

La saga órfica en Blanchot:
obra, deseo y muerte
Blanchot and the Orphic saga:
work, desire and death

Noelia Billi *

Fecha de Recepción: 20 de marzo de 2015

Fecha de Aceptación: 20 de abril de 2015

Resumen: *El pensamiento blanchotiano ha insistido obsesivamente en el alcance ontológico de las problemáticas surgidas en los roces que, en principio, parecerían exclusivos del arte. Con ello, estética y política quedan anudadas de manera implacable, reenviando de una a otra en una relación sin predominios ni jerarquías. En este escrito, se indaga la especificidad de dicho vínculo tomando como hilo conductor la figura mítica de Orfeo, al abrigo de cuyo resplandor el pensamiento blanchotiano intentó reversionar las nociones de obra, deseo, muerte y comunidad.*

Palabras clave:

Blanchot, Orfeo, Muerte, Mirada, Deseo.

Abstract: *Blanchot's thought obsessively insisted on the ontological extent of the problems sprung from the frictions that, at first glance, seem exclusive of art. Aesthetics and politics thereforeremain implacably knotted, re-sending from one to another in a relationship without prevalences or hierarchies. This paper examines the specificity of such a bond taking Orpheus as guiding thread, a mythical figure whose glow sheltered blanchotian attempt to renew concepts such as work, desire, death and community.*

Keywords: *Blanchot, Orpheus, Death, Glance, Desire.*

* UBA-CONICET. Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente en la carrera de Filosofía de la misma Universidad. Realiza su investigación doctoral sobre el pensamiento de Blanchot con una beca del CONICET y bajo la dirección de Mónica B. Cragnolini.
Correo electrónico: milcrepusculos@gmail.com

La figura de Orfeo suele ocupar un lugar privilegiado, desde la antigüedad, en la meditación acerca de la obra de arte, pues se dan cita en el mito que aquel protagoniza el ejercicio exquisito de la música, el deseo que conduce al artista a la experiencia del desasimiento de sí a favor de su obra, la transgresión de las leyes y, por último, la muerte. En efecto, dos ideas centrales para las consideraciones acerca del arte se reúnen allí: por una parte, la necesidad de un deseo erótico que, concebido desde un ordenamiento legal, reconduce la inspiración hacia la zona de la transgresión²; por otra parte, el vínculo entre el arte y la muerte, ya sea bajo la forma de la muerte del ‘objeto representado’ o del ‘autor’. En ambas ideas, la fricción entre el arte, la ley y la muerte alumbra una zona de problemas cuyo alcance no sólo es tan estético como político, sino que interroga las fronteras entre lo uno y lo otro, presionando hasta poner en primer plano el tejido de tensiones que se despliega, en distintos niveles, entre lo estético y lo político.

En este marco, quisiéramos recorrer las lecturas que M. Blanchot realizó de dicho mito, el cual funcionó de maneras diversas a lo largo de su obra pero invariablemente ocupando un lugar de gran importancia para el propio autor³ en su elaboración de los problemas surgidos de la existencia improbable de la literatura. Mediante este recorrido por la saga órfica blanchotiana acaso logremos ofrecer una mirada de conjunto al campo de problemas que, para Blanchot, se constituye a partir de las cuestiones de la obra, la ley y la muerte. *A fortiori*, tal vez sea incluso factible esbozar el impacto de algunas de estas cuestiones en una polémica que en la tradición franco-italiana viene ocupando un lugar central hace ya varios decenios, a saber: la comunidad imposible e impolítica (es decir, post-nietzscheana).

²Es decir, efectúa el pasaje desde la idea de inspiración como conexión con lo divino que eleva al artista a un mundo superior (el mundo de las ideas, de los dioses, de la Verdad) hacia la idea de la inspiración como arrebato del deseo que impulsa a transgredir la ley (en este caso la ley de Hades) y conduce al inframundo.

³*L'espace littéraire* (que recoge artículos publicados previamente en revistas) trae su propia *marginalia* de autor. Allí el propio Blanchot indica, en honor a la “lealtad metódica”, que la sección “La mirada de Orfeo” es el “centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso” (cf. Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, p. 7). En un escritor como Blanchot, consagrado a socavar con todas las herramientas disponibles las nociones de centro y afines (el fundamento, el origen puro, lo Uno), no es un detalle menor que reenvíe a estas páginas para una “explicación” de los incontables giros que este libro multidimensional ofrece. En cualquier caso, especulemos aquí, por analogía, que en Orfeo y su mirada se cifra, para la escritura blanchotiana, una muy específica relación entre estética y política.

