

**¿Qué hay en escribir? El espacio de la muerte y el poder que saca del
encierro**

What is in writing? The space of the death and the power that breaks the
confinement

Autor: Silvio Mattoni

Filiación: Universidad Nacional de Córdoba e Instituto de Humanidades,
unidad ejecutora del CONICET, Córdoba, Argentina.

Mail: silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen: El acto de escribir para Blanchot estaba asociado al problema de la inspiración, aunque ya sin agentes externos que la propiciaran. Así, Orfeo era más bien una mirada estupefacta, la mirada de la noche, frente al surgimiento de la obra antes que un médium para su aparición mágica. Quien escribe no habrá sido entonces más que el primer lector de algo que aparece, en su ausencia, sobre la página blanca. Y en esa misma ausencia del poeta, en su desaparición o retracción para que exista el poema, Blanchot podía afirmar que se escribe para la muerte. Muerte y obra se identificaban en su misma inaccesibilidad. Sin embargo, dado que lo escrito nunca sería una última palabra, pues siempre le sigue otra, también podría buscarse el día, una luz para la escritura en Blanchot. En sus lecturas de escritores que aspiran a transformar la vida, podría decirse que se escribe para seguir viviendo y para convertir lo imaginario en real y lo real, la muerte, en un sueño de la obra por venir. Tal es el poder de la escritura, basado en la indecible ambivalencia de su gesto: entre el límite de la muerte y la metamorfosis de la vida.

Palabras clave: Estética, Maurice Blanchot, Función de la escritura, Filosofía francesa.

Abstract: The act of writing for Blanchot was associated with the problem of the inspiration, though already without external agents who were propitiating it. This way, Orpheus was rather a speechless look, the look of the night, opposite to

the emergence of the work before that a medium for his magic appearance. The one who writes will not have been at the time any more than the first reader than anything that appears, in his absence, on the white page. And in the same absence of the poet, in his disappearance or retraction in order that the poem exists, Blanchot could affirm that he writes himself for the death. Death and work were identified in the same inaccessibility. Nevertheless, provided that the written thing would never be a last word, since always it follows other one, also it might be looked the day, a light for the writing in Blanchot. In his writers' readings that aspire to transform the life, it might be said that he writes himself to continue living and to turn the imaginary thing in real and the real thing, the death, in a dream of the work for coming. Such it is the power of the writing, based on the undecidable ambivalence of his gesture: between the limit of the death and the metamorphosis of the life.

Keywords: Aesthetics, Maurice Blanchot, Role of the writing, French Philosophy

“No está mal que la política quiera prescindir de la Literatura y arreglarse a disparos de fusil. La Literatura no tiene inconveniente y conserva lo que quiere; lo suficiente, por ejemplo, como para saber comportarse frente a dos rivales, el Arte y la Ciencia, que parecían confinarla a crónicas cotidianas”.

Stéphane Mallarmé (*Correspondance* 509, traducción propia), Carta a Henri Cazalis, 23 de abril de 1871

Desde los ensayos fundamentales que instalaron su palabra crítica, Blanchot se dedicó a rebatir un antiguo lugar común: que se escribía contra la muerte. O bien, desde el punto de vista de la obra, que la literatura pondría algo a salvo de la muerte, en la ambigua forma del monumento póstumo. Pero sucede que la obra es ya la muerte del autor, antes que su salvación. Pues lo que hace funcionar la obra es el carácter impersonal de quien la produce; no porque el

libro no sea hecho por nadie, sino más bien porque la mano que lo trazó no está unida a la mirada que podrá leerlo. Orfeo, en los términos míticos de Blanchot, no podrá darse vuelta para juzgar los versos que sus pasos dejaron atrás. Y además, la obra se realiza en el espacio de la muerte. Si de algún modo se puede afirmar que se escribe para no morir, la obra, cuando encuentra su triunfo, siempre precario, viene a decir lo opuesto: se escribe para morir, para asumir la muerte. Así, Blanchot: “uno no puede escribir sino cuando sigue siendo dueño de sí ante la muerte, cuando uno estableció con ella relaciones de soberanía” (*L'espace littéraire* 89, traducción propia). De otro modo, la muerte quitaría el aliento, el escritor deja su pluma, emite un quejido que nadie escucha, inescrutable. Entonces, escribiendo la muerte el escritor se anticipa a ella, se convierte en la muerte que realiza una obra humana, la lleva consigo. ¿Adónde? ¿Por qué la muerte? Porque es el punto extremo, el final de la obra. Al llevar su propia finalización a costas, aun cuando por momentos no pueda mirarla de frente, el escritor sabe que la inutilidad de su esfuerzo es sin embargo la afirmación plena de lo que hace. Y aunque la muerte sea un saber de nada, esa nada no deja de actuar en el impulso que lleva a la escritura. “Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí mismo, está ligado a todo lo que puede, es íntegramente poder. El arte es dominio del momento supremo, dominio supremo.” (Blanchot, *L'espace littéraire* 89, traducción propia).

