de las obras del mundo, se pone al servicio del lector, participa en el diálogo público, expresa, refuta lo que se dice en general, consuela, divierte, aburre, no en virtud de sí misma o por su relación con el vacío y la nitidez de su ser, sino por medio de su contenido y, finalmente, por lo que refleja del lenguaje corriente o de la verdad común.”¹⁸¹

Y lo más grave radicaría en que “Ya no es, por cierto, la obra lo que se lee, son los pensamientos de todos que vuelven a ser pensados, los hábitos comunes que se vuelven más habituales, el vaivén cotidiano que sigue tejiendo la trama de los días: movimiento muy importante en sí mismo que no conviene desacreditar, pero en el que no están presentes ni la obra de arte ni la lectura.”¹⁸²

2. El “funcionalismo” de la lectura y la escritura.

Intercambiabilidad y anonimato de la Lectura y la Escritura

Según la perspectiva blanchotiana, ¿cómo cabría sentir y pensar la relación entre la escritura y la lectura? El pensador francés no indica que este vínculo sería de *oposición*, pero también de *co-pertenencia*.

Es de oposición porque el lector, de entrada, si quiere allegarse a la obra misma, puede “matar” al autor, en el sentido de que se le concede la libertad de ignorar sus “intenciones”, las experiencias que quisiera “comunicar” o los acontecimientos de su vida y de su mundo que reflexiva o irreflexivamente estuviera plasmando en ellos. En definitiva, la lectura tiene el privilegio de poder ignorar la biografía de su autor y su contexto histórico.

¹⁸⁰ *Íbidem*, p. 190.

¹⁸¹ *Íbidem*, p. 194. Las cursivas son propias.

¹⁸² *Ídem*, p. 194. Las cursivas son propias.

En este sentido, Blanchot parece inclinarse por un tipo de lectura que sería, por llamarla de algún modo, más “*textualista*” que “*contextualista*”. Evidentemente no porque niegue o minusvalore aquello que participó y condicionó su realización histórico-mundana, sino porque esto no sería en ningún momento concluyente para el ser de la obra: las determinaciones empíricas no tendrían la última palabra. La siguiente cita aclarará la afinidad blanchotiana con la metodología fenomenológica que venimos insinuando, en tanto en ella se subrayan algunas de las distintas *epojés* que el lector tendría que hacer para poder acceder a la obra-misma.

“La obra de arte no remite inmediatamente a alguien que la habría hecho. Cuando ignoramos todo sobre las circunstancias que la han preparado, de la historia de su creación y hasta el nombre de quien la hizo posible, entonces la obra se acerca más a sí misma. Esa es su dirección verdadera”¹⁸³

Pero además de “de oposición” la relación lector-escritor es de co-pertenencia. Y esto lo decimos en el sentido de que, antes que hablar de figuras humanas como “el lector” y “el escritor”, Blanchot habla, como mencionábamos un poco más arriba, de la “Lectura” y la “Escritura”. Estas vendrían a ser, por así decirlo, momentos, cargos o funciones que cualquiera que se acerque al espacio de una obra podría desempeñar.

El lector y el escritor *no son*, por tanto, *figuras determinadas y bien fijadas*. Y esto se ve claramente desde el momento en que, por ejemplo, Blanchot advierte de que la “lectura” propiamente hablando nace *en* el momento genésico de la obra, en lo que habitualmente asociamos al momento de la escritura. O, afinando un poco más: la lectura nace cuando la escritura cesa, cuando el escritor muere.

Según Blanchot, llega un momento en la escritura en que el escritor se metamorfosea y se convierte en el lector que en un futuro leerá su obra (para ver si esta es inteligible, si comunica o no comunica, si hay que realizar en ella alguna modificación, si contiene estos algunos párrafos innecesarios o redundantes ...). Es entonces cuando la “lectura” nace. Es en ese momento en el que (1) el escritor muere como escritor, (2) la lectura nace y (3) la obra comienza –quedando, como apuntábamos antes, el escritor perteneciente al estado previo o anterior a la obra, pues como tal escritor nunca la ve comenzar–. Estaríamos, en el caso que presentamos, ante la figura del “lector anticipado” que menciona Blanchot, y que expresa de la siguiente forma,

“Suele decirse que todo autor escribe en presencia de un posible lector, o también, que escribe para ser leído. Pero es una manera superficial de hablar. Habría que decir que la parte del lector, o lo que una vez cumplida la obra se volverá poder o posibilidad de leer, *está ya presente, bajo formas cambiantes, en la génesis de la obra*. En la medida en que escribir se vuelve posible, escribir asume entonces los caracteres de la exigencia de leer, y el escritor ya es la intimidad naciente del lector aun infinitamente futuro [...]”¹⁸⁴

¹⁸³ *Ibidem*, p. 209.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 188. Las cursivas son propias. Con todo, el lector que interesa a Maurice Blanchot no es el “receptor modelo” que leería descodificando un texto, en busca de su sentido del “efecto” que el autor previese producir con él durante la escritura. Para Blanchot, “Leer, en el sentido de la lectura literaria, ni

Del mismo modo, cabría hablar de un “lector especialista” que se metamorfosea en autor. O de como dice Blanchot, un “autor al revés”¹⁸⁵. Es decir, un lector que abandona su posición de fiel lector y se aproxima al texto no de una manera entregada y afirmativa, sino crítica o inquisitorialmente. Así, el lector atendería, por ejemplo, a cómo un texto ha sido escrito y a cómo podría haberlo sido para resultar de otro modo (qué estructura o qué disposición podría haber resultado más coherente o más impactante, qué palabras o qué ritmos más conmovedores o sugerentes...). Ahora bien, según Blanchot este “lector” estaría ya abandonando el lado diurno de la creación e introduciéndose en un terreno nocturno: el de la *posibilidad* de la obra, el de su *no ser* algo estabilizado y establecido, algo sólido que leer “llanamente”, sino movedizo, por venir y, en tanto tal, inexistente. Así, dice Blanchot,

“La lectura crítica por la que el lector, ya especialista, interroga a la obra para saber cómo ha sido hecha, le pregunta los secretos y las condiciones de su creación, luego le pregunta si realmente responde a estas condiciones, etc. El lector, transformado en especialista, se convierte en un autor al revés. El verdadero lector no reescribe el libro, pero está expuesto a volver, insensiblemente atraído, hacia las diversas prefiguraciones que fueran suyas y que en cierto sentido anticiparon su presencia en la azarosa experiencia del libro: éste deja entonces de parecerle necesario, para volver a ser una posibilidad entre otras, para recuperar la indecisión de lo incierto, de lo que aún está totalmente por hacer. *Y la obra recupera así la inquietud, la riqueza de su indigencia, la inseguridad de su vacío*, mientras la lectura, uniéndose a esa inquietud y abrazando esa indigencia, se vuelve semejante al deseo, angustia y ligereza de un movimiento de pasión”¹⁸⁶.

Porque el lector y el escritor pueden camaleónicamente transformarse y performarse, es por lo que hablamos de un “funcionalismo” de la escritura y la lectura. Lo relevante no es la psicología del escritor ni del lector, sino que las funciones de Escritura y Lectura se cumplan para que la obra sea. De manera que “Leer no sería entonces escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o *sea* escrito.”¹ O dicho de otro modo, para que la obra *se comunique*. Esta comunicación quedaría ilustrada mediante este diagrama de flechas en la Fig.3.

siquiera es un puro movimiento de comprensión”, del mismo modo que “La lectura no es una conversación, no discute, no interroga.” *Ibidem*, p.181.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 191.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 190-1. Las cursivas son propias.

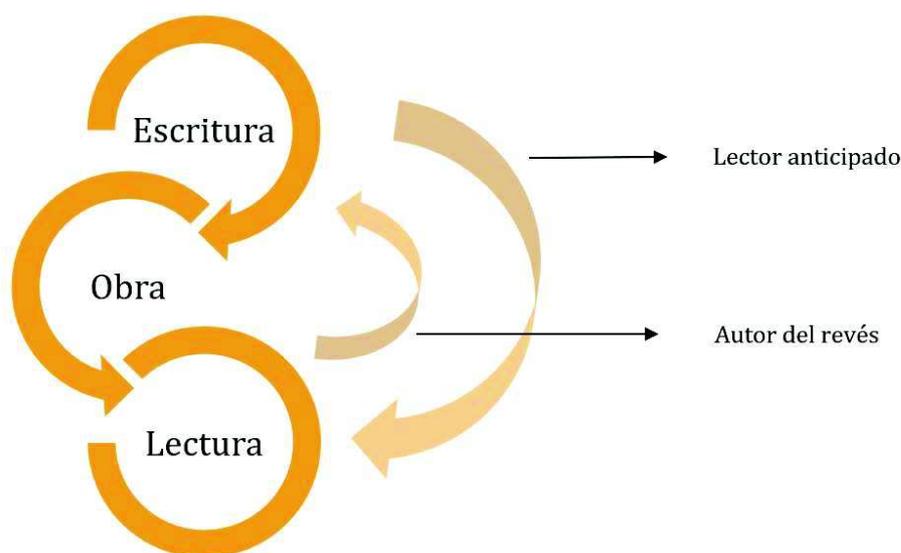


Fig.3.: Adviértase la dinamicidad, la intercambiabilidad y versatilidad de la experiencia de la literatura para Blanchot.

3. La obra como comunicación.

Más allá del psicologismo: la obra como horizonte común.

Y con esto introducimos otra idea imprescindible: la obra, según Blanchot, en general y por ella misma, es *comunicación*. Pero frente a las representaciones habituales, la obra no es comunicación en el sentido de que un autor se exprese y se comunique a través de ella; tampoco lo es en el sentido de que la obra transmita analíticamente los enunciados “x” o “y”. La obra no es comunicación porque sea la expresión de un estado mental o la enunciación de una serie de contenidos proposicionales. La obra es comunicación, creemos, en un sentido más “abstracto”, pero también más intuitivo. Que la obra se comunique es que “nos hable”, que nos interpele, que nos toque o nos afecte. Que nos haga desarrollar esa relación de distanciada intimidad que comentábamos al principio.

Como vemos, esta percepción de la escritura y la lectura se situarían lejos de visiones hermenéuticas románticas, según las cuales, por medio esfuerzos imaginativos o empáticos (*Einführung*), el lector adopte la posición o el punto de vista del escritor, entrando en comunicación con él (con sus pensamientos, sus intenciones, sus sentimientos, su espíritu...). En definitiva, La lectura es, antes que un diálogo con el autor, antes que una re-creación de libro, antes que una comprensión de aquello que en ella aparece... antes que todo esto, la lectura es el inactivo “hacer” por el cual un libro es.

Ahora bien, esta aparente sencillez de la lectura no es tal. Si antes comentábamos el peligro de la lectura relativo a la tentación de llenar el ser-vacío de la obra, ahora es el momento de traer a colación una segunda advertencia sobre la aparente levedad de la escritura. Y es que ésta esconde una segunda gravedad que hace que, pese a todo lo dicho,

la concepción blachotiana de la lectura sea algo todavía más complejo de lo que aquí hemos podido llegar a desentrañar.

“La lectura no es un ángel volando en torno de la esfera de la obra, haciéndola girar con sus pies alados. No es la mirada que desde afuera, detrás de un vidrio, percibe lo que sucede en el interior de un mundo extraño. Está vinculada a la vida de la obra y presente en todos sus momentos, es uno de ellos y es alternativa y simultáneamente cada uno de ellos; no es solo su evocación, su transfiguración última, sino que conserva en ella todo o que realmente está en juego en la obra; por eso es que al fin soporta sola todo el peso de la comunicación.”¹⁸⁷

La lectura literaria, aunque pueda parecer algo que viene al final y casi carente de importancia, se revela entonces como aquello que coligaría y recogería la experiencia de la literatura en todo su espesor.

PARTE V: PARTICULARIDADES DE LA EXPERIENCIA DE LA POESÍA.

1. La relación entre la poesía y la literatura en *El espacio Literario*.

El presente trabajo lo comenzamos hablando de la poesía y de la mirada del poeta, de aquel anhelante “espacio interior del mundo” rilkeano. De ahí saltamos a la exigencia de la obra y nos centramos en aspectos que, aparentemente, tenían más que ver con la literatura. Recientemente hemos hablado de la lectura, con frecuencia desatendida. Se hace necesario que, ahora, reconectemos con el principio y cerremos el trabajo hablando, nuevamente, de la poesía.

Con todo, aunque ahora queramos resaltar algunos aspectos de la creación poética, nos preguntamos, ¿es que hay diferencias entre lo que viene al encuentro al escritor en la experiencia de la creación poética y en la creación literaria? Blanchot en ningún momento es claro sobre la relación entre la poesía y la narrativa o el teatro, sobre las semejanzas y desemejanzas de su “naturaleza” y/o de su experiencia creativa/recreativa.

Nuestro punto de vista es que tiende a tratar ambas actividades un tanto indistintamente, de suerte que la diferencia entre la palabra poética y la literaria se ve fundida. Es por ello que, en este trabajo, en consonancia con el procedimiento del autor, hemos discurrido oscilando entre la experiencia literaria y la poética.

Y no hemos procedido así ni por azar ni por una teórica mayor comodidad, sino más bien desde la persuasión de que entre la literatura y la poesía, tal y como nos son presentadas por Blanchot, no hay diferencias sustanciales. Y fijarnos en el formato en que habitualmente se nos presenta la novela y la poesía sería, bajo nuestro punto de vista, un error garrafal. No sólo porque existe poesía en verso –pensemos en el *Spleen de París* de Baudelaire, por ejemplo– o una literatura profundamente lírica –como *Las olas* o cualquier obra de Virginia Woolf–, sino porque aquí nos estamos moviendo un plano más ontológico.

¹⁸⁷ *Íbidem*, p. 193.

