

como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa que las palabras al tener la iniciativa, no deben de servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas». Así no era Mallarmé o el poeta quienes se expresaban a través de las palabras, sino que el lenguaje se expresaba a sí mismo. La poesía así se fundamentaba en el sonido de las palabras. Y el poeta hacía obra del puro lenguaje, y así el lenguaje en esta obra era «retorno a su ausencia», al arte de la ausencia de tiempo, donde nada se realiza, es elevado «a la afirmación única, fulminante del comienzo. El poema en Mallarmé se convertía en un objeto independiente, autosuficiente y autocreador de lenguaje, «monada de palabras en las que sólo se reflejaría la naturaleza de las palabras». La obra así era puro comienzo, el momento primero y último, la claridad única de lo que se extingue.

¿El poeta era quien transformaba el lenguaje bruto o inmediato en lengua esencial?, «¿elevaría la nulidad silenciosa de la palabra corriente al silencio realizado del poema, donde por la apoteosis de la desaparición todo está presente en la ausencia de todo?». No, la poesía no consistía en perfeccionar el lenguaje corriente, en realizar la alquimia de su perfección. La poesía era el lenguaje que nadie hablaba, lenguaje imaginario, lengua de lo imaginario, «murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír».

El lenguaje literario no es un poder, no es el poder de decir, no es el lenguaje que se habla, no es lo que se comprende. La poesía no tiene por qué ser comprensiva. Y el poeta es el que entiende ese lenguaje *sin sentido*. La palabra poética es errante, siempre está fuera de sí misma, es profética, «en la ausencia de tiempo».

Para Rimbaud, el artista que se entregaba al riesgo de su obra, no se sentía libre del mundo, sino privado de él, no dueño de sí, sino ausente de él. Para Kafka escribir era una forma de plegaria y el poeta se veía forzado a elevar las cosas al reino de «la verdad, de la pureza, de la duración». El escritor debía sustraerse a la vida, protegerse del mundo, exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo, renunciar al confort y a las facilidades, acurrucarse perezosamente en el espacio cerrado de la obra, «de la que es dueño y donde puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad».

¿El que se dedica así a una obra adquiere una experiencia? Un término nuevo que ponía un nuevo condicionante a la libertad de creación. Rilke en Malte decía que los versos no eran sentimientos sino experiencias, que para escribirlos había que haber vivido mucho, es decir, tener recuerdos. Blanchot no puede negar esta afirmación del poeta, pero la redondea añadiendo que los recuerdos son necesarios pero para olvidarlos, «para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso. Aquí, expe-

riencia significa: contacto con el ser, renovación de sí mismo en ese contacto; una prueba, pero una prueba que permanece indeterminada».

Paul Valéry había dicho que el verdadero poeta buscaba la poesía toda su vida y que había que crear la necesidad, el fin, los medios, y aún los obstáculos. Esta era otra forma de experiencia. La poesía no era dada al poeta «como una verdad y una certeza», la poesía vivía de lo incierto. Para Valéry el arte debía crear todo a lo que nos hemos referido antes: necesidad, el fin, los medios y esos obstáculos que lo convierten en algo difícil, pero también inútil para cualquier persona. El objetivo de la poesía era el ejercicio del espíritu, era el espíritu que no era nada sino era obra. Y la obra era el momento excepcional «en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema». Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volveremos al punto de partida». Por lo tanto la poesía era inútil pero necesaria. Para Valéry la obra era igual al espíritu, de una manera equívoca como forma. Forma que a veces tiene el sentido de un poder vacío, capacidad de sustitución que precede y hace posible una infinidad de objetos realizables, y a veces tiene la realidad plástica, concreta, de una forma realizada. En el primer caso, el espíritu es dueño de las formas; en el segundo es el cuerpo quien es forma y potencia del espíritu. La poesía, la creación, es así la ambigüedad de uno y de otro².

² «Por proteger a la poesía de los problemas insolubles, Valéry quiso convertirla en una actividad aun más exigente, ya que no tenía secretos y no podía refugiarse en la vaguedad de su profundidad. A sus ojos es esa convención que envidia a la matemática y que sólo parece exigir trabajo y atención constante. Parece entonces que el arte, esa extraña actividad que debe crearlo todo, necesidad, finalidad, medios, crea sobre todo lo que lo entorpece, lo que lo vuelve soberanamente difícil, pero también inútil para todo ser viviente y, en primer lugar, para el ser viviente que es el artista. Actividad que ni siquiera es un juego, aunque tenga la inocencia y la vanidad del juego. Y, sin embargo, llega un instante en que se torna totalmente necesaria; la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu, el punto en el que la conciencia, ese poder vacío de convertirse en cualquier cosa, se convierte en un poder real, encierra en límites estrictos el infinito de sus combinaciones y la extensión de sus maniobras. El arte tiene ahora un objetivo: el dominio del espíritu; y Valéry piensa que sus versos no tienen otro interés que el de mostrarle cómo se hacen, cómo se hace una obra del espíritu. El arte tiene un objetivo, él es su propio objetivo, no es un simple medio de ejercer el espíritu, es el espíritu que no es nada si no es obra, ¿y qué es la obra? El momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volvemos al punto de partida.

La conclusión general que saca Blanchot es que «No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos». Para Mallarmé las razones de la escritura se remitían al parentesco que se establece entre las siguientes palabras: pensamiento, ausencia, azar, palabra y muerte. Blanchot comenta que el poeta francés vio «la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia, así como en la nada, un extraño poder de afirmación. Sabemos que todas sus observaciones sobre el lenguaje tienden a reconocer en la palabra la aptitud de volver las cosas ausentes». Y añade Blanchot un nuevo comentario muy importante, la verdadera búsqueda se sitúa «allí donde se afirma la pura ausencia, allí donde afirmándose, sustrae a sí misma, se vuelve presente, la presencia disimulada del ser y, en esa disminución, reside el azar, lo que no se abolirá...».

Para Rilke pesaba mucho la angustia de dejar de ser uno mismo. La conciencia de que «ninguna parte es permanecer». Para Rilke el poeta se volvía hacia lo más interior como hacia la fuente de la que es necesario preservar la pura irrupción silenciosa.

El poema verdadero no era la palabra «que, al decir, encierra, que encierra el espacio cerrado de la palabra, sino la intimidad que respira, por la cual se consume para aumentar el espacio y se disipa rítmicamente: pura llama interior alrededor de nada». La verdad del poema era, como uno de sus versos, «un hábito alrededor de nada». Esa intimidad silenciosa, ese puro consumirse en el que es sacrificada nuestra vida y

Este movimiento, y la terrible coerción que la vuelve circular, muestran que no se puede delimitar la experiencia artística: reducida a una búsqueda puramente formal, hace entonces de la forma (la singularidad de Valéry es dar a la obra el nombre del espíritu, pero tal como lo concibe, de una manera equívoca, como forma. Forma que a veces tiene el sentido de un poder vacío, capacidad de sustitución que precede y hace posible una infinidad de objetos realizables, y a veces tiene la realidad plástica, concreta, de una forma realizada. En el primer caso, el espíritu es dueño de las formas; en el segundo, es el cuerpo quien es forma y potencia del espíritu. La poesía, la creación, es así la ambigüedad de uno y otro. Como espíritu, sólo es el ejercicio puro que tiende a no realizar nada, el movimiento vacío, aunque admirable, de lo indefinido. Pero como cuerpo y ya formado, forma y realidad de un hermoso cuerpo, es indiferente al «sentido», al espíritu: en el lenguaje como cuerpo, en el físico del lenguaje, no tiende sino a la perfección de una cosa hecha), el punto ambiguo por donde todo pasa, todo se vuelve enigma, un enigma con el que no hay compromiso, porque exige que sólo se haga y se sea lo que el enigma haya atraído hacia sí. 'El verdadero pintor busca la pintura durante toda su vida; el verdadero poeta, la Poesía'. Toda su vida son tres palabras exigentes. No quiere decir que el pintor pinte con su vida, ni que busque la pintura en su vida, pero tampoco quiere decir que la vida permanezca intacta cuando se convierte completamente en la búsqueda de una actividad que no está segura de sus objetivos ni de sus medios, que sólo está segura de su incertidumbre y de la pasión absoluta que exige.

Hasta aquí tenemos dos respuestas. Los versos son experiencias, experiencias vinculadas a un enfoque vital, a un movimiento que se realiza en la seriedad y el trabajo de la vida. Para escribir un solo verso hay que agotar la vida. Luego la otra respuesta: para escribir un solo verso hay que agotar el arte, hay que haber agotado la vida en la búsqueda del arte. Estas dos respuestas tienen en común la idea de que el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla.

Otra respuesta sería la de André Gide: 'En esta tentativa amoureuse quise indicar la influencia del libro sobre quien lo escribe y mientras lo escribe. Porque al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida...' Págs. 80-81 de El espacio literario.

no para un poder o una gloria, sino para nada. Y el lenguaje era esta profunda «inocencia del corazón humano por la cual éste puede describir, en su caída irresistible hasta la ruina, una línea pura». Pura felicidad de caer, el alborozo de la caída, «palabra jubilosa que por única vez da voz a la desaparición antes de desaparecer en ella».

Rilke habla de una metamorfosis: entrada en lo eterno, y el espacio imaginario como una liberación del tiempo destructor. La eternidad sería el círculo puro del tiempo cerrado sobre sí. «Pero, que el espacio sea este tiempo por encima del instante, o que sea este espacio que 'bebe la presencia ausente' y transmuta la duración en intemporal, de todos modos aparece como el centro donde lo que no es más, permanece, y nuestra vocación, al establecer allí las cosas y a nosotros mismos, no es desaparecer sino perpetuar: salvar las cosas sí, volverlas invisibles, pero para que resuciten en su invisibilidad». Así para Rilke morir era una forma de escapar de la muerte, era la preocupación por limitar que introducimos en el ser, por el fin. La libertad debía ser la emancipación de la muerte. En la muerte estaba la identidad de ausencia y de presencia. Para Kafka escribir era morir. Escribía para morir, «para dar a la muerte su posibilidad esencial, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal, es un ideal que está por encima de la persona, no es la brutalidad de un hecho ni la neutralidad del azar, sino la volatización del hecho mismo de la muerte, su transfiguración en el seno de sí misma».

Para Heidegger, la muerte era la posibilidad extrema, lo más extremo que le ocurre al Yo, pero también el acontecimiento más personal del Yo, donde más se afirma a sí mismo y más auténticamente. La existencia poética en Rilke se encontraba en la tensión entre lo visible y lo invisible, «lo visible es necesario a lo invisible, se salva en lo invisible, pero también es lo que salva a lo invisible». Para este poeta, quien crea no podía desechar ninguna existencia.

Para Blanchot, Rilke y Mallarmé fundan su poesía en el tema de la ausencia. Pero para Mallarmé, la ausencia era lo que nos liberaba de la realidad de las cosas; mientras que para Rilke la ausencia era también la presencia de las cosas. En este último, la ausencia se vincula al espacio que en sí tal vez esté libre del tiempo, pero que, sin embargo, por la lenta transmutación que lo consagra, es también otro tiempo, «una manera de aproximarse a un tiempo que sería el tiempo mismo de morir o la esencia de la muerte».

Blanchot se detiene en analizar el tema de la inspiración surrealista, la escritura automática, «la poesía cercana a todos y convertida en la presencia feliz de lo inmediato». Cualquiera podía ser poeta sin pensar en su talento ni en su formación cultural, «se disimulaba la inseguridad de