No obstante, ese dominio no puede ejercerse sobre el punto que lo funda: cuanto más se cuida, se atiende, se escucha lo que se está escribiendo, menos se sabe lo que la obra despliega. Su paso y su gracia están atrás, fuera de la vista del escritor que avanza, que sube en busca de una luz de día en la que exponer, tratar lingüísticamente aquello que lo fascina y que no puede darse vuelta para mirar. Aunque también esa gracia que fascina puede imaginarse adelante, como promesa, pero siempre fuera del alcance de la vista. En todo caso, desde ese punto ciego, que es la obra, se instala la noción imposible de saber, lo incognoscible y lo inexperimentable, el único punto definitivo, que no le pertenece al escritor. Hablamos de la muerte, y esto quiere decir que no

podemos escribirla. En ese momento hay una despreocupación por la obra, se dice: ¡quémenla! O bien el que escribe se da vuelta y la mirada que corrige arruina la escucha ciega de una gracia, el paso que rengueaba detrás. Quizás sea también una promesa, la posibilidad de aceptar que la prohibición de la obra, que le dice a su supuesto autor: *noli me legere*, la libere de todo juicio, la entregue a la despreocupación. Porque lo que importa es el deseo, la posibilidad de seguir, y su objeto no es un escrito sino la inaccesibilidad de una existencia finita y su devenir impersonal cuando el deseo no le pertenece a nadie. El deseo introduce, dice Blanchot, “en el cuidado de la obra, el movimiento de la *despreocupación* donde la obra es sacrificada: la ley última de la obra es infringida” (*L’espace littéraire* 183, traducción propia). ¿A qué es sacrificada? A la cosa, a su sombra, a la gracia que dicta y seguirá dictando lo que se haya de escribir. ¿Y para qué? Para que ella, que no cabe en ninguna obra, que está atrás de lo visible, pueda seguir manteniéndose en ese instante previo a su disolución en una forma. En su inapariencia, el origen de la inspiración se parece a la muerte, de allí que el mito de Orfeo, o el de Kafka, como el *Igitur* suicida de Mallarmé o el ángel imperativo de Rilke, confundan rápida e indiscerniblemente la escritura con el horizonte móvil de su final, con la urna póstuma; pero en el fondo de lo inaparente, de lo que aún no se forma ni se escribe, hay un deseo que va en sentido contrario, que desciende, que quiere renacer, siempre. Así, la luz cegadora de algo hecho, juzgable, que repite “*noli me legere*”, se convierte en promesa de reiteración, la forma materialista de la resurrección.

Pero lo que se repite en la promesa, en la inspiración que hace escribir, paradójicamente es el espacio cerrado de la muerte. Porque la inspiración está vacía, no dice nada, repite la ceguera de su impulso; entrega el cuerpo de quien escribe a la muerte, al olvido de sí, para que tenga lugar el monumento o incluso la fugacidad de una huella. Dedicado a esculpir toda su vida en la piedra de la tumba literaria, el escritor no puede salir a la luz con el objeto de su deseo, ni siquiera puede ver ese objeto, que le sopla algo por encima de su hombro. La inspiración parece resucitar algo, producir una metamorfosis de lo