De lo que hablamos es de la experiencia del arte, de la (im)posibilidad de la obra, de la inspiración. Cuestiones estas que podrían hacerse extensivas incluso a otras modalidades artísticas que no tuvieran el lenguaje como “materia”. Sin embargo, en tanto las artes que nos interesan son las que hacen del lenguaje su medio, hablamos de la literatura y la poesía principalmente. Ahora bien, aunque entre ellas cupiera establecer evidentes diferencias, también habría similitudes. La primera de ellas en la que nos apoyamos es que ambas, en según la visión blanchotiana de la escritura, serían “palabras de comienzo”, palabras que nacen del origen, de la (im)posibilidad de la palabra.

Con todo, sí es cierto que Blanchot parece tener preferencia por “asignar” una serie de conceptos a la experiencia poética y otros a la literaria, sin que ello implique una correspondencia uno-a-uno, unívoca, fiel e intransferible entre cada serie de categorías y un cada uno de estos dos ámbitos bien delimitados. No olvidemos que hablábamos de preferencias, de inclinaciones o tendencias en el empleo de los conceptos, y no de un uso categórico y metódicamente establecido de los mismos. El estilo blanchotiano es más afín a la laxitud y a la analogía que al rigor y la sistematicidad. De ahí que, desde cierto punto de vista tal vez más “ortodoxo”, *El espacio literario* pueda parecer más una Poética o un Ensayo que una obra genuinamente filosófica

2. La inspiración o el murmullo infinito.

2.1. La vida poética como apertura y escucha.

Volviendo a nuestro interés por resaltar algunas cuestiones más sobre la poesía y sus vínculos con la literatura, querríamos rescatar el concepto de “*murmullo infinito*”, que para nosotras está perfectamente en sintonía con el de “inspiración” que ya hemos comentado – si bien la noción de inspiración salpica las páginas dedicadas tanto a la literatura como a la poesía, la de “murmulo” parece ser más indicada para la lírica. Pero, ¿qué aportaría el concepto de “murmulo infinito” a la experiencia de superabundancia de la inspiración? Pues si nada aportarse, poco sentido tendría traerlo a colación. Sin embargo, creemos que añade algo esencial: la idea de que la actividad del escritor, mucho antes que en escribir, antes que en expresar y en exteriorizar nada, consiste en un *escuchar* y un recoger. De modo que sólo el que atiende y presta oídos estaría en disposición de poder escribir. En este sentido encontramos bastantes afinidades entre la concepción blanchotiana del lenguaje y la heideggeriana. Atendamos al siguiente fragmento de *Poéticamente habita el hombre*:

“El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es este, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. Cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en un medio de expresión. [...] Que incluso en este uso del lenguaje se cuide la manera de hablar está bien. Sólo que esto, a pesar de todo, no nos servirá nunca para salir de esta inversión de la relación de dominio entre el lenguaje y el hombre. Pues en realidad quien

habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando co-rresponde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de este.”¹⁸⁸

Teniendo esto en consideración, ¿no participa entonces Blanchot del lugar común según el cual *el poeta es un mediador*? En cierto sentido así nos lo parece. El poeta sería pues un *médium*, un transmisor y un traductor que convierte *al* lenguaje humano una “palabra” y una “voz” no humanas – una palabra que por el hecho de expresarse en un “formato” distinto del sistema de signos al que estamos habituados, no deja de ser dicente y comunicativa.

Quizá sea precisamente esta falta de costumbre o de sensibilización con un habla no humana la que nos produzca la sensación de que la experiencia del murmullo infinito, tal y como nos es relatada por Blanchot, presenta visos bastante místicos. Al menos este apelativo de “misticismo” es el que se nos viene a la representación en cuanto leemos que Blanchot equipara el murmullo infinito a un verbo inagotable que discurriría desde una fuente o un manantial imperecedero. Pero dejando de lado estas etiquetas precipitadas y prejuiciosas, la idea fundamental a retener sería que hacer la experiencia del murmullo infinito es hacer la experiencia de “lo que no puede dejar de hablar”, “lo que habla aun cuando todo ha sido dicho”, “lo que habla sin comienzo y sin fin”, “la afirmación ininterrumpida, e murmullo gigantesco”¹⁸⁹. Lo que para Blanchot significa vivenciar el centro y el origen de la palabra.

Tratando de ganar inteligibilidad con el abstracto concepto de “murmullo interminable”, diríamos que este simbolizaría la *experiencia de la elocuencia y la locuacidad* o, mejor dicho, el estado precedente a dicha soltura de la lengua. Aunque *de hecho* no hablemos ni escribamos, aunque aún no haya palabra humana flotando en el aire o trazándose sobre un folio o un documento de Word, sí que habría, en esta experiencia, algo así como una efervescencia interior. Un estado de exaltación en el que el habla todavía no acontece pero que sin duda *podría* ser su antesala. Del mismo modo que también podría no serlo. Que finalmente la palabra humana aparezca o no es, hasta cierto punto, irrelevante ahora mismo.

En lo que sí que hemos de centrarnos es en este momento de paroxismo en el que el humano calla. Que el humano calla quiere decir que no acompaña a su experiencia con palabras, que no narra su experiencia mientras la vive, sino que, sencillamente, está ahí, en ella, viviéndola sin apalabrarla. Está callado, pero atendiendo a los sonidos y al lenguaje de la vida, a aquello que continuamente suena de fondo, estemos donde estemos, y que nos impide encontrarnos en un silencio absoluto.

Dicho de otra forma, nos referimos al lenguaje de las cosas: a un lenguaje que las cosas siempre han hablado y que no han dejado de hablar, aunque no lo atendiésemos. Así, por ejemplo, el famoso árbol del membrillo que Antonio López pintara y que el cineasta Víctor Erice recogiera en su película, ¿acaso se colma en el sintagma: “membrillero”? El membrillero puede ser muy elocuente y, demorándonos junto a él,

¹⁸⁸ Hiedegger, M., *Conferencias y artículos*, p. 141.

¹⁸⁹ Esta cita y todas las anteriores salpican las páginas 20 y 21 de *El espacio literario*.

podemos recoger su lenguaje en silencio. Sin embargo, para hacer esto más intuitivo este murmullo infinito, este “lenguaje de las cosas” quizá haga falta ir más despacio.

Dicho lo cual, creemos que ha llegado el momento de retomar aquellas cuestiones de las que hablábamos al comienzo del trabajo: la necesidad de ampliar la concepción intencional conciencia y de hacer una experiencia extática o más distendida de la misma. Recordará entonces el lector aquel espacio interior del mundo del que hablábamos: aquel *Weltinnenraum* rilkeano, un espacio único que desafiaría las tradicionales diferentes entre un mundo interno y otro mundo externo, entre la subjetividad y la objetividad.

Decíamos que dicho concepto era un constructo teórico y un anhelo del poeta. De modo que no es que esa región que Rilke denominaba “lo Abierto” exista *de facto*, siendo así que lo que sí existe es el deseo o la exigencia de que dicho espacio interior del mundo sae. O, apurándolo más todavía, Blanchot habla de que lo imprescindible es que no se pierda *la exigencia de dicha exigencia*.¹⁹⁰ Y esto –que tango nos recuerda al tema heideggeriano de que lo problemático no sería el olvido del ser, lo que formaría parte de su destino, sino *el olvido del olvido* del ser–, esta exigencia de la exigencia de lo Abierto que parecería una añadidura innecesaria y artificiosa, nos da sin embargo la clave: se trata no ya de querer, alcanzar o preservar ese “espacio interior del mundo” sino el *deseo* mismo por esa región. Y ello por la sencilla razón de que dicha exigencia sería la condición necesaria para poder fundar ese espacio. Es como si, en cierto sentido, el deseo de esa consciencia expandida fuera el fundante de esa región en que los límites entre el Afuera y el Adentro se ven cuestionados. Como si tale solicitud fuera el punto de partida para hacer del mundo un lugar más interior, más cordial, más vital-experiencial. Por tanto, el hecho de que el *Weltinnenraum* sea, en un principio, un deseo y un constructo teórico no le quita a éste ni realidad ni relevancia filosófica.

2.2. *La amistad por las cosas y la experiencia de su entañamiento.*

Esta exigencia, que vinculamos con el deseo es un tema bien antiguo (*eros*, *orexis*...), y Blanchot lo rescataría a propósito de la experiencia rilkeana porque sería éste el que pondría en movimiento y el que coadyuvaría una relación más íntima y profunda con el mundo. Algo que ni para poeta ni para Blanchot, quien llega a identificar este mundo intimado con “la vocación humana”¹⁹¹, resulta una cuestión baladí.

En un cierto sentido, la vocación humana parecería ser habitar poéticamente, como cantara Hölderlin. ¿En qué sentido debería entenderse este habitar poético que no sería una potestad exclusiva del poeta, sino del ser humano en general? La idea general sería en producir un entañamiento del mundo, en hacer que el mundo se introdujese, en cierta forma, en el “espacio imaginario que es la intimidad del corazón”. Esta idea también es expresada por Blanchot diciendo que cada cual ha de convertirse en una especie de Arca de Noé¹⁹², haciendo así que la realidad resurja simbólica o

¹⁹⁰ Cfr., Blanchot, M, *El espacio literario*, p. 129.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 130.

¹⁹² *Ídem*, p. 130.

metafóricamente en nosotros. Dicho ahora rilkeanamente, el objetivo consistiría en ser una “abeja de lo invisible”¹⁹³: en libar las mieles del mundo entero, sin excepción y sin prerrogativas de ningún tipo, haciéndolo resurgir invisible en nuestro corazón. Sí, se está demandando una intimación con las cosas, pero esta pretende alejarse de aquel cogito fagocitante que reducía las cosas a una mera cogitación, imagen o representación de las mismas. Rilke no busca un apoderamiento de las cosas en este sentido indicado, lo que falsearía la realidad de las mismas y, por tanto, no nos aproximaría a ellas en tanto tales. Rilke busca, más bien, desarrollar una mirada —entendida en un amplísimo sentido— que fuera más allá de la “mirada domesticada”¹⁹⁴. Busca desarrollar una modalidad de la consciencia que, como rezara el proyecto fenomenológico, fuera a las cosas mismas.

“No se trata entonces más que de una conciencia más amplia, más distendida, pero también quiere decir: más pura, más cerca de la exigencia que la funda y que la convierte no en la mala intimidad que nos encierra sino en la fuerza que supera y donde la intimidad es el estallido y el surgimiento del afuera”¹⁹⁵

Luego sí, se estaría hablando de una intimidad, de una interiorización y familiarización del mundo, pero este proceso de indagación e introyección del mundo en conversión carecería de connotaciones idealistas, escapistas y teosóficas. No hablamos aquí de los proyectos cartesianos, románticos ni agustinianos. No estamos ante un adentrarse en la ciudadela del cogito para disponer ahí de un mundo hecho a nuestra imagen y semejanza, ni para evadirnos de la fiereza de la realidad exterior, ni para hacer surgir la voz de una trascendencia (sea ésta Dios o la Verdad) en nuestro interior... Nada de ello sería fiel al sentido de la tierra, sino que antes bien lo anularía.

“Si el poeta va hacia lo más interior no es para surgir en Dios sino para surgir al afuera y ser fiel a la tierra, a la plenitud y la superabundancia de la existencia terrestre, cuando ella irrumpe fuera de los límites en su fuerza que excede y sobrepasa el cálculo.”¹⁹⁶

Pero decir esto es una cosa y entenderlo intuitivamente otra muy distinta. ¿Cómo podría convertirse la intimidad en ese estallido del afuera? Tal y como lo vemos, es como que este proceso de indagación implica el camino hacia un punto que cuya fuerza y potencia nos excede. Un punto fascinante e inenarrable que, en cuanto entramos en contacto con él, desencadena nuestra transmutación espiritual: una transfiguración del ánimo, de la sensibilidad, las creencias y las categorías con las que nos desenvolvemos en el mundo. Un viaje interior de un calibre tal que produciría una metamorfosis en la realidad, la cual se manifestaría a partir de entonces desbordante, con una excesiva fuerza. Y, tras haberse implosionado nuestra forma de percibir, medir, calcular el aparecer, ¿cómo podría este dárse nos sino como desmedido, como asombroso y sublime?

¹⁹³ *Ídem*, p. 130.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 129.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 128.

“Esta mirada, [...] es la mirada de la experiencia mística de Duino, pero también es la mirada del “arte”, y es justo decir que la experiencia del artista es una experiencia extática, y por lo tanto, una experiencia de la muerte. [...]”¹⁹⁷

Estamos ahora aproximándonos por otra vía a aquello que decíamos de la muerte del autor. Y es que, como decíamos, la muerte no es “algo” que venga al final, sino que “en todo momento somos sus contemporáneos”¹⁹⁸. “No sólo debe haber muerte para mí en el momento último, sino muerte desde el momento que vivo y en la intimidad y la profundidad de la vida. La muerte, por lo tanto, formaría parte de la existencia, viviría de mi vida, en lo más interior.”¹⁹⁹ Ahora bien, esta experiencia de muerte,

“No significa que todo se hunda en el vacío, al contrario, las cosas se ofrecen entonces en la fecundidad inagotable del sentido que nuestra visión habitualmente ignora, la, que no es capaz sino de un solo punto de vista. [...] De allí la *constante amistad por las cosas*, la cercanía de las cosas que Rilke recomienda en todas las épocas de su vida como lo que más puede acercarnos a una forma de autenticidad”²⁰⁰

¿Se trata aquí del idealista programa por el cual, modificando nuestra mirada podemos modificar el mundo? “Todo se juega en el movimiento de ver –dice Rilke”²⁰¹ Posiblemente tenga algo de ello, algo de idealismo, mentalismo y *wishful thinking*. Con todo, no debemos olvidar que este proceso de inversión que ocurre dentro de cada cual va necesariamente acompañado de la visión de las cosas, y que bajo esta misma visión subyace “la certeza oculta de que “allí” no es más que otra manera de estar “Aquí”, cuando ya no estoy solo en mí, sino afuera, cerca de la sinceridad de las cosas. De algún modo, salvo tanto las cosas abriéndoles acceso a lo invisible, como me salvo viéndolas.”²⁰²

De manera que, si hubiéramos de concluir algo al respecto, diríamos que, en caso de tachar a esta perspectiva de “idealista”, deberíamos admitir también que la noción de mente, cogito o subjetividad ha sido ampliada hasta tal punto que ya no cabe ser encerrada en un psiquismo. Estaríamos, pues, ante una mente extendida o expandida que iría más allá de todo mecanismo psíquico. El punto de partida no es pues la conciencia, sino el mundo y una apertura radical de la conciencia al mismo. Esta apertura desmedida al afuera que Blanchot denomina el “*don de la acogida infinita*”²⁰³ sería la cualidad esencial del poeta. En esta línea, dice Heidegger que,

“Cuanto más poético es un poeta, tanto más libre, es decir, más abierto y más dispuesto a lo insospechado es su decir; de un modo más puro confía lo dicho a la escucha,

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 141.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 124.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 116.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 141. Las cursivas son propias.

