

#18

RELATO,
RESPLANDOR Y
DISCONTINUIDAD
DEL SENTIDO EN
MAURICE BLANCHOT

Carlos Surghi
UNC-CONICET



Resumen || El presente artículo postula una lectura de los relatos de Maurice Blanchot desde la realización que proponen para la noción de *desaparición* —entendida como esencia de la literatura—. Así la ausencia de argumento, sentido y representación otorgan a los relatos una característica singular: la de orientar su realización hacia la experiencia de muerte. De este modo, la discontinuidad, a través de figuras como la casa, la habitación, o el pasillo, que se reitera como metáfora de la deriva o como ausencia total de sentido, termina siendo un modo de abordar la dimensión crítica que estos relatos llevan consigo; pero a condición de evitar la reducción misma que el lenguaje puede ejercer; es decir, resguardando su condición de *relatos imposibles de leer*.

Palabras clave || Relato | Crítica | Muerte | Discontinuidad | Experiencia | Resplendor

Abstract || This article postulates a reading of the stories of Maurice Blanchot from the conceptualization that they propose for the notion of disappearance—understood as the essence of literature. Thus, the absence of argument, meaning and representation give the stories a singular characteristic: that of orienting their realization towards the experience of death. Thus, discontinuity, through figures such as the house, the room, or the corridor that is reiterated as a metaphor for drift or as total absence of meaning, ends up being a way of approaching the critical dimension that these stories carry with them; but only on the condition of avoiding the very reduction that language can exert; that is to say, safeguarding their condition as *stories that are impossible to read*.

Keywords || Story | Criticism | Death | Discontinuity | Experience | Glow

Resum || Aquest article postula una lectura dels relats de Maurice Blanchot des de la realització que proposen per a la noció de *desaparició* —entesa com a essència de la literatura—. Així l'absència d'argument, sentit i representació atorguen als relats una característica singular: la d'orientar la seva realització cap a l'experiència de mort. D'aquesta manera, la discontinuïtat, a través de figures com la casa, l'habitació o el passadís, que es reitera com a metàfora de la deriva o com absència total de sentit, acaba sent una manera d'abordar la dimensió crítica que aquests relats arrossegueuen; però a condició d'evitar la reducció mateixa que el llenguatge pot exercir; és a dir, tot protegint la seva condició de *relats impossibles de llegir*.

Paraules clau || Relat | Crítica | Mort | Discontinuitat | Experiència | Resplendor

1. La orientación del relato: por una crítica de lo imposible de leer

En 1959 Blanchot planteó una pregunta que a simple vista no es más que una pregunta retórica: ¿adónde va la literatura? Formulada en *El libro que vendrá*, aun cuando la pregunta es extraña y en ella Blanchot deja traslucir cierta teleología que se vuelve negativa, la respuesta es simple: «la literatura va hacia sí misma. Hacia su esencia que es la desaparición» (1969a: 209). Sin embargo, habría que aclarar algo; aquí la palabra desaparición puede ser leída también como desrealización, como una acción disolvente que se precipita sobre una forma hasta llevarla a un punto de intensidad que la transforma. También habría que aclarar que esa fatalidad de la desaparición, que en realidad para Blanchot es desgracia, no es más que una parte constitutiva de lo literario¹. Tal vez en la misma dirección en que Flaubert pensó su novela sobre la nada como un sueño que lo distanciaba del Segundo Imperio, la burguesía, o el mismo realismo que trasciende, Blanchot piense la desaparición de la literatura como una evasión necesaria ante el agotamiento mismo de la literatura, ante la amenaza siempre latente de su reducción. Paradójicamente, entonces, la desaparición sería la realización de la literatura.

Pero ¿quién piensa esta respuesta y esta pregunta? ¿El ensayista atemorizado por el pensamiento? ¿El escritor que interroga en lo que escribe a lo que ya ha sido escrito? Indudablemente, entre ensayo y literatura se entreteje la dicción propia de una pregunta sin respuesta y una respuesta sin pregunta, pues el acontecimiento mismo de la escritura como pregunta o respuesta no está ni en uno ni en otro, sino más bien en la indistinción que ensayo y literatura pueden llegar a tener tratándose de Blanchot.

Sin embargo, la pregunta —formulada una y otra vez— exige una respuesta; y esa respuesta no puede dejar de pensar al mismo Blanchot en medio de la orientación que se le exige a la literatura. Por caso, ¿no hay una coincidencia extrema entre la idea de desaparición y alguien que se sustrae a la más simple forma de toda presencia en unas pocas fotografías, en un silencio absoluto y soberano?² La literatura de Blanchot va entonces hacia los extremos mismos de lo literario porque en su realización actualiza la pregunta por la orientación literaria. La literatura de Blanchot de tan extrema desaparece para el lector; y por el simple hecho de haber desaparecido es un punto extremo al cual el crítico ya no se precipita. Pero que se oriente hacia un extremo no significa que se oriente hacia el límite de lo literario, pues ese límite ya no está dado por otros discursos sino porque ahí está su lugar de muerte³.