inerte en algo vivo, pero en realidad anula la vida para seguir su propio movimiento, para encontrar en la apariencia la idea de una resurrección que se presenta bajo el aspecto de lo muerto. La voluntad del que escribe no puede hacer nada contra el impulso de escribir, cuyos efectos sólo podrá ver *a posteriori, après coup*, como dijera Blanchot (*Après coup*) acerca de unos relatos juveniles para una reedición tardía. Entonces, a la luz melancólica del atardecer, el escritor se dispone a manipular los restos dejados por una inspiración antigua en la que no puede reconocerse. Para ello, se escapa de la inspiración, la traiciona y la limita, aun cuando sólo allí, en aquel instante privilegiado, había podido sentir que algo parecido a la vida lo había atravesado. Sucede que lo llama la necesidad de la obra, la última palabra, la reunión de lo disperso. La inspiración advenía por raptos, por momentos, no terminaba sino en el agotamiento de su impulso, que pocas veces coincidía con el punto final de una forma escrita. La obra ejercerá una resistencia ante la potencia que la habría originado, en caso contrario corre el riesgo de no existir. Y esa resistencia formal, voluntaria o patética, activa o reactiva, no se ejerce sólo después de la inspiración, para recoger lo que haya dejado, sino que sobre todo se produce antes, negándose a ceder siempre al dictado. Para que se realice la obra, habría que impedir en ciertos lugares la omnipresencia de la inspiración. Dice Blanchot:

como si no se pudiera escapar de la esterilidad sino escapando de la omnipotencia de la inspiración, como si no se pudiera escribir –dado que hay que hacerlo– sino resistiendo a la pura necesidad de escribir, evitando el acercamiento de lo que se escribe, esa habla sin comienzo ni fin que no podemos expresar más que imponiéndole silencio” (*L’espace littéraire* 193, traducción propia).

De allí la postergación indefinida del momento de escribir, la gozosa angustia de una página que la blancura del papel defiende, como decía Mallarmé (*Variaciones sobre un tema*). La escritura siempre está por venir, la inspiración nunca está dada: si decimos “aquí, ahora, esto es inspiración”, ya se ha sustraído. Sometidos a su poder, no tenemos una voz que no sea la suya. Pero

queremos firmar, hacer obra, una orden que se opone al dictado fluido e impersonal de la inspiración sólo transcribe la ley de la vocación: hay que escribir. Y esto implica, además de escuchar, hacer silencio, escandir, cortar, interrumpir el poder ominoso de la inspiración. Aunque sin ella, sin su fascinante paso, no habría más que literatura, apariencia sin espíritu, letra que no habla. Y la vida, lo más íntimo y también lo más olvidado en el cuerpo que escribe, no tendría ninguna manera de volver en el espacio de las frases.

¿Cómo lograr que lo hecho no esté acabado y que mantenga en sí el impulso de lo que va haciéndose? La inspiración promete ese mágico pase de manos: un producto, el libro, surgido de la vida, ahora ausente, que sin embargo sugiere su íntimo movimiento incesante, que no parezca estar escrito de una vez y para siempre, sino que más bien nos estuviera siendo murmurado. La imposibilidad misma de este misterio, lo inerte que cobra vida, la transubstanciación del deseo en palabras, no impide que tengamos la experiencia de su eficacia, perdidos en la lectura, escuchando el libro o atendiendo a la posibilidad de escribir la frase, el verso que vendrá. Pero la intermitencia del milagro es una manera del tormento; ese “tormento mágico”, como le dice Blanchot,

que está ligado al llamado de la inspiración, que necesariamente traicionamos, y no porque los libros sólo serían un eco degradado de un habla sublime, sino porque uno no los escribe más que haciendo callar aquello que los inspira, haciendo desaparecer el movimiento que pretenden evocar, interrumpiendo su ‘murmullo’ (*L’espace littéraire* 193, traducción propia).

El momento de la obra, siempre tardío, sería pues el gesto inevitable de Orfeo, que se da vuelta para ver la cara, la boca de su propia inspiración y entonces ella, que lo seguía obediente, musitando cosas, por momentos con dificultad en su ascenso escarpado, se esfuma como tal, queda el poema pero no aquella a quien estaba dirigido. Por supuesto, no era nada sublime, sino más bien, como casi siempre, como el murmullo implicado en los días de la vida común, algo ocasional, un compuesto de cuerpo, voz, manera de andar, el rastro de una

amada o un episodio de infancia, una cosa perdida que se recuerda vagamente. Es precisamente un murmullo, no una ley, y sólo cuenta con el poder de no cesar, con la apariencia de lo inagotable que es también el aspecto difuso e ilimitado de lo insignificante. Su interrupción toma la forma de lo escrito, con la drástica violencia del límite, de lo que empieza en un silencio y termina en otro. Como si la hoja en blanco hubiese esparcido su defensa, su poder de resistencia, sobre el flujo continuo de la inspiración, que a partir de ese momento, en lo escrito, se vuelve apenas un recuerdo, la cosa perdida. Y si el escritor hace callar el murmullo para tener acceso a la fantasía de una obra, la inspiración, aun ausente, sólo se ha metamorfoseado, persiste en el ocultamiento, de tal modo que hay que volver a escribir, hay que escribir otra cosa, porque lo hecho no era exactamente eso, no coincide nunca con el deseo.