²⁰¹ *Ídem*, p. 141.

²⁰² *Ídem*, p. 141.

²⁰³ *Ibidem*, p. 143.

siempre más atenta; tanto más lejano es lo dicho por él del mero enunciado con el que tratamos sólo en vistas a su corrección o incorrección”.²⁰⁴

En definitiva, esta entrega al poderoso campo de fenomenalidad tanto nato como no-nato, estaría íntimamente relacionada con el *origen del arte*. Según Blanchot,

“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 del 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 las otras. [...]

Sí, [el arte] parte de las cosas, pero *de todas, sin distinción; no elige*, tiene su punto de partida en la misma negativa a elegir. Si el artista busca con preferencia las cosas “hermosas”, traiciona el ser, traiciona el arte. [...] No elegir, no negar a nada el acceso a la visión.”²⁰⁵ “El poeta, si no quiere traicionarse, traicionando el ser, no debe “desechar” nunca, [...] no debe defenderse para nada, es esencialmente un hombre sin defensa”²⁰⁶

Vemos pues cómo esta apertura que tan sencillamente se enuncia esconde una realidad bastante grave. No elegir, no preferir, no negar, no desdeñar, no criticar, no valorar. Antes bien, en bastante similitud con el “Principio de todos los principios” husserliano²⁰⁷ o con la actitud nietzscheana ante la vida, se trataría de afirmar, aceptar, recoger resueltamente todo lo que se nos dé tal y como se nos dé.

Y habría que hacer un esfuerzo por no entender esto sólo a nivel cognitivo-intelectual, pues se trata de una recogida del mundo que abarcaría la existencia completa del poeta. No se trata de entender, comprender o ver todas las cosas, sino de vivirlas y, en cierto sentido, de serlas. De este momento nos habla Blanchot en *El instante de mi muerte*, pequeña “novela” medio autobiográfica en la que nos confiesa,

“El frío me rodeaba de pies a cabeza, sentía que mi enorme estatura tomaba lentamente las dimensiones de este frío inmenso, se elevaba tranquilamente según las leyes de su legítima naturaleza y yo reposaba en la alegría y la perfección de esta dicha, por un instante la cabeza tan alta como la piedra del cielo y los pies en el pavimento.

Todo eso era real, sépanlo.”²⁰⁸

Por otro lado, hemos de advertir que esta apertura poética, tan controvertida para planteamientos estético-ético-políticos (en tanto que implicaría la aceptación y afirmación de lo tenido por feo, doloroso, inmoral, injusto o ilegítimo), podría tornarse

²⁰⁴ Heidegger, M. *Conferencias y artículos*, p. 141.

²⁰⁵ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 142.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 143. Las cursivas son propias.

²⁰⁷ “No hay teoría concebible capaz de hacernos errar en punto al principio de todos los principios: que toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; que todo lo que se nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la “intuición”, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da”. En Husserl, E., (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* I. México, FCE, § 24.

²⁰⁸ Blanchot, M. (1994) *El instante de mi muerte y la locura de la luz*. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2, p. 28.

todavía más grave si tuviéramos en consideración, como nos dice Blanchot, que dicha “negativa a elegir” no ha de entenderse como un gesto de libertad pues, en ningún momento,

“Se trata de negarse a elegir por una especie de decisión moral, por una disciplina ascética invertida, sino de alcanzar el instante en que ya no es posible elegir, ganar el punto en el que *decir es decir todo*, y donde el poeta se convierte en el que no puede sustraerse a nada, no se aparta de nada, está entregado sin resguardo, a la extrañeza y desmesura del ser”²⁰⁹

¿No vemos ahora con muchísima más claridad aquello que mencionábamos más arriba, de que el poema es el riesgo y, en tanto el poeta pertenece a él, está arriesgado? Así es, esta amenaza a la que se encuentra abocado el poeta habría que pensarla en consonancia con la experiencia rilkeana de “el espanto”, tan afín a aquello que dijera Hoffmansthal (1907, *El poeta y este tiempo*): “es como si sus ojos no tuviesen párpados”.²¹⁰ Y es que, como Blanchot afirma, “El derecho de no elegir es un privilegio, pero es un privilegio extenuante.”²¹¹ La visión del poeta, *deseo y horror*; milagro y tormento del que nos habla Blanchot en su novelita *La locura del día*.

“[...] languidecía viviendo tras unas cortinas y cristales ahumados. Yo *quería* ver algo a pleno día; estaba harto del agrado y confort de la penumbra; tenía para con la luz un deseo de agua y de aire. Y si ver significaba el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver significaba el contagio de la locura, deseaba locamente esta locura. [...]”

Lo peor era la brusca, la horrorosa crueldad de la luz; no podía ni mirar ni dejar de mirar; ver era lo espantoso, y parar de ver me desgarraba desde la frente a la garganta.²¹²

2.3. *La (falta de) inspiración y la experiencia de silencio.*

Ahora bien, en cuanto el humano calla podríamos decir, por más que pueda resultar algo paradójico, que la experiencia del murmullo interminable es a la vez que una experiencia de *elocuencia* una *experiencia de silencio*. No hay lenguaje humano y, siendo estrictos, es posible que tampoco pudiera haberlo, pues lo que sí que hay es un torrente de experiencia tan sumamente caudalosa que atropellaría toda posibilidad de forma, que desbordaría todo signo en cuanto este apareciese. En definitiva, hemos de imaginar que estamos ante una experiencia tan excesiva que saturaría nuestra humana posibilidad de informarla, de apalabrarla y significarla.

Por lo dicho, porque la experiencia del murmullo infinito es la experiencia de una fuente superabundante de “experiencias” que lleva al acallamiento de la palabra humana,

²⁰⁹ Blanchot, M, *El espacio literario*, p. 169.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 142.

²¹¹ *Ibidem*, p. 169. Para profundizar en el riesgo del poeta añadimos, al final de este trabajo, unos apuntes sobre la experiencia de Hoffmansthal. Confróntese el ANEXO III.

²¹² Blanchot, M. (1994) *El instante de mi muerte y la locura de la luz*. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2, p.29.

creemos que podríamos vincular esta experiencia con *la renuncia al lenguaje* de la que Blanchot también nos habla y que selecta y acertadamente ilustra con la célebre *carta de Lord Chandos*. Ahora bien, sería esencial no entender dicha renuncia como la consecuencia de una decisión deliberada. Esta renuncia no es el fruto de una *elección*, sino una experiencia de castración del habla misma, su incapacitación de raíz y, en dicho sentido, de una impotencia esencial.

Entonces, siendo el habla imposible *¿cómo podría el poeta dar cuenta del murmullo?* Este parece ser uno de los desafíos y de las luchas del poeta. *¿Cómo puede Leopardi darle voz al Infinito? ¿Cómo Bécquer al Himno gigante y extraño? ¿Cómo Hölderlin al Ritmo?* Esta parece ser una pregunta de paso obligado cuando se habla del nacimiento de la palabra poética. Y es que ese murmullo no se deja decir fácilmente, no se aviene a cualquier palabra del lenguaje cotidiano, aunque éste sea el único del que dispongamos para poder expresar un canto que nos es comunicado por una vía no verbal o lingüística y del que místicos como Teresa de Jesús afirman que nace de las aguas mismas de la vida.

Como decíamos, este Himno no consiente cualquier dicción, sino que desmantela nuestro lenguaje poniendo en cuestión el alcance de su expresividad. *¿Hasta dónde puede decir y de qué maneras? ¿Cuáles son los límites del decir?* Es el poeta quien recorre un idioma hasta sus límites en busca de la fórmula que pueda hacer presente al Himno de la manera menos violenta y más expresiva posible. Es el poeta quien, movido por la necesidad interior de Decir, se pone de camino al habla y se abisma en la región limítrofe de lo indecible y de lo impresentable. Es la actividad del poeta la que arriesga el ser del lenguaje y sus posibilidades.

Para hacernos una idea de este encargo que el poeta siente como imposible –“la obra es la prueba de su imposibilidad”²¹³ –, Blanchot nos plantea el siguiente interrogante, “¿qué sería la prueba de Abraham, si no teniendo hijo, sin embargo, le hubieran pedido el sacrificio de ese hijo? No podríamos tomarlo en serio, no podríamos más que reír.”²¹⁴ Pero esta risa, insignia del absurdo, es el dolor y el sufrimiento al que se enfrenta el poeta. Veamos el elocuente ejemplo de la experiencia de Hoffmansthal cuando afirma,

“Sentí en ese momento, con una certeza que no dejaba de ser dolorosa, que ni el año próximo, ni el siguiente, ni en ningún otro año de mi vida, escribiría ningún libro, ni en latín, ni en inglés, y esto ocurría por una razón extraña y penosa. [...] el lenguaje en el que tal vez me sería dado no solo escribir, sino pensar, no es ni latín, ni inglés, ni italiano ni español, sino *un lenguaje de la que no conozco una palabra*, una lengua que me hablan las cosas mudas y con la que un día debiera tal vez, desde el fondo de la tumba, justificarme ante un juez desconocido.”²¹⁵

Y, con todo, en caso de que el poeta se atreviera a nombrar esa vida enriquecida hasta la exaltación, ¿hasta qué punto sería capaz de dar cuenta de ese origen, de ese

²¹³ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 38.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 55-6.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 173.

murmullo, de esa manantial que lo mantiene fascinado? Creemos que la manera en que el lenguaje humano es capaz de decir *originalmente* –en el doble sentido de decir el origen y *desde* el origen– no es sino metafórica o simbólica. Parece lógico que el murmullo *infinito* nunca pueda ser dicho por un lenguaje que es *finito*, por una palabra que es una celda, una cajetilla, una cifra y, en definitiva, una unidad de medida más del mundo. ¿O no decimos “árbol”, “casa”, “perro” como si contáramos? De ahí que, a lo sumo, podamos contar con una trasposición de aquella fuente *en* lenguaje. En la palabra poética resuena ese murmullo, pero en ningún momento lo contiene salvo metafóricamente.

De ahí que Blanchot hable de una necesaria *traición del murmullo*, refiriéndose a que el abundante flujo que supone ha de ser interrumpido, cortado, para que la palabra humana pueda nacer. Así, dice Blanchot que “solo quien le impone silencio prepara las condiciones del sentido”²¹⁶ El poeta, pues, ha de darle la espalda a aquello que en estado de fascinación escucha, en primer lugar, porque de lo contrario ni tan siquiera podría nombrarlo. Luego para el nacimiento de la poesía es necesaria la inspiración, pero también, aunque con frecuencia suela olvidarse, *la falta de inspiración*. Pues dicha fuente de inspiración “tal vez sea fuente, pero fuente que de alguna manera *debe secarse* para convertirse en recurso.”²¹⁷ De manera que,

“Esta necesidad interior *debe ser reprimida y contenida* porque, sino, se hace tan amplia que no hay sitio ni espacio para que se realice. Sólo se empieza a escribir cuando, momentáneamente, por *astucia*, por un salto feliz, o por distracción de la vida, uno logra sustraerse a ese impulso que la conducta ulterior de la obra debe despertar y apaciguar, incesantemente, abrigar y apartar, dominar y probar.”²¹⁸

De manera que es posible que la presencia y el dominio de un autor sobre una obra no venga dado por lo que dice –lo cual sucede desde esa neutralidad que comentábamos– sino por lo que calla y por *cómo* calla. Blanchot parece insinuarnos que lo esencial de cada poeta, de cada escritor, reside en la manera en que estos imponen silencio al murmullo infinito, en que logran poner fin al interminable proceso de escritura. Así, dice el pensador francés que,

“el escritor parece dueño de su pluma, puede resultar capaz de un gran dominio sobre las palabras, sobre lo que desea hacerles expresar. [...] El dominio del escritor no reside en la mano que escribe –esa mano “enferma” que nunca deja el lápiz [...] el dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el *poder de dejar de escribir...*”²¹⁹

Luego esta posibilidad y esta manera de acallarse y de retenerse sería, según Blanchot, lo que no desaparece del autor cuando este “muere”, lo que queda de su

²¹⁶ *Íbidem*, p. 45.

²¹⁷ *Íbidem*, p. 31.

²¹⁸ *Íbidem*, p. 46. Las cursivas son propias.

²¹⁹ *Íbidem*, p. 19. Las cursivas son propias.

autoridad. Y esto que permanece del autor es con lo que vincula “el tono” de una obra.²²⁰ Pues sería de todo inverosímil pensar que las obras no tienen su idiosincrasia, su carácter, su personalidad y, siendo estas escritas desde un fondo neutral y no personal, de algún modo Blanchot tendría que poder dar cuenta de este *factum* tan innegable.

2.4. *El nacimiento de la palabra poética*

La palabra poética como “palabra del comienzo” y “palabra de la ausencia”.