NOTAS

1 | La literatura es el espacio en el cual el pensamiento moderno se reconoce frente a la *desgracia* de un mundo que al ser representado escapa una y otra vez a los esfuerzos del lenguaje, el escritor y la obra. Al respecto, en su libro *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*, Sergio Cueto sostiene que la imposibilidad de la literatura es en verdad su respuesta ante la presencia de la *desgracia*. Tanto es así que volverse imposible es una imposición del instante en el cual la literatura puede acontecer, puede ser necesaria para hablar de lo que ya no se puede hablar o de aquello que no soporta palabra alguna. Sin embargo, la *desgracia* viene a ser el límite mismo del pensamiento, el pensar sobrellevado por la catástrofe o el pensamiento producto del hundimiento que hace que la literatura surja cuando todo parece desaparecer; cuando cualquier tipo de experiencia resulta justamente imposible. Al respecto Cueto señala lo siguiente: «Pensar la desgracia es velar la desaparición incesante que no tendrá lugar, convertir al pensamiento en el lugar de la desaparición de la desgracia, la inapariencia de la literatura» (1997: 7).

2 | En relación a la desaparición del autor y la condición *invisible* del sujeto creador, recomendamos el texto de Christophe Bident: *Maurice Blanchot, appartenir invisible*, (1998).

3 | Para la relación literatura-muerte recomendamos el ensayo de Manuel Arranz titulado «Blanchot, la literatura y la muerte» (2003).

Para Blanchot, entonces, el lugar de muerte de la literatura es el relato. Presentada así de un modo un tanto ligero y descuidado, esta palabra no significa más que la pasión por contar. Pero habría que señalar su alcance para justamente ejemplificar ese lugar donde la literatura deja de ser no solo literatura como designación sino también como todo lo que con ella viene aparejado, es decir: deja de ser sentido, autor, saber, representación. La paradoja que subyace a la pregunta y a la respuesta de adónde va la literatura sería entonces que quien desea la pasión por contar, termina contando que esa misma pasión no cuenta, apenas si logra hilvanar restos, sombras, retazos que ni siquiera se corresponden con una historia, sino que más bien pertenecen al pensamiento, a la intimidad que en él se apodera de toda presencia, dejando solo pequeños destellos que, al final, pertenecen a la pasión por la muerte con la cual lo literario se realiza hasta desaparecer⁴.

En un pequeño ensayo titulado *El diario íntimo y el relato*, Blanchot señala que a la aparente libertad de tema y composición del primero lo aqueja una cláusula inevitable: «El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia» (1969a: 198). Por calendario debemos entender la sinceridad, la transparencia, esa continuidad de escribir cualquier cosa, pero escribir algo para estar a resguardo de los verdaderos peligros de escribir, como por caso lo son la apatía, la desidia o la esterilidad que aqueja al escritor moderno. Pero también en el diario íntimo debemos leer esa reticencia a la muerte, esa especie de obstinada resistencia a lo impostergable creyendo que en lo escrito hay algo; tal vez la salvación por medio de la elevación de este mundo que pretendía Kafka, o la ligereza moral necesaria para Kierkegaard en su aventura de seductor. El diario es entonces una escritura que eterniza, que busca suspender por medio de la gravedad y la banalidad cotidiana cualquier tipo de atención puesta a la discontinuidad del lugar de muerte donde se encuentra la literatura. Inmediatamente después contrapone la singularidad del relato, esa especie de distinción que lo recorta de la reducción crítica: «El relato se distingue del diario porque se enfrenta a lo que no puede ser comprobado, lo que no puede dejar constancia ni reseñarse» (198). Para Blanchot, grandes relatos son por ejemplo *Nadja*, adonde la casualidad «sin rumbo ni límites, que hace necesaria la persecución de lo que tuvo lugar, lo cual, sin embargo, por el hecho de haber tenido lugar, desgarró la telaraña de los acontecimientos» (199) escapa a toda constancia comprobable. También *Madame Edwarda* es un relato ejemplar, pues su verdad «consiste en chocarnos con un escándalo que, sin embargo, no sabemos en dónde situar» (204). Como podemos apreciar, el relato narra «lo que no es reseñable [...] lo que es demasiado real» (199). Extraña forma de comprender lo real, pues aquí lo real estaría por afuera de lo que puede decirse, es justamente lo que la reseña no puede transmitirnos; pero es también lo que hace

NOTAS

4 | La desaparición de la literatura sería la condición moderna que la distingue en tanto que experiencia límite o experiencia de muerte. Diversos estudios han ahondado en esta característica particular de la obra de Blanchot, como por caso el de Anne-Lise Schulte Norholt: *Maurice Blanchot. L'écriture como expérience du dehors*, (1995), y el de Leslie, HILL: *Blanchot: Extreme Contemporary*, (1997)

a la literatura siempre presente como lo que siempre se sustrae a hacerse presente⁵.