Y sin embargo, se trata de interrumpir esa continuidad ilusoria. El verdadero poder está en el acto de escandir, de recortar con silencios el friso interminable del murmullo. Sería como sacar a Eurídice del reino de las palabras dichas, de la literatura infinita que hace hablar a los muertos, para que su silueta se distinguiera, acaso, bajo otra luz. Aun cuando allí, fuera de la potencia que inspiraba, se desvanezca casi de inmediato. Orfeo después levantará piedras con la voz y su cabeza habrá de flotar recitando una obra póstuma al mismo tiempo que estimula la corriente y el crecimiento de flores en las orillas de su propio río. Escribir no es cantar, parece decir Blanchot, o al menos implica cierta resistencia al canto. El que quiere escribir tiene que mitigar sin descanso la exaltación que lo impulsa, tiene que adormecer su inspiración, aprender a cada instante que no le pertenece, que es otra.

La maestría supone esa dormición mediante la cual el creador aplaca y engaña el poder que lo arrastra. No es creador y capaz, con la capacidad que deja su huella en el mundo, sino porque introdujo, entre su actividad y el centro de donde irradia el habla original, el intervalo, el espesor de un dormir: su lucidez está hecha de ese dormir (*L'espace littéraire* 193, traducción propia).

Traducimos aquí *sommeil* por “dormir”, ya que no se trata del sueño, *le rêve*, ni de la fantasía. El poder de escribir no radica en un desfile de imágenes, y son tan indiscernibles las palabras que dicta la puerta de cuerno como las de cualquier otro origen. Escribir es el intervalo, antes del sueño, entre dos sueños, es la densa espesura negra de dormir sin soñar. Porque sólo esa lucidez parece acercarse a la única interrupción real, inimaginable, de la muerte. No obstante, la noche está afuera del durmiente, así como la muerte está alejada del que escribe, que escribe para morir pero sabe bien que mientras escriba se trata de no morir del todo. La noche, la nada, palabras vacías e infinitas, son nombres de la inspiración, que el acto de dormir profundamente, el parar de escribir para que los dictados se recorten en libros, ilumina por un instante y en ese mismo instante suprime toda imagen.

¿Qué queda? ¿Acaso el poder del intervalo logró convertir el flujo de palabras en huella real, en rastro de haber sido? ¿No vuelve acaso Orfeo, arrastrado, resignado, al infierno de los libros que ahora confunde con un paraíso, de la misma manera que el lector sentimental se entrega a su goce interminable como si sus objetos no fueran siempre los mismos? Se cree entonces que la liberación está cerca, en el mismo dominio de una inspiración vuelta familiar, y que al fin se podrá morir, se podrá también amar lo continuo y lo interrumpido, la noche y las rutinas, se podrá ser para otros. Pero la muerte nunca se consume, ni tampoco por lo tanto se accede a la felicidad de la vida, Eurídice, a la luz cotidiana. En otro ensayo, años después, Blanchot termina diciendo:

el infierno póstumo, la gloria sarcástica, la exégesis admirativa y pretenciosa, la gran encerrona de la cultura y aquí también, una vez más, esa última palabra que no se propone más que para simular y disimular la espera de lo absolutamente último. (*La risa de los dioses* 255).

¿Y si lo absolutamente último fuera no el poder de la interrupción ni la energía de una inspiración sospechosa, sino más bien la oscilación constante, el equilibrio entre dos catástrofes? No olvidemos que un momento de calma, después de escribir, antes de escribir, mientras se escribe, equivale a la totalidad del tiempo. Y entonces lo último no sería la obra, ni el olvido, ni la

muerte, sino un tercer movimiento que va de la inspiración a su corte, de la escritura al punto final, que contiene ambos polos, que los traduce mutuamente, como una danza que uniera el nacimiento olvidado con la memoria discontinua del ser hablante, un infinito turbulento, como diría Michaux (*Oeuvres complètes*).