La mirada de Orfeo

L'Espace littéraire concentra sus análisis del mito de Orfeo en la mirada, presentando así la emergencia de la mirada órfica en el triángulo formado por el deseo, la obra y la ley, bajo el nombre de “inspiración”⁴. De acuerdo al relato del mito que elige Blanchot⁵, cuando Orfeo va por Eurídice lo hace en el seno de una desesperación tal por poseerla que ella termina por perderse para siempre, lo cual ha sido tradicionalmente interpretado como el castigo por violar la ley de su arte: la obra sólo sería posible si el deseo es limitado y no se va más allá de los límites medidos del canto, si el objetivo es el canto y no la experiencia de la desmesura en sí misma, si se logra encauzar la inspiración (la fascinación) que generan las tinieblas del infierno y sacar a la luz algo de lo que allí se genera. Blanchot genera una torsión en la lectura del mito que conduce de la preocupación por hacer obra a la despreocupación por ésta y por la autoconservación del artista (es decir, de la *obra posible* a la imposibilidad de constituir un sí mismo en la ley y medida del arte rico y venerable). Así pues, lo que se destaca del mito sería que mientras *para el hombre* la mirada de Orfeo equivale a un recordatorio de que el arte está regido por la ley (a partir de la cual lo artístico queda garantizado en cuanto se ata a la evaluación de la medida y la desmesura, la obediencia o la transgresión), *para la obra*, únicamente el *olvido* de la ley puede liberarla de lo humano y ofrecer un espacio en que ella devenga sólo el “eclipse”⁶ de un origen fulgurante ya siempre perdido:

⁴ En rigor, Orfeo aparece de manera insistente en la obra blanchotiana de los años 50, como puede comprobarse en los artículos a los que nos referiremos en lo que sigue. Si bien las elaboraciones principales se publicaron en *L'Espace littéraire*, hubo escritos compilados en el libro de ensayos *L'Entretien infini* (París: Gallimard, 1969). Ello es muestra del *modus operandi* blanchotiano en lo que respecta a las figuras centrales de su pensamiento: antes que ser reemplazadas por otras, son reversionadas, mezcladas, puestas a funcionar en otros contextos y problemáticas. Constituyen así, un modo particular de sostener el hilo de un problema sin renunciar al enredo permanente de la madeja en la cual se entrama. Más adelante indicaré el año de publicación original de cada artículo luego compilado en los libros que referencio, omitiendo el resto de los datos bibliográficos. Estos pueden ser consultados en www.blanchot.fr, donde se halla disponible la bibliografía completa tal como es conocida hasta el momento.

⁵ Cf. Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 179-181. Para un compendio de las variaciones de la figura órfica remito a la entrada “Orfeo” en Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 391-393.

⁶ Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 183.

Mirar a Eurídice, sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley, he allí *la inspiración*. ¿La inspiración transformaría, entonces, la belleza de la noche en la irrealidad del vacío, haría de Eurídice una sombra y de Orfeo el infinitamente muerto? ¿La inspiración sería, pues, ese momento problemático en que la esencia de la noche se convierte en lo inesencial, y la intimidad acogedora de la primera noche en la trampa engañosa de la *otra* noche? No puede ser de otra manera. De la inspiración no presentimos sino el fracaso [...]. Pero si la inspiración expresa el fracaso de Orfeo y Eurídice dos veces perdida, si expresa la insignificancia y el vacío de la noche, la inspiración orienta y fuerza a Orfeo hacia ese fracaso y hacia esa insignificancia por un movimiento irresistible, como si renunciar a fracasar fuese mucho más grave que renunciar a triunfar.⁷

En este sentido, la mirada (el deseo impaciente) de Orfeo sería aquello que elude el enjuiciamiento, en tanto no opera en las coordenadas de la obediencia o la transgresión a la ley, pero sobre todo en tanto se olvida de la meta y el objeto de su arte:

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.⁸

La búsqueda de la obra quedará así definida por la descomposición del artista y de la obra, que consiste en llevarse hacia el punto disolutorio en que se hace patente la ausencia de origen puro y pleno de sentido; punto de máxima tensión en que, estando asegurado el fracaso, subsiste como un fuego fatuo el “azar dichoso de la

⁷Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 182. Subrayado del original.

⁸Blanchot, Maurice. *L'Espace.cit.* 180.

despreocupación”⁹ de lo que sucede por fuera de los límites que Orfeo podría imponer a los movimientos de Eurídice en las sombras (los límites en que lo humano amoneda las sombras que, no obstante, siempre escapan).

