

El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje

Zenia Yébenes Escardó

Universidad Autónoma Metropolitana

*La relación esencial entre muerte y lenguaje
aparece como en un relámpago, pero es
todavía impensada.*

Martin Heidegger

1. La muerte y el morir: de la filosofía a la literatura

En 1941, en *Les fleurs de Tarbes*, Jean Paulhan utiliza intempestivamente la palabra “terror” para mencionar a aquellos autores cuyo proyecto consiste en conceder preeminencia a su pensamiento o sus sentimientos, frente al lenguaje y la forma. Desde el romanticismo hasta el surrealismo —señalaba Paulhan— los escritores han privilegiado la originalidad, la pureza y la ruptura a través de su experiencia, como condición de posibilidad de la literatura; y han menospreciado al lenguaje como un medio imperfecto y un burdo proveedor de *clichés*. Y sin embargo —seguía diciendo Paulhan— estos “terroristas” se equivocan. Se equivocan en tanto que uno nunca puede estar seguro de si una sentencia cautivadora representa un pensamiento original o es, menos pretensiosamente, un tópico exótico. Nuestra única esperanza de aprehender la realidad es reconocer la inevitabilidad de la retórica y tratar a los lugares comunes como lugares comunes.¹

¹ Cf. Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris, 1941. Para una discusión acerca del intercambio entre Paulhan

En su brillante debut como crítico, *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), Maurice Blanchot no ocultó su fascinación por la obra de Paulhan. Para él, un “libro secreto” se percibía entre líneas en *Les fleurs de Tarbes*, y desencadenaba una revolución que podía calificarse de copernicana, como la de Kant. Paulhan había señalado cómo la conciencia se dirige indefectiblemente hacia las flores. Los autores son siempre, y todos sin excepción, terroristas, nos insistirá Blanchot, ya que, pese a sus pretensiones, hacen descansar la escritura sobre las flores de la elocuencia. Lo que parece entonces hacer a la literatura imposible es, al mismo tiempo, su condición de posibilidad. La literatura sólo es posible contestando aquello que la hace ser. Los lugares comunes generan ambigüedades, argüía Paulhan en 1941, y Blanchot coincidía plenamente con él.²

Años después, sin embargo, en la *Littérature et le droit á la mort* (1947-1948), Blanchot ahondaría en la fuente de estas ambigüedades constitutivas de la literatura, y llegaría a la conclusión de que tienen tanto su fundamento como su abismo en la muerte.³ Se trataba, por supuesto, de la inspiración de Hegel y de Kojève, pero sobre todo de la lectura de Rilke y de Mallarmé.

La conciencia —recordará Hegel— adquiere por primera vez una realidad, a condición de que en el objeto ideal sólo en el espacio y en el tiempo, o sea, poseedor del ser-otro fuera de sí, esa relación hacia lo externo quede *negada* y éste sea puesto idealmente por sí mismo de modo que se convierta en un *nombre*.⁴

y Blanchot, cf. Michael Syrontinski, “How is Literature Possible?”, en Denis Hollier (ed), *A New History of French Literature*, University Press of Harvard, 1989.

² Cf. Maurice Blanchot, “¿Cómo es posible la literatura?”, en *Falsos Pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 87-97.

³ Cf. Maurice Blanchot, *La littérature et le droit á la mort. La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1982.

⁴ Las *cursivas* —mientras no se indique lo contrario— son mías. G.W.F Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, herausgegeben von G. Lasson, Hamburg, 1967, pp. 211-212.

El nombre —en cuanto que existe en el aire— como negación y memoria de lo nombrado, deja abolido lo que en el signo era todavía naturaleza. Maurice Blanchot, por su parte, aclarará:

No se trata, por supuesto, de que mi lenguaje mate a nadie. Y sin embargo cuando digo: *esta mujer*, la muerte real está presente y ha sido anunciada en mi lenguaje; mi lenguaje significa que esta persona, que está aquí ahora mismo, puede ser separada de sí misma, desligada de su existencia y de su presencia y repentinamente arrojada a una nada en la que no hay ni existencia ni presencia. Mi lenguaje esencialmente significa la posibilidad de esta destrucción, es una alusión poderosa y constante a este evento. Mi lenguaje no mata a nadie; pero si esta mujer no fuera realmente capaz de morir, si no estuviera amenazada por la muerte en cada momento de su vida, atada y unida a la muerte por un vínculo esencial, yo no sería capaz de llevar a cabo esa negación ideal, ese asesinato diferido que es lo que mi lenguaje es.⁵

El lenguaje humano es voz articulada. En nuestra voz, el sonido adquiere significado, existe como *nombre*, como inmediato no existir de sí y de la cosa nombrada. Por eso el lenguaje significante es verdaderamente *la vida del espíritu* que lleva la muerte y se mantiene en ella; y por eso —en tanto que mora en la negatividad— le incumbe el poder mágico que convierte lo negativo en ser. El lenguaje es muerte que recuerda la muerte —escribirá lúcidamente Giorgio Agamben—, articulación y gramática del rastro de la muerte.⁶ No hay “yo” sin la muerte. No hay lenguaje sin la negatividad más extrema, sin la negatividad radical que es la muerte; y sin embargo, paradójicamente, como supo vislumbrar Blanchot, la literatura y el arte nos revelan precisamente un reino en el que nada parece empezar o finalizar: Apolo nunca logra atrapar a Dafne y en su *Preludio*, el joven

⁵ Maurice Blanchot, *La littérature et...*, *op. cit.*, p. 323. Al respecto es pertinente consultar *Las lecciones de historia de la filosofía* de Hegel, así como la introducción a su lectura propuesta por Kojève.

⁶ Cf. Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Textos, Valencia, 2003, p. 79.

Wordsworth patina siempre en el estanque helado y escucha el eco melancólico de la risa de sus amigos.