Esa paz entre roturas, el torbellino hecho letra o grafismo, se lograría con el ejercicio de un poder que fabrica su propia materia. En su forma más violenta, ese material sería una inspiración forzada, una droga, parecida al automatismo que Blanchot analizara en su momento, ya que la escritura automática del surrealismo, si alguna vez existió, sería como un Orfeo sin amor, que no sabe lo que busca, piedra más que canto. De allí la fascinación de Blanchot por la lucidez, la conciencia analítica de Michaux en sus experiencias con drogas. Pero también hay una forma leve de la materia, del flujo cuya suspensión puede llegar a ser algo escrito, y es la mera impaciencia, el nombre profano de la vieja manía. Blanchot entonces escribe, precisamente sobre Michaux:

La impaciencia también cambia el tiempo. En la impaciencia, no sólo perdemos la posibilidad de detenernos, de apoyarnos y mantenernos firmemente en nuestra posición –idea, imagen, palabra–, sino que también hemos perdido esa posibilidad habitual de ir hacia adelante que es el tiempo (*Henri Michaux* 94, traducción propia).

Es la impotencia de la impaciencia: pareciera que no podemos dejar de escribir, pero en verdad se cae bajo la ansiedad de ponerle fin a todo movimiento. Se da el primer paso y ya se ansía darse vuelta a mirar lo dado. Es la solemnidad de la literatura, que se vuelve tumba antes de haber vivido, que se hunde en lo irrevivible. La impaciencia es el poder de lo que no puede hacer nada, no tiene tiempo, siempre le falta el tiempo. No se deja inspirar porque sustituye a la inspiración, imposta su impulso. Es preciso cortar con la impaciencia, darle tiempo al bucle de las frases. Cualquiera que haya sentido un dictado y haya logrado encontrar la fuerza de cortarlo en medidas, de escandirlo, como para que lo deseado no se petrifique y siga moviéndose, aunque no se lo vea nunca de frente, cualquier órfico en escala mayor,

recuperador del tiempo vivido en millones de palabras, o en escala menor, oyente de la lluvia que cae o del grillo que sólo parece impaciente en la noche, sabe bien que el tiempo nunca falta, que la escritura, con su avance y su freno, multiplica la duración de las cosas. Así lo dice Blanchot, en su veredicto de la impaciencia, que es el demonio alternativo para el que escribe, pues le anuncia su melancolía, la inacción, la impotencia.

“El tiempo, por la impaciencia, se vuelve insoportable ausencia de tiempo. ‘Esto no puede durar’, otra maldición del impaciente, pero precisamente porque no puede durar, eso no puede dejar de durar, y el impaciente resulta entregado a lo que dura sin tregua, a la duración convertida en duración imposible.” (*Henri Michaux* 94, traducción propia).

La impaciencia se entrega así a la permanencia indefinida de la impotencia, a la que confunde con inspiración. El brusco giro del impaciente para mirarse en el espejo de lo que hizo lo enfrenta con lo imposible, la ausencia de toda imagen; nunca se le otorgó el rumor inaprensible que transforma lo invisible, lo que hay detrás, en cuerpos, en brillos.

A Michaux, que no espera nada, pero que tampoco tiene motivos para escapar hacia adelante, que no busca escalar ninguna montaña, se le presenta la visión de los cuerpos que no pertenecen al tiempo, poderes sin duración, vidas sin término. “Alguien a quien tenemos todas las razones para creerle –afirma Blanchot– encontró pues a los dioses. Revelación única.” (*Henri Michaux* 83, traducción propia). Pero ese encuentro genera indiferencia, es puramente estético. Queremos escuchar la nada, la muerte que llegará y suspenderá todo poder, toda impotencia. Los dioses eran apariencias, simulacros de la ansiedad, productos de una interrupción olvidada, continuidades fantasmales:

sin embargo estaban allí –dice Michaux–, alineados de a cientos unos al lado de otros (pero millares apenas perceptibles seguían y mucho más que millares, una infinidad). Ahí estaban esas personas tranquilas, nobles, suspendidas en el aire por una levitación que parecía natural, muy ligeramente móviles y más bien

animadas en el lugar. Esas personas divinas y yo, únicos presentes (Blanchot *Henri Michaux* 82, traducción propia).