De tal modo, la muerte de Eurídice, y la que eventualmente acaece a Orfeo, no son posicionadas únicamente como negaciones objeto de una reconversión que las pondría en una relación de posibilidad con la obra: la muerte es allí una fuerza que trabaja en el mundo (es la mirada que capta y da la muerte) pero que no permite un final silencioso y tranquilizador porque Orfeo nunca deja de morir, arrebatado para siempre por la pasión del deseo que no podría cumplirse ni colmarse. Siendo Orfeo “el infinitamente muerto”¹⁰, su errancia es ilimitada, su ausencia no tiene término, y todo tiempo en que se desenvuelve está afectado por una deriva ateleológica que hace de la muerte un tipo de *relación*. En tanto relación que no apunta a reafirmar los términos sino a recordar su dislocamiento, la mirada mortífera del Orfeo blanchotiano puede recorrerse a través de una serie inmensa de efectualidades en la narrativa de Blanchot, donde constituye la matriz de los extraños vínculos entre las figuras que son allí convocadas. Sin dudas sería *En el momento deseado* la que nos presentaría con más amplitud las complicadas aguas en las que las que Orfeo y Eurídice reversionados caen y fluyen desmembrados, sustraídos a las relaciones codificadas por una ley y su reglamentaria transgresión¹¹.

La experiencia original

En un segundo artículo que luego Blanchot también incluirá en *L'Espace littéraire*, “L’expérience originelle”¹², se vuelve sobre la relación entre el arte, la obra y la muerte bajo el signo de Orfeo. Allí, navegando entre Rilke y Hölderlin, Blanchot afirmará la impersonalidad del riesgo que se asume en el arte, pues en la medida en que “el hombre arriesga [...] no sólo su vida, no sólo el mundo donde habita, sino su

⁹Blanchot, Maurice, *L'Espace.cit.* 184.

¹⁰Blanchot, Maurice, *L'Espace.cit.* 181.

¹¹Cf. Blanchot, Maurice.*Au moment voulu*. París: Gallimard, 1951.

¹²Se trata de la tercera sección del capítulo “La Littérature et l’expérience originelle” (Blanchot, Maurice. *L'Espace. cit.* 217-260), publicado primero como artículo en mayo y junio de 1952.

esencia, su derecho a la verdad y, más aún, su derecho a la muerte”¹³, lo que se arriesga no es el individuo sino al lenguaje y al ser mismos¹⁴. En este sentido, la muerte involucrada en la experiencia de la obra excede, para Blanchot, aquella muerte que es la posibilidad en su punto extremo (es decir, como extremo de lo posible y como origen de la posibilidad que el hombre sería¹⁵). Es precisamente la falla de lo humano el concebir que deviene auténtico (humanidad *verdadera*) en tanto y en cuanto puede morir, poniendo allí el motor de su acción en la historia. Y ello se evidencia en la obra por cuanto, atravesado por esta experiencia, lo humano se ve conducido a la muerte impersonal, muriendo “siempre otro distinto de sí, a nivel de la neutralidad, de la impersonalidad de un El [Il] eterno”¹⁶. De aquí que el arte aparezca como el *locus* de la ambigüedad: la tranquilizadora invitación a “morir tristemente en Eurídice a fin de sobrevivir gloriosamente en Orfeo”¹⁷ no consigue revertir la muerte en una vida de orden superior (más verdadera, más auténtica) sino que –como indica Blanchot leyendo a Rilke incluso más allá del propio Rilke¹⁸– obliga a retirarle la negación a la muerte y “entregarse a lo indistinto y a lo indeterminado”¹⁹. Así pues, lo verdadero queda atado a la violencia del negativo, y por eso mismo el arte se aparta de aquello, definiéndose por su errancia y su capacidad de *afirmar*: una afirmación que no funda ni es originaria, que no se identifica con la radicalidad del principio que recorta en un punto la infinita repetición del tiempo. En el arte habrá repetición,

¹³Blanchot, Maurice. *L'Espace*.cit. 250.

¹⁴Blanchot, Maurice. *L'Espace*. cit. 250-251.

¹⁵Así interpreta Blanchot (siguiendo a Lévinas) el pensamiento heideggeriano en torno al ser-para-la-muerte, tal como lo explicita en estos mismos pasajes (Blanchot, Maurice. *L'Espace*. cit. 251-254). Sobre el alcance de dicha crítica y las distorsiones que ello genera en las consideraciones acerca de lo muerto y lo vivo, cf. Crowley, Martin. “Possible suicide: Blanchot and the ownership of death”, *Paragraph*, Volume 23, Issue 2, (2000): 191-206.