Habría que señalar entonces que, al ser imposibles de reseñar, los relatos de Maurice Blanchot merecen el nombre de relatos. ¿Qué busca *Thomas el oscuro*? ¿Por qué *Aminadab* jamás concluye? ¿Quién es suspendido ante la sentencia de muerte en el relato homónimo? ¿Qué acontece a una estadía tan particular como *La espera el olvido*? Todas estas no solo podrían ser las preguntas de un lector, sino también las de un crítico afanoso por reseñar, por reducir, por hacer presente aquello que se sustrae a las representaciones discursivas de la crítica. Así, la singularidad de estos relatos es que escapan a toda comprobación, rechazan cualquier criterio de finalidad, son forma sin contenido o contenido en el límite mismo de la forma; son justamente el lugar donde lo literario se extrema, se extravía en la orientación de lo que desaparece. Sin embargo la imposibilidad de reseña no viene dada tanto por la ausencia de argumentos, temas, personajes, o acciones reconocibles de cierta gravedad otorgada a la historia, sino más bien todo lo contrario: la imposibilidad misma viene por la denodada pretensión de hacer que lo real sea presencia pero como puede llegar a serlo una aparición, viene por el interés en la existencia desconocida de las cosas, por ese misterio de un afuera que quiere regresar para liberarnos de la violencia del lenguaje. En resumen, la vida por fuera de la reducción de las palabras es lo imposible de reseñar. La pregunta sería entonces: ¿cómo contar lo imposible de contar?

Para Blanchot existe una ley del relato que facilita esta especie de discontinuidad manifiesta en lo que se resiste a ser reducido. Esa ley no solo hace posible el relato, sino que también habla de lo que el relato cuenta, explica y expone como una figura velada, difusa, como una fotografía que jamás acontece; pero justamente lo expone y lo figura como su ser imposible, su ser de voz antes que su ser de palabra. Blanchot señala entonces que en el relato

antes que cualquier distinción entre una forma y un contenido, entre un significante y un significado, antes incluso que la partición entre enunciación y enunciado, está el Decir incalificable, la gloria de una «voz narrativa» que da a oír claramente, sin poder ser jamás oscurecida por la opacidad o el enigma o el horror terrible de lo que se comunica (2003: 74).

Recordemos esto último: el relato es una voz que da a oír, es un decir incalificable, una forma que en lo indistinto de las formas evidencia esa indistinción, sin que por ello se confunda su dicción, su ritmo, su clara manera de poner en imágenes lo más oscuro, lo más negro, el punto más distante de la noche en la que se encuentra quien relata, quien cuenta, quien habla de un resplandor ausente.

NOTAS

5 | Otro modo de entender la negativa o la sustracción de la literatura para con el presente, sería entenderla como *proceso*; y en tanto que proceso como pura *escritura*. Perspectiva que lleva a una apropiación deconstructiva del nombre de Blanchot. Al respecto ver el libro de Françoise Collin: *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (1971), y los recientes aportes de Élie Ayache: *L'écriture Postérieure*, (2006), y Yun Sun Limet: *Maurice Blanchot critique* (2010).

La «voz narrativa» que señala Blanchot permite pensar un relato tan extremo que, en virtud del «horror temible de lo que comunica», ya se ha vuelto imposible de leer, se ha vuelto una verdadera aventura negativa al momento de escribir sobre la suerte corrida por él. Ella es imposible de criticar. Tal vez esa imposibilidad de escribir críticamente sobre esa voz narrativa radique en la discontinuidad que hace de la literatura de Blanchot una apuesta solitaria. Por otro lado, habría que pensar que en el extremo en el cual Blanchot sitúa al relato, tal vez no exista la necesidad de plantear un acercamiento crítico. En su escritura está la necesidad de escapar, en su simple ser radica la posibilidad de fuga. Sin embargo, la fascinación que produce su lectura invita a pensar un tanto más allá de lo que ya es posible pensar en la seguridad del ensayo, en esa especie de convicción teórica que posibilita un diálogo sostenido con las ideas de Blanchot respecto a la literatura. Ahora, la fascinación proviene de la literatura que Blanchot pretendió dejar como esa forma extrema que en Mallarmé o Hölderlin suponía una experiencia de los límites y que, en el mismo Blanchot, simplemente adopta la forma de una voz misteriosa y, como en los sueños, no es más que un muerto que habla.