Aunque al abrir un libro de poesía la palabra poética aparezca ahí, siempre escrita y aunque al escuchar un recital esta llegue a nuestros oídos como si nada, ¿no esconden estas palabras en cada caso dadas –ya sea a la vista o al oído– una realidad invisible e inaudible? ¿No hay *en* dichas palabras o tras las mismas una larga historia, de la cual también nos hablan, aunque, desde luego, no de manera directa ni discursiva?

Creemos que así es. E intuimos que ello es lo que Blanchot afirmaría asimismo al decir que palabra poética es simultáneamente “*palabra del comienzo*” y “*palabra de la ausencia*”. ¿Qué quiere decir ello?

- *Es palabra del comienzo* en el doble sentido del genitivo. Por un lado, es palabra que dice el comienzo, que cuenta el origen. Por otro lado, es el comienzo de la palabra, es la palabra nacida del origen, del murmullo infinito. Poniendo estas dos acepciones con las que Blanchot juega conjuntamente, obtendríamos la siguiente resultante: que la palabra proveniente del origen dice el origen del que proviene. O, dicho de otro modo, que la palabra poética es el origen *en* palabra y en tanto *tal* palabra. De este modo, toda palabra original sería un signo, una suerte de doble testimonio que daría cuenta:

(1) Directamente, la palabra del origen nos hablaría de sí, de lo que puede ser dicho *al* contener el murmullo infinito. Es decir, en este sentido la palabra misma *sería como* el límite que pone término a lo ilimitado, como el cerco que circunda el murmullo interminable, como el muro que acota y recoge esa voz silenciosa, ese lenguaje mudo que, como tal, nunca podría ser dicho. Ahora bien, este límite no sería siempre el mismo, sino que cada palabra, cada poema, cada obra tendría su modo, su manera de imponer dicho límite y, con ello, su carácter.

(2) Indirectamente, la palabra del origen nos hablaría de aquello que no puede ser apresado, de lo ilimitado que se le escurre y de lo que no podría llegar a dar cuenta. De manera que la obra dice, según Blanchot, la palabra comienzo, iniciativa, punto de partida, arranque, historia, pero sin serlo ella misma. La palabra del origen dice el origen sin confundirse con el mismo, lo que nos permite entroncar con lo siguiente.²²¹

²²⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 21.

²²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 216.

- *Es palabra de la ausencia*, también en el doble sentido del genitivo. Por un lado, es la palabra que dice lo que permanece ausente y no dicho, es decir, la que nos remite a la fuente de la inspiración, diciendo así aquello que calla (el murmullo silencioso), de la cual la palabra poética sería una suerte de metáfora o traslación. Por otro lado, es la palabra que nace de la ausencia, es la misma ausencia hablando.

Ahora bien, todo lo que acabamos de decir creemos que queda maravillosamente recogido en la poética sentencia de Blanchot: “el poema es el velo que hace visible el fuego, que lo hace visible por lo mismo que lo vela y disimula”²²². “El poema, como el *péndulo* que ritma [...] oscila maravillosamente de su presencia como lenguaje a la ausencia de las cosas del mundo”²²³

Si estas sentencias se comprenden hemos logrado transmitir lo que nos proponíamos – si no, al final del trabajo el ANEXO II podría aportar algo de luz. Por otro lado, ¿hasta qué punto esta forma de hablar no es ya engañosa? Pues lo que ahora estamos diseccionando y analizando (desde las 4 lecturas de las palabras del comienzo y de la ausencia puestas en juego) en realidad se da simultáneamente en la palabra poética. La palabra poética, el poema, no tiene partes ni momentos. Antes bien, es un “resplandor fulgurante”²²⁴. De manera que este juego de disimulaciones y revelaciones, de ocultaciones y des-ocultaciones, de veladuras y desvelamientos estaría siempre fluyendo y dialogando en toda obra poética.

Vemos pues qué lejos estamos de considerar el poema simplemente como lo dado, como el conjunto de palabras fijadas, justas, exactas, determinadas e inmóviles, que no serían sino una parte del mundo. Además, Blanchot nos deja entrever que lo esencial de la poesía no es ese afán por dar con la palabra exacta, sino la intimidad silente que, en continua imbricación y combustión con la palabra dicha, emergería en el espacio del poema. Así, “escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro”²²⁵. Dicho de otro modo, “el poema verdadero no es entonces encontrar la palabra que, al decir, encierra, que encierra el espacio cerrado de la palabra, sino la intimidad que respira, por la cual se consume para aumentar el espacio y se disipa rítmicamente: pura llama interior alrededor de nada.”²²⁶ Aunque es posible que sea incluso más esclarecedor el siguiente párrafo, el cual muestra el íntimo vínculo existente entre *lo sagrado y el arte* para Blanchot.

“El arte nos es constantemente invisible [...] nada más notable que este movimiento que sustrae la obra y la hace más poderosa cuanto menos manifiesta, como si una ley secreta exigiese que esté siempre oculta en lo que muestra, y que no muestre más que lo que debe permanecer oculto y que finalmente lo muestre sólo disimulándolo. ¿Por qué la alianza tan íntima del arte y lo sagrado? Porque en el movimiento en que el arte y lo sagrado, lo que se muestra y lo que se sustrae, la evidencia y la disimulación, se

²²² *Íbidem*, p. 218.

²²³ *Íbidem*, p. 39.

²²⁴ *Ídem*, p. 39.

²²⁵ *Íbidem*, p. 42.

²²⁶ *Íbidem*, p. 134.

intercambian sin cesar, se llaman y se aprehende allí donde, sin embargo, sólo se cumplen como *la cercanía de lo inasible*, la obra encuentra la profunda *reserva* que necesita. [...] esta reserva le permite entonces dirigirse al mundo reservándose, ser el comienzo siempre renovado de toda historia. Por eso cuando los dioses faltan, no sólo puede faltarle el sentido de lo que la hacía hablar sino algo mucho más importante: la intimidad de su reserva que ya no puede encontrar hoy como lo hacía antes de la Edad Moderna en el secreto de la naturaleza, en la oscuridad del mundo aún irreveado e inacabado –y, añadimos nosotras, encantado–.”²²⁷

Creemos que de todo lo dicho cabría empezar a extraer algunas conclusiones sobre qué sea para blanchot el Arte. Y creemos éste quedaría contenido en la ambigüedad y equívocidad propia del *concepto de “forma”*. La cual vendría a significar tanto (1) el poder vacío que, dada su versátil ausencia de determinación podría realizar una infinidad de objetos posibles como (2) el aspecto de algo tenido en su realización efectiva, en su concreta conformación plástico-material.

Si hemos entendido adecuadamente la obra blanchotiana, nos da la impresión de que toda obra de arte contendría simultáneamente estos dos “momentos” recién descritos a propósito del concepto de “forma” de manera que la obra sería simultáneamente espíritu y cuerpo, nómeno y fenómeno, ser y ente. O, mejor dicho, la obra, que no es ninguna cosa, sería la experiencia dialéctica de estos dos “polos” en realidad no polarizados, el acontecimiento del movimiento ambiguo, interminable y circular entre lo infinito y lo finito. Hasta ahora, lo que venimos diciendo tiene claras resonancias heideggerianas, pero si se quiere también kantianas y evidentemente hegelianas. Hasta qué punto sean reales o no estas influencias es algo que dejamos concluir al lector tras reportar las siguientes palabras de Blanchot sobre el arte.

“El arte tiene un objetivo, él es su propio objetivo, no es un simple medio de ejercer el espíritu, es el espíritu que no es nada si no es obra, ¿y qué es obra? El *momento excepcional* en que la posibilidad se vuelve poder, en el que espíritu, ley y forma vacía, rica sólo en indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. *Pasaje único* que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminado, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo se ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volvemos al punto de partida”²²⁸

Luego la experiencia artística no reside en ninguno de los “polos” mencionados, sino en la experiencia de ese momento excepcional, de ese pasaje único en el que se da una transformación a la que Blanchot se refiere con los términos de “salto”, de “inversión radical” o de “cambio de signo”.²²⁹ Quizá ahora se entienda mejor aquello que decíamos más arriba sobre la necesidad de encontrar un Afuera del Afuera (una experiencia de salida que, en realidad, implicaba una interiorización en el centro de la obra; una

²²⁷ *Íbidem*, p. 220. Las cursivas son propias.

²²⁸ *Íbidem*, p. 80. Las cursivas son propias.

²²⁹ *Íbidem*, p. 203.

interiorización que, antes que un recogimiento, era una experiencia de trascendencia). Pues bien, esa salida, ese anhelado punto de fuga que el escritor busca cuando yerra en la escritura interminable e incierta de su obra creemos que son los términos en los que Blanchot cifra *el deseo y la realización de la experiencia extática del arte*. Esto es lo que está continuamente en juego. De ahí la insistencia que hacíamos en el error y la exploración de ese punto extraño en que podría darse una *inversión*, una transmutación del libro y un acontecimiento de la obra.

Pero recapitulemos más lentamente las conclusiones que podemos ir sacando: *la escritura* sería entonces el proceso por el cual la obra se explora a sí misma. *El libro* sería la objetivación del recorrido que deja la obra cuando busca su propio origen, la trayectoria que marca la migración por el espacio de la obra. *La experiencia artística* sería el contacto el centro de la obra, con su origen: el arte o la inspiración: un punto esencial que, una vez “tocado”, desencadenaría una serie de transformaciones. A la izquierda dejamos lo que sería la escritura antes de entrar en contacto con su origen. A la derecha, lo ocurrido tras la comunicación con el mimo:

- Un proceso *sin ser*: la nada de obra es lo que hay. Y, tocado ese “punto” del que hablamos, de la nada nacería el ser de la obra.
- Un proceso *sin poder*: la impotencia, la incapacidad de hacerse cargo de la obra, de la novela o el poema. Y, tocado ese “punto”, de la impotencia surgiría el poder de la obra.
- Un proceso *sin posibilidad de acción*: la inacción, la falta de inspiración, la esterilidad dominaría al artista. Y, tocado ese “punto”, la obra parecería activarse y empezar a “hacerse”.
- Un proceso *sin comienzo, sin tiempo, sin duración y sin fin*: lo que veníamos llamando el eterno retorno de lo mismo. Y, tocado ese “punto”, la obra parecería comenzar. Hay un inicio, un origen, un punto de partida. Y, con estos, la posibilidad de un desarrollo y un fin.
- Un proceso *sin reposo*: la inquietud y la impaciencia serían las disposiciones afectivas del escritor. Y, tocado ese “punto”, la impaciencia por la obra se convertiría en paciencia y la inquietud en calma tras la comunicación con la misma.
- Un proceso *sin determinación y sin certidumbre* que, repentinamente, se cargaría de sentido, de seguridad y de razón de ser.

Ahora bien, este “punto de la inversión”, ¿cómo concebirlo? Creemos que esta inversión no es de tal modo que, por ejemplo, de la nada/vacío se vaya al ser o de la impotencia al poder. Creemos que esta inversión, antes que conducirnos a su contrario, nos revela la “porción” de aquel extremo contenida ya en este. Es decir, nos lleva a una región en la que, por ejemplo, sí, se alcanza una *certeza*, pero ésta no es otra que la de la incertidumbre. Sí, se alcanza una determinación, pero esta es la de lo indeterminado. Se alcanza una presencia que es la de la ausencia; un ser que es el de nada; una potencia que es la de la impotencia....

¿Es por tanto esta inversión realmente tal? No, en cuanto que sigue siendo aquello que era antes de producirse la inversión (la ausencia, la impotencia, la indeterminación y

la incertidumbre permanecen), pero también lo es de otro modo (se descubre su “positividad”, por lo que es una “experiencia positiva” también). Valga lo dicho para subrayar que es esta escurridiza y liminar región que describimos— y de la que ya preveíamos al lector al comienzo de este trabajo—, en la que Blanchot se mueve continuamente.

PARTE VI: CONCLUSIONES

1. El ser de la obra de arte.

1.1. La obra como “acontecimiento único” y como “intimidad desgarrada”

Ahora bien, ¿no se percibe en la experiencia de la creación artística, tal y como es expresada por Blanchot, una cierta *tónica mítico-cosmogónica*? A nosotras nos da la sensación de que el espacio de la obra es, por así decirlo, un cuadrilátero donde se combaten el escuchar y el nombrar, el murmullo infinito y la finita palabra humana, lo ausente y lo presente, lo oculto y lo manifiesto, la impotencia y la potencia, el espíritu y la forma... Y de la discordia entre ambos, así como de la presencia del uno por medio del otro —pues ya conocemos los esfuerzos por no pensar y hablar en términos dicotómicos— de toda esta epopeya nos hablarían solapadamente la poesía y la literatura. De modo que el acontecimiento de la obra de arte no podría ser sino el de este mismo campo de batalla, el de esta unidad no unitaria que viene a la presencia y que Blanchot denomina “intimidad desgarrada”.

“La obra no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra. Esta intimidad donde se afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra, si al mismo tiempo es el “florecimiento” de lo que sin embargo se oculta y permanece cerrado.”²³⁰

A este respecto, también sería fundamental rescatar la idea de que la obra de arte, una vez se realiza, no queda ya sólida y ciertamente anclada en el mundo como una cosa más perteneciente a la claridad del día. Esta, por más que se realice, se realiza sin perder ni un ápice de su carácter incierto y oscuro. Por así decirlo, es como si la obra guardara y preservara en sí misma *el recuerdo de sus orígenes y la lucha por el nacimiento*.