¹⁶Blanchot, Maurice. *L'Espace*.cit. 253.

¹⁷Blanchot, Maurice. *L'Espace*.cit. 254.

¹⁸Blanchot cita una carta de Rilke del 6 de enero de 1923 del siguiente modo: “la inversión radical que Rilke –que, como lo vimos, acaso siempre se ha valido de astucias frente a ella– expresa, sin comprender todo su alcance, en la carta del 6 de enero de 1923, cuando pide no ver ya en la muerte algo negativo, sino *das Wort “Tod” ohne Negation zu lesen*. Leer la palabra muerte *sin* negación, es retirarle lo tajante de la decisión y el poder de negar, es resguardarse de la posibilidad y de lo verdadero, pero es también resguardarse de la muerte como acontecimiento verdadero, entregarse a lo indistinto y a lo indeterminado, el más acá vacío donde el fin tiene la pesadez del recommienzo” (Blanchot, Maurice. *L'Espace*.cit.254-255).

¹⁹Blanchot, Maurice. *L'Espace*. cit. 255.

recomienzo y sobre todo fracaso, porque no es posible abandonar la experiencia que al son del “¡De nuevo, de nuevo!” nos obliga a zambullirnos en la ciénaga en que el Sí y el No son anteriores a la distinción que los opone y los hace trabajar en el mundo, el mundo (que ya no puede llamarse mundo) de lo insignificante.

En esta dirección, puede observarse que el carácter de la muerte evocada se relaciona con un deseo que funciona como plataforma de una ambigüedad inexorable: el deseo que hace mirar no elimina al que es mirado (Eurídice) sino que parece perforar el ojo del que mira (Orfeo), siendo en consecuencia un vector de su descomposición²⁰. Volvemos a encontrar así una noción de muerte que elude la versión humanista (versión ésta que la convierte en consumación de la existencia) al intensificar el carácter incesante y relacional, sin término y sin objeto, de un morir que retorna en, y como, la ausencia de tiempo. La muerte ya no se *opone* a la vida: el morir incesante *no niega* sino que señala el tiempo muerto de lo que retornando en el vacío se aleja sin cesar de sí mismo. Lo incesante quedará así señalado como esa extrañeza tan típica de los relatos de Kafka, esa que no es el anuncio de la desgracia (la desgracia prometida no tiene sentido para quien se ha olvidado de sí mismo y no se proyecta hacia ningún futuro) ni la constatación de un extraño en las cercanías. Como en *Der bau*, recordará Blanchot, donde la inquietud por la *otra* bestia que, invisible y sólo presentida, cava en la propia madriguera, espacializa la inquietud generada por el olvido del día. El que elige oponerse definitivamente al día y trabajar subterráneamente termina abandonando su obra, se olvida de sí y se entrega a la espera de lo otro que no se presentará nunca (un silbido casi imperceptible, el áspero flujo del tiempo que abrasa todo a su paso²¹); y es que este muerto-viviente (el

²⁰Podría aventurarse que este es uno de los principios de construcción más operativos en la narrativa de Blanchot y que, con el tiempo, deviene la lógica misma de su pensamiento: su estasis en la zona fragmentaria de la escritura tal vez sea la única posible para quien camina a tientas, con las cuencas de los ojos vacías, utilizando las palabras como irreverentes lazarillos que se niegan sistemáticamente a indicar el camino correcto, incapaz de discernir quien mira y quién es mirado, quién desaparece y quien muere sin fin.

²¹ “Un leve siseo sólo audible a grandes intervalos, una nadería a la que, no quiero decir que uno pueda acostumbrarse, no, pero a la que uno –sin emprender provisoriamente nada en su contra– podría observar durante cierto tiempo, es decir: prestar, ocasionalmente, atención una vez cada dos o tres horas y registrar pacientemente el resultado, pero no hacer como yo, que voy refregando la oreja a todo lo largo de las paredes, en realidad no para encontrar algo, sino para hacer algo que se acomode a la

enterrado vivo, o que vive por debajo de su vida una sobrevida laboriosa) es atraído por la insignificancia y adivina, en la oscuridad última que el día puede imaginar, que hay una oscuridad que ya no se opone a la luz. Él vive (o muere más allá de sus posibilidades de morir) en esa instancia expectante, en la estancia que no importa cuánto se expanda, siempre se cierra en torno a un centro ausente. Tiempo fuera del tiempo, caída de la ciudadela, desobra ansiosa, ¿dónde ha de residir Orfeo? ¿Qué ha sido de Eurídice?²². Como se verá a continuación, la topología de esta escena cobrará cada vez más sentido: acaso el inframundo sea el único mundo; el deseo de la obra de arte, las reliquias de la muerte; la comunidad, una relación sin relación con lo incesantemente muerto.