Nos hallamos lejos de la dialéctica hegeliana en la que nombrar cancelaría lo inmediato y natural y lo rendiría a lo mediato y espiritual. Nos hallamos, tal vez, más cerca de Heidegger, para quien el lenguaje no es la voz del hombre. El *Dasein* no es nunca dueño de su ser más propio. El *Dasein* no puede nunca ser la pura instancia, el puro acontecimiento del lenguaje, éste siempre se descubre *ya arrojado*, ya asignado a un discurso.⁷ El *espacio literario* de Maurice Blanchot no indicará un espacio de muerte, porque no hay nada que le dé a la dialéctica un punto de apoyo. No indicará tampoco un espacio de vida eterna, porque es el reino de lo imaginario donde el ser es perpetuado como nada. El *espacio literario* será, más bien, un espacio de *morir incesante*: “un habla de infinito, habla de la muerte baldía y del Solo Nada”, decía Paul Celan acerca de la poesía.

Y es que la obra nos revela —según Maurice Blanchot— que estamos relacionados con la muerte no sólo como posibilidad, como ya había señalado Heidegger, sino también como *imposibilidad*. Nos muestra una relación con la muerte que no es la de ese *Dasein* viril que toma la muerte como su última posibilidad, y en el que el acontecimiento por el cual sale de lo posible y pertenece a lo imposible está, no obstante, bajo su dominio, como el momento extremo de su posibilidad.⁸ El arte nos muestra una

⁷ Cf. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, FCE, México, 2005. En relación a este tema es importante ver el parágrafo 29 y el 40, en vinculación con la experiencia radical de la *Stimmung*.

⁸ Dice Heidegger: “Con la muerte es inminente para el *ser ahí* él mismo en su *poder ser* más peculiar. En esta posibilidad le va al *ser ahí* su *ser-en-el-mundo* absolutamente. Su muerte es la posibilidad del *ya no poder ser ahí* (*Nicht-mehr-dasein-Könnens*). Cuando para el *ser ahí* es inminente él mismo como esta posibilidad de él, es referido plenamente a su *poder ser* más peculiar. Así, inminentemente para sí mismo, son rotas en él todas las referencias a otro “ser ahí”. Esta posibilidad más peculiar e irreferente es a la par la extrema”. Cf. La segunda sección de Martin Heidegger, *op. cit.*, especialmente el parágrafo 50, pp. 273-274.

relación con la muerte que no es la de posibilidad, ni la del dominio, ni la de la comprensión, sino la de la *imposibilidad de morir*. Nos abre a la indeterminación y nos expone a una errancia, a un sinsentido e incompletud que no tiene fin:

Es posible, como dice Homero —asevera Michel Foucault— que los dioses hayan enviado las desdichas a los mortales para que puedan contarlas, y que *en esa posibilidad el habla encuentre su infinito recurso*; es posible, de hecho, *que la cercanía de la muerte*, su gesto soberano, su resalto en la memoria de los hombres excave en el ser y en el presente el vacío, a partir del cual y hacia el cual, se habla.⁹

El lenguaje, lo que nos constituye, encuentra su verdad en la finitud que supone la muerte porque es precisamente la muerte, *la fuente de la negatividad que separa al signo del objeto*, la que hace el lenguaje posible, y, al hacerlo, nos hace posibles tanto a nosotros como a la literatura misma. Y sin embargo, si la muerte es, desde aquí, la más propia de las posibilidades humanas, es también algo irreductiblemente *otro*: es una experiencia que no es accesible como tal, a ningún ser humano, a ningún hombre, a ningún sujeto. Es más, si la muerte es el origen de toda posibilidad humana, es un suceso que radica en su revelación paradójica como aquello que se sustrae desde el reino de la posibilidad. Si la muerte es posible, es sólo con el efecto de hacer la muerte imposible. La muerte como posibilidad se invierte aquí de manera abrupta, sin mediación ni transición, en la muerte como imposibilidad. Es más, la posibilidad de la muerte se convierte en una *no experiencia* sin límite de la imposibilidad de morir. El encuentro con la finitud se transforma, entonces, en un encuentro con lo infinito, y la relación con el límite en una relación con una alteridad inconmensurable que sólo puede ser descrita en términos de una relación de no relación. Esta alteridad, irreductible a cualquier dialéctica, *sobrevive como un residuo de lo que*

⁹ Michel Foucault, “Lenguaje y literatura”, en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 143.

no puede ser tomado en el proceso de negación, de mediación o de trabajo.

Nos hallamos, por lo tanto, como el héroe de *Thomas l'obscur*, la primera novela de Blanchot, que se descubre “siendo en cada acto humano el muerto que a la vez lo hace posible e imposible”. Una ambigüedad que, en tanto que la muerte habita en el lenguaje no puede ser evitada. Cuando leemos un cuento de Kafka o un poema de Alejandra Pizarnik, experimentamos un proceso de negatividad, un trabajo y un poder, que rinden significado. Y sin embargo, también debemos responder a un vacío profundo en la obra, donde cada posibilidad ha sido agotada, donde no hay nada que negar, y sólo una repetición sin objetivo ocurre. Como condición trascendental la muerte es la fuente de la ambigüedad, y la literatura, la manera privilegiada de develarla y revelarla. Como fenómeno, la muerte es un evento cotidiano; requiere de signos convencionales de duelo, como llevar una corona de flores al cementerio, o de manera más compleja, traer las flores al mundo de los vivos.

Cuando Georges Bataille murió, en 1962, Blanchot produjo dos muestras importantes de estas flores de la elocuencia sobre las que alertaba Jean Paulhan, *L'Amitié* y *L'Expérience-limite*. Cada una de ellas supone un esfuerzo por señalar cómo se puede pensar una alteridad extrema, el movimiento invisible y vertical de la muerte que escapa a toda representación. En *L'Amitié*, la muerte es apuntada como “lo imprevisible que habla cuando él habla” y el problema principal es suscitado como pregunta: “¿quién era el sujeto de esta experiencia?” En un gesto de raigambre heideggeriana, Blanchot nos dice que si escuchamos apropiadamente, la pregunta se responde a sí misma. Es el lenguaje el que habla. El sujeto no es un “Yo” sino un “¿Quién?”.¹⁰

¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 326-330.