“En este sentido la obra nunca es, y si trasladamos abusivamente la idea de que no está hecha, decimos que nunca deja de hacerse, esto, al menos, nos obliga a recordar que la obra permanece vinculada a su origen, que solo es a partir de la experiencia del origen, y nos recuerda también que la violencia antagónica por la cual —durante la

²³⁰ *Íbidem*, p. 214.

génesis— ella era la oposición de sus momentos, no es un rasgo de esa génesis, sino que pertenece al carácter de lucha, agonal, del ser de la obra”²³¹

De manera que, ya que propiamente hablando “la literatura no existe”²³², hacer la experiencia de la obra sería volver a experimentar su combate, su posibilidad de acontecer y de no acontecer. De modo que, según esta perspectiva, la obra de arte no sólo sería inexistente para quien la crea, sino también para quien la recrea. Pues, “¿acaso la obra existe alguna vez? Aunque estemos ante la obra maestra más evidente, en la que brillan el resplandor y la decisión del comienzo, también estamos frente a algo que se apaga, obra que de pronto se vuelve invisible, que no está, que no estuvo nunca”²³³

Así pues, lo poético, lo literario, lo artístico no deja de ser una fulguración, un acontecimiento único, dirá Blanchot, que resplandece y, tan pronto como brilla puede apagarse. ¿Acaso cuando estamos, por ejemplo, ante la *Dánae* de Tiziano estamos inmediatamente ante una obra de arte? ¿El hecho de no tener la experiencia de estar ante una obra de arte, le restaría a la misma su sabido y consagrado carácter artístico? Se nos ocurre que es posible que, algunas veces, frente a la misma, la obra acontezca como obra talmente artística, como una obra que *es* en sí absoluta e intemporal y otras veces en las que, sin embargo, esta quede eclipsada por su carácter de cosa — en este caso, por su carácter de cuadro. Así, dice Blanchot, “Nos da la impresión de que el cuadro está siempre detrás del cuadro, y la sensación de que el poema, el templo o la estatua escapan a las vicisitudes del tiempo cuya marca llevan, sin embargo”²³⁴. Y eso que decimos a propósito de la pintura lo mismo valdría para la literatura. Lo que queremos expresar con este ejemplo del cuadro serían dos cuestiones:

(1) En primer lugar, que esta ambigüedad es precisamente lo interesante: pues la obra de arte está ahí, en la apariencia y en la superficie visible, en lo material, elemental, natural y visible. Es decir, el poema está en la palabra, el cuadro en la pintura, la música en el sonido.... Pero, a la vez, la obra de arte no se agota en este carácter “físico” sino que, de atenernos exclusivamente a este, lo artístico permanecería impenetrable, invisible, oscuro y profundo. Estos dos momentos del arte, su materialidad y su profundidad son recogidos por Blanchot en su concepción del arte. Así pues, el arte, a la vez que “*glorifica la materia*” —en tanto que hace visible aquello de lo que el arte está hecho y que frecuentemente nos pasa desapercibido—, no se queda en ésta, sino que nos remite a una “*profundidad elemental*”²³⁵. A ese fondo umbrático, inaccesible e inagotable que se barrunta más allá del cuadro.

(2) En segundo lugar, que esta experiencia ambigua nos remite al *carácter original de la experiencia de arte*. Es decir, al hecho de que, al experimentar el arte,

²³¹ *Íbidem*, p. 192.

²³² *Íbidem*, p. 37.

²³³ *Íbidem*, p. 164.

²³⁴ *Íbidem*, p. 192.

²³⁵ *Íbidem*, p. 212.

una tiene la sensación de que está (a) viviendo algo extraordinario y por primera vez al mismo tiempo que (b) está renovando la experiencia de algo mítico-originario, de manera que estos dos sentidos de la palabra “original” estarían contenidos en la experiencia artística tal y como es pensada por Blanchot, quien afirma que,

“la obra es nueva, renueva ese “ahora” que parece iniciar, hacer más actual, y finalmente es muy antigua, espantosamente antigua, o que se pierde en la noche de los tiempos, siendo el origen que siempre nos precede y que siempre está dado antes que nosotros.”²³⁶

En esta forma de hablar que tanto nos recuerda al concepto de “*lo clásico*” en Gadamer²³⁷, creemos que lo que está en juego es la experiencia de algo simultáneamente cercano y lejano, familiar y extraño, inteligible e ininteligible, anodino y exótico. Y esta sutil experiencia de lo liminar es rescatada por Blanchot quien, según nuestro parecer, con suma maestría, nos la trasmite diciendo “toda obra de arte y toda obra literaria parecen superar la comprensión y, sin embargo, no alcanzarla nunca, de modo que hay que decir que se las comprende siempre demasiado y siempre demasiado poco.”²³⁸

Y a este respecto nos resulta estimulante introducir el punto de vista de Heidegger sobre el poetizar, que en *Poéticamente habita el hombre* es caracterizado como el hablar o el decir en imágenes, de suerte que las imágenes poéticas,

“son imaginaciones en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones, sino imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que *se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar*. El decir poético de las imágenes coliga en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño. Por medio de estos aspectos extraña al dios. En el extrañamiento da noticia de su incesante cercanía.”²³⁹

Así pues, *en las imágenes*, en las formas, se da esta ambivalencia. Ambivalencia a la que algo más arriba nos referíamos como esa “imbricación” entre el espíritu y la forma o el ser y el ente. Con todo, Blanchot se muestra visiblemente inclinado a destacar el aspecto invisible, ausente, negativo, oscuro, incomprensible, extraño y salvaje del arte. Tal vez porque este sea más disimulado, más imperceptible. Pero, desde luego, porque considera que este es más originario. Lo visible, la presencia, lo afirmativo, la claridad de la comprensión, la familiaridad y docilidad del arte es algo que, con mucho, viene “después” pues, en primer lugar,

“que la obra *sea*, indica el resplandor, la fulguración de un acontecimiento único del que *luego* puede adueñarse la comprensión, frente al que se siente deudora como ante su comienzo pero que no comprende primero más que escapándole: no-comprensible

²³⁶ *Íbidem*, p. 217.

²³⁷ Gadamer, H. G. (1986), *Verdad y método* tomo II. Salamanca, Ediciones Sígueme, Capítulo 9.

²³⁸ Blanchot, M, *El espacio literario*, p. 228.

²³⁹ Heidegger, M. (2001) *Conferencias y artículos*. (2 ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal. En “Poéticamente habita el hombre” p .149.

porque se produce en esa *región anterior* que sólo podemos designar bajo el velo del “no”. Región cuya búsqueda sigue siendo nuestro problema”²⁴⁰

El reto al que se enfrenta Blanchot se perfila entonces con bastante claridad, y consistiría en explorar esa región de negatividad de la que procede el arte y que lo precede. Una región originaria a la que nos referimos como “negativa” no porque este apelativo le encaje aporoblemáticamente, sino por ser el que mejor consentiría o el que menos rechazaría. ¿No vendría a seguir la forma blanchotiana de aproximarse al arte una dinámica similar a la *teología negativa* de Pseudo-Dionisio y sus “herederos”? Quizá esta caracterización no sea la más adecuada, pero confiamos en que el lector comprenderá aquello que queremos insinuar tras facilitar las siguientes líneas.

“La obra dice la palabra comienzo, y lo que pretende dar a la historia es la iniciativa, la posibilidad de un punto de partida. Pero ella misma no comienza. Es siempre anterior a todo comienzo, está siempre terminada. Cuando creemos haber obtenido una verdad de ella y esta verdad se convierte en la vida y el trabajo del día, la obra se encierra en sí misma como extraña a esta verdad y sin significación, porque no es sólo con respecto a las verdades ya sabidas y seguras que parece extraña, el escándalo de lo monstruoso y lo no-verdadero, sino que *siempre niega lo verdadero, aun si proviene de ella, lo invierte, lo retoma en sí para ocultarlo y disimularlo*. Y, sin embargo, dice la palabra comienzo y tiene para el día una importancia capital. Es el punto del día que precedería al día. [...] “Misterio que entroniza”, dice René Char, pero sigue siendo lo misterioso excluido de la iniciación y exiliado de la clara verdad.”²⁴¹

De modo que, por fidelidad al origen de la obra, es decir, por fidelidad a esa “*región anterior*” que en otras ocasiones Blanchot denomina “*el mundo-de-atrás*”²⁴²; por fidelidad a esa *región absoluta* porque está separada y absuelta de los condicionantes del mundo; por fidelidad a esa *región oscura*, porque está lejos de la claridad del día; por fidelidad a esa *región no-verdadera*, porque es reacia a las limitadas significaciones, valores y verdades del día; por fidelidad al arte, origen de toda obra y experiencia artística, Blanchot decide subrayar el misterio. Y por lealtad al enigma y al secreto del arte, Blanchot se separa de las representaciones habituales del arte y decide subrayar la intimidad de su reserva, su alteridad radicalmente indisponible o, si se prefiere, su carácter sagrado.

“El lector que no solo es lector, sino que vive y trabaja en un mundo donde necesita la verdad del día, cree que la obra tiene en sí misma el momento de lo verdadero, mientras que, en realidad, *es lo que precede a la verdad* que se pretende atribuirle, y bajo este aspecto, es lo no verdadero, el “no” donde lo verdadero se origina. El lector ve en la claridad maravillosa de la obra no lo que se aclara por la oscuridad que lo retiene y se disimula en ella, no la evidencia que sólo ilumina en nombre de la noche, sino lo que es claro en sí mismo, la significación, lo que se comprende y de lo que se puede disponer y gozar tomándolo y separándolo”²⁴³

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 210. Las cursivas son propias.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 216. Las cursivas son propias.

²⁴² *Ibidem*, p. 246.

²⁴³ *Ibidem*, p. 217. Las cursivas son propias.

En conclusión, la literatura, la poesía y el arte en general no admiten ponerse al servicio del mundo, según Blanchot. Sin negar que el arte cumpla múltiples funciones en la sociedad (la educación, el aprendizaje, el autoconocimiento, el entretenimiento el ocio o la crítica y la denuncia, por poner algunos ejemplos), afirmará que no es ahí, en esa función instrumental, donde estriba lo “esencial” del arte. Siendo así que, más bien, desde esta *concepción ontológica de la literatura y del arte*, lo vital es adentrarse en la región abierta del ser, que originaría y precedería al ente –tal y como veíamos a comienzos de este trabajo a propósito del proyecto heideggeriano de una fenomenología de lo inaparente–.

La escritura del desastre.

La inagotable dialéctica de la (des)realización de la obra.

¿Cómo da cuenta Blanchot de esta dialéctica, de este rechazo de la obra a todo lo que de ella nazca? ¿Cómo se aproxima al hecho de que el origen sea en cierto sentido reacio a todo aquello que desde él comienza? Y es que, en caso de haber interpretado adecuadamente a Blanchot, pensamos que, si hay una distancia entre la obra y el escritor que la escribe y entre la obra y el lector que la lee, es porque la obra es, esencialmente, distancia con respecto a sí misma. La obra está fracturada, escindida, descentrada: originariamente es una “*unidad desgarrada*”. Y por ello, porque no concuerda consigo misma, los términos en los que la obra se relaciona consigo y con los seres humanos no pueden ser otros que los de *inquietud* y *dialéctica*: un movimiento incesante por su realización y por su desrealización, por su aproximación y su separación.

¿Cuál debe ser pues nuestra relación respecto de la literatura y la poesía? Blanchot parece inclinarse por una relación que haga que la obra se mantenga en su ser, es decir, en esa distancia y contradicción respecto de sí que la caracteriza. Así, la función esencial de la Escritura y la Lectura no sería hacer de la obra una realidad unitaria y comprensible, sino que, en primer término, lo esencial sería que la obra no se diese por realizada ni por comprendida. Es decir, que la obra no se diera por obrada, por terminada, como su mismo nombre parece tramposamente indicarnos. Sin embargo, este es un riesgo intrínseco al ser de la obra, ya que

“La obra, porque no puede llevar en sí la contradicción que unifica desgarrando, contiene el principio de su ruina. Y lo que la arruina [a la obra] es que *parece verdadera*, que de esta apariencia de verdad se desprenda una verdad activa y un pretexto inactivo que llamamos belleza, disociación que convierte la obra en una realidad más o menos eficaz y en un objeto estético”²⁴⁴

Es por ello que, al comienzo de este escrito, y en referencia a la obra blanchotiana, renegábamos de las concepciones hermenéuticas y dialécticas tradicionales, según las

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 217. Las cursivas son propias.

cuales las sucesivas lecturas no irían haciendo avanzar, sintéticamente, en la comprensión del sentido –o de los sentidos– de la obra. Frente a las estéticas hermenéuticas que afirman la unidad o pluralidad de sentidos de una obra de arte, Blanchot viene a recordarnos que la obra no es nada ni deviene nada. O mejor dicho: que la obra no es sino *nada* y no puede devenir sino en esa nada que ya es. Así, toda escritura y toda lectura, toda donación de sentido tiene, a la vez que nace, que morir: ha de autoaniquilarse, de suicidarse y sacrificarse para que la obra, que es lo más lejano de una verdad, una certeza, una estabilidad, un ser, pueda ser.²⁴⁵

Para ilustrar la necesidad de este movimiento constructivo-destructivo, Blanchot nos recuerda cómo hay obras que dejan de ser tales. Y no sólo porque estas caigan en el olvido o porque los libros hayan sido exterminados de la faz de la tierra por algún movimiento censor (como ocurre en el extremo y distópico espacio de *Fahrenheit 451* de R. Bradbury), sino precisamente por ser obras que están encumbradas en la fama: obras museísticas y de exposición que, pese a su alto reconocimiento, ya nadie lee y quedan ahí, polvorientas y apolilladas, como apoltronadas al fondo del armario.²⁴⁶ ¿El peligro de estas obras? Su inmovilidad y su imposibilidad de (re)acontecer, pues para que la obra sea, ha de estar puesta en cuestión: ha de batirse entre la nada y el ser, el poder y la imposibilidad. Pues no debemos olvidar que la obra solo es a partir de la experiencia metafísica del origen, que para que haya obra ha de haber ruptura, que “la obra no es obra si no es la unidad desgarrada, siempre en lucha y nunca apaciguada, y sólo es esta intimidad desgarrada si se ilumina por lo oscuro, florecimiento de lo que permanece cerrado.”²⁴⁷

Quizá ahora estemos en disposición de entender mejor que la experiencia de la obra es el *tránsito que va del origen a lo que comienza* y de lo que comienza al origen. Que se mantenga una contenta fluidez entre estos “extremos” es lo que –en un sentido más profundo de los que hasta ahora hemos comentado– entendemos cuando decimos que la obra es comunicación. Tal vez quizá ahora entendamos mejor por qué, cuando la obra se da por tarea hacia su origen, cuando la obra pretende ser esencialmente artística, se encamina hacia lo interminable, pues “cuando se da por tarea captarlo en su esencia, su tarea es lo imposible; entonces, sólo se realiza en una búsqueda infinita, porque es propio del origen estar siempre velado por aquello que origina”²⁴⁸. El origen queda, pues, siempre oculto por lo que comienza; el ser queda eclipsado por el ente; el aparecer por lo aparecido, la obra artística, también, por el libro.

