

BLANCHOT Y LA CRÍTICA NEGATIVA: ACERCAMIENTOS A SADE Y LAUTRÉAMONT

BLANCHOT AND THE NEGATIVE CRITICISM:
APPROACHES TO SADE AND LAUTRÉAMONT

CARLOS SURGHI

Universidad Nacional de Córdoba
Av. 24 de Septiembre 1556, 7° “C”
Córdoba, CP 5000, Argentina
carlossurghi@yahoo.com.ar

RESUMEN

El presente trabajo analiza de qué modo la crítica literaria, en el caso del ensayista francés Maurice Blanchot, ha producido una modificación sustancial en cuanto a nociones tales como juicio, experiencia y creación. Teniendo en cuenta que para Blanchot la literatura como tal se justifica en su destino negativo, es que podemos observar que la crítica, como escritura y como experiencia, como superación del juicio y como creación en sí misma, es antes que una mirada objetiva del objeto literario un deseo de escritura que transgrede todo límite. Así nuestro trabajo analiza en los ensayos sobre Sade y Lautréamont —publicados en 1947— de qué manera una experiencia política del mal y una

experiencia poética del poder de lo imaginario en la literatura le permiten a la crítica dejar de lado el juicio y volverse experiencia de escritura.

Palabras claves: Subjetividad, estética, crítica, experiencia, juicio.

ABSTRACT

This paper analyzes how, in the case of French essayist Maurice Blanchot, literary criticism has produced a substantial change of notions such as judgment, experience and creation. Given that for Blanchot literature as such is justified in its negative fate that leads it to disappear, we can observe that criticism, as writing, as experience, as the overcoming of judgment and as creation itself, is —more than an objective view of the literary object— foremost a desire of writing that transgresses all boundaries. Thus our work discusses, using Blanchot's essays on Sade and Lautréamont, published in 1947, how a political experience of evil and a poetic experience of the power of imagination in literature allow criticism to drop aside judgment, to become experience of writing.

Key words: Subjectivity, Aesthetics, Criticism, Experience, Judgment.

Recibido: 17/02/2012

Aceptado: 27/03/2012

1. ENTRE LA PALABRA CREADORA Y LA PALABRA CRÍTICA

¿Qué es lo que puede pensar, exponer o develar la crítica ante la obra literaria? Esta pregunta que parece presuntuosa y en cierto sentido inquisidora de los valores propios de esa actividad de reflexión, aunque en realidad

está orientada justamente al margen de los valores presuntamente objetivos y singulares que han hecho de la crítica literaria una disciplina, es de algún modo la que precede todo juicio crítico emprendido por Blanchot en sus ensayos sobre literatura y en sus opiniones respecto a la figura y la función del crítico. Por otro lado, la misma pregunta circunscribe el análisis previo al surgimiento de la noción de obra que sería tan importante en textos como *El espacio literario*, publicado en 1955, y *El libro que vendrá*, publicado en 1959; además es también la pregunta por la naturaleza de un movimiento dialéctico, en el cual el crítico no solo piensa la posibilidad de lo literario sino que también se piensa a sí mismo.

Ahora bien, por más que la obra sea una esperanza infinita para quienes no la tienen, como Orfeo en los infiernos o Prometeo atado a su roca del Cáucaso —figuras gratas al imaginario de Blanchot—, en verdad lo que preocupa a la escritura es justamente ese absoluto que en su realización desaparece cambiando así el rumbo de la apreciación literaria desde la falencia que la crítica manifiesta en tanto que desconoce lo que la literatura puede. ¿Hacia dónde debería orientarse su dirección entonces si el rumbo de la lectura se ha perdido en una serie infinita de mediaciones que vienen a suplir lo que efectivamente se encuentra ausente? Ni las apreciaciones sociológicas, ni las aplicaciones sistemáticas de un valor lingüístico o las constantes evidencias históricas del sentido de la palabra artística han podido explicar por qué en la apreciación de lo literario su ausencia inmanente es lo que mejor se realiza. Por lo tanto, si la literatura se justifica como tal en su desaparición, si su esencia es llegar a esa ausencia que ni bien se realiza como literatura la obliga a desaparecer y dejar de ser tal, la crítica, como escritura y como experiencia, no está exenta de ese destino; es más, podríamos animarnos a señalar que en un punto de su intimidad, ella desea para sí el destino de la literatura, sin saber que él mismo está ya de por sí otorgado. En realidad ocurre que a veces lo que falta a la crítica es lo que esta desconoce de sí misma, es decir: que la literatura ya ha tenido la astucia de pensarla, asignándole un lugar y una función que el crítico debe encontrar en la superficie inmotivada de la piedra como acaso el escultor lo hace con la figura que en el frío mármol descansa cual una presunción del vacío.

Aun así, muchas veces la voz que en verdad escuchamos, como glosa de la palabra esencial de la obra realizada y por lo tanto destruida, parece en realidad una simulación que debe sostenerse, cueste lo que cueste. Desde ya

lejos de una ciencia de la literatura, y mucho más de una operación sucesiva de miradas y reformulaciones del saber, Blanchot parece emprender una tarea solitaria en sus primeros intentos de un acercamiento crítico negativo a un absoluto literario, como lo son en su singularidad Sade y Lautréamont. En todo caso hay que destacar que esa tarea solitaria de finales de los años cuarenta consiste en la fidelidad al acontecimiento de lo escrito, la obediencia soberana hacia aquello que se sabe que está en lo más inmediato del texto y que hasta por sí solo y por sí mismo es capaz de llegar a hacerse escuchar.

Pero entonces, ¿qué ha hecho hasta ahora la crítica con el poder de la literatura, con la palabra creadora, con la fuerza de la obra? Blanchot jamás contestó a esta pregunta, porque en él no residía la naturaleza del polemista, del hombre reductor y salvaguardado en la seguridad de las instituciones que hacen de la polémica una forma de burocracia, un sistema de autoconservación (*La amistad* 221); sin embargo, en su diálogo con la literatura y en la certeza con que sostiene el poder de esta, existe indirectamente una negación de la crítica reductora y un elogio de lo que podríamos llamar una crítica negativa que, como tal, se acerca a la obra, a la singularidad de la palabra creadora, a la experiencia de los límites. Por lo tanto lo que la crítica puede con la literatura es por un lado resultado del poder de la literatura en el mundo; pero, por otro lado, también es resultado de lo que el crítico puede intuir de ese poder, como en un primer momento el escritor sospechó de lo que consigo traía la palabra noche, lo que esta depositaba en su corazón, lo que así rodeaba su existencia. En rigor Blanchot, previamente a pensar la totalidad que la literatura nos propone antes de que como tal esta desaparezca, nos está diciendo que la crítica no puede desoír el canto de sirenas que marca el abismo entre lo imaginario y su negación, no puede olvidar la voz o la visión que el descenso infernal de toda literatura soberana busca en su autosacrificio, al mismo tiempo que no puede desatender la urgencia subversiva con la cual conquista su autonomía (*El libro que vendrá* 10). Aun así, ni bien al crítico no se le permite el olvido de la literatura, tampoco se le permite su reducción, su voz que simula un infierno, su dicción que falsea las notas de una música, su espanto o su felicidad que mienten por lo que dura un instante sin intensidad. En definitiva, la crítica que jamás habla sobre la literatura —que Blanchot condena por su reducción y por su falta de encanto— es aquella que no está a la altura del riesgo donde se sitúa

la mismísima literatura y que, por lo tanto, no procede desde la literatura para dar cuenta del poder con que esta se separa del mundo, viniendo así a traer consigo su experiencia singular de la realización que se cumple ni bien desaparece (*El espacio literario* 125).

En realidad la crítica tiene un sentido, persigue una orientación que le significa su realización ya dispuesta por la literatura y que consiste en desaparecer, ser nada. La lectura que Blanchot propone nace justamente de esa señal que se dirige hacia un punto donde ni bien se llega, se deja de estar en él. Es un lugar imposible, pero es el único lugar posible. Ocurre que en realidad hay una diferencia insalvable para quienes ven la crítica como una forma distante que viene a suplir la ausencia de la obra y, por otro lado, la mirada que busca en ese vacío aparente el resplandor de un conocimiento hasta el momento impensado. En rigor de verdad, en la ausencia de la obra, la crítica se condiciona a sí misma y se posiciona como discurso, no de la reducción, sino más bien de la modestia. La crítica siempre es ese discurso menor, sin edad, sin pasado, fatalmente presente. Por eso, en tanto se debe hablar sobre algo ejerciendo la modestia, la pregunta sería: ¿como discurso de qué se erige la crítica, de la obra, de la insalvable intimidad del autor o del deseo silencioso del crítico?

Lo insalvable, la diferencia, lo que produce un nivel de distinción susceptible de incredulidad y de sospecha respecto a qué puede decir la crítica sobre la ausencia de la obra, es justamente la tensión entre la presencia del crítico y la obra como artefacto esencialmente del pasado, perdida en su esencia inactual, aun cuando habla del presente y está ahí como un objeto del mundo (Hegel 132). La crítica entonces, como discurso traumático, hablaría sobre aquello que no está, sobre lo que falta, sobre la inactualidad del arte en tanto que artefacto. Solo en tanto esta distancia nos conduce a acentuar un principio de la diferencia es que en verdad podemos enfatizar el clásico esquema de una escisión analítica entre la palabra del saber y la palabra creadora; esquema maniqueísta que, por otro lado, no hace más que negar la singularidad de la obra que puede hablar por sí misma ni bien ha conquistado su ausencia (Szondi 138).

Así Blanchot nos propone un ejercicio de la crítica —si estamos dispuestos a ver el punto más distante de la noche— que sigue esa singularidad de la palabra creadora y que, para estar a la altura de las paradojas de la obra, debe en un principio suspender cualquier diferencia entre legibilidad

y conmoción, entre entendimiento y rapto, entre la nada próxima y el resplandor distante de aquello que se afirma como secreto y misterio de toda creación y que, por cierto, es ese anhelo de la crítica que la literatura ya ha intuido y prefigurado en su intimidad, como lo señala el siguiente pasaje del prólogo a los estudios sobre Sade y Lautréamont:

Aquí, la palabra crítica, sin duración, sin realidad, querría disiparse ante la afirmación creadora: nunca es ella quien habla, cuando habla; ella no es nada; notable modestia; pero quizás no tan modesta. No es nada, pero esa nada es precisamente aquello en que la obra, la silenciosa, la invisible, se permite ser lo que es: resplandor y palabra, afirmación y presencia, hablando entonces como de sí misma, sin alterarse, en ese vacío de buena calidad que la intervención crítica ha tenido la misión de producir. (10)

Así la crítica produce un espacio de resonancia que es el lugar de la realidad inexpressada de la obra, produce un acto de modestia para dejar hablar a través de sí el poder mismo de la obra. Ahora bien, ¿no resulta desconcertante esta peligrosa proximidad? En realidad tratar de hallar en ese movimiento un principio de aproximación a la noción de juicio —tal cual hemos comprendido hasta hace un tiempo el juicio expresado por Kant (*Crítica del juicio* 45)— resulta sinceramente imposible. Como señal Blanchot, la crítica ya no tiene que ver con la asignación de un valor exterior a sí misma, en verdad la crítica es la intimidad del juicio, su búsqueda y su experiencia, del mismo modo como la obra es la conquista de lo imaginario en el exilio o la realización de una experiencia imposible. La crítica entonces acontece en donde la literatura encuentra su autonomía, es decir en el proceso que lleva hacia la desaparición del valor dialéctico de todo lenguaje que como tal, se suspende en el espacio creador. Solo así es posible comprender el postulado que Blanchot deja ver en sus primeros ensayos sobre Sade y Lautréamont: que la crítica realiza la experiencia de la obra, que la literatura está mucho más allá de cualquier valor de reducción y apropiación tendiente a valorizar la expresión y que, en definitiva, el juicio crítico solo puede ser resultado de la experiencia que busca “preservar y liberar el pensamiento de la noción de valor” (13).

2. LOS EXCESOS DE SADE: MÁS ALLÁ DEL JUICIO DE VALOR

Solo en tanto esta suspensión del valor crítico corre a favor de la literatura es que podemos entender aquellas obras en las cuales el juicio es en verdad un aspecto inmanente de su composición y no algo que requiere de traducción alguna por fuera de la obra. La función del crítico parece entonces quedar lejos de la interpretación o la exégesis preceptiva tradicional para pasar a ser en verdad una nueva negación por parte de la literatura. Así, en el transcurso de la crítica como forma del pensamiento, Blanchot ha pensado la inversión que esta hace, no solo de los valores que le son inherentes en cuanto a su forma, su tema y cómo ha sido recibida por el público, sino también en cuanto a cómo ella, por medio de su poder, es capaz de reducir el mundo. Es por esto que cuando Blanchot piensa en Sade lo hace sin prestar atención al juicio inmerecido de su obra. Ni el escándalo, ni el olvido o la prohibición, es más, ni siquiera la apropiación apresurada de su maldad han podido reducir el interés de este autor. En todo caso, Blanchot como crítico está ahí para dar cuenta de qué modo la experiencia-Sade es llevada adelante como una aventura literaria que impone respeto.

El interés de Sade por el hombre condenado y por lograr con él un libro imposible de leer, al mismo tiempo que ese deseo puede aplicarse a los años de reclusión padecida, le otorga a Blanchot el material preciso de una obra que franquea los más inimaginables límites. Sin embargo como lectores, nuestra sorpresa se revierte cuando la misma desdicha de Sade ante los ojos de Blanchot no deja de ser más que un dato objetivo que procede de la profundidad de su escritura, que en cierta forma corrobora la presencia de ese poder en la literatura capaz de adaptar la realidad a los caprichos del riesgo:

Sade ha formulado de diez maneras la idea de que los más grandes excesos del hombre exigían el secreto, la oscuridad del abismo, la soledad inviolable de una celda. Ahora bien, cosa extraña, son los guardianes de la moralidad quienes condenándolo al secreto se hicieron cómplices de la más fuerte inmoralidad. (18)

En esta observación precisa de Blanchot, lo que no podemos dejar de señalar es que las limitaciones de la obra y los errores de cualquier lectura, puestos en función de un nuevo objetivo, son en verdad aspectos a esperar

de una escritura que siempre nos será ilegible pero que bajo el discernimiento crítico se vuelve transparente.¹ El lector que Sade desea, como así también el que espera Blanchot, el lector que se siente a gusto en la profundidad de la celda, como se siente a gusto el escritor en la profundidad de su madriguera, es en realidad un sujeto que debe renunciar a la civilización; es alguien que no puede apreciar el riesgo que corre todo aquello que está a su alrededor sin estar él mismo inmerso en dicho riesgo. Ahora bien, ¿cuál es ese riesgo? El riesgo corrido puede ser la banalidad del mal que el mismo Sade intuye y por momentos no logra evitar en la irrupción de lo previsible que se regulariza y se torna ilegible por hartazgo. Aun así el riesgo no está exento de transformarse finalmente en un sistema, pero un sistema que en verdad se interesa por el vacío; un vacío que en el recorrido infinito de los placeres y las torturas es por cierto un elogio de la irracionalidad.

Cuando Blanchot entonces pregunta por la obra de Sade en relación a todo lo que ella ha producido, tanto sea bajo la forma de enojo o de admiración, de prohibición o de encantamiento, lo que sale en su defensa es el resplandor de un objeto único sin valor alguno, un objeto que la crítica siempre desea encontrar; ya que aquello que caracteriza esa singularidad a ser apreciada por el crítico, no va más allá de la reiteración de lo ilegible,

¹ Si de nuevas lecturas se trata, la de Annie Le Brun tiene algunos puntos interesantes para constatar esa necesidad reiterada de releer a Sade para actualizarlo como nuestro único contemporáneo. Dejando de lado las sistemáticas refutaciones al ensayo de Blanchot, tal vez valga señalar la objeción más interesante que Le Brun le hace al acusarlo de negligente por dejar de lado un aspecto que sobrepasa lo literario, como en el caso de la experiencia de Sodoma: “Negligencia en verdad muy extraña, que primero permite ocultar el hecho capital de que *Las ciento veinte jornadas* escapan completamente de ese ‘mundo tan relativo de la literatura’ en el cual Maurice Blanchot parece igualmente creer que puede incluir y encerrar, y al mismo tiempo relativizar, el absoluto que constituyen para él las historias de *Justine* y de *Juliette*. ¿Extraña negligencia o elegante manera de actuar de modo que todo reingrese en el orden, en el orden literario se entiende? Peligrosa negligencia, en todo caso, que contiene, ni más ni menos que un barril de pólvora, las mortales inconsecuencias que Sade fue el primero en revelarnos. Muy inquietante negligencia que se ha convertido en la negligencia principal de nuestra modernidad crepuscular: a saber, la criminal ligereza de creer que las palabras viven independientemente de las cosas y que los seres viven independientemente de las palabras. La vida y el pensamiento de Sade nos convencerán de lo contrario, aún cuando no estemos en condiciones de concebir qué incidencias puede tener sobre nuestras vidas ese problema aparentemente intelectual” (33).

la insistencia en un sistema imposible de tan meticuloso y la apuesta por la ideología de las pasiones que se transforman en el siempre mal interpretado testamento de lo que Sade dijo para llegar a ser nuestro contemporáneo, nuestro prójimo. Sin embargo, la forma que tenemos de medirnos con Sade no puede ir más allá de la incomodidad que nos produce; hallar esa incomodidad, que desde ya no está en la expresión, pues si allí lo estuviera sería en verdad un simple error de expresión, no le corresponde a la literatura. Para Blanchot, la inteligencia de Sade supo de la incomodidad como distinción por medio de la filosofía, y en todo caso, la literatura luego debió ver cómo de esa mera especulación hacía una realidad material y precisa, algo capaz de ser representado en tanto que es plenamente obsceno. Blanchot ha señalado entonces que en sus circunstancias y en el desconocimiento de ellas, como nadie, Sade supo aplicar la afección del goce a la constitución del sujeto; la misma para él consiste en lo siguiente: “El más grande dolor de los otros cuenta siempre menos que mi placer. Qué importa si debo lograr el más leve goce mediante un conjunto inaudito de delitos, porque el goce me halaga, está en mí, en cambio el efecto del crimen no me toca, está fuera de mí” (20). Sin embargo, la soberanía de este sujeto es posible solamente en el libertinaje literario que Sade propone como un teatro contemporáneo, el cual sólo dejará de ser una ilusoria representación cuando deje atrás lo que Blanchot señala como “la sensación de un pensamiento profundamente desordenado, suspendido extrañamente en el vacío” (21). En definitiva, Sade posee esa distinción que en Blanchot se aprecia al resaltar la no correspondencia existente entre el pensamiento y la imposición de su comunicación, lo cual hace del pensamiento de Sade una meditación constante, una negación de su propio temor a no ser comprendido, a ser olvidado o negado por la historia del pensamiento y excluido por la preceptiva de la representación literaria.

Fiel a la necesidad de no reducir o excluir la experiencia, dejando que ella se apodere de la perspectiva crítica, la apreciación de la experiencia-Sade de Blanchot consiste en dejar que acontezca esa gran inversión de valores producida por una negación que está ahí justamente para otorgarle rigor a lo que se pretendió excluir del pensamiento moderno. Por eso Sade ha pensado la subversión de los valores como un sistema de expresión que no solo se desarrolla mediante aquello que el sujeto puede llevar adelante, sino que también, como ningún otro, depende de la suerte a favor del interés.

Aquí Blanchot ha sabido ver, antes que un comportamiento de la moral —y eso es lo que interesa saber ver en Sade— una justificación de la obra, un idealismo que contamina el mundo material; en última instancia una verdadera reivindicación del mal inalcanzable que consiste en enseñarnos, a través de las más monstruosas realizaciones del placer, que el tema esencial de la obra consiste en plantear “para la virtud todos los infortunios, para el vicio la felicidad de una constante prosperidad” (25).

Blanchot superpone a su develamiento del sistema de Sade la experiencia del encierro que en él hizo posible este sistema. Pero he aquí, y por esto no lo nombra, que su aplicación es rotundamente imaginaria, aunque en rigor de verdad, parte de una negación que consiste en el confinamiento político del hombre imposible que quiso ser Sade. Blanchot ha sabido leer, guardando en ello el silencio necesario, el poder del mal, aquello singular que lo hace ser literatura más allá de la literatura, es decir filosofía práctica, o en todo caso, filosofía más acá de su imposible aplicación y ofrecida de por sí a la afirmación rigurosa de que nada puede la ley, pues ni bien esta deja correr su negación bajo la forma del castigo, la exclusión y la igualdad, el mal —esa poderosa experiencia impensada hasta Sade— sabe responderle con el envilecimiento, la libertad y la soberanía que objetiva al sujeto como un ente inaccesible a los demás:

Así pues todo comienza a aclararse: para el hombre integral, que es la totalidad del hombre, no hay mal posible. Si hace daño a los demás, ¡qué voluptuosidad! Si los otros le hacen daño, ¡qué goce! La virtud le agrada porque es débil y la aplasta, y el vicio porque extrae satisfacción del desorden resultante aunque sea a sus expensas. Si vive, no hay un solo acontecimiento en su vida que no pueda llegar a sentir como feliz. Si muere encuentra en su muerte una felicidad aún más grande, y en la conciencia de su destrucción, la coronación de una vida que sólo justifica la necesidad de destruir. Por lo tanto es inaccesible a los demás. Nadie puede dañarlo, nada enajena su poder de ser quien es y de gozar de sí mismo. Este es el primer sentido de su soledad. (33)

Siendo inaccesible al mal de Sade a través de su afirmación, la crítica de Blanchot no deja de ser accesible a la nada, tanto como reducción o como singularidad, verdadero motor de este sistema de pensamiento. Así, según la interpretación crítica, el placer del crimen se consume en su punto

de máximo deleite cuando el placer de matar culmina en el asesinato. Solo la nada de su propia soberanía, como la misma nada que lo libera de ella, es capaz de ponerle un límite a la voracidad de Sade, de acercarle un más allá hacia el cual se dirige con toda la intención de su transgresión, la cual sin embargo culmina en el temor imposible de representar. ¿Hay algo entonces capaz de liberar este límite del placer que significa su final? Blanchot ha señalado al respecto que la repetición en Sade es su origen como su aniquilamiento²; un crimen tras otro, de mil formas, de mil modos, trae en un principio la tranquilidad de contar con un mundo sin ley para dejar escapar ese deseo de muerte que trae consigo la nada; pero ni bien mil veces se trae otra vez consigo esa posibilidad, la reiteración se apodera de la experiencia del mal. Para Blanchot el límite inmediato de Sade es el placer transformado en tedio, su promesa de singularidad vuelta apatía cotidiana, ese mismo predominio de lo irracional transformado en un predecible sistema.

Poner en escena la infinita repetición de la destrucción para que el sujeto de Sade sea en ella posible es lo que nos vuelve extraño ante nuestros ojos el mundo mismo de Sade, y es lo que la crítica debe hacer; lo infinito, lo soberano, lo sin pausa, lo que una y otra vez se afirma en la destrucción, ya no es más que una contemplación pormenorizada de la nada, pues en ella para Sade “los seres que encuentra son menos que cosas, menos que sombras, y, atormentándolos, destruyéndolos, no se apodera de sus vidas, sino antes bien verifica su nada; de lo que se hace dueño y de lo que extrae su mayor goce es de su inexistencia” (37). La aristocracia en la que Sade

² Aclaremos que la repetición se vuelve un riesgo, pues ella tiene que ver con una transgresión del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje. En este sentido vale citar las palabras de Pierre Klossowski en su idea de transgresión en George Bataille leído bajo la sombra de Sade y la repetición en su libro *Un tan funesto deseo*: “Precisamente, el acto carnal solo es atractivo si es transgresión del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje. Esta transgresión es vivida como éxtasis. Si la carne conoce bien un éxtasis en el orgasmo, este éxtasis no es nada comparado con *el orgasmo de espíritu* que, de hecho, no es más que la conciencia de un acontecimiento, pero pasado en el momento mismo en que el espíritu cree capturarlo en la palabra. Pues, no puede haber transgresión en el acto carnal si no es vivido como un acontecimiento espiritual, pero para captar al objeto es necesario buscar y *reproducir* el acontecimiento en una descripción reiterada del *acto carnal*. Esta descripción reiterada del acto carnal no solamente da cuenta de la transgresión, sino que ella misma es una transgresión del lenguaje por el lenguaje” (126).

plantea la existencia de sus seres monstruosos y admirables tiene más que ver con un reconocimiento de espíritus nobles por medio del dolor, que con una distinción previa que emana de la sociedad minoritaria en la cual este siempre está pensando una obtención de la soberanía. De hecho, sus nobles corrompen para ennoblecerse por medio del crimen o la vejación que corrompe; no importa cuán virtuoso se sea previamente, ni cuán desdichado en los alcances de la ley se sienta ese mismo sujeto, siempre la sabiduría está al alcance del deseo, y siempre está dispuesta a ser ejercida de un modo sádico.³ Para Blanchot esta moral de la destrucción se traduce en la posibilidad de un sujeto soberano que surge como consecuencia de la negación imperante en la realidad; como bien lo señala: “el centro del mundo sádico es la exigencia de la soberanía que se afirma por medio de una inmensa negación” la cual, en tanto que origen de la violencia y el placer, del mal y el goce ilimitado, “está esencialmente destinada a sobrepasar el plan de la existencia humana” (38), y, por lo tanto, está destinada a ser el principio crítico de la escritura del futuro, la negación del juicio y el valor que atentan contra toda soberanía.

Quienes creían ver en Sade tan solo un libertino, aquellos que reducen su alcance a un escándalo superficial, en realidad han perdido de vista la enseñanza profundamente moral y solitaria de su ejemplo, el cual antes que una complaciente didáctica del erotismo es por cierto y sobre todo una enseñanza política de los alcances posibles de toda inversión del orden impuesto. Como nuestro contemporáneo, o como nuestro prójimo, Blanchot ha podido ver en Sade la irreverencia de la cual nos gustaría ser dignos herederos para poder ser conscientes de un más allá al que necesariamente debemos despreciar si queremos ser hombres de nuestro tiempo:

³ Por ejemplo en el mundo de la distinción noble que la degradación propone, Justina, el personaje de Sade en *Las desventuras de la virtud*, se encuentra suspendida sobre el capricho de los otros bajo lo que ella denomina “Providencia”, lo cual la transforma en una heroína que se precia de tal solo por el destino fatal que a cada paso la hunde en el pecado de su pasividad: “Es el momento de que conozcáis, señora, el único y verdadero error que puedo reprocharme en mi vida... más que un error fue una extravagancia sin par... Pero al menos no es un delito, es un simple error por el cual, creo, se ha valido la mano equitativa de la Providencia para arrastrarme hasta el abismo que se abría casi insensiblemente bajo mis pies” (51).

En otros términos, en la medida en que el hombre sádico parece asombrosamente libre con respecto a sus víctimas, de las que sin embargo dependen sus placeres, la violencia ejercida sobre ellas apunta a otra cosa antes que a ellas mismas, va más allá, y no hace sino verificar, frenéticamente, hasta el infinito, en cada caso particular, el acto general de destrucción por el cual ha reducido a Dios y el mundo a la nada. (39)

Sin embargo aquello que sobresale en Sade como un imperativo práctico: destruir para no ser destruido, es en verdad una apropiación directa del empirismo propio de la naturaleza. Sería muy fácil entonces reducir al hombre a una serie de apetitos que toma de su naturaleza; cuando en realidad sus apetitos, su soledad y su deseo pertenecen a la cultura que los facilita como así también los niega. Por lo cual Blanchot es lo suficientemente hábil para incorporar esa dimensión de la naturaleza pero no como aquello que está por detrás del hombre, sino como aquello que está delante de él, por detrás de la nada siendo esa misma nada; de ahí que el libertino niegue a los hombres al haber negado previamente a Dios, al haber sido Dios por unos instantes para desatar su ira sobre aquellos que, negando su naturaleza, cometieron el pecado de creer en ese Dios. Un hombre de las exigencias desmedidas es el que termina señalando lo que a Sade más le interesa: “que el crimen se conforma más al espíritu de la naturaleza, porque es movimiento, o sea vida” (45). Aquí el simple razonamiento “para crear es necesario destruir” en realidad es mucho más profundo de lo que parece; Sade desearía crear hasta las leyes mismas de la naturaleza antes que imitarlas: su destrucción entonces conlleva necesariamente la locura sin límites, el punto máximo de la exigencia y el regreso a la tan detestada civilización como técnica de aniquilamiento que está lejos —por no decir diametralmente opuesta— al poder de lo imaginario. De ese modo también el crítico parece contaminarse de ese deseo; para crear una crítica de la negación, hace falta primero negar el mismo juicio objetivo, hace falta afirmar y asumir la presencia de la experiencia.

Una versión singular de Sade es la que se encuentra en la interpretación de Blanchot, y que resalta en él el poder de la negación, donde “Sade pretendió fundar el porvenir del hombre” (48) hasta sus últimas consecuencias. Así, destruyendo primero al mismísimo hombre, luego a Dios y finalmente a la naturaleza, es decir llegando al límite de la nada, la

experiencia-Sade, para Blanchot, consiste en actuar como sujeto de poder a favor de una liberación total de la energía, tanto aquella que lo vuelve único, como aquella que termina destruyéndolo. La negación de la fuerza se enuncia entonces como una forma de enajenación, que debe dejarse por detrás para escapar a esa paradoja consistente en una existencia deseada como imposible. Aunque en realidad ¿quién sería capaz de vivir en torno a los caprichos desmedidos de la propia voluntad?, ¿qué hombre sería capaz de aniquilarse a sí mismo como tal por descubrir que en tanto hombre su peor error ha sido “fundar su conducta en la debilidad”? (50).

Cada una de estas instancias del futuro escandaloso son tan solo momentos aislados del hombre que aún debemos descubrir; pero son momentos del hombre que intuye el final de todo juicio. En este caso la crítica de Blanchot que no valora, que no juzga ni sistematiza, que simplemente busca volverse cercana a esa experiencia de pensar de cero, pretende hallar el punto de distinción de Sade al señalarnos la sorpresa de que “todo lo que había de audacia escandalosa en su pensamiento haya permanecido desconocido tanto tiempo” (53). Ciertamente la moral escandalizada contribuyó a ese desconocimiento, pero en verdad los límites de la literatura, las distracciones filosóficas y una ambición desbocada hasta la enfermedad han estado presentes como fantasmas de las expectativas generadas por Sade en cada lectura. Preguntarnos —como de algún modo intenta hacerlo Blanchot— por qué las defrauda una y otra vez es en verdad querer encontrar respuesta al enigma de por qué el Divino Marqués por tanto tiempo, y aún para nuestros días, fue un nombre vacío ante todas las expectativas del pensamiento, es preguntarnos también por qué la crítica no deseó medirse ante él. Aun a favor del mundo, tal vez inmune a los efectos de la obra criticada, Blanchot elabora una versión objetiva y por demás convincente a favor de aquello que su palabra ha tratado, como también de aquello que ignora; para cada uno de nosotros, Sade se ha perdido en el vacío, “porque este pensamiento es obra de locura que tuvo por molde una depravación ante la cual el mundo se sustrajo” (55).

3. LAUTRÉAMONT Y LA PALABRA IMPOSIBLE

Sin embargo, y volviendo a las observaciones inmanentes de la crítica que la escritura de Blanchot deja observar, el mundo es un elemento siempre presente en la literatura; la totalidad de su experiencia se lleva adelante en ella, y aquello que aún parece imposible en él regresa a través de su estrecho vínculo con lo imaginario. Por lo tanto la literatura solo es posible cuando el mundo, por sí mismo o por instancia de la voluntad del sujeto, se vuelve imposible. El mundo imposible de cualquier negación hace posible la literatura; su expresión, su experiencia y su alcance son en sí las únicas formas de hacer llevadera cualquier existencia, la del torturado, la del condenado, la del criminal. Así a la pregunta de por qué escribir sólo lo ininterrumpido, le responde, solo aquello que desea continuar es capaz de contestarle. Por eso la literatura supone una continuidad ininterrumpida que, ni la interpretación, ni el encierro, ni el olvido pueden suspender. De hecho la experiencia-Sade, que es todo el alcance posible de una experiencia política, no se detiene jamás frente a sus vicisitudes porque de algún modo sabe que aquello que está por delante es la primera palabra pronunciada por una nueva literatura. Es esa primera palabra, al margen de cualquier sentido o de cualquier sistema que la transforme en palabra de la literatura o en palabra de la filosofía, la que interesa a Blanchot cuando se refiere a la cercanía inmediata de una experiencia que singulariza la obra de Lautréamont. De existir esa palabra, olvidada en el mudo y por supuesto exiliada lejos de él, sería una palabra que la crítica debe encontrar, que como tal, y sin mayor presunción que su origen, sería el resultado de la obra pensándose a sí misma como de algún modo lo señala Benjamin en su estudio sobre el temprano romanticismo alemán.⁴

⁴ En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Benjamin rastrea el momento y las circunstancias en las cuales acontece el fin del juicio y el origen de la crítica moderna en relación a la poesía. Siguiendo a Novalis y a Schlegel en sus apreciaciones sobre esta última, Benjamin destaca que el concepto de crítica del arte es el resultado de un proceso, en el cual la reflexión que va más allá de la conciencia del yo hacia el absoluto del arte, encuentra su realización justamente en la forma del pensamiento que se manifiesta como autoconocimiento. Por lo que el absoluto descubierto por los románticos se consume en los esfuerzos por señalar que este no es para nada resultado de su subjetividad desenfrenada; ya que en algún punto la

Para Blanchot esta palabra, tan propia de Lautréamont y tan ajena a nuestros días, tendría como deber, una vez hallada por el crítico, “provocar alrededor de las obras ya escritas, todos los problemas que demuestran la imposibilidad de escribirlas” (62). Sin embargo, la mirada del crítico anhela no detener jamás el movimiento de la obra, no suspender la continua posibilidad de interpretaciones en el capricho de su perspectiva; pero inmediatamente, leer es más que una superposición de afirmaciones, es también atravesar el mundo en busca de la muerte de la obra que se transforme en el reflejo de su sobrevivida. Ahora bien, es ese reflejo transparente, resultado de la humildad del crítico que deja que en él se realice lo que en la obra no ha encontrado su realización, el que se debe salvaguardar de cualquier crítica especializada que pretenda agotar el secreto y el misterio de la obra. Para Blanchot, aquí lo que debe prevalecer es una especie de distancia necesaria que salve la esencia de la lectura, la cual no es más que “una pasividad soberana” (63) que está por detrás de sus infinitas mediaciones, allí donde la obra aún puede decirnos algo pues se encuentra en la completa soledad. Afirmar que la tarea del crítico tiene algo de destructivo, pues hace visible la obra a sí misma, fijándola en un vacío donde la época, el gusto y las ideas disponen de ella, es, en definitiva, justificar en él el deseo de “no hablar ni siquiera de los libros que más admira” (64). La confusión aplastante del elogio, la reducción innecesaria de la exaltación y hasta la simplificación que busca la profundidad de la obra son motivos suficientes para que el crítico, paralizado por la separación que ha descubierto en la obra, se sitúe a sí mismo

inmanencia del arte así lo avala como realización del espíritu. Sus leyes formales, los criterios de selección que le permiten ser una segunda naturaleza, y por sobre todo la distinción de originalidad por sobre la versión que repite un repertorio de temas y figuras, son lo que permite, en el devenir de las formas estéticas, comenzar a hablar de obra; es decir, de un objeto particular que se comprende a partir de sí mismo y no por reducción a algún elemento exterior y extraño a su naturaleza. Es este mismo concepto de obra el que los románticos aplican a esa inmanencia que posibilita la comprensión del fenómeno poético; el cual se superpone sobre la noción de crítica. Es así que Benjamin termina por señalar que el romanticismo alemán en sus inicios consagró todo un proceso de autolimitación de la reflexión que es el origen mismo de la crítica como forma autónoma y la cristalización de la escritura ensayística como forma de verdad y conocimiento. Por lo que la crítica como consumación, contemplación y sistematización del absoluto de la poesía, no puede ser para nada juicio; en todo caso solo “absoluta libertad unida a un rigorismo absoluto”(116).

por naturaleza de parte del silencio, sabiendo mejor que otros por qué pierde lo que destruye y cuán difícil se le hará la lectura de lo que le es más querido, desde que necesite encontrar en lugar de la obra el triste movimiento de sus propias frases. (65)

Obligado entonces a hablar en ese movimiento de sus frases, la palabra crítica debe ser para él un objeto que aún le permita defender su pasividad soberana, debe ser el reflejo que emana de la obra y que en el ámbito del juicio continúa la transparencia que lo ha deslumbrado. Así Lautréamont no puede situarse en otro lugar que no sea en la lucidez de las tinieblas, las sensaciones contrarias del vértigo en donde el propio texto se desarrolla como experiencia de un sentido, “cuyo movimiento envolvente” Blanchot define bajo la idea de “una vigilancia superior siempre pronta a responderle si se le piden aclaraciones” (65). Sin embargo las respuestas del texto jamás funcionan como reducciones semánticas del mismo, no otorgan una fórmula, ni dejan entrever un método, tan solo continúan reproduciendo la densidad de su origen: “una inerte y sombría plenitud”, “este torbellino de fulgores precisos”, “una embriaguez que corre hacia su caída y una inercia dócil” (66). Como podemos apreciar, esta dificultad para comenzar a hablar sobre Lautréamont nos llevaría a pensar justamente qué es lo que Blanchot ve en esa aparente inercia que genera su obra. Ocurre que para Blanchot la aplicación crítica en Lautréamont extrema cualquier intento anterior por dilucidar su densidad, remontándonos a una búsqueda objetiva de su sistema de escritura o a una serie de referencias previas con las cuales esta obra singular elabora y desarrolla su poder imaginario. En realidad cualquier anotación posible sobre la naturaleza de la experiencia-Lautréamont es en verdad un registro que trata sobre la posibilidad de “ser a la vez el que lo comprende y el que es comprendido por él” (67). Ahora bien, el texto, como único punto de anclaje de la experiencia-Lautréamont, guarda en sí el secreto del autor y el secreto de la obra en relación a lo que existe de imposible en dicha experiencia; el hecho es que uno y otro en ningún punto emergen a la luz del día sin modificar el espacio en el cual el crítico habilitó el vacío donde por un instante la experiencia se cristaliza. Bien señala Blanchot que los juicios de Maldoror no pueden ser exactos, no pueden comentar con precisión la naturaleza envolvente de la que emanan, pues ellos mismos desarrollan la obra, la

cambian, la modifican constantemente y la transforman progresivamente, imposibilitándonos el acceso a un supuesto carácter final de la misma.

Para Blanchot, entonces, la obra nacida de una palabra literaria que se enfrenta con la imposibilidad del mundo —es probable por cierto que “la clarividencia de Lautréamont haya sido también la clarividencia de un juicio crítico” (63)— es en cierto sentido una obra que reduce cualquier aclaración sobre su origen o su alcance en virtud de que toda observación sobre sí misma es parte de ella y, como tal es un juicio imposible de enunciar por afuera de la obra. ¿Qué hará entonces el crítico frente a un objeto que ha tenido la previa pertinencia de pensarse a sí mismo como un juicio soberano? Blanchot parece proponer frente a esto dos formas de pensar que se complementan pues, al señalar que para superar ese juicio soberano “el intérprete solo puede defenderse invocando a Lautréamont contra sí mismo” (69), se está admitiendo que la cerrazón de la obra, su distancia necesaria y su buscada soledad, pueden ser interrogadas siempre y cuando las preguntas provengan del vacío generado por las constantes ráfagas de tiniebla y lucidez en donde debemos sumergirnos:

Reconocer una respuesta dada legítimamente por Maldoror sobre *Maldoror*, significa también reconocer que es legítimo interrogarlo, significa entonces que se acepta entrar en ese “impío” trabajo de excavación que es todo análisis, y ceder el deseo de creer que en efecto “todo está explicado” incluso aquello de que todo no debe ser explicado. (70)

Asignar en el mundo un lugar a Lautréamont es una tarea propia de la crítica entendida como aplastante reducción. El valor, lo propio del juicio que designa tanto lo apropiado como lo escandaloso en cada obra, no está presente como tal por fuera de la experiencia de la obra. Aun cuando el misterio de su autor, su muerte y su posterior elevación a los panteones del mal parezca ser una actividad que busca dar respuesta a los interrogantes de la obra, la palabra que surge más allá de una correcta aplicación de observación, de una y otra palabra propia del juicio, no es más que una muestra fehaciente de cómo el espíritu paralizante de Lautréamont se apodera de la presumible acción del mundo exterior. Y es que la propuesta poética lleva en sí un espíritu irónico, paradójico y hasta burlón; el cual es el principal obstáculo, junto con su autonomía, que debe afrontar el crítico. Tan solo

preguntando es que la obra trasciende la respuesta que podría enunciarse como el propio juicio; entregando de este modo una figuración de cómo el pensamiento literario de Lautréamont hunde en el espacio-tiempo de su ensueño la inercia propia del pensamiento, que se vuelve la sustancia propia de su visión, es que se accede al limo en el cual despierta su jardín de delicias aterradoras:

La poesía de Lautréamont no entrega quizás nada a quien la interroga ingenuamente acerca de Dios o el mal, pero se concede por su tendencia a no poder hablar de Dios sino mediante fantásticas figuras animales y no a hablarnos de ello, sino a olvidar hablarnos de ello, condensándose alrededor de espesas sustancias vivientes, a la vez sobrebundantemente activas y de contagiosa inercia. (98)

Lo que Blanchot propone, y a la vez intenta, es un movimiento crítico que, dejando de lado lo exhaustivo, lo homogéneo y lo inmóvil del significado, se ocupe de la obra como si esta respondiera exclusivamente a la ley del devenir. Solo de este modo parece posible observar el origen, las catástrofes y los constantes cambios de “ese dar a luz progresivo de las palabras” (101) que es el tiempo continuo y discontinuo empleado por Lautréamont para circunscribir una lucidez tenebrosa en el corazón de su obra, una clarividencia irracional en el tiempo que nos pertenece. Para el crítico que pretende reducir “una poderosa empresa de sopor magnético” (109), como la que Lautréamont emprende contra el lector, lo insalvable para cualquier método —pero a la vez lo propio de la mejor literatura— es esa clarividencia que engrosa el misterio, se apodera del lector e impone al crítico una soberanía del sueño; mientras en el escritor, la lucidez elimina cualquier continuidad posible del tiempo. He aquí lo que Blanchot debe a *Los cantos de Maldoror* como texto que lo lleva a proponer la idea de que la crítica debe realizar la experiencia de la obra en lo que esta no ha podido ganarle al tiempo.

Sin embargo, el tiempo aparece escindido por una singularidad que Blanchot logra detectar y proyectar hacia todos los rincones de la obra. La experiencia-Lautréamont indudablemente es una experiencia de transformación, es un proceso propio de la escritura que supone lo que Lautréamont, aquí y allá, despliega a lo largo de su obra: brucas metamorfosis. Pero metamorfosis que preanuncian la obra y que, como bien señala Blanchot,

lo tienen a él como sujeto que reúne una y todas las necesidades de lo imposible:

Ducasse ha saltado a partir de un propósito demasiado sencillo, inspirado por las preocupaciones literarias de la época, por un sueño teóricamente vago acerca del mal y por las vicisitudes absurdas de la existencia, ensueño que para sostenerse, elige un esquema al alcance de toda imaginación joven, pero peligrosamente indeciso, el de Maldito. (121)

Sin otro comienzo posible, Ducasse y Lautréamont son en verdad extremos que por el camino del mal se superponen hasta lograr despejarlo de figuras retóricas como las alegorías o como las apelaciones al biografismo y cierta simbología inconsciente para así encaminar la escritura en la dirección de Maldoror; allí donde cada figura es una pérdida de la personalidad que se “afirma en el infinito personificado” que la obra de una a otra metamorfosis va desarrollando. Solo así, lo que Blanchot identifica con un sueño adolescente, puede llegar a ser la visión de una obra; en realidad la profundidad de esa mirada, su acontecer como metamorfosis tiene que ver con aquello que afecta la idea misma que el sujeto desarrollará de sí en el trayecto tempestuoso que va del anhelo subjetivo a la realización objetiva. Para Blanchot, entonces, la existencia mítica de Maldoror está hecha de un yo que al mismo tiempo que es humano es también fabuloso: “Se advierte en esta dimensión nueva y en este acceso al tiempo mítico una de las formas de la experiencia Lautréamont, sea que colocándolo a distancia de sí mismo, lo obliga a reconocerse bajo la luz más ajena” (131). Tal existencia posibilita una unión pocas veces vista en la literatura, pues tanto “la lucidez exclusivamente poética y la lucidez exclusivamente racional” (132) se complementan en la escritura que cubre una distancia que va desde la superficie cristalina hasta la más oscura profundidad reiterada escena tras escena. La gravitación en la obra de Lautréamont —como un movimiento nocturno y solar—, se asemeja a un flujo que en su reiteración marca las alternancias experimentadas por una sustancia la cual está hecha de los más diversos elementos con los que se modela el yo de esta obra. Un yo que en realidad es una unidad gracias a la infinita deformidad que congrega, un yo que es unidad por el principio compositivo de la obra en el cual, estrofa por estrofa, cada metamorfosis encuentra su justificación.

No por nada, la lectura de Blanchot sabe que Lautréamont en el comienzo de su escritura luchó contra la interpretación futura que le restaría la prestancia con la cual se abocó a ella. Y si en algo Blanchot propone una lectura cercana al espíritu de composición que hace de *Los cantos de Maldoror* una obra singular, es en la afirmación con que sostiene la capacidad de trabajo de Lautréamont. Ni lo arbitrario, ni la fantasía pueden ir en contra, o disimular, el carácter lógico con el cual el yo se expande en cada tema. Pero al mismo tiempo, este control de la expresión es consciente de que la palabra va a explorar zonas ignoradas, y por eso “es necesario reconocer en las estrofas sucesivas algo más que los inventos sin fin de una fantasía irresponsable”, a lo que Blanchot propone, como su contracara, “el movimiento de una búsqueda que se dirige a alguna parte ‘en dirección de lo desconocido’” (150). Si bien lo desconocido puede caer en el infinito juego de las interpretaciones que responden a los más diversos fundamentos, en este caso aquello que la obra interrogará en el constante ritmo de los cambios que conforman su devenir es justamente la unidad que parece emanar de la diversidad que Lautréamont experimenta de sí mismo. Así por detrás de cada metamorfosis no solo está la rebeldía del hombre que provoca a su creador con muestras de su inconformismo, sino también un anhelo de comunidad, de semejanza que ponga fin a la soledad experimentada sobre la tierra: “La obsesión del ‘semejante’ que atraviesa la obra, no expresa solamente la soledad del ser separado de los demás, sino antes señala la búsqueda desesperada de una comunión, de un comercio fraternal, o sea de una unión no transformante” (169).

Como podemos apreciar, la lectura de Blanchot deja de lado hasta cierto punto la idea de una destrucción irracional en Lautréamont como motivo de su entrega ciega a los caminos del mal, lo cual supone que, en cierto sentido, la orientación de la escritura para concretar la realización de la obra se encamina hacia una concepción del hombre como una naturaleza no escindida por la afirmación de la civilización que niega esa figura a veces humana, a veces animal y a veces inclasificable, buscada por Maldoror. Es por eso que el mal debe instalarse en él y en el presente:

Si Maldoror conserva en sí, como raíz de sus resentimientos y justificación de sus atrocidades, el recuerdo de una lejana existencia no separada de sí misma, su esfuerzo no tiende a retroceder sino a encontrar en el presente mismo donde

todo está separado y dividido, a fuerza de desgarramientos, de excesos y vicisitudes, algo así como una plenitud negativa y una salida al vacío. (170)

Instalado el mal sólo resta dar cabida al ritmo de la escritura, al incesante devenir que convoca, y a la fatalidad de ese mismo acto que lo condena a las inmediaciones mismas de la parálisis que se desdobra en el sueño, la visión y el cambio permanente. Parecería como si para Lautréamont escribir fuese luchar contra la imposibilidad de no poder hacerlo por haber quedado presa de la fascinación; pero en tanto que se escribe, en realidad se está posibilitando la exposición a cualquier contradicción, a ese núcleo en el cual el sentido se ha replegado o se ha perdido definitivamente. Aquí habría entonces que señalar que antes que una lectura en sintonía con el mal del siglo llevado por Ducasse hasta sus extremos, Blanchot propone una crítica que se posicione no solo en el después de la obra como objeto, sino también en la anterioridad donde se la ha conformado; allí donde de algún modo, lugar del silencio, la intimidad o la locura, aconteció la experiencia que finalmente vemos aparecer en su singularidad. Por la tanto, si la serie de sucesivas metamorfosis gana la atención de la descripción crítica —la verdad es que por momentos Blanchot sigue paso a paso el itinerario de Maldoror— esto responde a la exposición necesaria que hace falta para sustentar la afirmación que contesta a la pregunta sobre cuál es la experiencia que articula toda la obra de Lautréamont. Debemos entonces presuponer que Blanchot —fascinado por el sueño de juventud de Ducasse y su transformación literaria, y también por el poder de la experiencia de la palabra poética— se vio de alguna manera seducido por la contradicción como sistema progresivo en *Los cantos de Maldoror*. Una contradicción que en realidad surge como resultado de un pensamiento, el cual sólo sabe conducirse por la delgada línea extrema de una razón por demás aguda:

La experiencia de Lautréamont parece conducirlo a una inexorable contradicción: ver claro, hacer retroceder el sueño y los sueños, desplegar lentamente a la luz la realidad del “mal”, sí, sin duda es necesario, pero al mismo tiempo, lo fascina y lo atrae el vértigo de una transformación radical en la que, ya sea angustia, ya sea deseo, ya voluntad metódica, le hará falta deslizarse “en las profundidades de la fosa”, en “la anulación intermitente de las facultades humanas.” (155)

Sin esa serie de contradicciones puestas en marcha por la seducción de lo desconocido que fascinó no solo al autor de los cantos sino ahora también a su crítico, sin el impulso propio de la irreverencia que se transforma en culto del mal y de la juventud que se vuelve sabiduría, sería imposible pensar lo que Blanchot resalta en *Lautréamont* como una palabra poderosa pocas veces vista, casi imperceptible y por eso mismo solitaria y profundamente aislada en la soberanía de su origen literario, el cual va dando forma a la obra del escritor y contundencia a la experiencia del sujeto: “¿Qué sabemos de *Lautréamont*? Solamente esto: que escribe una obra, y que por medio de ella habla en él algo que lentamente va adquiriendo forma, pasa de un aspecto a otro, de tal modo que la palabra se hace cada vez más amplia, más profunda, y más consciente de su poderoso origen” (144).

Siguiendo ese llamado poderoso que proviene de lo imaginario, del canto continuo, del ritmo sin especificación alguna como lo es la música de Orfeo o el canto de las Sirenas, Blanchot ha sabido dejar de lado la fácil tarea de “hacer decir a *Lautréamont* más de lo que dice”, o el rápido recuso de traducir su música infernal para así poder desarrollar el sistema de un movimiento que acerca las experiencias del autor y el lector, pues

. . . al leer Maldoror se siente un empuje tan oscuro de lo extremo hacia lo interno, alternancia tan obsesionante de apariciones y desapariciones, de movimientos de acercamiento y de retroceso, sistema tan complejo de astros que se eclipsan y se iluminan, que ningún lector deja de resistirse en cierto momento al deseo de apurar tal puesta al día ni de dar una mano impaciente a esa «realidad» aún por nacer. (133)

En realidad Blanchot ha descubierto más allá de su pormenorizado rastreo de las huellas de Ducasse —huellas que le marcan un camino a él y al lector— la característica que hace de este texto el primer paso hacia una literatura que se transforma definitivamente en otra cosa; es decir una literatura que se define a sí misma, que se produce, funciona y discute con el mundo y en el mundo, en el cual debe existir por medio de la ofensa desenfrenada a quien la tenga entre sus manos; ofensa que por cierto, fulminante y veloz como un rayo, arranca al lector de la pasividad o el letargo en que se ha visto sumido por la duración de un sueño que en verdad no le pertenece:

Lautréamont, con verdadera ferocidad, afirma el acuerdo de la poesía y la inteligencia, del entusiasmo y del frío interior, de la razón y de la putrefacción, y sin duda, con un último sarcasmo, arroja sobre el lector la obsesión del mal o de la enfermedad, tanto como la de «la obstinación» por la que su misma obra está signada, pero es porque, como decían las palabras iniciales del primer canto, finalmente el lector se convierte en lo que lee. (185)

4. LA REFLEXIÓN CRÍTICA COMO EXPERIENCIA-CREADORA

En cierto sentido el rigor crítico propuesto por Blanchot en primera instancia carece de originalidad. Se pueden atribuir frases, descripciones, comparaciones y síntesis deslumbrantes del material a transformar en razón o experiencia del camino literario; pero si en ello no hay una observación anterior a la palabra crítica, es decir un acercamiento consustancial con la palabra creadora, todo ello no sirve de nada. Sin la comprensión del sistema de reiteraciones de Sade o sin el desarrollo propio de la ambigüedad que Lautréamont experimentó en la escritura por ejemplo, no hay posibilidad alguna de que la crítica encuentre la primer palabra con la cual el crítico sea el último en hablar.

En verdad, y aquí sí encontramos las primeras huellas de la originalidad de Blanchot, para leer y escribir importa muy poco hablar, pues se debe estar, tanto como escritor y como crítico, atento al deseo de querer ser hablado por otro, de encontrar esa tercera persona del espacio impersonal. Blanchot al pretender una crítica creativa, que despliegue la obra, que suspenda el juicio y que a la vez se justifique y se autolimite a sí misma, ciertamente lo que pretende es transparentar la noción misma de crítica. Si de algún modo el arte conquistó su autonomía, si elaboró un imaginario propio de la representación que lleva adelante y que niega, la crítica no está lejos de conquistar ese mismo futuro. La función crítica entonces está de algún modo señalada por las experiencias que la crítica pueda detectar en el interior de la obra, como en el caso de Sade y Lautréamont que llevan en sí una experiencia política y una experiencia poética; ocurre que estas experiencias transforman la mirada del crítico, por lo tanto, lo que se busca en la crítica es de algún modo hacer que se correspondan la clarividencia

poética con la claridad crítica. Solo así, la crítica continúa la inversión de valores que ha producido la singularidad de estas obras.

Aunque resulte paradójico, y tal vez hasta el flanco más débil de Blanchot, la obra debe encontrar en el crítico la capacidad negativa de este; es ella la que lo lleva a escribir en contra de su tiempo y a favor del vacío o la ausencia que conforman su deseo más profundo, es ella también la que lo lleva a escribir en contra de la tan temida reducción sistemática que ignora el poder de la literatura. Prueba de ello puede ser, entonces, esta negativa a saber dónde encontrar hoy en día la correspondencia con Sade en vez de su singular suspensión a la reducción de lo erótico; podría probar también la insistencia por descubrir en Lautréamont un pensamiento sin sujeto que se vuelve ejemplo de la contradicción que opera en el pensamiento trasgresor antes que un precursor analítico de lo inconsciente. Aunque nada de esto alcanza para destacar la principal virtud de la atención con que Blanchot lee lo que está fuera y dentro del mundo para luego escribir sobre aquello que en él produce su vacío y su exceso de sentido, hay en la experiencia crítica una profunda necesidad de pensar siempre en el punto cero de cualquier comienzo.

Por lo cual, si aceptamos esa urgencia y si le pedimos a la crítica la experiencia de la literatura, estamos en condiciones de preguntar una y otra vez qué función corresponde al acto de inmovilizar lo que no tiene origen ni final y sin embargo es puro movimiento. Si en un principio la pregunta elaborada a la crítica sobre lo que ella puede con la literatura —que es una pregunta que solo a ella le pertenece— buscaba delimitar su poder; esa misma pregunta, una y otra vez formulada en cada suspensión de la lectura y en cada reiteración de la escritura, corresponde ahora a una modificación sustancial en ella, producto de entender toda experiencia crítica como una experiencia literaria. ¿Puede la crítica ejercer su oficio siendo su negación la principal actividad por medio de la cual mantiene una soberana relación de fidelidad para con la literatura? La respuesta de Blanchot ha sido aparentemente desde el principio una orientación hacia el triunfo de lo imposible; la respuesta del presente queda aún en suspenso porque la literatura siempre se piensa más allá de ese presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Impreso.
- . *El libro que vendrá*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Impreso.
- . *Sade y Lautrémont*. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1967. Impreso.
- . *La amistad*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Impreso.
- Cueto, Sergio. *Blanchot: Ejercicios de paciencia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. Impreso.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre estética*. Madrid: Alka, 2007. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 1961. Impreso.
- Klossowski, Pierre. *Un tan funesto deseo*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008. Impreso.
- Le Brun, Annie. *De pronto un bloque de abismo, Sade*. Córdoba: Ediciones literales, 2002.
- . *No se encadena a los volcanes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. Impreso.
- Lautréamont. *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2007. Impreso.
- Lopez Gil, Marta y Liliana Bonvecchi. *La imposible amistad. Maurice Blanchot y Emmanuel Lévinas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. Impreso.
- Offray de La Mettrie, Julien. *Discurso de la felicidad*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005. Impreso.
- Sade. *Las desventuras de la virtud*. Buenos Aires: Letras Universales, 2005. Impreso.
- . *La filosofía del tocador*. Buenos Aires: Terramar, 2006. Impreso.
- Szondi, Peter. *Poética y filosofía de la historia*. Madrid: Visor, 1992. Impreso.