2. Lenguaje y literatura: entre lo posible y lo imposible

Volvamos, entonces, a la pregunta de Maurice Blanchot. Él la formula así: ¿cómo es posible la literatura? Haciéndolo nos está invitando a recordar la pregunta que guió a Kant: ¿cómo es posible la experiencia? La respuesta de Kant fue mostrar que sólo a través de las categorías del entendimiento una conciencia puede atribuirse legítimamente el haber tenido una experiencia. Si nos tomamos en serio las aseveraciones de Blanchot, lo que parece sugerirnos es que los lugares comunes y las convenciones son las condiciones de posibilidad que dan lugar a la literatura, y que es el pensamiento el que gira en torno al lenguaje, y no viceversa. La obra se produce alzándose contra sus propios presupuestos de manera incesante, al mismo tiempo que no puede dejar de recurrir a ellos.

La literatura, desde esta perspectiva, permanece siempre vinculada a la experiencia del escritor, pero no porque responda a un estado psicológico particular, sino porque viene a la existencia en el cuestionamiento implacable de lo que hace posible. La autenticidad, la individualidad, la singularidad, o “la experiencia vivida” se halla comprometida por las negociaciones inevitables que tiene que realizar el autor con la convención y la forma. El lenguaje nos precede siempre, y una de las cosas que Blanchot admirará del surrealismo será su capacidad para reconocer que “el lenguaje no tiene nada que ver con el sujeto. Es un objeto que puede guiarnos y puede perdernos. Tiene un valor más allá de nuestro valor”.¹¹ La escritura es siempre una negociación entre la experiencia y la no experiencia. Un escritor narra una historia, pero de hecho él no narra, es narrado apenas la escritura se convierte en realidad. El texto agota el hecho tal como ha sido vivido, para sustituirlo por su relación escrita. El lenguaje —nos recordará incansablemente Blanchot— sólo puede comunicarnos algo

¹¹ Maurice Blanchot, *La littérature et...*, op. cit., p. 94.

al mismo tiempo que niega la realidad de aquello que busca comunicar:

Hölderlin, Mallarmé y todos los poetas cuyo tema no es sino la esencia de la poesía, han sentido que el acto de nombrar es maravilloso e inquietante. Una palabra tal vez me dé su significado, pero primero, *suprime*. Para que yo pueda decir: *esta mujer*, debo de algún modo, dejar a la mujer sin su ser de carne y hueso, hacerla ausente, aniquilarla.¹²

Efectivamente, el lenguaje comunica el significado de la palabra “mujer” borrando la particularidad de la mujer en concreto, ya que desde que la señalo y digo “esta mujer” la misma palabra podría referirse a ella o a cualquier otra. El carácter esencial del lenguaje no es sino su poder de abstracción; es decir, su capacidad de negar lo concreto en aras de la idea. “El discurso —escribe Blanchot— tiene una función que no es sólo representativa sino también destructiva. Desvanece, hace al objeto ausente, lo aniquila”.¹³ Y, sin embargo, lo inquietante de la literatura —y ahí radica su capital importancia— es que nos muestra cómo la palabra no transforma la negatividad del lenguaje en la positividad del concepto, sino que la mantiene y la preserva. Esta *negatividad inútil* es lo que Blanchot llama el “desobramiento” (*désœuvrement*) de la obra literaria. Si el lenguaje es comprendido en términos de negatividad, es la literatura la más cercana a su esencia en tanto que la literatura concierne a la ausencia y a la capacidad del lector de experimentar la ausencia en tanto que ausencia.

Recordemos, por ejemplo, el famoso “Soneto en yx” de Mallarmé. El poema parece referirse a las uñas de su amante mientras que el esquema rítmico de las palabras que acaban en “yx” toma el lugar de cualquier contenido representativo que

¹² *Ibid.*, p. 322.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

podiera tener. La palabra acaba teniendo entonces una forma extremadamente frágil que no refiere ni a la cosa ni al concepto, una presencia frágil que no es sino *la ausencia* de la cosa y del concepto. Esta ausencia persistente no es sino esa débil presencia de una palabra que es infinitamente re-inventada en la demanda de la escritura. Así, cuando la palabra se enlaza con otra palabra, y no con una idea fuera del texto, lo que tenemos no es sino un desplazamiento infinito del significado que jamás podría estabilizarse en una interpretación única:

Las palabras —lo sabemos— tienen el poder de hacer desaparecer las cosas [...] Pero al tener ese poder de hacer que las cosas se levanten del seno de su ausencia, dueñas de esa ausencia, tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas, de volverse maravillosamente ausentes en el seno del todo que realizan, que proclaman anulándose, que cumplen eternamente destruyéndose sin fin.¹⁴

Hay que decir algo más y más contundente. La queja de Platón en el *Fedro* es la extrañeza frente a signos gráficos que son pura exterioridad: el significado no se puede adivinar. Por eso la literalidad es mortífera, es la tumba del significado. La necesidad de un suelo firme bajo los pies es aquí reemplazada por una conexión infinita de palabras que no constituyen una totalidad conceptual que designaría una realidad discernible. Derrida, lector atento de Maurice Blanchot, acuñó el término *différance* para referirse al funcionamiento de todo lenguaje. El término designa la producción de la diferencia (*différence* en francés) y de la postergación (*différer*) en toda forma de pensamiento.¹⁵ Por un lado,

¹⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 37.