²⁴⁵ Y es que debe quedar claro que “la obra no aporta ni certeza ni claridad. Ni certeza para nosotros, ni claridad sobre ella. No es firme, no nos permite apoyarnos en lo indestructible ni en lo indudable, valores que pertenecen a Descartes y al mundo de nuestra vida.” *Ibidem*, p. 211.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 192.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 217.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 223.

2. Últimas valoraciones personales.

Hay quien dijo que, de la metáfora, sólo podía hablarse metafóricamente. Tal vez, la mejor manera de interpretar un poema no sea hablando del mismo, sino respondiendo con otro poema. Quizá la forma más adecuada de dialogar con la pintura o con la escultura sea, asimismo, tomar un pincel o un cincel y ponernos manos a la obra. Tal como ocurriría con los ejemplos recién referidos, es posible que la única forma de dar cuenta de una obra que, como *El espacio literario*, se va componiendo gradual, dispersa, fragmentariamente, sea hacer otra igualmente disgregada y constelada.

Sea como fuere, ya advertimos desde el principio sobre la dificultad y, lo que es más, sobre la posible *inconveniencia* de hacer un trabajo que, escolarmente, diseccionase paso a paso la obra y los conceptos blanchotianos. Teniendo en cuenta los límites que el propio “objeto de estudio” impone, valoramos que la redacción llevada a cabo por nosotras ha sido relativamente fiel y clara. Sobre todo teniendo en cuenta que los recorridos circulares, las ideas y venidas de un tema hacia otro no han obedecido a cuestiones de capricho u arbitrio: han sido imprescindibles no sólo para la exposición de las ideas blanchotianas (las cuales se entienden mejor contrastadamente, las unas a la luz de las otras), sino para nuestra propia labor de comprensión de *El espacio literario*. Han hecho falta estos rodeos y estos circunloquios para poder ir sacando algo en claro. Por tanto, este trabajo podríamos considerarlo, en sintonía con lo que venimos diciendo, como una huella o un rastro del itinerario que hemos recorrido durante meses, como una estela de nuestra propia labor de exploración de la obra blanchotiana.

Dicho lo cual, creemos que estamos en disposición de destacar las conclusiones que, ahora mismo, nos resultan más relevantes.

En los prolegómenos de este trabajo comenzamos diciendo que *El espacio literario* aparentaba ser una obra sobre Letras y Arte. Pero siendo sensibles – como creemos serlo – con la crisis multifacética que vivimos en nuestro tiempo, nos preguntamos, “¿por qué hacer un TFE sobre arte? ¿Por qué y para qué dedicar nuestras energías a pensar sobre la poesía y sobre la literatura en la actualidad? ¿Con la que está cayendo! –si se nos permite decirlo así–.” Las objeciones podrían continuar, “¿hacia dónde nos dirigimos dedicándonos a pensar filosóficamente el Arte? ¿Hacia dónde con la Filosofía misma? ¿No están la Literatura y la Filosofía socialmente trasnochadas? ¿No está el sector del libro en decadencia? ¿Qué tiene un escritor o un poeta que decirnos en estos tiempos que vivimos?”

Estos tiempos que vivimos y que, con Hölderlin, podríamos denominar tiempos de desamparo. No nos proponemos aquí enumerar lastimeramente los “males” y sufrimientos que asolan mundo y tampoco la penosa situación en que podría encontrarse la cultura. Creemos que el lector sabe ya de lo que hablamos con sólo mencionarlo. Lo que sí nos gustaría decir, sin embargo, es que cuando nos

preguntamos, también con Heidegger, “¿Y para qué poetas?”²⁴⁹, ¿para qué poetas en tiempos del desamparo?, no debemos caer en la trampa de convertir la actividad artística en una herramienta. Ese “para qué” que pregunta creemos que no alude a una finalidad, a una utilidad, a un uso instrumental el arte tal que este *sirva para* “x” o para “y”. Con Blanchot, creemos que el arte, aunque pueda *de hecho* ponerse a disposición del mundo –el arte de propaganda sería un ejemplo– no es para ello para lo que esencialmente está destinado.

En definitiva, creemos que cabe concebir el arte de una manera distinta, de una manera que se salga del calculador mercadeo entre medios y fines y que posiblemente nos esté actualmente eclipsada por nuestra forma de vivir im-poética. Es decir, por nuestro vivir esclavizados en los circuitos laborales de producción de bienes, de compra-venta de servicios y de consumo de ocio, por mencionar algunos ejemplos.

En relación con esta forma de vida desencantada, nuestra humilde tesis vendría a ser que, posiblemente, los humanos de nuestra época no sepamos habitar poéticamente porque hemos olvidado el significado de vivir junto a las cosas. O mejor dicho: antes que olvidar el significado, *hemos desatendido la experiencia de vivir junto a las cosas*. Y podría increpárenos, “pero, ¿qué quiere decir vivir junto a las cosas? ¿No vivimos ya, en todo caso y a cada momento, rodeados de cosas?” En cierta manera sí, pero vivimos en un trato con las cosas que no permite que las cosas sean realmente lo que son. ¿Qué sabemos del florero que lleva semanas con la misma agua, qué del armario donde guardamos sábanas y toallas limpias, qué del oxidado molinillo del café?

Para nosotras, permanecer junto a las cosas, por ejemplo, junto a una vela, quiere decir permanecer a su vera sin pretensiones: sin aproximarse a ella sabiendo que es una “vela”; sin hacer uso de ella; sin recorrerla con la mirada con el fin de tener una fiel imagen de la misma “grabada” en nuestro interior. Estar junto a las cosas podría tener incontables acepciones interesantísimas. Pero ahora mismo, la que nos interesa destacar es que estar junto a ellas significa estar en silencio y quietud junto a las mismas, sin decirnos, por continuar con el ejemplo anterior, que la vela es blanca, o que mide aproximadamente diez centímetros o que está bastante gastada y por tanto deberíamos ir proviniéndonos de otra...

¿A dónde queremos llegar con todo esto? A que vivir poéticamente tiene que ver con la relación que media entre lenguaje –el que nos viene de todas partes y a todas horas– y las cosas. Para nosotras, vivir poéticamente tiene que ver con estar más junto a las cosas y menos junto a las palabras que las nombran, las describen o las explican: tiene que ver con estar más en la realidad y menos en el lenguaje. Más en la tierra y menos en los castillos de humo que nos construimos al pensar sobre el pasado, el presente y el futuro. En definitiva, tiene que ver con no narrarse una a sí misma la experiencia que está teniendo, sino con estar-ser la experiencia y, en ese sentido,

²⁴⁹ Heidegger, M. (2010). *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, pp.199-239.

acallar o desatender al lenguaje que, como un manto, se apresura a cubrir todo aquello que se ve, se toca o se huele. Una capa lingüística que –y esto a nadie se le escapa– nos separa de la realidad a cada rato presente, que queda, aunque todavía ahí, como diría Blanchot, *disimulada*.

Lo que queremos decir con esto es que, mucho antes que en el poema, antes que en la escritura, *lo poético*, lo literario o lo artístico en general reside en *la mirada*. En la mirada de la que venimos hablando: una mirada abierta, que escucha, que recoge aquello que le exhorta y, “luego”, lo “lleva” a lenguaje.

Ahora bien, el mundo en que vivimos no parece ser especialmente paciente ni atento con la realidad circundante. Poco sabemos de demorarnos y de residir pacientemente junto a las cosas, sin pretensiones. Vivimos atropelladamente en el asfixiante reino de los fines, de los propósitos, las preocupaciones y las demandas personales sociales y laborales. Vivimos ensartados, atravesados por una inflexible mirada intencional que, como una flecha, se proyecta y dispara hacia el mundo. Y aunque esta forma de mirar ocasionalmente pueda hacernos desenvolvernos con soltura y eficacia en el mundo –pues con ella una “va a lo que va”–, también entraña sus peligros. Y es que, aquello que enfocamos o focalizamos nos hace no sólo desatender lo que caería fuera de los estrechos contornos de la diana, sino que, además, podría hacernos fallar el objetivo mismo. Esto que decimos es una de las *conclusiones prácticas* que hemos sacado del trabajo de Blanchot, del que desde el comienzo venimos diciendo que, además de estético, es metafísico, ético y político.

Así pues, de nada le sirve al escritor precipitarse afanosamente en su obra para escribirla: de nada le sirve desearla, exigírsela, trabajar en ella hasta la fatiga y el cansancio. Ya vimos que esta actitud, esta disciplinada ética del trabajo no le lleva a lograr sus objetivos, sino que le despeñaba en una vida que bien podría recordarnos a los míticos tormentos vividos por Sísifo, Penélope u Ocnos. Como vimos, es cuando el escritor entra en una actitud-otra, cuando accede a una dimensión distinta de la vida, de la temporalidad y de la actividad literaria, cuando logra su obra.

Tomando este caso como ejemplo –pero habiendo otros muchos más a lo largo de *El espacio literario*–, ¿no parece Blanchot insinuarnos que todo lo esencial, lo que merece la pena ser conseguido, es reacio a una racionalidad intencional, técnica e instrumental? De cara a lo artístico al menos, de nada sirve proponerse algo determinado y concreto, ni seguir protocolos o pautas de actuación que, pretendidamente, nos lleven hacia ello. Recordemos el mito inicial: Orfeo no puede mirar directamente a Eurídice. En caso de hacerlo, Eurídice desaparece. Creemos que aún estamos muy lejos de comprender toda la simbología de este mito. Sin embargo, nos da la sensación de que Blanchot, indirecta o esotéricamente, nos está hablando de modificar la forma en que nos desenvolvemos en el mundo.

¿Sería muy descabellado pensar que Blanchot nos está proponiendo un modelo de racionalidad o de subjetividad en que esta esté más distendida, más relaja y más despreocupada? Con esto no pretendemos insinuar que Maurice Blanchot nos esté invitando a vivir licenciosa y disolutamente –como sí nos incitaría el apologético *carpe diem* de la industria cultural–, sino a relacionarnos con las cosas junto a las que vivimos y con las metas que nos proponemos de una manera *más laxa*. No se trataría,

pues, de descuidar nuestros objetivos ni nuestro entorno, sino de cuidarlos y tenerlos presentes, pero no de manera obsesiva e insoportable, sino serena y apacible. No se trataría de dejar de hacer lo que ya hacemos, ni de hacer “menos” cosas. Estamos aquí hablando en términos modales o cualitativos, del modo, la manera o la forma en que hacemos lo que hacemos – sea esto lo que sea.

Tal vez estemos realizando una lectura interesada de Blanchot –¿qué lectura no lo es?–. Por otro lado, desconocemos si existe algún tipo de consenso u “ortodoxia” sobre la interpretación del pensamiento blanchotiano como para poder tildar la nuestra de “heterodoxa”. Por tanto, no ocultando más nuestra impresión sino arriesgándola, diríamos que, en nuestra opinión, Blanchot no habla únicamente de los escritores, sino que, yendo más lejos, podría estar lanzando un mensaje a toda persona que estuviera metafísicamente extraviada, que deambulase existencialmente perdida por la vida.

Así, Blanchot parecería decirnos, “en caso de que estéis desorientados, en caso de que os gobierne la incertidumbre y la desesperación, no dejéis de buscar un rumbo. No tengáis prisa por encontrarlo, aguardad pacientes, pero obrando, obrando y obrando”. O, por otro lado, es como si directamente nos dijera “aquello que estéis buscando, aquello que consideréis esencial, no lo busquéis tan afanosamente. De acuerdo, si ese es vuestro fin, no perdáis de vista la dirección de vuestro rumbo, pero dirigiros hacia allí disimulada, solapada y como tangencialmente. Sin mirarlo de frente, pero sin descuidarlo.”

¿Cuál sería el sentido de estas advertencias que, de soslayo, la obra de Blanchot nos trasmite? ¿Pretende Blanchot consolarnos cuando nos viene a visitar la angustia? ¿Pretende su obra prevenirnos de la obcecación y del dogmatismo? ¿Pretende mantenernos abiertos a la posibilidad de un advenimiento inesperado? Apertura ante posibles serendipias y adaptabilidad ante acontecimientos adversos. Todas estas actitudes existenciales convergerían en lo que, tras la lectura de *El espacio literario*, podríamos considerar como “la mirada del poeta” y la “disposición del escritor”.

Por tanto, ¿no se oculta un pensamiento profundamente ético del que podrían extraerse inúmeros aprendizajes vitales? En caso de ser así, confirmaríamos que la obra blanchotiana no habla sólo de arte ni se dedica a los artistas. Ahora bien, comentar esta dimensión ética, política e ideológica de *El espacio literario* nos daría para otro(s) trabajo(s).

Sólo diríamos, para terminar ya, que en caso de poder atisbar una dimensión ética o metafísica en su obra, no tendríamos inconveniente en denominar esta ética o esta metafísica como artística o poética. Podríamos jugar con estos dos nombres y estos dos apellidos a nuestro antojo (ética poética, metafísica artística...), pero eso sería lo de menos. Lo importante a subrayar es que, y dicho así tal vez suene un poco hiperbólico, Blanchot trata de *convertirnos en poetas*. Ahora bien, la ética o la poética blanchotiana – cuestiones estas que se encontrarían fundidas y muy lejanas de, por ejemplo, la metafísica del artista de Nietzsche, de la ética de la autenticidad y de la doctrina de la autorrealización -, nos llamaría a *educarnos en esa mirada poética* de la que hablábamos; nos incitaría a abrir las puertas de nuestra percepción, como dijera el poeta William Blake y, además, a cruzar o a atravesar hacia el otro, como cantara

Jim Morrison. Por tanto, creemos que oblicuamente Blanchot nos está proponiendo una serie de “*ejercicios espirituales*” con los que ganar cierta finura o sensibilidad poética.

De este modo, retomando el hilo de lo que decíamos algo más arriba, la pregunta de “¿para qué poetas en el tiempo del desamparo?” no vendría a demandar que el arte se *hiciera* útil o que produjera algo útil. Esta pregunta no trataría de buscarle una empleabilidad al arte, de hacer que sus obras y sus producciones fueran funcionales al mundo. El camino no iría del arte al mundo –no habría que mundificar el arte–, sino más bien a la inversa, se trataría de hacer al mundo menos pragmático, menos (o no sólo) eficazmente operativo y más artístico. De este modo, educándonos artísticamente, no sólo “disolveríamos” la pregunta que capciosamente cuestionaba la existencia de poetas en el mundo, sino que quizá también comenzaríamos a preguntarnos por el “para qué” de otros muchos asuntos –pensamientos, conductas o actividades–. Asuntos que nos impiden y nos inhabilitan para poder habitar raigal y poéticamente el mundo; valga decir, para poder residir íntima, cordial, afectuosa, paciente, cuidadosa y simbólicamente junto con las cosas.

Según este planteamiento, lo artístico y lo poético caminaría en proximidad con lo vital. Esta sentencia podría introducirnos en un interminable debate ético-político sobre el pluralismo y la inconmensurabilidad de los valores y las formas de vida tenidas por “buenas” o deseables. Estamos aquí lejos de querer inaugurar este debate y, más todavía, estamos lejos de pretender universalizar la forma de vida poética como la más verdadera, auténtica o plena. Lo que sí proponemos es que, esta actitud poética ante la vida (con todo lo que ella implica y que venimos diciendo), podría permitirnos transformar nuestra vida y nuestro mundo tal y como lo conocemos de facto –por regla general desencantado, secularizado y tecnologizado–. Por tanto, creemos que Blanchot, en *El espacio literario*, está apostando por una suerte de re-poetización y re-espiritualización de la mirada, la vida y el mundo. Incliniéndose así por una visión holística en la que arte, vida, muerte y sacralidad, estarían solidaria e indispensablemente unidas.

Ésta sería para nosotras la conclusión más destacable sobre la obra con la que llevamos meses conversando. Así, cerramos el espacio de este trabajo confiando en las palabras con las que Blanchot concluye su obra,

“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.”²⁵⁰

²⁵⁰ Blanchot, M., *El espacio literario*, p. 236.

PARTE VII: ANEXOS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anexo I.

Mapa Conceptual. Desde donde (no) habla Blanchot.

<p><u>Filosofía Del Ser</u> Sustancia Qué, Esencia, Autonomía</p>	<p><i>Relación</i> <i>Pluralidad, Comunidad</i></p>
<p><i>Filosofía Del Fundamento</i> <i>Principio, Causa, Origen,</i> <i>Soporte, Fuente.</i></p> <p><i>Ídolos: Ser, Dios, Hombre,</i> <i>Historia...</i></p>	<p><i>Circularidad De Lo Ingénito E</i> <i>Imperecedero.</i> <i>Lo Infinito, Interminable,</i></p>
<p><i>Filosofía De La Identidad</i> <i>Contemporaneidad</i> <i>Simultaneidad Coincidencia,</i> <i>Coherencia, Congruencia,</i> <i>Adecuación Consigo</i></p>	<p><i>Diferencia</i> <i>Divergencia, Disidencia,</i> <i>Distancia</i></p>
<p><i>Filosofía Idealista, Logocéntrica</i> <i>Universalista, Naturalista,</i> <i>Intelectualista.</i></p> <p><i>Idea Trascendente Y Preexistente</i> <i>Paradigma, Canon, Modelo,</i> <i>Verdad, Realidad, Original</i></p>	<p><i>Desdoblamiento, Duplicación,</i> <i>Representación, Reproducción,</i> <i>Mimesis, Copia.</i></p> <p><i>Teatralidad, Performatividad,</i> <i>Simulacro, Sucedáneo, Fábula,</i> <i>Ficción, Fantasma, Irrealidad.</i></p>
<p><i>Filosofía De La Presencia Y La Imagen</i> <i>Ontoteología, Ontificación,</i> <i>Cosificación, Positividad,</i> <i>Afirmación</i></p>	<p><i>Ausencia,</i></p> <p><i>Negatividad, Imposibilidad,</i> <i>Inacabamiento, Deterioro</i></p>

<p><i>Aparición, Manifestación, Donación.</i></p> <p><i>Lo Presente, Inmediato, Dado, Visible, Perceptible, Accesible</i></p>	
<p><u>Filosofía Del Devenir, La Acción</u> <i>Lógica De La Realización, Plenificación, Acabamiento</i></p>	<p><i>La Destrucción Catástrofe, Deconstrucción. Impotencia, Inefectividad.</i></p>
<p><i>Filosofía De La Temporalidad Cronológica</i> <i>Proceso, Mediación, Causalidad.</i></p> <p><i>Movimiento E Historia Con Sentido, Dirección Única Y Lineal</i></p>	<p><i>Topologías</i></p> <p><i>(Zonas, Espacios, Emplazamientos, Lugares, Escenarios, Teatros)</i></p> <p><i>O Kairologías (Simultaneidad, Instantaneidad)</i></p> <p><i>Repetición Retorno, Absurdo, Sinsentido, Obsesión, Persecución,</i></p>
<p><i>Filosofía De La Redención, Soteriología</i> <i>Elevación, Ascenso, Remisión, Restitución, Reconciliación, Síntesis, Salvación, Esperanza, Utopía</i></p>	<p><i>Extrañamiento Distanciamiento, Enajenamiento, Disimulación.</i></p> <p><i>Permanecer En La Inmanencia De La Huella, De La Pérdida, De La Destrucción, Deconstrucción.</i></p>
<p><i>Filosofía De La Continuidad</i></p>	<p><i>Dislocación Discontinuidad, Fisura, Ruptura Corte, Escisión, Disimetría, Desencaje.</i></p> <p><i>Fragmentación, Descomposición, Desintegración</i></p>

	<p><i>Iseminación, Dispersión, Diáspora</i></p> <p>Ruinas, Despojos, Fragmentos.</p>
--	--

<p><u>Humanismo, Antropocentrismo</u></p>	
<p><i>Filosofía De La Subjetividad/ Consciencia</i> <i>Cogito, Soberanía, Libertad;</i></p> <p><i>Mente Como Centro, Fuente, Manantial, Contenedor, Depósito, Interioridad, Intimidad,</i></p> <p><i>Quién, Ego, Yo, Identidad, Personalidad, Carácter</i></p>	<p><i>Descentramiento, Desposesión, Liberación, Absolución (Del Ser, Del Yo, Del Mundo)</i></p> <p><i>Neutralidad, Anonimato, Impersonalidad, Indiferencia, Independencia, Soledad,</i></p> <p>Supra Personalidad</p> <p>Potenciamiento</p>
<p><i>Filosofía Del Conocimiento, Epistemología</i> <i>Razón Cogito, Pensamiento, Intelecto, Voluntad De Verdad, Contemplación Y Complacencia</i></p>	<p><i>Retórica E Imaginación, Creación, Multiplicidades, Narración, Ficción, Locura,</i></p>
<p><i>Filosofía De La Claridad,</i> <i>Luz, Certeza</i></p>	<p><i>Misterio Enigma, Incertidumbre, Inquietud, Angustia, Tensión</i></p>
<p><i>Filosofía Del Dominio</i> <i>Posesión, Propiedad, Ley, Legalidad, Autoridad, Etnocentrismo</i></p>	<p><i>Riesgo, Pertenencia Al Afuera: Peligro, Amenaza.</i></p>

<p><u>Filosofía De Los Metarrelatos:</u> Unidad</p> <p><i>Totalidad, Sistema Ordenado, Estructurado, Articulado,</i></p> <p><i>Cultura, Saber Absoluto, Orden Del Discurso, Dios, Humanidad, Civilización, Gramática, Cordura</i></p>	<p><i>Filosofía De La Ruptura, Límite, Afuera, Alteridad, Negatividad, Indecisión, Incertidumbre, Posibilidad, Ser</i></p> <p>Exterioridad, Marginalidad,</p> <p>Lo Periférico, Lo Singular, Impenetrable, Indisponible, Retráctil, Fugitivo</p> <p>Lo Indecible, Impensable. Ilegible, Ininteligible, Incomprensible, Absurdo, Demencial, Paradójico.</p> <p>Lo Excesivo, Desmesurado, Violento, Fuerte, Poderoso, Insuperable, Irreducible, Inagotable, Extraño.</p>
---	--

Anexo II.

La relación entre las palabras y las cosas. Presencia y Ausencia en A. Machado.

La palabra como aparición de la cosa ausente. El canto como glorificación de la materia. La poesía como espacio imaginario. Ahí y en ninguna parte.

¿Qué queremos decir cuando, a propósito de la palabra, esta es presencia y ausencia?

En primer lugar, habría que atender al hecho de que la poesía puede hacernos presente cierta cosa o una cierta experiencia. Pensemos, por ejemplo, en cómo el conocido poema de Machado *A un olmo seco* nos transporta *ahí*, al lugar donde está ese árbol viejo y hendido por el rayo. Pensemos en cómo, al mismo tiempo, podría donarnos la experiencia de la (des)esperanza. Y, sin embargo, diríamos que Machado no pretende “engañarnos”, haciéndonos creer que el olmo de su poema es el olmo mismo, por ejemplo. Más bien diríamos que el poeta sevillano nos trae a presencia el olmo, por supuesto que sí, pero como ausente, ¡pues a nadie se le escapa que una palabra no se deja confundir con un objeto!

Y, sin embargo, la palabra poética tiene la gracia de hacernos algunas cosas más presentes y cercanas que cuando las tenemos mismamente enfrente, a una muy corta distancia. ¿Acaso no habrá quienes sientan una mayor intimidad con el olmo machadiano que con cualquier otro que hayan presenciado *en vivo* jamás? ¿Cómo es posible que una cosa nos sea dada con una mayor pregnancia estando sin embargo ausente? Es posible que, en algunas ocasiones, el ser de las cosas, su presencia, no acontezca en ningún “sitio” mejor que en la palabra y en el lenguaje –de manera que la palabra no sería ya sólo algo “espiritual” o “ideal”, sino presencial y real.²⁵¹ Sin embargo, ello nos lleva necesariamente a preguntarnos, ¿cómo es posible una taumaturgia tan extraña como la puesta en obra por la poesía?

Así pues, en el canto machadiano se glorifica el olmo en su materialidad: atendemos a la visión del árbol centenario y a la vasta colina del Duero, pero también al olor de la podredumbre de su tronco provocada por las lluvias de mayo y a la hilera de hormigas que peregrinan a su través, o a las arañas que tejen su residencia en sus oquedades. El poema nos traslada incluso a la nostalgia anticipada de su tala, así como al calor que en la chimenea de un hogar pudiera, con su muerte y quema, a buen seguro engendrar. En definitiva: *el poema nos transporta a todo un mundo que no es.*

La poesía nos remite a un espacio imaginario, espacio interior, “espacio del poema”²⁵², “espacio órfico” que es solamente *ahí*, en el poema, y que a la vez no es allí, en tanto que el poema no se confunde con la estricta materialidad de las palabras. El poema, como espacio imaginario carente de la consistencia de un espacio físico realmente existente, puede ser ubicuo. Puede, sin ir más lejos, estar ahora aquí, en estas palabras que lo evocan, y la intimidad de los lectores que, al leerlo o recordarlo, lo recreen.

La palabra como desaparición ante la cosa presente. El vacío de la palabra como acusación de la vitalidad de la cosa.

Ahora bien, hasta el momento creemos que no hemos dicho nada especialmente “nuevo”. Sin embargo, Blanchot realiza una vuelta de tuerca más. Si cabe hablar de un “poder destructor de la palabra” este sería doble: no sólo nos habla de una cosa que no es, que es ausencia, sino que, ella misma, la palabra, se autodestruye para que acontezca la poesía.

¿Qué quiere decir que la palabra se autodestruye tras haber sembrado de nada la cosa que nos traía a presencia? Algo tan sencillo como que, cuando la palabra dice y trae la cosa (recordemos el olmo de Machado), nuestra atención se centra en la presencia que aporta y desatiende palabra que la trae. El ser de la palabra y su apariencia se ven disimilados, destruidos, para que el olmo sea.

En definitiva: cuando el olmo está presente, cuando el olmo *es* y de verdad se está “viendo” y “experimentando”, la palabra, en parte, deja de ser significativa. Y, en

²⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p. 212.

²⁵² *Ibidem*, p. 132.

ese sentido, dice Blanchot quizá un tanto hiperbólicamente, que la palabra deja de ser, se invisibiliza. ¿O acaso alguien repara en la materialidad de la palabra cuando atiende al olmo? Se nos podría objetar: “Sí, se atiende a la materialidad de la palabra, pero por lo que cifra y cómo lo cifra, por la justeza de las palabras en la captación del canto de las cosas y porque es justo en ellas en las que, esa presencia de las cosas, virtual pero realmente, reluce”. Y, al decírsenos esto, no podríamos estar sino sumamente de acuerdo. En definitiva, habría que quedarse con el juego siguiente (que, según Blanchot, es un péndulo, un oscilar)²⁵³:

A) A más es la palabra, su materialidad, su forma, sus letras, su sonoridad, su musicalidad, menos es aquello que ésta dice. El poema se desmembrana, desarticula y desbarata. ¿Acaso cuando repetimos mucho una palabra, no deja esta de tener sentido?

B) A más viva y vívida es la cosa, menos es la palabra. ¿Acaso cuando nos introducimos fascinadamente en una novela, no estamos dentro de su universo y apenas reparamos en los signos y las palabras que lo posibilitan?

Parece ser que la presencia de la palabra indica, necesariamente, la ausencia de la cosa, y viceversa. Sin embargo, en todo momento ambas estén presentes y ausentes simultáneamente, aunque eso sí, algunas más acusadas y otras más disimuladas.

Anexo III.

H. von Hoffmannsthal y la falta de inspiración.

¿Qué luz puede aportar acudir al caso de Hugo von Hoffmannsthal? En concreto aquí nos ceñiremos a la célebre *Carta de Lord Chandos*, en la cual el poeta le comunica atribuladamente a su amigo y filósofo Francis Bacon la pérdida de su inspiración y su renuncia a la escritura y la poesía.²⁵⁴

Lo que nos interesaría aquí sería atender a esa *falta de inspiración* de la que Blanchot habla como de la contrapartida complementaria de la inspiración. Pues, para que la obra resulte, no sólo hace la falta la primera, sino también la segunda: ¿podría quien se viera permanentemente exaltado hacer el gesto de tomar un lápiz y escribir? ¿podría quien está fascinado escribiendo soltar el lápiz y dejar de escribir?

Con todo, aunque el mismo Hoffmannsthal relate su experiencia como tratándose de una pérdida de inspiración y de entusiasmo por la actividad poética, nos parece advertir por sus palabras que en realidad se encuentra en el seno mismo de la inspiración y de la fascinación.

“El sentido común se equivoca al creer que el estado de aridez al que están expuestos los artistas más inspirados significa que, de pronto, la inspiración, esa

²⁵³ *Ibidem*, p. 39.

²⁵⁴ Sobre este sentimiento de incredulidad ante el abandono de la escritura también nos habla Blanchot a propósito de Rimbaud en *El espacio literario*, p.19, y p.47.

gracia que es otorgada y retirada, les falta. Mas bien hay que decir que hay un punto en que la inspiración y la falta de inspiración se confunden, un punto extremo donde la inspiración, ese movimiento fuera de las tareas, de las formas adquiridas y de las palabras verificadas toma el nombre de aridez, se convierte en esa ausencia de poder, esa imposibilidad que el artista interroga en vano, que es un estado nocturno, a la vez maravilloso y desesperado donde, quien no supo resistir a la fuerza demasiado pura de la inspiración, permanece en la búsqueda de la palabra errante”²⁵⁵.

¿Por qué motivos pensamos, como Blanchot parecería suscribir, que la situación de Hoffmannsthal no es de falta de inspiración sino, *también y simultáneamente*, de inspiración? Así, afirmaríamos Blanchot que “[La inspiración] no expresaba una simple debilidad personal, no significaba privación de la obra, sino que anunciaba el encuentro de la obra, la intimidad amenazante de este encuentro”²⁵⁶.

Porque consideramos que la inspiración está ahí, donde las cosas se sobrecargan de una vitalidad desbordante que hace que no puedan ser recogidas como habitualmente hacemos: con una palabra discreta y directa.

Porque la inspiración está ahí, en el momento en que el lenguaje se convierte en un mero entramado de signos que, huecos y vacíos, no pueden apuntar a ningún *afuera* de sí mismos. Es ahí, donde el lenguaje se enrarece y uno no es capaz de emplearlo para referirse a la realidad. Ahí donde, interrumpida la funcionalidad y utilidad del lenguaje, este deviene cosa. Es decir, cuando no puede ser usado, sino que aparece como una materialidad con la que no se sabe exactamente qué hacer, o con la que nada puede hacerse. A esto nos referimos con que aparece el ser del lenguaje (o un aspecto del mismo): a que aparece su apariencia, su fenomenalidad, haciéndose perceptible como una red de sonidos y grafemas que bien pueden decirse y escribirse, pero que al decirlos y escribirlos, nada dicen y nada escriben (se entiende: nada salvo a ellos mismos).

Es ahí, cuando inhabilitada la operatividad del lenguaje, Hugo von Hoffmannsthal siente que pierde la capacidad de pensar, de reflexionar y de escribir. Pues las palabras, en cuanto son dichas o escritas, parecen darse la vuelta y, mirándonos con ojos acusadores, vaciarnos de arrogantes ambiciones. ¿Qué puede pretender la palabra humana decir frente a la riqueza inconmensurable del afuera? Las palabras, al ser dichas, quedan inmediatamente obsoletas, caen vencidas, derrotadas por la realidad misma, intransigente. Quedan desarticuladas, fragmentadas, sueltas y flotando.

Se nos ocurre que lo “*peligroso*” de esto (el riesgo del poema al que pertenece el poeta), y tal vez también lo causante del malestar al que Hoffmannsthal se refiere y que le lleva a pensar que padece una preocupante enfermedad, sea que sitúa al poeta en *la imposibilidad de significar* por medio del lenguaje humano. Y es que, ¿no desencadena la impotencia del nombre la frustración del sentido del lenguaje? Las consecuencias o las expresiones de este aborto del sentido serían múltiples. Entre ellas destaca el mismo Hoffmannsthal sus dificultades para habérselas resueltamente en los encuentros sociales o

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 172.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 167.

incluso en el seno de su vida familiar, en las relaciones con su mujer y su hija. Y, ¿no es la palabra humana la que por excelencia, al permitir *comunicarnos*, nos dona la sensación de que estamos más próximos y de alguna forma vinculados? ¿De que nos comprendemos y acompañamos? Sin embargo, rebelándosele el lenguaje al escritor y mostrándosele indomeñable y hostil, este aparece como desvalido, imposibilitado e indefenso. Y, del mismo modo, sumergido en una cierta soledad.

Podríamos decir que en ese momento en el que se ven frustrados el lenguaje, el sentido y la comunicación que estos possibilitaban, se revela la constituyente soledad esencial del ser humano. Sin embargo, lejos de entrar en esta disquisición metafísica-antropológica, lo que nos interesa mostrar es en qué sentido podría decirse que el poeta está en una situación de riesgo al pertenecer a la “soledad esencial de la obra” de la que Blanchot nos habla. A nuestro entender, si es que comprendemos adecuadamente la *Carta* y la obra blanchotiana, Lord Chandos está en un estado de *fascinación* por el Afuera; está a la escucha del *murmullo infinito*; está en el enmudecimiento y acallamiento de sí.

Y, con todo, el poeta ni renuncia al lenguaje en general ni está desprovisto de todo sentido. El poeta no está sumergido en un absurdo nauseabundo ni en un solipsista estado aislamiento. ¡Al contrario! Hugo von Hoffmannsthal atiende a un sentido enriquecido y supremo de la vida, a una percepción de la realidad como la de una totalidad unitaria en la que, alegóricamente, todo parece hablar de todo y entrañar las claves para la comprensión del todo.

De ahí que el poeta no se halle sumergido en una actitud quejumbrosa y nihilista. Hay lenguaje, hay sentido, hay comunicación, solo que ésta, por así decirlo, no es humana o no es *solamente* humana. El enmudecimiento del poeta no implica una renuncia al lenguaje, sino su inmersión en un lenguaje-otro. De ahí que afirme que, en caso de retornar a la actividad artística, esta nueva escritura tendría que ser realizada con un lenguaje aún no articulado por los seres de su especie: el lenguaje mudo de las cosas, con el que éstas exuberantemente se le expresan.

Sólo así entendemos que el poeta renuncie al lenguaje humano y, con éste, a todos sus previos proyectos poéticos, literarios y ensayísticos de dimensiones enciclopédicas. Los cuales, habiéndosele abierto esa otra visión de la realidad que nos relata, creemos resultarían sumamente banales, vacuos y artificiosos.

S. George y la renuncia del lenguaje.

¿Cómo entender esta renuncia al lenguaje que Hoffmannsthal nos plantea? Creemos que podríamos profundizar en la misma siguiendo el poema *La palabra* de Stephan George, así como el brillante comentario que Heidegger realiza del mismo en *De camino al habla*.²⁵⁷

²⁵⁷ Sobre la vinculación del pensamiento del arte en Heidegger y Blanchot, tal vez le resulten al lector interesantes estas notas a pie de página que el escritor francés apunta, de pasada y ya casi en las últimas páginas de su obra: “Este es el momento de decir que el nombre de Heidegger pudo haber sido evocado más frecuentemente en el curso de estas páginas; si no lo fue es porque, evidentemente, hubiese sido

A pesar de todo: no perdamos de vista a Blanchot. Seguimos hablando de la inspiración y su falta, del acallamiento del hombre y de la escucha al lenguaje de las cosas o, si se prefiere al lenguaje de la vida misma (lenguaje que creemos que no tiene por qué visto como algo abstracto, casi místico y ajeno a nuestra experiencia. Si bien ésta podría no ser una experiencia por lo general habitual, creemos que este “lenguaje de las cosas” al que los poetas aluden²⁵⁸ podría referirse a esos momentos en los que una cosa, una escena, una visión que tenemos, aparece “saturada de ser”, de manera que bien podría hacer rebosar todos los “canales” por medio de los cuales asistimos a la misma: nuestros sentidos externos y los internos.²⁵⁹)

Creemos, asimismo, que todo esto en lo que estamos profundizando nos ayuda a entender la “muerte” del autor y su necesaria desaparición de la obra para que esta sea. Pues aquí hablamos fundamentalmente de experiencias: y el poeta tiene que aprender el arte de la renuncia, de la rendición, pues esta misma es una vía de acceso a lo poético y, con ello, a una existencia o forma de vida poética.

Pero, ¿a qué es a lo que se renuncia exactamente? A una forma concreta de vivir el lenguaje y su relación con la realidad: justo aquella que a Hoffmansthal parece descomponérsele entre las manos sin remedio alguno. Ha de renunciarse a pensar que el ser humano es el propietario del lenguaje y que, con él, en él o por medio de él dice algo sobre las cosas. Por así decirlo, esta ilusión nos protege de la violencia de la realidad cubriéndola de algo que sí que nos es familiar y que nos ayuda a disimular el carácter inhumano y extraño de las cosas (su posible hundimiento en imagen, su realidad imaginaria). Ahora bien, para desposeernos de esa consuetudinaria concepción del lenguaje (antropomórfica e instrumental), hemos de desnaturalizarla. Y al enrarecer, des-acostumbrar, des-habituarnos nuestro lenguaje nos ponemos, sin duda, en riesgo.

aumentar la confusión que sufrió el pensamiento de Heidegger, sugerir que este pensamiento e incluso o que afirma del arte podría reconocerse en la manera en que la experiencia del arte busca captarse y expresarse aquí”. *Ibidem*, pp.228-9

²⁵⁸ Tenemos la tendencia a decir que se dice “el lenguaje de las cosas” de un modo metafórico o antropomórfico. Pero, ¿es que acaso el sentido genuino y directo del lenguaje sea el humano, y el resto una traslación? Aquí precisamente tratamos de explorar una visión diferente, de manera que, no siendo el lenguaje una prerrogativa de lo humano, por afán de coherencia no nos refiramos al habla de las cosas al modo de una prosopopeya.

²⁵⁹ Mientras que sobre los sentidos externos parecería no haber ninguna duda ni necesidad de aclaración, respecto a los internos diremos que nos referimos a: la estimativa-cogitativa, la memoria y la imaginación sensible y el sentido común.

<http://recursositoc.educacion.es/bachillerato/proyctofilosofia/version/v1/glosario.php?glosario=240> a fecha 23 abril 2020 13:33

Referencias bibliográficas

- Bibliografía primaria

- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. (1 ed.). Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (2003) *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Blanchot, M. (1973) *La ausencia del libro*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón.
- Blanchot, M. (1991). La literatura y el derecho a la muerte, en *De Kafka a Kafka*. (1 ed). México: Fondo de Cultura Económico.
- Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. (2 ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal. Artículos: "...poéticamente habita el hombre..." y "La cosa".
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. (3 ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal. Artículos: "El habla" y "La esencia del habla".
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial. "El origen de la obra de arte", "¿Y para qué poetas?".
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Levinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Editorial Trotta.
- Moreno Márquez, C. (2016). "Márgenes silentes". *Quaderns de filosofia* vol. III (núm.1): 27-49.

- Bibliografía secundaria.

- Beckett, S. (1999), *Fin de partida*. Madrid, Unidad editorial.
- Beckett, S. (2018), *Esperando a Godot*. Barcelona, Austral.
- Calvino, I. (1995), *El caballero inexistente*. Madrid, Alianza editorial.
- Gadamer, H. G. (1986), *Verdad y método* tomo II. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Heidegger, M. (2014) *Ser y Tiempo*. (3 ed.). Madrid: Editorial Trotta.
- Husserl, E., (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* I. México, FCE
- Kierkegaard, S. (2018), *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza editorial (4ªEd)
- Machado, A. (2010), *Campos de Castilla*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Ortiz Palacios, J. (2017) "El problema del espacio literario en Maurice Blanchot"
Revista Laboratorio nº 16.
- Paz, O. (1998), *El mono gramático*, Barcelona: Seix Barral.
- Unamuno, Miguel de (2008) *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Austral (15ª Ed.)
- Zambrano, M. (2010). *La vocación de maestro. La aurora de la razón poética*. Málaga, Editorial Agora.