Sísifo en el infierno

Como último estadio de la saga órfica que Blanchot escribe durante los años 50, es importante examinar otro aspecto de la relación entre el deseo y la muerte. El capítulo VII de *L'Entretien infini*, “Reflexiones sobre el infierno”, se cierra la sección “Orfeo, Don Juan, Tristán”²³, donde el pensador retorna a la mirada órfica en una tentativa de discernir el dar muerte que se transpone en algunas obras de Albert Camus y aquella ligada al arte bajo las figuras míticas a las que se refiere en el título. Como se examinará, el movimiento conceptual más importante está dado por el desplazamiento del deseo a un ámbito medial: ya no se lo postula como lo que conduce a la desintegración (como *impulso* de una “subjetividad”) sino en tanto

intranquilidad interior. Ahora las cosas van a ser de otra manera... espero; y al mismo tiempo no creo que sea así, pues—como cerrando los ojos y furioso contra mí mismo, tengo que confesarme— la intranquilidad hace vibrar mi interior tal como hace horas viene ocurriendo, y si no me atengo a la razón probablemente comience nuevamente a excavar en algún sitio, independientemente de que allí se oiga algún ruido o no; insensatamente, obstinadamente, solamente por hacer una excavación, casi como hace el animalejo, el cual cava completamente sinsentido alguno o solamente porque se come la tierra.” (Kafka, Franz, *Der bau* (1924), citado de acuerdo a la versión española: “La construcción”. *Relatos completos 4*. Buenos Aires: Losada/La Página, 2005, pp. 148-149).

²² Es habitual que Eurídice sea reducida a *partenaire* de Orfeo, es decir, a cumplir alguna ‘función’ en el planteo de su problema. Sin embargo, ella también vive una sobrevida signada por la ausencia de tiempo y de obra. Si bien Blanchot no es la excepción a la regla, más tarde evocará, refiriéndose a la comunidad de los amantes, los versos preciosos de Marina Tsvetayeva en *Eurídice a Orfeo*: “Con el veneno de la inmortalidad/ se acaba la pasión de las mujeres” (Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. París: Minuit, 1983, p. 77).

²³ Publicado como artículo primero en marzo de 1954. Luego incluido en *L'Entretien*. cit. 280-288.

separación que se hace sensible. Lo que se pone en primer plano en este abordaje de la relación Orfeo-Eurídice es, entonces, el espacio en el que ésta acontece, el inframundo, que Blanchot reinterpreta como infierno en relación a Camus (y como desierto, en relación a Nietzsche)²⁴. Aunando el motivo del absurdo camusiano con “*el desierto crece*” de cuño nietzscheano, Blanchot evalúa si acaso conviene la equivalencia entre el ‘infierno’ ateo –escenario privilegiado del existencialismo– y el *nihilismo*, condición de nuestra existencia. La vía de avance en esta contraposición abreviará en las figuras centrales del imaginario de Camus: Sísifo y el Hombre rebelde²⁵, el estado de desgracia que es su condición y la relación con la muerte (de dios, del hombre) cuya inflorescencia se debate sin descanso entre la afirmación y la negación.

Blanchot se demora a lo largo de este extenso capítulo en mostrar los meandros del camino que lleva a Camus a deponer a Sísifo para que se yerga el hombre rebelde. Y sus meditaciones apuntan a la legitimidad profunda del tan mentado “derecho a la muerte” que sería lo propio del hombre, *locus* donde el absurdo camusiano se revela como un nuevo episodio del humanismo occidental que históricamente deposita allí la especificidad de la vida humana en contraposición al resto de lo existente²⁶.

De acuerdo a la paráfrasis que hace aquí Blanchot, el existencialismo (al menos el camusiano²⁷) sería aquel movimiento que tiene como motor la condición ‘desgraciada’ del hombre, su posición de sufriente extremo que no halla justificación ni consuelo en otro mundo distinto a este, este mundo en el cual no parecería encontrar remedio. Se trata entonces de una desgracia puramente humana que tiene

²⁴ Los textos a los que me refiero son tres artículos publicados sucesivamente entre abril y junio de 1954 en *La Nouvelle Nouvelle Revue française* y luego compilados en *L'Entretien*. cit.256-280.