¹⁵ En español, sin embargo, tenemos el término que aglutina los dos significados que Derrida pretende con *différance*, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “diferir” puede significar tanto “distinguirse” como “aplazar” y esconde una premisa filosófica, pues también puede significar “disentir o no estar de acuerdo”. Para lo referente al término *différance*, Cf. Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989; también su obra *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 2000.

la diferenciación de los signos unos de otros que nos permite diferenciar las cosas unas de otras; por el otro, la postergación, que es el proceso por el cual los signos se refieren unos a otros creando la ilusión del encuentro con una “presencia” que nunca acaba de ocurrir. Esto constituye la autorreferencialidad del lenguaje que nunca acaba de capturar el ser o la presencia que es la entidad trascendente a la que se dirige. No hay que olvidar en este sentido, que para Derrida es la separación entre lo sensible y lo inteligible lo que propició la aparición del signo bajo los dos aspectos de significado y de significante, y que sólo hay significantes: *las palabras designan siempre a las palabras*.

Veamos una muestra de lo que tratamos de señalar en una memorable escena de la obra misma de Blanchot. Cuando ignorado por los demás, Thomas, su personaje, se retira a su habitación y decide quedarse a leer —“con un cuidado y una atención insuperables”¹⁶— las palabras, debido a su aparente transparencia y limpidez, parecen invitarlo al acto hermenéutico y él no tarda en caer bajo el hechizo. Al identificarse profundamente con la lectura y perderse en el texto, Thomas, no obstante, pone a prueba los límites de su individualidad de manera que “está, ante cada signo, en la situación que se encuentra el macho cuando la mantis religiosa va a devorarlo”.¹⁷ Así comienza a percartarse, hasta un grado insospechado, de las capacidades simbólicas, puramente abstractas, de los signos. Los símbolos aparecen ante sus ojos “como una procesión de ángeles desplegándose al infinito, hasta el ojo del absoluto”.¹⁸

Thomas se ve empujado “al aspecto de la obra que, por la experiencia de la creación, está vinculado a la ausencia, a los tormentos del infinito, a la profundidad vacía de lo que no comienza ni termina nunca, movimiento que expone al creador a la

¹⁶ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 21.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

amenaza de la soledad esencial, y al libro, a lo interminable”.¹⁹ En un primer momento, sin embargo, intenta defenderse. Intenta obstinadamente apropiarse del texto rehusando apartar la mirada “creyendo ser todavía un lector profundo, cuando ya las palabras se apoderaban de él y comenzaban a leerle”.²⁰

Para Blanchot, la palabra contempla la muerte e ignora simultáneamente lo que la muerte verdaderamente es. Toma su fuerza de la muerte considerada como negatividad, pero descuida su dimensión más oscura: un morir que no comienza ni termina, sino que se repite y disimula a sí mismo eternamente. La cabeza de Orfeo rodó por tierra, pero de ella, nos cuenta la tradición, siguió saliendo su canto. Su cabeza y su lira se fueron cantando con la corriente del mar hasta Lesbos, la patria de Safo. La lírica eólica se erigió en heredera suya y consumió lo que él había comenzado. Lo que continúa aún. Lo que no tiene fin porque su ser es su originario recomenzar. Palabra a palabra, poema a poema, ausencia a ausencia. Las imágenes neutralizan las relaciones con lo real, y dejan al descubierto una pasividad fundamental. La lógica de la imagen arranca las cosas al mundo y del mundo, y las expone a sí mismas sin mundo; sin un horizonte de sentido; sin discurso posible. Consternado, Thomas se percata entonces de que si él se aproxima al texto, el texto se aproxima a él como en un espejo, como si fuera, de la misma manera, protagonista y lector del mismo, así

se reconoce con desagrado bajo la forma del texto que leía, estaba convencido de que en su persona, privada ya de sentido, habitaban palabras oscuras, almas desencarnadas, y ángeles de palabras que le exploraban afanosamente.²¹

¹⁹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit., p. 184.

²⁰ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, op. cit., p. 22.

²¹ *Loc. cit.*

3. La herida del pensamiento: el anonimato del morir y de la escritura

La literatura permanece dividida entre lo posible y lo imposible, entre su habilidad para nombrar las cosas en su ausencia y en su inmaterialidad conceptual, y su imposibilidad de dar cuenta de la singularidad pre-conceptual de la existencia, antes de que el lenguaje la hiciera posible. La escritura, así, es atravesada por una ambigüedad fundamental que nosotros sólo podemos atestiguar. Una ambigüedad que refleja, y de qué manera, *Thomas l'obscur*:

Pronto la noche le pareció más sombría —escribe Blanchot acerca de Thomas— más terrible que cualquier otra noche, como si brotara realmente de una herida del pensamiento que ya no podía pensarse, del pensamiento tomado irónicamente como objeto por algo distinto al pensamiento. Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada pero lejos de preocuparse hacía de su ausencia de visión el punto culminante de su mirada. Su ojo, inútil para ver adquiría proporciones extraordinarias, se desarrollaba de una manera desmesurada y, extendiéndose sobre el horizonte, dejaba que la noche penetrara en su centro para recibir al día. En medio de este vacío se mezclaban la mirada y el objeto de la mirada. Y no sólo ese ojo que no veía nada, recelaba algo, sino que incluso recelaba a causa de su propia visión. Veía como objeto aquello que le impedía ver. Su propia mirada le penetraba en forma de imagen, en el momento en que esa mirada era considerada como la muerte de toda imagen.²²

La “herida del pensamiento” que se evoca aquí, sólo puede ser explicada de manera satisfactoria en tanto que recordemos la preocupación filosófica central de la novela, la misma del *cogito* Cartesiano. En *Thomas el oscuro*, “Pienso luego existo” se acaba auto-refutando y la proposición que se afirma entonces es “Pienso, luego hablo, luego no existo”. Desde esta perspectiva

²² *Ibid.*, p. 15.

decir “yo”, incluso a uno mismo, significa que se ha perdido la presencia que se pretende asegurar. El sujeto no es sino un efecto del lenguaje. El lenguaje sigue hablando, como un rumor o una murmuración del silencio, discontinua pero incesantemente. Aunque sólo sea “la realidad objetiva de la inexistencia”, el lenguaje persiste, en el vacío, desposeído de sujeto, carente de objeto a qué aferrarse, depurado del mundo que arrastra inercialmente en su caída.