Esas figuras calmadas no son el flujo que inspira ni el corte, el poder que transforman un ritmo ciego en imágenes, son fantasmas de lo olvidado, maneras de hacer de cuenta que la muerte no existe, drogas personificadas, pasatiempos. En sus hileras perfectas tiembla levemente, sin avanzar ni girar en el sitio, la manía que simula una fuerza formadora que sin embargo reprime, o como dirían los románticos alemanes: se autoanula. Esa locura de los dioses es el encierro en el sueño de la escritura, del que sólo muestra un indicio de salida la sobriedad de un dictado, el tono de un cuerpo invisible pero mortal. Con esos fantasmas Michaux no sabe que va a morir, se ha olvidado del final, del punto que tan bien pudo describir como la *deíxis* entre las cosas de un yo que se despide de la vida, es decir, del cuerpo. Es un punto, tan real como azaroso, en el que la suerte, que ya no puede ser mala ni buena porque es la última, nos agarra de los pelos y nos detiene en el *hic et nunc*. Escribe Michaux, al final de un poema que se titula *Canto de muerte*, citado por Blanchot:

La fortuna una vez más, la fortuna de lengua aceitosa, que lavó mis heridas, la fortuna como un pelo que uno agarra y que trenzara con los pelos propios, que me agarró y me unió indisolublemente con ella, de pronto cuando ya me sumergía en la alegría, de pronto vino la Muerte y dijo: 'Ya es hora. Ven'. La Muerte para siempre, la Muerte ahora (*Henri Michaux* 63, traducción propia).

Sin embargo, el Ahora es la inminencia que no se cumple mientras se puede seguir escribiendo. La impotencia dice: "no puedo seguir". La impaciencia la apoya: "no quiero seguir". La inspiración ordena: "tengo que seguir". Sólo la interrupción tiene la última palabra, como una idea no expresada, algo dicho en un idioma extraño, pero parece que dijera: "ya no habrá que seguir". Este futuro anterior se inscribe a cada momento como una barra, un espaciamento en el flujo de la inspiración, que a la vez sería una salida del encierro de su círculo incesante, de su movimiento de ritmo corporal.

¿Por qué Blanchot subtitula su breve compilación de ensayos sobre Henri Michaux, editada en 1999, “el rechazo del encierro”? ¿De qué encierro se trata? Tal vez del tiempo, que no pasa y se repite, tal vez de la literatura, que se disfraza de libros, tal vez de la manía de escribir, que parece no querer detenerse nunca. Al final, usando un infinito alternativo, que cumplirá la función del punto finito, como el ahora de la muerte que todo final de un escrito anticipa, Blanchot dirá: “que el escritor es aquel que vive con fidelidad y atención, con asombro, con indignancia, en la inminencia de un pensamiento que nunca es más que el pensamiento de la eterna inminencia” (*Henri Michaux* 102, traducción propia). Pero ¿y si lo que iba a pasar, si la inminencia fuera la proyección de una revelación que ya ocurrió y que se olvidó? Eurídice habría sido un recuerdo, aunque imposible de recuperar, perdido en una zona inaccesible, que sin embargo vuelve a prometerse, a sentirse en la punta de la lengua, justo antes de la palabra completamente última. Era no el rechazo, sino la apertura del encierro, bajo la forma de un habla, salida de una boca, que no corresponde al yo de la mano que escribe.

Una novela de 1957, *El último hombre*, termina en una abrupta interrupción, que se vuelve insoportable porque no podría venir nada después del último hablante. Recordemos que Bataille, en sus diarios de guerra que luego llamó *Suma ateológica* (2016), se refería a una conversación con Blanchot en la que éste le proponía que la verdadera experiencia debería pensarse en relación con el último hombre, que al fin se enfrentaría con la verdadera muerte, sin posteridad. Un pensamiento que a Bataille le parecía no imposible, sino inhabitable, inexpresable.ⁱⁱ Si no hubiese otros que van a nacer, oleadas infinitas, o al menos indefinidas, de otros por venir, la experiencia de la muerte, la anticipación de la nada, se quedaría muda, como una piedra helada en el espacio sin fin, un accidente de la materia que no espera ni su simple reducción a nada. Blanchot, en cambio, parece encontrar un modo de aceptación de la muerte en ese corte hasta de la misma interrupción. *El último hombre* termina así: “Más tarde, se preguntó cómo había entrado en la calma. No podía hablar de eso consigo mismo. Tan sólo la alegría de sentirse en

relación con las palabras: ‘Más tarde, él...’” (*Le dernier homme* 147, traducción propia). Pero la idea de un último hombre es tan sólo un encierro, aun cuando sea en el recinto feliz de las palabras, en su calma autorrealizada. No después, sino antes, hubo otros que hablaron y seguirán hablando. Y la interrupción rebota hacia lo anterior. La página anterior que dice: “Rostro, rostro de la espera, sustraído sin embargo a lo esperado, lo inesperado de toda espera, imprevisible certeza” (*Le dernier homme* 146, traducción propia). ¿Quién es ese rostro?, ¿quién es ella? La novela se dirige al deseo o a la memoria del deseo. Eurídice estaba ahí, como la amplificación de lo justo, en el freno de la escritura, en la suspensión de su retorno inminente, que sólo ocurrirá al final, con un silencio, a mitad de una frase. El novelista exclamó entonces: “Ah, si fuera cierto que hemos estado vivos juntos –y tú, tú fueras ya un pensamiento–, si fuera posible que estas palabras que circulan entre nosotros dijeran algo que viniese de nosotros” (*Le dernier homme* 146, traducción propia). El que escribe no quiere permanecer como un yo y una vida aislada en las palabras, agente de un poder que lo ha inspirado, sino que anhela trazar ahí, en el surco de su mano, en el ritmo de su oído, la huella de la intensidad, el estar juntos, la voz, la mano de ella que le tocaba el hombro mientras él seguía absorto en su pensamiento. Porque ella cumplió todo su deseo, sin que él lo supiera, ella fue el pensamiento, siempre lo fue, y la interrupción inexorable no apaga el eco de lo que sigue diciendo, de su presencia plena en las palabras que sin embargo vagan y parecen perderse. Ella le dice entonces al último escritor: “Tengo la impresión de que, cuando mueras, me volveré totalmente visible, más visible de lo que es posible y hasta un punto que no soportaré” (*Le dernier homme* 147, traducción propia). En ese mundo visible, en ese exceso de presencia pero limitada a lo que se ve, en esa forma completa, terminada, la escritura, su poder de intensificación de la vida, se retrae, asume el destino cerrado de la obra: Eurídice se desvanece. Hay que volver atrás, fuera del encierro de lo escrito, de lo fijado. Porque ese atrás no es un pasado, sino la metamorfosis del presente por la iluminación del recuerdo. La escritura anticipa entonces la inminencia, lo que vendrá, una luz que no deja de prometerse, precisamente porque no termina, nunca es lo ya escrito. Y si lo escrito se destina a la muerte,

al monumento póstumo, a la gloria y al olvido, que son estatuas gemelas, la escritura anuncia siempre la transformación del paso, un tono que no es reemplazable, metamorfosis en presente pero con el seguimiento de una voz única, ajena, deseada.

La novela del “último hombre”, que es también el último escritor, había dicho:

me sorprendió la manera en que se puso a hablar de sí misma: muy ligeramente, sin decir nada importante; no se exponía. Pero cómo vibraba entre sus dientes la palabra yo [je] pasando como un soplo, calma violencia, a través de la boca cerrada. Es como si un instinto le hubiese advertido que, frente a él, debía decir yo, solamente yo, que él estaba fascinado por esa palabra ligera sobre la cual ella misma tenía pocos derechos de tal manera que casi designaba a alguien más (*Le dernier homme* 28-29, traducción propia).

¿Quién es yo? ¿Qué es? ¿Qué son “ella”, “él”? Son preguntas del lenguaje, también del poder que frena el flujo de la inspiración, esa no-persona que habla por la gracia del ritmo. Pero los labios que resoplan su monosilábica autorreferencia, la palabra “yo”, no parecen pertenecer a nadie, fascinan por su vacío de toda consistencia. La inspiración no dice nada importante, salvo que va a terminar con la muerte; tampoco el poder que detiene su potencia dice otra cosa, pero el detalle de una manera de decir, de pronunciar, parece tener la capacidad de expresar, sin saberlo, algo importante para todos y cada uno. “Era como un yo en el abandono—prosigue la novela—, un yo abierto y que no se acordaba de nadie”. (*Le dernier homme* 29, traducción propia). El yo de la inspiración, el je de la acción y la expresión verbales, abandonado, disuelto, o apenas dejado atrás, no se enfrenta ya con el otro, el objeto, el moi que en última instancia puntúa, termina, firma acaso un libro, permanece como apertura de labios que no se cierran del todo, que soplan todavía, resoplan esa vocal como si fuera a seguir diciendo algo.

Allí se esboza la inminencia de una revelación que tal vez no se produzca, que no se producirá cuando el libro esté escrito, sino que se promete casi retrospectivamente, como una sonrisa que no se alcanzó a ver pero que parece haber pasado por los labios de un yo.

Ese yo [je] –es lo que no puedo decir– era terrible: terriblemente dulce y débil, terriblemente desnudo y sin pudor, un temblor ajeno a todo fingimiento, totalmente puro de mí [moi], aunque de una pureza que iba al fondo de todo, que exigía todo, que descubría y brindaba lo totalmente oscuro, acaso el último yo [je], el que sorprenderá la muerte, el que ésta atrae hacia ella como el secreto que le está vedado, un resto, una huella aún viva de pasos, una boca abierta en la arena (*Le dernier homme* 29, traducción propia).

Otro yo, que hace silencio, pasa por el silencio del que escribe. Ella o él estuvieron a punto de reír o de llorar, de revelar el momento anterior al nombre, un momento rítmico para el pronombre que sólo anuncia la prosa. La boca que dijo yo se anuncia y se proyecta hacia adelante, no es el lugar abstracto en el que cualquier hablante se ubica para proferir su discurso; la boca escribe en la arena; ningún libro conservará su huella. No hay nadie en el libro entonces, pero cada mirada le promete su retorno al estado de inminencia, cada mano que vuelve a escribirlo le anuncia una salida que es a la vez la muerte y la continuidad de la vida. Metamorfosis, formas que atraviesan el espacio de la hoja, hileras de formas, remolinos de figuras, giros, vueltas y trompos para anunciar el final de sus más íntimos impulsos. Esa poderosa intuición del presente, que no quiere terminar en la cosa hecha, pero tampoco obedecer enteramente al dominio que le imprime su fuerza, contiene una tácita orden, débil y flotante. ¿A qué conmina la inminencia radiante que no se puede, que está prohibido ver? Parece decirle al último escritor que no hay nada completamente último, le dice al oído: “hay que escribir, seguir escribiendo, hay que...”.

Bibliografía citada

BATAILLE, Georges. *La experiencia interior. Suma ateológica I*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016. Impreso.

_____. *El culpable. Suma ateológica II*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2017. Impreso.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. París: Gallimard, 1955. Impreso.

_____. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976. Impreso.

_____. *Après coup. Le ressassement éternel*. París: Les éditions de Minuit, 1983. Impreso.

_____. *Le dernier homme*. París: Gallimard, 1993. Impreso.

_____. *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. París: Farrago, 1999. Impreso.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard, 1955. Impreso.

_____. *Variaciones sobre un tema*. Rosario: Abend, 2016. Impreso.

MICHAUX, Henri. *Oeuvres complètes. II*. París: Gallimard, 2001. Bibliothèque de La Pléiade. Impreso.

Fecha recepción: 27/03/2017

Fecha aceptación: 13/09/2017

ⁱ Silvio Mattoni. Profesor Titular de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigador Independiente del CONICET. Publicó los ensayos: *Koré* (2000), *El cuenco de plata* (2003), *El presente. Poesía argentina y otras lecturas* (2008), *Bataille. Una introducción* (2011), *Camino de agua* (2013) y *Música rota* (2015). En poesía, sus últimos libros son: *La canción de los héroes* (2012), *Avenida de Mayo* (2012), *Peluquería masculina* (2013) y *El gigante de tinta* (2016). Recibió, entre otros, el Primer premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes en 2007 y en 2012, la Beca Guggenheim en 2004. Tradujo libros de Catulo, Deleuze, Quignard, Bataille, Gombrowicz, Ponge, Michaux, Desnos, Valéry, Agamben, Duras, Bonnefoy, entre otros.

ⁱⁱ Bataille se refiere en muchas ocasiones a esta imposibilidad, que en particular se despliega como una contestación a los seminarios de Aléxandre Kojève sobre *La fenomenología del espíritu*. Véase en especial la "Carta a X., responsable de un curso sobre Hegel", incluida en *El culpable* (Bataille, 2017: 139). Los diálogos entre Bataille y Blanchot con respecto al tema del "último hombre", y su relación con la

lectura hegeliana de Kojève, podrían dar lugar a un recorrido intenso y extenso acerca de la recepción de Hegel en Francia en los años 1930.