²⁵Cf. Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942 y *L'homme révolté*. París: Gallimard, 1951.

²⁶ He trabajado la problematización blanchotiana del “derecho a la muerte” como vector antropogénico en otro texto, al cual me permito remitir para evitar la redundancia: “«Como si sobrevivir fuera importante...». Muerte de dios, literatura y política”. *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevivencia*. Comp. Mónica B. Cagnolini. Buenos Aires: La Cebra, 2013. 239-261.

²⁷ Blanchot disputa con Sartre en torno a otro tópico: el de la “función” de la literatura y la posibilidad de la literatura “comprometida”. Cf. Blanchot, Maurice. *Faux pas*. París: Gallimard, 1943, pp. 92-101 y *La part du feu*. París: Gallimard, 1949, pp. 293-331.

por escenario un infierno (que no es otro que este mundo) vacío de dios, donde no hay salida puesto que los que aquí permanecemos somos los auténticos condenados de la tierra. Para Blanchot, esta lucidez respecto de lo irremediable de los dolores y padecimientos constituye la constatación de la desmesura y la imposibilidad en que el hombre se encuentra ante la pérdida del mundo, y el existencialismo quedará caracterizado por responder a ello con un esfuerzo perseverante por extender, aunque sea un poco, el mundo en que *el hombre es aún posible*.

De allí que la intervención blanchotiana corra, en paralelo, en dos direcciones: por una parte, el recorrido crítico por el itinerario camusiano que habrá llevado al absurdo de ser una visión desencantada del mundo a ser la clave (lógica y ética) de una reivindicación de la rebeldía y la comunidad de los humanos; por otra parte, Blanchot moviliza conceptos propios (el afuera, el derecho a la muerte, la imagen, el arte) en el circuito de las preocupaciones de Camus, en un tránsito agudo y ácido por los temas del nihilismo y la posibilidad de la fundación de lo común en una suerte de ‘lógica’ compartida propia del lenguaje humano.

La mayor objeción a la rebelión camusiana estará en *la relación* imposible, para Blanchot, entre el hombre rebelde y Sísifo. La relación entre la virilidad instaurada por una negación que se planta ante el absurdo con las armas de la lógica y le espeta un No (que rápidamente se recicla como fuerza de hacer mundo y poder sobre éste) y la debilidad asociada a un ámbito de lo imposible donde nada comienza (ni siquiera la esclavitud, condición de posibilidad de la rebeldía). Así pues, Blanchot atacará la deposición del absurdo neutro que opera Camus a favor del absurdo logicizado que, subrepticamente, reintroduce un fundamento subjetivo (al asumir la defensa de una lógica que, invariablemente, se reivindica humana). Sin embargo, apostar a una victoria lógica sobre el absurdo no es más que un subterfugio mediante la cual la propia y astuta razón ‘olvida’ el absurdo, relegándolo a mero efecto derivado de una lógica mal utilizada y cubriéndolo con un racimo de ‘valores’ de factura propia. Todo este movimiento de desvío y disimulo que Blanchot describe es el que obstaculizaría, pues, otro de los caminos que el absurdo podría iluminar con

una fosforescencia que no esclarece nada: la “dimensión de nosotros mismos que no mediría ya el poder”²⁸, la región donde “falta lo posible”²⁹, el sendero de Sísifo.

La reflexión blanchotiana destacará a Sísifo porque es allí donde se encuentra la pérdida reiterada que marca los mil crepúsculos que desteejen lo humano y lo exponen a un afuera donde lo acosa lo imposible. “¿Qué nos dice Sísifo? No que no quiere matarse, sino que no quiere porque no puede: precisamente ha abandonado el espacio de la posibilidad al abandonar el mundo donde es posible morir”³⁰. Este es el sitio donde la impotencia no se prefigura como el punto cero desde el cual un Hombre podría desarrollarse, sino como la imposibilidad insuperable que impide la totalización de un mundo, la consecución de un continuo donde el humano podría atribuirse la creación de un todo. En efecto, perdido el derecho a la muerte se ingresa al espacio del no origen, donde las formas humanas no se distinguen cualitativamente de otras formas sino que se mezclan con ellas, incapaces de cerrarse en una interioridad pura. En rigor, Sísifo, no es el punto cero, no es el límite impuesto a la avanzada de la muerte, porque tampoco es el lugar hueco de la nada: es “la imagen de aquel *entre* donde no se pertenece ni a una orilla ni a la otra”³¹. Ni comienzo ni meta por fin lograda, Sísifo es puro andar indeciso cuya afirmación es radical no porque diga “sí” a un principio donde se arraigue sino porque constata que *hay* algo, un perpetuo movimiento al que se entrega haciéndose piedra que rueda.