La relación que Thomas tiene entonces con la oscuridad —una relación íntima, y al mismo tiempo, extraña y distante— se da sólo en y a través de la revelación de que el Thomas viviente está inextricablemente atado a un oscuro gemelo que no tiene el don de la conciencia, que “no habla” pero que lo persigue bajo el signo complejo de la “realidad y la muerte”. Thomas es, al mismo tiempo, incapaz de representarlo. Su noche oscura, que precede la alternancia usual entre noche y día, ahoga cualquier pensamiento y no tiene ni comienzo ni final. La mirada oscura en que se introduce le niega la posibilidad de ver y frustra la posibilidad de la experiencia; y sin embargo, al mismo tiempo le da la oportunidad de ver, de manera oblicua, la noche como es —una oscuridad sin esencia— y de experimentarla en su sentido radical. Es, si queremos llamarla así, una *experiencia de la no experiencia*, en tanto que Thomas se desliza de la “experiencia de sentido” a la “experiencia sin sentido”; es decir, de aquello que apela al conocimiento positivo, a aquello que no puede entrar en el orden del conocimiento. El interés de Blanchot radica en la relación entre la experiencia y la literatura, y en esa *otra* noche previa a toda distinción; ese cuestionamiento incesante que deshace sus propios presupuestos de autoridad y, por lo tanto, de poder.

En el libro décimo de *Las metamorfosis* nos relata Ovidio del modo siguiente la historia de Orfeo, el poeta y músico más famoso de la antigüedad. Después de ayudar con su música a los argonautas en guerras y navegaciones, Orfeo se casó con Eurídice y se estableció en Tracia. Pero no fueron muy felices.

Eurídice fue mordida por una serpiente encantada. Y Orfeo tuvo la osadía de descender al Hades para implorar a las divinidades infernales el regreso de su amada. La llegada de su música y de su canto hechizó a los guardianes del reino de las sombras, quienes no pudieron negarle la gracia que necesitaba. Una sola condición le fue impuesta: Eurídice puede regresar con él al mundo superior sólo si Orfeo no vuelve su cabeza para mirarla hasta que ella esté a salvo bajo la luz del sol. Mas Orfeo, atemorizado por la oscuridad del camino que él abre y guía con los sonos de su lira, olvida la condición de la partida, y, preso de la ansiedad, vuelve la cabeza para mirar a Eurídice y ésta se esfuma al instante: “Quiere él abrazarla [...] y sólo abraza como un ligero humo”—nos dirá, consternado, Ovidio.²³ Orfeo perderá a Eurídice y no conseguirá permiso para regresar al infierno. Según Ovidio, Orfeo se retiró entonces de la vida mundana y se dedicó hasta su muerte a enseñar los misterios sagrados y a profetizar la suerte que merece la maldad del sacrificio con asesinato. Su lira, por intercesión de las Musas, fue colocada en el firmamento, en forma de constelación.

Para Maurice Blanchot, la mirada de Orfeo revela la necesidad de lo oblicuo, de lo indirecto. Efectivamente, Orfeo sólo puede, a través de la ceguera temporal y de la invisibilidad, penetrar en las profundidades de esa otra noche, esa noche antes de la noche, para traer a Eurídice de regreso de la tierra de los muertos. Esta ley de lo oblicuo, que parece requerir de la invisibilidad de Eurídice, es por lo mismo, inevitable. Es la condición para que el poeta Orfeo regrese a la luz del día y con él, la obra de arte. Dice Blanchot: “La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra”.²⁴ Y sin embargo, Orfeo desobedece esta ley de oblicuidad necesaria. Mira a Eurídice, y destruye la obra. Su mirada confina a Eurídice para siempre a la muerte. Es, como si aquello que Orfeo deseara traer a la

²³ Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, X, I.

²⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit., p. 161.

luz, y que es la razón de que no pueda mirar, no fuera la Eurídice que volvería a la vida y a la visibilidad, sino más bien —como la figura de Lázaro que se comienza a descomponer y a oler, y que el mismo Blanchot señala en *La littérature et le droit à la mort*— otra Eurídice, que pertenece a otra noche y que permanecerá invisible para siempre, muriendo de una muerte interminable puesto que Orfeo busca en ella: “no hacerla vivir, sino tener viva en ella, la plenitud de su muerte”.²⁵ Una Eurídice irreductiblemente invisible, por la que Orfeo arruina la obra y la resurrección de su amada. Y es que, lo esencial, no es ninguna de las dos cosas. Lo esencial, es la oscuridad.

Sin la oscuridad —dice Blanchot— no existiría la obra de arte. Ante la oscuridad, la misma obra no tiene importancia: “Para Orfeo la obra es todo, a excepción de esa mirada deseada en la que ella se pierde, de modo que también es sólo en esa mirada que puede trascenderse, unirse a su origen y consagrarse en la imposibilidad”.²⁶ No sólo eso sino que:

Toda la gloria de su obra, todo el poder de su arte y el deseo mismo de una vida feliz bajo la bella claridad del día son *sacrificados* a esa única preocupación: mirar en la noche lo que disimula la noche, la otra noche, la disimulación que aparece.²⁷

Y sin embargo el sacrificio es doble. Eurídice vuelve a la muerte. Orfeo ya no canta más con su lira la soberanía de su yo. Se convierte en un “él” o incluso en “uno” cuando el poema es abandonado como un todo, y se introduce en el reino de lo fragmentario. Ausencia que ausenta al poeta de sí: lo arroja a la escritura: “La mirada de Orfeo es el don último de Orfeo a la obra, donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo”.²⁸

²⁵ *Ibid.*, p. 162.

²⁶ *Ibid.*, p. 164.

²⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁸ *Ibid.*, p. 164.