Siguiendo entonces la orientación de lo que desaparece, los breves relatos de Blanchot, más allá de lo perturbador que puedan resultar, se posicionan en la voz prestada a la experiencia de la muerte. Pero no tanto como una simple temática inusitada, sino como una resistencia ante el poder de la representación. Justamente ahí donde no hay nada posible de hacer reseña, la literatura no solo concluye, sino que comienza como lo hizo una vez en su origen; pero también, ahí mismo, donde la muerte es un relato pues nada puede contarla, la literatura en su despedida, en su Ser de objeto sin forma, «simpatiza con la oscuridad, con la pasión sin objeto, con la violencia sin derecho, con todo lo que, en el mundo, parece perpetuar la negativa a venir al mundo» (2007b: 293). Frente a esta reticencia, la crítica solo podría proponer una lectura de lo que no puede leerse, una lectura que lea en la disolución esa misma negación; la crítica debería proponer a los relatos de Blanchot, tan solitarios, pero tan cercanos a su obra ensayística, una lectura que al extremarse otorgue el sombrío perfil de figuras pensadas como la luz más poderosa de la noche.

2. Espacio literal, espacio metafórico

Decir que los relatos de Blanchot son la imposibilidad de la lectura es ciertamente un eufemismo. Sin embargo, ese eufemismo sirve para destacar qué hay de imposible en ellos. Cómo leer lo que no puede leerse es más que una exigencia, es también la discontinuidad en estado puro. Sin embargo, y a modo de cierta posibilidad de lectura,

cabría buscar algún tipo de continuidad en ellos. ¿Qué hay de constante en los relatos de Blanchot? ¿Qué es lo que se repite? ¿En qué insiste su autor? ¿Dónde podríamos posicionarnos para hablar de la muerte de la literatura que en ellos es el único e incierto tema? Una y otra vez los relatos de Blanchot repiten una misma obsesión: la de transcurrir alrededor de cuartos cerrados, habitaciones en las que se ingresa y se sale, pasillos, escaleras, zonas de tránsito que se reiteran, se duplican, se vuelven similares y distintas; en definitiva, se prolongan hasta el infinito marcando huellas a seguir en su vértigo de nunca acabar.

En *Aminadab*, Thomas ingresa a una casa llena de sirvientes, otros inquilinos, y una fuerte reticencia a comunicar el motivo por el cual todos en esa especie de internado aguardan una inminente revelación o traslado hacia el exterior. Yendo de una a otra habitación, Thomas perseguirá lo imposible de alcanzar:

Vio entonces todas las habitaciones, una tras otra. Al primer vistazo, parecían todas haber sido fabricadas según un mismo modelo. La mayoría no tenían más que un mobiliario desvencijado y miserable; una silla, un colchón colocado simplemente sobre el suelo, una mesa sobrecargada de frascos y vasos, eso era todo. (1981: 68)

En *La sentencia de muerte*, el narrador —luego de perder a J en la primera parte, justamente en una muerte que recuerda el sacrificio de Eurídice, y de encontrar rasgos de ella en N, su nueva amante, ya en la segunda— recorre piezas de hoteles, a veces ocupando dos o tres habitaciones en una París bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial, mientras que en ese itinerario medita sobre la propia ausencia de muerte en la que una y otra vez es postergado. Todo concluye en la misma reiteración, como una especie de imagen del lugar que se corresponde con esa íntima situación:

Iba a verla a una especie de granero en ruinas donde vivía con su hija. Aquella vivienda daba la impresión de ser inmensa, las habitaciones infinitas; solo que no eran habitaciones, eran sobrados, cuchitriles, trozos de corredores, todo ello casi vacío y abandonado. (1985: 56)

Casas, habitaciones, pasillos desbordados por la inminencia de lo que está a punto de desmoronarse o ya lo ha hecho, esa es la reiteración que Blanchot una y otra vez conjuga en sus relatos. Eso es lo continuo que nos arroja en la discontinuidad. Pero lo que hace a la insistencia es la acción misma que destina a los personajes para que estos puedan llegar a esos lugares que son el espacio adonde lo extremo comienza, adonde el afuera irrumpe. Condenados a ser sombras errantes, eternamente condenados a ser pasajeros, inquilinos o huéspedes de lo inhóspito, el agotamiento de traspasar ciudades, recorrer pasillos, subir escaleras o simplemente mirar lo que los rodea, parece que finalmente termina haciendo de ellos pura

obstinación negativa. Por caso en *Thomas el oscuro* leemos:

Erró sin descanso a lo largo de pasillos vacíos, iluminados por los reflejos de una luz que continuamente se hurtaba mientras la perseguía sin ganas, con la obstinación de un alma perdida de antemano, incapaz de recobrar la razón de aquella metamorfosis y la finalidad de aquella marcha silenciosa. (2002: 48)

Sin embargo, el errar sin descanso tiene sus consecuencias, es el lugar mismo de la desgracia que se cierne no solo sobre los personajes sino sobre la condición misma del que cuenta, sobre la acción de contar. Si hay algo en estos relatos que asediados por la muerte padecen el Ser de la desgracia, es el acto mismo de narrar, el cual transcurre minutos antes de que todas sus posibilidades se agoten, desaparezcan, cesen de una vez y para siempre, desciendan al lugar de la última palabra.

Justamente en el relato titulado *La última palabra*, lo que está en riesgo es la apariencia, la seguridad que prometen las palabras frente a la posibilidad de que su ilusión termine, pues como dice el protagonista «han suprimido la palabra de consigna [...] tengo que cargar con todo» (2003: 59), y en ese cargar con todo, subyace la locura de «un ideal anterior al lenguaje» (54) que saldría a la luz del mundo, acabaría con él. Los relatos de Blanchot buscan entonces en sus habitaciones cerradas, en sus pasillos, en las escaleras que descenden a los márgenes de ciudades fantasmales ese ideal anterior al lenguaje; son por lo tanto una y otra vez la rescritura de la noche en que Orfeo descende a los infiernos y Eurídice reafirma su descenso. Es imposible no leer la misma escena una y otra vez en lo que jamás concluye, como por ejemplo en esta escena de *La última palabra*

«Vivo lejos», le dije a la anciana, «y puede que el tiempo apremie. No se considere obligada a seguirme». Pero me acompañó a todas partes y, habiendo llegado a mi casa, me abrió la puerta y me obligó a seguir por un largo pasillo que se metía bajo tierra. De tanto andar en aquel sótano me quedé sin aliento y le supliqué que me volviera a llevar afuera. -¿Dónde iré? —le dije— ¿qué voy a encontrar ahora? En mi casa, no soy más que un intruso. ¿Puede usted explicarme algo, lo que sea? [...] Cogió el montacargas y me dejó con la cara contra el suelo. «Oh ciudad», dije rezando, «puesto que pronto ya no podré con mi lenguaje comunicarme contigo, déjame hasta el final disfrutar de estas cosas a las que responden las palabras al quebrarse». (50)

3. Un ausente resplandor

Es lógico pensar que, si la finalidad de cualquier acto está ausente o no existe, solo queda la reiteración, una vuelta a lo mismo, un retorno en el cual el origen se fabula y la misma reiteración se vuelve

fábula, pero a través de miles de versiones. Para Blanchot filosofía y literatura están hechas de esas reiteraciones, de esas fábulas que escapan al entendimiento por un incesante retorno que destruye su sentido. Dicha destrucción es la que hace que todo el tiempo se vuelva sobre ellas, pues a cada lectura su interpretación nace y muere en el mismo instante. Sin ir muy lejos, para Blanchot el pensamiento literario se origina en la ausencia de los dioses que con Hölderlin se enuncia por primera vez; mientras que la paciencia filosófica lo hace en lo que Levinas llama «las fulguraciones del ser» (2000: 31) que una vez perdidas se extraviarían para siempre. Por lo que ambas fábulas de origen son el resultado de un resplandor que ni bien irrumpe lo hace para evidenciar su ausencia antes que para orientar en algún sentido a seguir. Del mismo modo la fábula de origen en la creación literaria es resultado de un resplandor ausente que se persigue, se interroga; se busca hasta el cansancio y se pierde finalmente cuando la muerte misma lo hace accesible e inaccesibles en un mismo acto.

La mirada de Orfeo busca ese resplandor, el cual sería Eurídice en «el extremo que el arte puede alcanzar» (1969b: 154), en la prueba misma que supone enfrentar esa desmesura del punto extremo que debe someterse a una forma, a una figura que le otorgue realidad. Pero lo contradictorio es esa misma realidad que Orfeo quiere para Eurídice, esa realidad que no entiende de la desmesura en la cual la mirada de Orfeo se origina. Los relatos de Blanchot son entonces esa desmesura que se vuelve reticente, son una y otra vez Eurídice rescatada y negada en el infierno por la fascinación de la desmesura que

no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte. (155)

Pero entonces, ¿qué es lo que hace posible que la fascinación y la desmesura se encuentren en el relato como inciertas huellas de un resplandor ausente que jamás concluye tras su reiteración en piezas de hotel, pasillos interminables, voces que sostienen un diálogo imposible? En el inicio de *El espacio literario* Blanchot avisa al lector que todo el rigor de su ensayo se orienta hacia las páginas de la sección titulada «La mirada de Orfeo»; en ella se afirma que el acto de escribir comienza con esa mirada. La mirada es entonces una acción, tal vez una atención que se despliega sobre el mundo infernal y sobre la suerte corrida por Eurídice. Pero en sí, la mirada es un movimiento del deseo, un movimiento que traza una figura, un cuerpo que se desplaza en la oscuridad y en su destello eléctrico traza un itinerario. El estilo en Blanchot es eso, un movimiento

imperceptible que hace bailar a las figuras que congrega, un ritual un tanto sombrío que evidencia la significación que a cada paso se posterga. No estamos muy lejos de llegar a observar que los personajes que deambulan de una a otra habitación, de un paraje a otro en los extremos de cualquier ciudad, son en realidad figuras del mismo pensamiento que se desplaza para mirar lo imposible de mirar.

En 1953 Barthes escribe *El grado cero de la escritura*; tal vez la deuda de Blanchot con este texto sea mayor que la que siempre se atribuye en sentido inverso. Por lo pronto en él leemos las primeras especulaciones teóricas respecto al origen mismo de la literatura moderna: el encuentro entre estilo y escritura. Allí el estilo es mitología personal, forma sin objetivo, soledad de una práctica, necesidad que une el humor del escritor con la lengua; pero por sobre todo el estilo es «la dimensión vertical y solitaria del pensamiento» (2003: 18-19). Podríamos definirlo también como el punto de fuga por el cual todo texto escapa no solo a su época sino también a los límites personales del sujeto que escribe. El estilo es entonces la distinción inexplicable pero presente, imposible de explicar, pero también imposible de obviar. Podríamos pensar la soledad del estilo como intimidad, un lugar infinito de potenciales virtudes expresivas pero que a la vez se agotan en la personalidad misma de un sujeto que debe saber hacer estilo. Para el sentido común el estilo ha sido eso que se adjudica creyendo que es eminentemente material, cuando en realidad, como decía Flaubert, se trata de «una manera absoluta de ver las cosas» (1985: 24). El estilo es lo que Orfeo quiere repetir en su mirada, de hecho, lo logra, pero no llega o no alcanza a ser Eurídice.

En *El libro que vendrá* Blanchot se ve fascinado por ese punto cero, pero no tanto por lo que en él hay de utópico, sino más bien por el papel principal que le otorga a la escritura, lo que para Barthes era «la moral de la forma» (2003: 23) y para Blanchot era un rito, una ceremonia, un acontecimiento que nos lleva a un espacio «cerrado, separado y sagrado» (1969a: 221) adonde comienza la literatura. En esta ocasión, ese inicio toma dimensiones más amplias, ya no es la pieza de hotel que se alquila o la habitación en el asilo al que se ingresa; sin embargo, sigue teniendo la misma finalidad: ser un espacio de absoluta destrucción, un altar para el sacrificio de la literatura que contenta a los dioses ausentes:

Escribir, si es entrar en un *templum* que nos impone, independientemente del lenguaje que es nuestro por nacimiento y fatalidad orgánica, varios usos, una religión implícita, un rumor que cambia de antemano todo lo que podemos decir [...] escribir es, pues, ante todo, querer destruir el templo incluso antes de edificarlo; es por lo menos, antes de franquear el umbral, interrogarse sobre las servidumbres de semejante lugar, sobre la falta original que constituirá la decisión de encerrarse en él. (221-222)

En esa destrucción que Blanchot propone por medio justamente de la unión entre escritura y estilo, radica lo que Barthes señalara como el comienzo de la modernidad: «la búsqueda de una literatura imposible»; una literatura que por ejemplo en Klossowski es ritual y en Bataille sacrificio; pero que en Blanchot es justamente más allá, destrucción de la literatura misma, del relato, del sentido y de las palabras, los pasillos, las habitaciones que llevaron hasta ese deseo de muerte. Deseo de muerte que el estilo transparenta y la escritura despliega en un relato que vuelve a hablar sobre cómo el pensamiento termina habitando un mundo sin objetos. Como Mallarmé primero y Valéry después, Blanchot tampoco puede escapar a la seducción de un absoluto que solo es posible en el pensamiento, cierta espiritualidad materialista hecha justamente de la intimidad de las palabras. O lo que una vez más Barthes entiende como poética moderna en la cual:

Las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el 'pensamiento' es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. (2003: 48)

4. El pensamiento sin forma

Sin sentido ni argumento y reducido al azar de las palabras, el relato es la forma del pensamiento puro; pero forma que va más allá de toda moral, forma que en todo caso se hace neutra por ser voz antes que habla de cualquier sujeto, presencia invisible en una habitación vacía pero colmada de singularidades que en lo discontinuo de sus interrupciones resplandecen para desaparecer. En *La espera El olvido*, acaso el relato más extremo y extraño de Blanchot, el pensamiento se vuelve protagonista, pero no de un modo consecuente tras una lógica discursiva de la causa y el efecto. Dicha premisa ha sido desplazada por una irrupción de la voz y el habla como aquello que simplemente no puede parar de acontecer. Una y otra fluyen, se pierden, y por lo tanto jamás comienza o termina, por lo que su presencia importa muy poco en tanto que designación de algo existente en el mundo; la voz no dice nada, el habla no expresa nada, pero en todo caso la duración, su persistir como lo que no puede cesar, se justifica por el simple hecho de ser una duración que elimina los segmentos del pensamiento y del sentido. Blanchot deja traslucir de la siguiente manera este extravío formal antes que se reduzca a una clave de lectura:

El sentido de toda esta historia era el de una larga frase que no podía ser troceada, que solo al final encontraría sentido y que, al final, solo lo encontraría como un soplo de vida, el movimiento inmóvil de todo el conjunto. (2004: 18)

Sin cuerpos, sin rostros, solo voces que se sostienen en el habla, la habitación de hotel adonde la larga frase transcurre es justamente la indiferencia del pensamiento para con el mundo, es el reflejo del vacío en donde lo íntimo se hace absoluto en tanto que es negación. Por caso, uno de los instantes de la larga frase así lo dice en el siguiente pasaje:

La característica de la habitación es su vacío. Cuando él entra, no lo nota. Es una habitación de hotel, como las que siempre ha ocupado, como le gustan, un hotel de media categoría. Pero desde el momento en que quiere describirla está vacía y las palabras de las que se sirve solo recubren el vacío. Con qué interés, no obstante, ella le observa: aquí la cama, allí una mesa, allí donde está usted un sillón. (13)

Pero ¿por qué entonces si las palabras solo recubren el vacío no cesan nunca, no se detienen y desaparecen, no se vuelven un profundo silencio antes que esa extraña forma de intimidad?

Aunque parezca contradictorio, las habitaciones cerradas y en penumbras de cada relato son el afuera adonde lo íntimo se vuelve la única forma de hacer presente esa resistencia al mundo del lenguaje. Son el único lugar adonde la vida en su apariencia de lenguaje que pone a su alcance el ser de las cosas, retrocede ante la aparición de lo único que puede desbaratar cualquier seguridad del pensamiento. Aquello que en *La sentencia de muerte* se hace presente como algo que «erraba en la habitación como si fuera algo humano» (1985: 68), no es otra cosa más que la muerte como deseo, como lugar adonde todo comienza, como espacio adonde acontece la mirada de Orfeo, como la aparición de lo que jamás concluye. Puesta en una escena, intentando marcar sus huellas, la muerte que excede todo sentido transforma la designación que propone el lenguaje en una proximidad que es presencia del espacio literario. A esto Blanchot lo llama plenitud de la vida, y es lo que el relato pretende no reducir, no volver reseñable:

Aquella habitación no respiraba, no había en ella ni sombra ni recuerdo, ni sueño ni profundidad; la escuchaba aunque nadie hablase; la observaba aunque nadie la habitase. Y sin embargo, la vida en toda su plenitud, se encontraba allí, una vida que puedo tocar y que me conmueve, semejante en todo a las demás, que con su cuerpo estrecha el mío, con su boca sella mi boca y cuyos ojos se abren, los ojos más vivos, los más profundos del mundo, y me observan. Quien no comprenda esto que venga aquí y perderá la vida. Pues esta vida convierte en falsa a la vida que ha retrocedido ante ella. (67)

5. *Noli me legere* (no me leerás)

La densidad a la que Blanchot somete a las palabras en cada uno de estos relatos por presencia de un estilo, termina haciendo de

esas mismas palabras *la última palabra* que se busca en el relato homónimo y que, en su ausencia, en el comienzo de su falta, produce la desgracia del final. Pero ¿para qué estaría presente la última palabra? ¿Qué seguridad otorgaría su presencia? Si se la busca es porque en esa acción se evidencia cierta obediencia al sentido. Sin embargo, en la vacilación de esa búsqueda, todo se precipita hacia la desaparición misma. Por lo tanto, si no hay palabras no hay mundo, no hay orientación, no hay un argumento a seguir. He ahí entonces que la fascinación por la palabra que falta parece venir no tanto de su necesaria búsqueda sino más bien de la postergación o la suspensión de esa búsqueda, el aniquilamiento que con ello llega. Imposible de acceder, la última palabra es la desgracia de su ausencia y su olvido; pero también de su presencia resplandeciente y aun así distante como cosa perdida. Sin argumento, sin hilo que seguir en el laberinto de la representación, la escritura de Blanchot se entrega de un modo pocas veces visto a la negación pura. Y esa negación se lee en forma de pregunta reiterativa, ¿cómo leer estos relatos? ¿Es posible aún leerlos?

Los relatos de Blanchot podrían leerse como la cristalización de un último instante que antecede al desmoronamiento del sentido; habría que leerlos como instantes aislados entre dos acontecimientos: antes de su existencia no existe nadie que pueda decir que le pertenecen, luego de su creación ya simplemente no existen; son la discontinuidad deseada, justamente una procedencia dudosa que se precipita en su escritura o en su lectura, hacia la disolución irrepresentable de un relato que solo dice «Noli me legere» (no me leerás). Esta es la última palabra de todo relato escrito por Blanchot, es más, así lo afirma en el ensayo «Un tiempo después», suerte de negación de toda relectura y afirmación del carácter irreductible de la creación literaria como destrucción de su autor y hasta su intérprete. Obsesionado con la abolición de la tiranía del sentido, Blanchot mismo nos sugiere aquí que ante el relato solo podemos prestar la voz. Kafka al leerlos para sus hermanas o para un público determinado así lo hacía sin ninguna otra pretensión, dice Blanchot: «acepta arriesgadamente el prestarles su voz, el sustituir la leyenda por la evidencia vital y oral de una dicción y de una presencia que de esa forma impone su sentido o un sentido» (2003: 68). Pero la leyenda es mucho más fuerte, no solo es «el enigma de lo que debe ser leído», sino que también es leyenda de lo que ha sido escrito por afuera de este mundo, o en su defecto, cual canto de sirenas dictado por un rumor que procede del afuera.

Volviendo a *Madame Edwarda*, hay un recuerdo de Blanchot que sirve para pensar por última vez el relato como el punto más extremo de su teoría o como una continuidad romántica y atemporal que permitiría superponer esta forma a la forma misma del ensayo. Al concluir la lectura de la obra de Bataille, Blanchot señala lo siguiente:

Fui seguramente uno de los primeros en leerlo y en quedar persuadido de inmediato –la impresión me dejó sin habla– por el carácter singular, más allá de cualquier literatura, de tamaño obra (solo unas pocas páginas), que, por su propia índole, no podía sino rechazar el comentario (68).

Al rechazo de toda lectura que busque un sentido, que quiera posponer el extrañamiento, parecería que solo le corresponde el señalamiento inquisidor. Tal vez esta especie de reticencia en Blanchot por concederle algo al mundo, se pueda entender que todos sus relatos buscan en algún punto imponerse como lo que son: murallas interminables, castillos inaccesibles que por el simple hecho de ser tales, ya son absolutos literarios sobre los cuales solo basta la admiración que sabe emular su silencio.

Bibliografía citada

- ARRANZ, M. (2003): «Blanchot, la literatura y la muerte» en *Los intelectuales en cuestión*, Madrid: Tecnos, 2003, 174-183.
- AYACHE, É. (2006): *L'écriture Postérieure*, París: Complicités.
- BARTHES, R. (2003): *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BIDENT, C. (1998): *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, París: Éditions Champ Vallon.
- BLANCHOT, M. (1969a): *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLANCHOT, M. (1969b): *El espacio literario*, Buenos Aires: Paidós.
- BLANCHOT, M. (1981): *Aminadab*, Madrid: Alfaguara.
- BLANCHOT, M. (1985): *La sentencia de muerte*, Madrid: Pre-textos.
- BLANCHOT, M. (2002): *Thomas el oscuro*, Madrid: Pre-textos.
- BLANCHOT, M. (2003): *Tiempo después precedido por La eterna reiteración*, Madrid: Arena libros.
- BLANCHOT, M. (2004): *La espera El olvido*, Madrid: Arena Libros.
- BLANCHOT, M. (2007a): *La amistad*, Madrid: Editorial Trotta.
- BLANCHOT, M. (2007b): *La parte del fuego*, Madrid: Editorial Trotta.
- COLLIN, F. (1971): *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, París: Gallimard.
- CUETO, S. (1997): *Maurice Blanchot. El ejercicio de la paciencia*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- FLAUBERT, G. (1985): *Correspondencia*, Madrid: Ediciones serie B.
- HILL, L. (1997): *Blanchot: Extreme Contemporary*, London: Routledge.
- LEVINAS, E. (2000): *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid: Editorial Trotta.
- LIMET, Y. S. (2010): *Maurice Blanchot critique*, París: Éditions de la Différence.
- SCHULTE NORHOLT, A.-L. (1995): *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Droz: Genève.