Extraño Sí que sólo le quita al No su pureza de negación. Sí que no afirma nada, que es el flujo y el reflujo de la indecisión a partir de lo que nada comienza, sino que todo recomienza sin comienzo ni fin, Sí que nos quita hasta la certeza de la nada y es como el núcleo secreto del No.³²

²⁸Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.266.

²⁹Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.266.

³⁰Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.267.

³¹Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.268.

³²Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.168.

Para Blanchot, es el absurdo en su forma neutra: la imposibilidad de erigir una pared lo suficientemente firme como para apoyar sobre ella la piedra y que el tiempo infinito deje de rolar, una pared que sirva para impulsarse o parapetarse. Sísifo habita el Afuera del mundo, que es un umbral donde sólo hay relación con lo inhumano, con la piedra; Sísifo es la hoja vegetal que vive fuera de sí, cuya única fuerza se invierte en afirmar esta exterioridad sin fin y sin comienzo. Sísifo no tiene amo porque ni siquiera se tiene a sí mismo: él habita el único infierno que un ateo podría tolerar, aquel que ha sido el margen de la creación divina (y no el lugar de reconversión de los injustos), aquel submundo donde sin dios y sin ley, ya no subsiste siquiera la posibilidad de matarse porque la muerte ya ha acaecido. Y se sigue siguiendo.

Sísifo no podría devenir esclavo porque, con el mundo, él ha perdido el derecho a la muerte, enrareciendo pues la posibilidad de un devenir humano. Es por ello que Blanchot enfatiza el intervalo que separa al héroe trágico del rebelde (metafísico o revolucionario), y en tal énfasis debe leerse aquella hipótesis acerca de la comunidad de la desgracia que mencionábamos más arriba: a diferencia de Camus, para quien el derecho a la muerte acomuna a los humanos como a una ‘especie’, haciendo de ésta el *telos* de una comunidad libre y justa, desde la perspectiva blanchotiana la desgracia es la quintaesencia de la impotencia, lo que quita al desgraciado la posibilidad de decir yo y de reunirse con sus ‘iguales’. No por ello no habrá de postularse una comunidad, pero ya no será la fraternal comunidad de iguales, de hombres, sino ese vivir-juntos donde antes que rasgos o trazos a compartir, prima la exposición, la vida liminar que excede la individuación y sobrevive a la muerte propia. He aquí que nos vemos lanzados, una vez más, al itinerario órfico.

Orfeo, Don Juan, Tristán

¿Qué sucede en el infierno en el instante invivible en el que Orfeo mira el rostro hueco de Eurídice? El intervalo que separa a los amantes (el deseo) se hace sensible, “la desaparición se convierte en la espesura de la sombra que hace a la carne más presente y a la presencia más pesada y más extraña, sin nombre y sin forma, y que entonces no puede decirse ni muerta ni viva, de donde sacan su verdad todos los

equivocos del deseo”³³. Aquí la figura órfica es reunida con las de Don Juan y Tristán, otras formas bajo las cuales el mito aborda el deseo. En distintas formas, contrapuestas y hasta contradictorias, esta tríada muestra que independientemente de la concepción del deseo que se maneje, este siempre remite a una modalidad del estar-juntos marcada por la alteración de lo que habitualmente entendemos como lo lejano y lo próximo. Cuando Don Juan cena con el convidado de piedra, su deseo (posición viril y soberana) lo pone ante la imposibilidad de aproximarse, tomar y poseer a quien tiene enfrente³⁴. Ante ello, se abre como un enigma fabuloso la comparecencia del muerto como una estatua de piedra: la muerte se presenta como algo que no consume ni ofrece un cierre “personal” o “propio” a la vida, sino como la superficie fría, lisa, impersonal, cuya mano extendida conduce al infierno. El deseo de Don Juan no se detiene siquiera ante la ausencia de rostro que se adivina detrás de aquella mano vacía, deseo que en su mutilación esencial (pues lo deseado le falta) lo arrastra hacia esa zona de la existencia donde se acomunan los seres deseados: despojado del poder, no se derrumba bajo otro poder más fuerte que el propio, sino que ingresa en la zona de la dispersión donde las armas del dominio no tienen utilidad alguna, donde el rostro se dispersa como un puñado de arena echado al viento, donde no se está con los otros sino bajo la forma de la pérdida de sí, inmediato e inaccesible como la ubicua piedra pulverizada que sobrevive al infinito de la muerte.