El sacrificio de Eurídice por Orfeo no lleva a la obra de arte sino al sacrificio de la obra, y a la imposibilidad, como secreto de su origen. Y es que la misión de Orfeo, su obra, consistía en traer “la otra noche” a la luz del día. La obra misma no era sino el deseo de identificar el arte con el origen, con la fuente. Un deseo que no era sino su causa. Y, sin embargo, si lo que el deseo desea es atrapar su propio origen, y su origen no es sino absoluto e incondicionado —es decir, sin relación—, Orfeo falla necesariamente en traer a la luz el objeto de su deseo, justo como objeto producido por el arte:

olvida la obra que debe cumplir, y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese punto, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche.²⁹

Orfeo desea lo imposible, desea ver la presencia de la infinita ausencia de Eurídice. Se trata de un deseo sin límites. Así, sacrifica la obra en aras del movimiento de un deseo incesante:

Él mismo, en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muere con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin.³⁰

Nos dice Blanchot, no obstante, y aquí radica la paradoja, “sin saberlo todavía, se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra”.³¹ El objeto de deseo se sustrae en ese vacío, en eso, que Blanchot llama la *otra noche*.³² El encuentro con lo otro supone

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ *Ibid.*, p. 162.

³¹ *Ibid.*, p. 164.

³² Sería interesante la comparación entre la otra noche y la espeluznante y hegeliana noche del mundo. Slavoj Žižek plantea un interesantísimo acercamiento a esta última en *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 17-137.

un movimiento, fallido pero inevitable, de aproximación, y por lo tanto de *pérdida* de objeto de deseo en tanto que *otro*, a través del intento imposible de la obra por nombrarlo, por decirlo.

Un hálito alrededor de la nada —dice Blanchot rememorando a Rilke— esto es como la verdad del poema cuando no es más que una intimidad silenciosa, un puro consumirse en el que es sacrificada nuestra vida, y no en vista de un resultado, para conquistar o adquirir, sino para nada, en la pura relación que aquí se llamó simbólicamente Dios.³³

Esa mirada de Orfeo —dice a su vez Foucault rememorando a Blanchot—, en el umbral vacilante de la muerte, va en busca de la presencia oculta, intentando devolverla, en imagen, a la luz del día, pero no conserva de ella más que la *nada*, en la que el poema precisamente puede manifestarse.³⁴

Los personajes de Blanchot no buscan la *coincidentia oppositorum*. No buscan la armonía ni la complementariedad que anula la contradicción, que fagocita la diferencia: la soportan. La padecen. La expresan. Son un tajo en la prosa del mundo. La voz de la escisión. No se trata de elegir el todo sobre la nada o el ser sobre el no ser; la muerte sobre la vida o ésta sobre aquella. Se trata de soportar el desgarrar. La literatura, entonces, es un itinerario sin fin al centro de la noche, que se retira incesantemente, ante el movimiento interminable de la subversión del lenguaje. Su misterio no radica en descubrir un secreto sino en “una manera secreta de mirar”, que permite al lector “distorsionar la lógica exacta del primer significado”³⁵ que el texto nos ofrece.

³³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit., p. 135.

³⁴ Michel Foucault, *Maurice Blanchot. The Thought from Outside*, en Michel Foucault and Maurice Blanchot, *Maurice Blanchot. The Thought from Outside / Michel Foucault as I Imagine Him*, Zone Books, 1989, p. 4. Hay traducción al castellano: Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

³⁵ Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 63.

Hay un camino para iniciados que converge en un punto oscuro que atrae y se sustrae. Un punto que es objeto de una búsqueda desesperanzada y vigilante y que fascina en su imposibilidad. Un punto hacia el cual tienden, irremisiblemente, el arte y el deseo; el amor, la muerte y la noche.

Blanchot se refiere, así, a un lugar, o mejor a un no-lugar, en el que la discontinuidad reina y todo lo que encontramos resulta extraño. Este espacio, que será para él “el espacio literario” es el que permite que nos acerquemos a lo que somos, por la vía de lo posible, y por la de lo imposible. En uno de sus diálogos *Parler, ce n'est pas voir*, uno de sus protagonistas sugiere que “Ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar el sol, es decir, más allá del sol: lo Uno” y coincide con el otro en que lo que se opone a la vista no es cualquier discurso sino sólo: “aquel donde hable el *error*”, o, como es llamado poco después, “habla del desvío”, una errancia de la búsqueda que es considerada discurso sagrado, en el que hay “un descubrimiento que descubre antes de cualquier *fiat lux*, descubriendo lo oscuro por este desvío que es la esencia de la oscuridad”.³⁶

El Dios omnipotente que creó el mundo de la nada ordenando “hágase la luz” no tiene ningún control absoluto sobre la realidad porque hay la *otra* noche, una exterioridad previa a la creación y que permanece siempre fuera de ella. Una exterioridad que Blanchot llama el *Afuera* y que no tolera ni dios ni dioses porque interrumpe toda unidad. Un espacio donde el ser perpetuamente genera no ser pero que es considerado sagrado sin que “devuelva a una palabra ideal, al Verbo cuya imperfecta imitación serían nuestras hablas humanas, sino que constituye la decisión misma del habla, en su no-presencia”.³⁷

El espacio literario devendrá a través de lo que él mismo denominará: “la vida espiritual”, que no tiene nada que ver,

³⁶ Maurice Blanchot, “Hablar no es ver”, en *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1996, pp. 61-71.