Una infinitud análoga, que sobrevive a su propia extenuación, es la que caracteriza la pasión entre Tristán e Isolde. Iniciado por una poción mágica, el deseo irrefrenable que los une debería tener una duración de tres años. Blanchot señala el desfase entre el marco diurno en el que esto sucede de acuerdo a lo establecido (al cabo de los tres años la poción pierde su efecto y cada uno vuelve a su vida habitual – y moralmente respetable), y el marco nocturno en el cual esta pasión no puede cesar

³³Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.281.

³⁴Se recordará el argumento del mito: una de las “víctimas” de Don Juan Tenorio es Ana, cuyo padre (el Comendador) muere en un enfrentamiento con Don Juan. Cuando éste pasa por la tumba del difunto, se burla invitándolo a cenar. Para su sorpresa, el muerto (el convidado de piedra) asiste a la cena y, además, le devuelve la invitación, pero esta vez en su capilla. Allí, la estatua de piedra termina hundiéndose a Don Juan en los infiernos. Blanchot, sin discutir el matiz cristiano del relato, destaca la anomalía –para los parámetros de la religión en cuestión– que supone que el muerto aparezca como una estatua de piedra con capacidad “operativa” en el mundo de los vivos.

porque el deseo prescinde de los personajes. Al modo de un “relato que seguiría sin ellos”, en la noche de la pasión colmada, acabada y ya olvidada, el deseo no halla su sentido en la transgresión de la ley (que rige el día) sino que deviene *deseo neutro*:

En este vacío y en este fin [...] sigue deseándose el infinito de la noche misma, deseo neutro que no toma en cuenta ni tú ni yo, que aparece, pues, como un misterio donde zozobra la felicidad de las relaciones privadas, fracaso sin embargo más necesario y más valioso que todos los triunfos, si oculta y reserva la exigencia de una relación diferente.³⁵

En la desmultiplicación del deseo órfico, es esta *relación diferente* la que debe testimoniar los sinuosos caminos que sistemáticamente enlazan el arte a la muerte, el deseo al infinito de la pasión extraviada, la comunidad de los amantes a la comunidad de los que no tienen comunidad. Separados por un intervalo duro, frío y dispersivo (la muerte repartida en la roca pulverizada, arena del desierto nietzscheano esparcida sobre las cabezas como el bautismo recibido en el infierno), los amantes convierten la separación en relación. Del mismo modo, el artista no deja de perforar con su mirada el rostro vacío que finalmente lo desmiembra y distribuye sus partes en diez, cien, mil soledades insignificantes. Acaso nos toque el legado blanchotiano de pensar bajo el nombre de la comunidad aquello que no cabe interrumpir (pues se preserva en lo discontinuo), ni gestionar (infierno sin dios donde no hay derecho a la muerte, sino muerte ya acontecida). Tal vez el *intervalo que se hace sensible* sea la cifra de eso que nos acomuna en prescindencia de un sí mismo, como el susurro de Eurídice diciendo adiós a Orfeo por última vez, no desapareciendo sino convirtiéndose en sombra definitiva que en lo sucesivo rondará el infierno (o el desierto) que habitamos.

Bibliografía

³⁵Blanchot, Maurice. *L'Entretien*. cit.287.

- Billi, Noelia. “«Como si sobrevivir fuera importante...». Muerte de dios, literatura y política”. *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevida*. Comp. MónicaB. Cragolini. Buenos Aires: La Cebra, 2013. 239-261.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. París: Gallimard, 1969.
- Blanchot, Maurice. *Au moment voulu*. París: Gallimard, 1951.
- Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. París: Minuit, 1983.
- Blanchot, Maurice. *Faux pas*. París: Gallimard, 1943.
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. París: Gallimard, 1949.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942.
- Camus, Albert. *L'homme revolté*. París: Gallimard, 1951.
- Crowley, Martin. “Possible suicide: Blanchot and the ownership of death”, *Paragraph*, Volume 23, Issue 2, (2000): 191-206.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Kafka, Franz. *Relatos completos 4*. Buenos Aires: Losada/La Página, 2005.