³⁷ *Loc. cit.*

evidentemente, con la vida del espíritu, una vida interior o una aproximación integrada a la vida, sino más bien con un compromiso con esa interrogación radical a la que la literatura y el arte nos llaman. A veces, es cierto, esta “vida del espíritu” parece una versión particular de la dialéctica platónica, que nos conduce más allá del mundo fenoménico al mundo de las ideas; y donde, por el cuestionamiento incesante, pasamos del mundo que nos concierne al no-mundo de lo imaginario; del mundo del espíritu hegeliano, al no-mundo del *contraespíritu*. Otras veces, sin embargo, no hay cuestionamiento en absoluto, sino una “revelación” del *Afuera*. Sea como fuere, esta “vida espiritual” no se trata de un encuentro en el presente que produzca conocimiento positivo sino de un pasaje, ciertamente peculiar, del tiempo al espacio. Blanchot lo explicará señalando la diferencia entre Mallarmé y Rilke respecto a la muerte. Mientras que Mallarmé celebra el instante que aniquila, Rilke aprehende un espacio libre de tiempo, que llama en la octava de sus *Elegías a Duino*: *Ninguna parte sin no*. El poeta canta:

Nunca tenemos, ni siquiera un solo día, el espacio puro
delante de nosotros, donde las flores se abren
interminablemente. Siempre está el mundo,
y nunca *ninguna parte sin no*: la pura, la no vigilada,
la que uno respira e interminablemente conoce y no
anhela. De niño se pierde uno tranquilamente en ella
y nos despiertan a sacudidas. O alguien muere y ya,
porque cerca de la muerte uno ya no ve a la muerte,
y mira fijamente hacia fuera, quizás con gran mirada
animal.³⁸

La vida espiritual de Blanchot es este pasaje del mundo que conocemos al *ninguna parte*, pero *sin no*, ese que el niño también conoce y al que los moribundos se aproximan y en el que quizá se transforman. No se asocia a ninguna esperanza, no es ni

³⁸ Rainer Maria Rilke, *Elegías a Duino*, Hiperion, Madrid, 1990.

siquiera un espacio sino la aproximación a ese espacio que nos exilia de nosotros mismos, y que nos hace vagar incesantemente. Esa *experiencia de ausencia de experiencia* que parece estar inextricablemente unida a la poesía y al arte, y a la conversación infinita a la que da pie la ausencia del libro. Se trata de habitar en el espacio de la escritura sin que haya otro lugar en que haya ocurrido. O si se quiere, de habitar en el tiempo de la escritura, sin un antes en que ocurrió ya el escribir. Tropezamos cuando se habla de un antes temporal del texto, ya escrito cuando se lo lee. Si decimos, en cambio: “la lectura no tiene otro espacio que el del texto leído”, resulta aceptable.

El relato es movimiento hacia un punto —nos dice Blanchot— no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer de antemano, y fuera de este movimiento, realidad alguna, pero es, sin embargo tan imperioso que de él sólo extrae el relato su atractivo, tanto así que no puede siquiera “comenzar” antes de alcanzarlo.³⁹

Y es que, señala Blanchot, los escritores se hallan fascinados por aquello que precede a la escritura. El escritor espera, temeroso, llegar al “fondo”, alcanzar precisamente ese origen, apertura a otra noche en la que late como promesa lo que titila como imposible. Porque, ¿cómo se podrá llegar al lugar de la palabra inicial? ¿Allá donde nada podría ser fijado por las palabras, cuando, a través de ellas todo está en mutación perpetua? Hay, sin embargo, exploración, empuje continuo hacia un más allá inexplorado, un fondo, un origen hipotético hacia los cuales tiende toda escritura: “Tengo el sentimiento de no escribir sino sobre el fondo del abismo —nos dirá Jabès—. La convicción de no ir a ninguna parte [...] es la nada lo que habla a través mío”⁴⁰ y sus palabras resuenan similares a las de la figura extraordinaria del

³⁹ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 13.

⁴⁰ Edmond Jabès, *Del desierto al libro*, Alción Editora, Argentina, 2001, p. 102.

místico francés Jean Joseph Surin: “Escribo y me siento arrancado de mí mismo para ser arrojado en ese vacío tenebroso donde enseguida me pierdo y no veo más”.⁴¹

La palabra original, que nos remite a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas, no dice nada, o dice la vaciedad del decir o rompe la legitimidad actual del *dictum*. Empieza en el punto o límite extremo en el que se hace imposible el decir. “Viaje al término de lo posible”, en expresión de Bataille. Pero, ¿habría o hay un fin de lo posible? Y Edmond Jabès, de nuevo, escribe: “estamos vinculados por lo imposible”, es decir, por la absoluta infinitud de lo posible. Ciertamente, lo imposible no es para Jabès pensable a partir de un planteamiento previo a la cuestión de lo posible.⁴² “Hay en todo lo posible —escribe en *Le parcours*— un imposible que lo burla. Ese imposible, sin embargo, no es lo imposible. Es solamente el fracaso de lo posible”.⁴³ Sin duda, podría ser ése el postulado de una teología negativa extrema, en cuyo contexto el pensar o el sentir de lo imposible fueran la tensa, exasperada forma de expresión de un infinito despliegue del horizonte de lo posible.⁴⁴ ¿No sería lo imposible la metáfora de un posible que infinitamente nos rebasa? ¿No se constituiría así también en su absoluta infinitud el desierto terrible de un ser —del ser— esencialmente errante? Tal es el hilo o filo en que la palabra se sitúa. Al borde del abismo.

⁴¹ Jean Joseph Surin, fue un místico jesuita del siglo XVII que se vio involucrado en los exorcismos de Loudun y tras haber liberado a la famosa priora Jeanne des Anges de la posesión, a través de una empatía destructora, vivió sumergido en la locura cerca de veinte años. Michel de Certeau le dedicó gran parte de su fascinante trabajo, destaca especialmente, y es de donde procede mi cita, *La possession de Loudun*, Gallimard, Paris, 1990, p. 16.

⁴² Edmond Jabès, *Correspondance*. Citado en *From the Book to the Book: an Edmond Jabès Reader*, Wesleyan University Press, 1991, p. 107.

⁴³ Edmond Jabès, *Le parcours*, Citado en *From the Book to the Book: an Edmond Jabès Reader*, op. cit., p. 255.

⁴⁴ He explorado esta cuestión en “Figuras de lo imposible. Atisbos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo”, Tesis presentada para obtener el grado de Doctora en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.

“La palabra más irreprochable —escribe Blanchot— la que no conoce ni límite ni fin, tiene por origen su propia imposibilidad”.⁴⁵ Palabra, pues, que sólo en su imposibilidad encuentra su posible. Y es que escribir, podemos pensar nosotros, ¿no sería entonces intentar abolir para siempre la distancia entre nuestra vida y lo que de ella escribimos, entre nosotros y el vocablo? ¿Entre nosotros y nosotros, entre la palabra y la palabra? Desde aquí, escribir también se asemejaría, en su más alta ambición, a la tentativa desesperada de experimentar la propia muerte. Experimentar ese espacio en blanco que separa los vocablos y los hace inteligibles, ese silencio que hace audible la palabra oral.

Maurice Blanchot contempla esta aproximación sin fin a lo que nunca ha existido, como una *inversión radical* de la muerte. Es la muerte como imposibilidad de morir. Lo que él llama: *experiencia original*, y lo que reconocemos como experiencia de la no experiencia. Rendirse a la fascinación de la aproximación sería consignar aquello que se esté escribiendo, a una repetición sin objetivo. El origen debe ser forzado en un comienzo para que la obra sea. Y sin embargo, a menos que uno haya atisbado esta mirada oscura del origen, ninguna obra será producida porque la literatura se constituye poniéndose en cuestión a sí misma. La escritura es, pues, siempre doble, la muerte como la posibilidad y como la imposibilidad de morir.

Hay para Blanchot, desde esta perspectiva, algo fatalmente absurdo en el hecho de poder aseverar: “yo soy escritor”. Lo hay, porque escribir no es sino perder el poder de decir “yo”. Uno puede decir “yo soy escritor” porque puede emerger de la demanda de la escritura a la luz del día, donde escribir no es sino una actividad entre otras. Y, no obstante, la demanda de la escritura no es lo mismo que el acto de la escritura. La demanda de la escritura emerge con el acto de la escritura pero no lo consume, lo arruina. Los diarios de Kafka están llenos de historias fallidas. La cualidad extraña de la novela moderna no es sino

⁴⁵ Maurice Blanchot, *La littérature... op. cit.*, p. 305.

estar escrita bajo la desesperanzada búsqueda de un lenguaje puro. Uno que pudiera responder a la demanda de la escritura.

Si el lenguaje destruye la realidad de la cosa, también consume la individualidad del escritor. El lenguaje desde aquí no puede ser interpretado desde el sujeto que enuncia, desde el “yo” que habla. El lenguaje del poema de Mallarmé mantiene la distancia tanto del autor como del lector. Habla por sí mismo. El “yo” que habla es invadido desde dentro, desde fuera, por algo que habla en él y que es siempre más que él. El escritor anhela sumergirse en este anonimato del lenguaje, dejar que el lenguaje sea el que hable. El poeta, como Orfeo, es aquel fascinado por la ausencia que la palabra hace posible, y cuyo anhelo no lo hace sino percatarse del fallo, de la pérdida, de la angustia que lo conduce al arte, a la *otra* relación, la que interrumpe el ser y caracteriza a la escritura, a la amistad, a cierta mística.

La experiencia de la no experiencia se genera por lo que la escritura destruye, y no descubre ningún mundo prístino sino un desvío que nos expone al *afuera*, a la “ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sombra”⁴⁶ y a lo cual se refirió también Michel Foucault como: “Lo que precede todo discurso, lo que subyace todo silencio, el murmullo continuo del lenguaje”.⁴⁷ Esta experiencia original de la que Blanchot hablará como *Afuera, Neutro o Desastre*, que no son sino “aquellos nombres, lugares de la dislocación, los cuatro vientos de la ausencia del espíritu que soplan desde ninguna parte”.⁴⁸ La efulgencia de un punto oscuro bajo la tierra, que se sustrae cuando te acercas. Y al que uno se acerca, precisamente, *por una contestación incesante* de conceptos y de palabras. La obra descubre una oscuridad totalmente exterior respecto de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷ Michel Foucault, *Maurice Blanchot. The Thought from Outside*, *op. cit.*, pp. 23-31.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Caracas, 1987, p. 54.

la que ninguna toma de medida es posible. El lenguaje, lejos de esclarecer el mundo, deja percibir la noche desolada que lo suscita y da a nuestra estancia su esencia de exilio. Ante la oscuridad a la que llama la obra literaria, como ante la muerte, que nunca es nuestra ni nos pertenece, el “yo”, soporte de poderes, se disuelve en un anonimato radical que nos obliga a volvernos nómadas del lenguaje, errantes, que no pueden encontrar domicilio en el desierto⁴⁹ y que, no obstante, *escriben*.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III, Valencia: Pre-Textos.
- BATAILLE, Georges (1962). *Impossible*. Paris : Minuit.
- CRITCHLEY, Simon (1997). *Very little... Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*. New York: Routledge.
- DELEUZE, Gilles (1986). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1987). *Logique du sens*. Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1991). *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- DUQUE, Félix (1997). “El tránsito y la escoria: las escatologías de Heidegger y Celan”, en *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Akal.

⁴⁹ Deleuze y Guattari, se refieren a la película de Wim Wenders, *En el transcurso del tiempo*, para dar el ejemplo de cómo diferenciar el camino sedentario clásico estriado del imperio de la Unidad y el Sujeto —trayecto de uno de los personajes— y el camino *nómade*, incierto, sólo experimentación y amnesia en el desierto, trayecto de otro de los personajes (que nos recuerda a lo que magistralmente cuenta Michel de Certeau de la figura del *loco* y la *idiota*, de la mística del desierto). Cf. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp. 490-491. Y La primera parte de Michel de Certeau, *La fable mystique*, Gallimard, Paris, 1982.

FOUCAULT, Michel (2000). *Las palabras y las cosas*. México: SIGLO XXI.

FREY, Hans-Jost (1996). *Studies in poetic discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*. Stanford: University Press.

LEVINAS, Emmanuel (2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta.