

LOS ANAGRAMAS DE BLANCHOT (UNA LECTURA DE *THOMAS L'OBSCUR*)*

Blanchot's Anagrams (a reading of *Thomas l'Obscur*)

Évelyne Grossman

Université Paris Diderot – Paris 7

instantesyazares@yahoo.com.ar

Resumen: Leer a Maurice Blanchot, filósofo y escritor, es una prueba de lo extremo. Su novela *Thomas l'Obscur* obliga a todo lector a atravesar una experiencia cuasi loca que trastorna sus referencias. En efecto, se trata de no resistir a los efectos transferenciales reales que ejerce sobre cada uno la lectura, sino antes bien de pasar por la prueba de una cierta facultad de disociación –cualidad que todo analista y todo analizante necesitan: dinámica de los afectos, trayectoria de las fuerzas pulsionales que están en obra en aquello que Blanchot llamaba “el espacio literario” pero que es, a su vez, “espacio analítico”. ¿Qué es la deconstrucción?, preguntaba Jacques Derrida: aquello que en otro tiempo llamábamos psicoanálisis. Es dicha deconstrucción lo que se llama aquí *disociación*: movimiento transferencial de afectos por medio del cual el texto continúa viviendo.

Palabras clave: **lectura / muerte / anagrama / afectos**

Abstract: Reading Maurice Blanchot, philosopher and writer, is an experience of the extreme. His novel *Thomas l'Obscur* requires every reader to go across a quasi crazy experience that disrupts every reference. Indeed, the issue is not to resist the actual transferential effects that reading exerts on each one, but rather to go through the test of a certain faculty of dissociation –quality that every analyst and analysand need: dynamics of affection, pulsional forces path that are at work in what Blanchot called the “literary space” but is, at the same time, “analytic space”. What is deconstruction?, asked Jacques Derrida: that which we once called Psychoanalysis. Deconstruction is that which is called here *Dissociation*: transferential motion of affects through which the text continues to live.

Keywords: **reading / death / anagram / affects**

* Publicado originalmente en: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, a. 85, n° 940-941, Août-Septembre 2007, pp. 61-73. Retomado luego en É. Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.

*La añeja y peligrosa fiebre de los anagramas lo capturó.
Nacían uno cerca del otro. Peligrosos para ella porque se aislaba
nuevamente del mundo que la rodeaba.*

Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*¹

El soplo de las letras

Habrà que interrogarse un día para saber por qué, con Maurice Blanchot y algunos otros, en el siglo xx la lectura se convirtió en una experiencia de lo extremo². Ya no entonces simplemente el inocente (o sulfuroso) pasatiempo en el que cada uno siente por proyección, experimenta por identificación, vive por procuración –este injerto de imaginarios que Proust describe, evocando las tardes de lectura del joven Marcel en Combray: “esas tardes allí estaban más llenas de acontecimientos dramáticos de lo que frecuentemente estaba toda una vida”³. Sino más bien, esta prueba difícil, y sin embargo jubilosa de la que habla Bataille en *La experiencia interior*: “... escribo para quien, entrando en mi libro, caerá allí como en una trampa, no saldrá más”⁴. Sin llegar hasta esta provisoria “pérdida de sí” en el éxtasis o el sacrificio que describe Bataille (que sin duda no *escribe*) y que requiere de su lector, aquel que se aventura en los relatos de Blanchot es llamado a una extraña travesía.

Formulamos la hipótesis de que es exactamente esto lo que relata y escribe *Thomas l'Obscur*: una experiencia cuasi loca de vida y de muerte de las palabras, que arrastra a aquel que escribe, como a aquel que lee, en una incesante conmoción de sus referencias. Que el libro se

1. *L'Homme-Jasmin, Impressions d'une malade mentale*, trad. fr. R. Henry y R. Valançai, Paris, Gallimard, 1971, p. 158.

2. Los textos de Maurice Blanchot están citados según las siguientes ediciones: *Thomas l'Obscur (nouvelle version)*, Paris, Gallimard, 1950 (TO); *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, col. Folio-essais, 1955 (EL); *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1959 (LV); *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 (EI); *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949 (PF); *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1981 (K).

3. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1988, p. 83.

4. G. Bataille, *L'Expérience intérieure* en: *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 135.

abra sobre un relato de inmersión de Thomas en un mar tan acogedor como amenazante evidentemente no es fortuito. La lectura aquí parece una zambullida sofocante en un espacio móvil donde se es absorbido y rechazado, a veces incluido, a veces brutalmente expulsado. Reanimando las letras, devolviendo a las palabras su movimiento, escritor y lector experimentan este proceso sin fin de muertes y resurrecciones que Blanchot ve en toda escritura literaria. En un artículo fundamental de 1947, “La littérature et le droit à la mort” [La literatura y el derecho a la muerte], escribe aquello que resume el interminable proceso de escritura: la literatura “sabe que ella es ese movimiento incesante por el cual aquello que desaparece aparece. Cuando ella nombra, aquello que designa es suprimido; pero aquello que se suprime se mantiene, y la cosa ha encontrado (en el ser que es la palabra) un refugio más que una amenaza” (PF, 318).

Retomando así más de una vez la frase de Mallarmé que evoca en la palabra la ausencia de la cosa nombrada⁵, o aquella de Hegel según la cual el primer nombre fue un asesinato, Blanchot traslada la fórmula de la *Fenomenología del Espíritu*: “En la palabra muere aquello que da vida a la palabra; la palabra es la vida de esta muerte, ella es la «vida que porta la muerte y se mantiene en ella»” (PF, 316). Vale decir, que contrariamente a una idea recibida, la escritura en Blanchot jamás es letra muerta. Entonces, lo que se juega en *Thomas l'Obscur* es una inagotable y paradójica reviviscencia de la muerte; así se invierte la constatación que abre la historia: “el libro se pudría sobre la mesa” (TO, 29).

Se comprende la irritación que algunos hayan podido experimentar por la lectura de las “especulaciones filosófico-poéticas” de Blanchot, irritación de la que el filósofo Jacques Rancière se hizo portavoz. Comparando con frecuencia la travesía de *L'Espace littéraire* con la experiencia iniciática que enfrenta Orfeo en su descenso a los Infiernos, Blanchot se expone, en efecto, a la crítica que le ha sido frecuentemente dirigida de ser, como Bataille, un “nuevo místico”, un sacerdote transformando la literatura en ritual sagrado, rodeándose en su vocación de silencio de algunos turiferarios virando a la secta. Como subraya Rancière, frecuentemente hemos visto en Blanchot la figura emblemática de una tendencia moderna a la absolutización del arte heredada de los románticos alemanes, esta sacralización de la literatura que en Francia han encarnado también Flaubert y su “li-

5. “Digo ¡una flor! y [...] musicalmente se eleva, idea misma y suave, la ausencia de todos los ramos”, S. Mallarmé, “Variations sur un sujet” (1895), *Œuvres complètes*, ed. H. Mondor, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 368.

bro sobre nada”, Mallarmé y su proyecto de una escritura propia de la Idea. Así pues, aquello que está quizás condensado en el nombre de Blanchot sería “la pretensión de la literatura de ser un ejercicio inédito y radical del pensamiento y del lenguaje, incluso una tarea y un sacerdocio social”⁶. ¿La obra de Blanchot se consagra así al culto de una esencia inmóvil de la creación literaria? ¿Es legítimo calificar como “metáforas” los movimientos concretos que Blanchot insufla en la materialidad de la palabra y de la sintaxis? Lejos de lo indecible de la teología negativa a la que se lo acerca con frecuencia, tanto como de la idealización romántica del Verbo poético, Blanchot no ha dejado de insistir, en efecto, sobre la realidad física del cuerpo de las palabras y de sus efectos concretos y perceptibles:

Tomémonos la molestia de escuchar una palabra: en ella la nada lucha y trabaja, sin descanso se ahonda, se esfuerza, buscando una salida, volviendo nulo aquello que la encierra, infinita inquietud, vigilancia sin nombre y sin forma. El sello que retenía esta nada en los límites de la palabra y bajo las especies de su sentido ya se ha quebrado; he aquí abierto el acceso a otros nombres, menos fijos, todavía indecisos, más capaces de conciliarse con la libertad salvaje de la esencia negativa, de conjuntos inestables, ya no de términos, si no de su movimiento, desplazamiento sin fin de “giros” que no llegan a ningún lado. [...]

¿Dónde reside entonces mi esperanza de alcanzar aquello que repelo? En *la materialidad del lenguaje*, en el hecho de que las palabras también son cosas, una naturaleza, aquello que me es dado y me da más que aquello que comprendo. [...] El nombre deja de ser el pasaje efímero de la no existencia para devenir una bola concreta, una masa de existencia; [...]. Todo aquello que es físico juega el rol principal: el ritmo, el peso, la masa, la figura, y luego el papel sobre el cual se escribe, la traza de la tinta, el libro. Sí, por suerte, el lenguaje es una cosa [...]. La palabra actúa, no como una fuerza ideal, sino como una potencia oscura, como un encantamiento que violenta a las cosas, que las hace *realmente* presentes fuera de ellas mismas” (PF, 315-316, el subrayado es mío).

Es posible, entonces, que con Blanchot, como con tantos otros escritores modernos, leer dé cuenta menos de una captación imaginaria, que de nuestra capacidad de soportar los efectos de afectos más o menos violentos, desestructurantes, que el texto ejerce sobre nosotros. En otros términos, se trata para el lector de ser capaz de *no resistirse* a los efectos

6. J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 13.

transferenciales reales que ejerce sobre él la escritura; incluso de dar prueba de una cierta aptitud para la disociación –cualidad requerida, como se sabe, de todo analista, como de todo analizante. Disociar y asociar, atar y desatar, tal es el movimiento que implica la lectura de Blanchot. Preferimos el término *disociación* al de *deconstrucción* para señalar esta dinámica de los afectos, este trayecto de fuerzas pulsionales trabajando en el espacio que Blanchot llama “literario”, pero del que podemos percibir la cercanía con aquel que Freud llamara “analítico”⁷. Esto implica sugerir, a su vez, que la deconstrucción, sin duda, no fue ajena a una cierta evitación del psicoanálisis, perceptible aquí y allí en una resistencia a tomar en consideración aquello que en la escritura da cuenta de las fuerzas del afecto. De ello dan prueba *a fortiori* algunos discípulos de la deconstrucción, al dejarse llevar por los desbordes de una escritura más lúdica que interpretativa, que da rápidamente un vuelco hacia el juego de palabras y que no deja de evocar juegos estilísticos similares en los herederos de un lacanismo tardío reducido a vulgata.

Homenaje o no a las fuerzas disyuntivas, el mismo título del libro, como se sabe, evoca ese nombre de Heráclito al que Blanchot se referirá más de una vez. En efecto, no se ha insistido lo suficiente sobre la profunda relación que une a Heráclito, modelo del poeta-filósofo, y la escritura-lectura de *Thomas l'Obscur*. Así, en *L'Entretien infini*: “Heráclito el Oscuro: así calificado en los antiguos tiempos (...) con la intención absoluta de hacer que se respondan, en la escritura, (...) la oscuridad del lenguaje y la claridad de las cosas, el dominio del doble sentido de las palabras y el secreto de la dispersión de las apariencias, es decir, quizás *el dis-curso y el discurso*” (EI, 122, el subrayado es mío). Heráclito es aquel que no teme enfrentar esa separación que él llama Diferencia y que se vale del intervalo sostenido, de la tensión entre desacuerdo y acuerdo. Heráclito: modelo de aquello que Thomas debe ser –otro nombre del lector.

Metamorfosis kafkianas

Incluso si, como se sabe, *Thomas l'Obscur* está secretamente ligado a *La Metamorfosis* de Kafka, no relata el mito o la fábula de las transformaciones de Thomas –nuevo Gregorio Samsa– sino que las pone en acto en la escritura, arrastrando a la lectura misma por los infinitos meandros y reptaciones del lenguaje. *Metamorfosis* es entonces una de las palabras clave cuyas múltiples ocurrencias pueden relevarse

7. Cfr. S. Videman, *La Construction de l'espace analytique*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1970.

en el texto⁸, como así también la performance que realiza. Así pues, el capítulo final es el gran capítulo de las metamorfosis, crisálidas transformándose en mariposas, orugas verdes transformándose en esfinges (TO, 131) y más allá, desplazamientos y corrimientos infinitamente repetidos –metáfora de la imposible salida del mundo:

A través de los campos se esparcía el ideal del color. A través del cielo transparente y vacío se esparcía el ideal de la luz. (TO, 131)

Pájaros abigarrados, elegidos para ser el repertorio de matices, se elevaban, ofreciendo el vacío del rojo y del negro. Pájaros apagados, designados para ser el conservatorio de la música sin notas, cantaban la ausencia de canto. (TO, 132)

Más aún, es el espacio del libro entero que se lee como un reciclaje de citas, metamorfosis de frases deformadas y retomadas, escritura caníbal tal como la lectura que absorbe, asimila y transforma; allí encontramos a Pascal, Dante, Artaud, Kant o Racine⁹. Toda lectura es devoración, gran tema del capítulo 4 de *Thomas l'Obscur*. ¿Qué es devorar? “arrastrar a la intimidad más profunda consigo mismo” (TO, 32). Y, por cierto, ¿qué encuentra Thomas en lo más íntimo, en el corazón mismo de la palabra “dévoration” [devoración]? La palabra “rat” [rata]. “...Se sintió mordido o golpeado, no podía saberlo, por eso que le parecía ser una palabra, pero que se parecía más bien a una rata gigantesca, con ojos penetrantes” (TO, 32).

Recordamos el pasaje. Thomas lee silenciosamente, devora un libro con los ojos: “Él leía. Leía con un cuidado y una atención insuperables. Estaba, ante cada signo, en la situación en que se encuentra el macho cuando la mantis religiosa va a devorarlo. Uno y otro se observaban. Las palabras, extraídas de un libro que adquiriría una fuerza mortal, ejercían sobre la mirada que los tocaba una atracción dulce y apacible” (TO, 27). En una serie de inversiones sucesivas que se encadenaban de trecho en trecho, Thomas devora un libro con los ojos, devora los ojos

8. Así: “... incapaz de entender la razón de estas metamorfosis y el objetivo de esta marcha silenciosa” (p. 65); “La muerte era una metamorfosis grosera al lado de la nulidad indiscernible que yo juntaba, sin embargo, en la palabra Thomas” (p. 112); “Una piedra rodaba, y se deslizaba a través de una infinidad de metamorfosis cuya unidad era la del mundo en su esplendor” (p. 132).

9. Algunos ejemplos de *Thomas l'Obscur*: la “fatalidad traicionada”, el abandono, la pasión raciniana (pp. 75-76); “esa nada tan templada y tan fácil donde permanecía Pascal” (p. 68); la “razón pura” y el “momento crítico” de Kant (p. 69), los círculos del infierno dantesco (p. 69), la “nada sin sexo y sin órgano” de Artaud (p. 71).

de un libro, es devorado por los ojos de un libro: “fue percibido por la intimidad de la palabra”; “percibió toda la extrañeza que había en ser observado por una palabra como por un ser vivo”; “las palabras ya se adueñaban de él y comenzaban a leerlo” (TO, 28). Entonces Thomas muta en palabra, deviene texto; él es literalmente el texto que lee. “Durante horas, permanecía inmóvil, con la palabra ojos, en lugar de ojos: estaba inerte, fascinado y desnudo” (TO, 29).

Más tarde la rata se adueña de él. Antes de ello, fue necesario la mutación de Thomas mismo en parásito: “Era allí, sobre el parquet, retorciéndose, luego volviendo a entrar en sí mismo, luego saliendo. Reptaba pesadamente [...] Metía su cabeza bajo la cama en un rincón lleno de polvo, descansaba en las deyecciones, como en un lugar fresco donde se encontraba más a gusto que en sí mismo” (TO, 32). Esto recuerda a Gregorio Samsa escondido bajo su sofá: “zonas de mugre cubrían las paredes, pequeños montones de polvo y basura se acumulaban en todos los rincones. En los primeros tiempos, Gregorio se instaló en los lugares más sucios”¹⁰.

Omnipresencia de Kafka en *Thomas l'Obscur*, como en toda la obra de Blanchot. Prueba de ello es la frase clave que retoma como un *leitmotiv* acerca del pasaje, en Kafka, del “yo” al “él”, hallazgo de la impersonalidad del sujeto de la escritura. Así, por ejemplo, en *L'Espace littéraire*: “Kafka remarca, con sorpresa, con un placer encantado, que él se inició en la literatura una vez que pudo sustituir el «El» al «Yo»” (EL, 21). Es una “transformación” fundamental, escribe Blanchot. Interpretemos: una metamorfosis. Traducción en *Thomas l'Obscur*: “mientras que, encaramadas sobre sus hombros, la palabra *El* y la palabra *Yo* comenzaban la masacre” (TO, 29), fórmula que no adquiere todo su sentido si no se la pone en relación con aquella primera versión de *Thomas l'Obscur* de 1941: “En el estado incomprensible en el que se encontraba, mientras que la palabra *El* y la palabra *Yo* se le subían como gigantescas *cucarachas*, y encaramadas sobre sus espaldas, comenzaban una masacre interminable”¹¹. Samsa, la cuca-

10. F. Kafka, trad. fr. A. Vialatte, Paris, Gallimard, col. Folio, 1938, p. 80. Esta es la traducción que Blanchot leyó y cita siempre (la negligente traducción de Vialatte, como él la llama); recordemos que esta primera traducción al francés de *La Metamorfosis* apareció por primera vez en la *N.R.F.*, en 1928. Hablando de Gregorio, este anti-héroe de la condición humana, Blanchot escribió: “él lucha aún por su lugar *bajo el sofá*, por sus pequeños viajes sobre *el frescor* de las paredes, por la vida en *la suciedad y el polvo*” (K, 73, el subrayado es mío).

11. *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1941, p. 23; el subrayado es mío. Como es conocido, la primera versión llevaba el subtítulo “novela” [roman], que desapareció en la nueva versión de 1950.

racha kafkiana estaba allí más explícitamente sugerida. Si las últimas líneas del relato (“se arrojó allí, pero tristemente, desesperadamente, como si la vergüenza hubiera comenzado para él”, TO, 137) evocan sin duda el fin de *El Proceso* de Kafka (“Era como si la vergüenza fuera a sobrevivirlo”), también se refieren claramente al proceso de metamorfosis infinitas de vidas y de muertes que Blanchot ve operar en la historia de Gregorio Samsa. “El estado de Gregorio, escribe Blanchot, es el estado mismo del ser que no puede salir de la existencia, para quien existir es estar condenado a caer y recaer siempre en la existencia” (K, 73). La maldición de la metamorfosis es la grotesca, la risible condena que golpea a Gregorio-Thomas: “la vergüenza de una existencia interminable” (TO, 102). Es la misma idea, marquemoslo de paso, que desarrolla Emmanuel Lévinas, cercano a Blanchot, en su texto *De l'évasion*, redactado en el momento en que Blanchot mismo escribe su primera versión de *Thomas l'Obscur*. La necesidad de evasión para Lévinas es una aspiración similar a salir de una cierta *definición* de nuestro ser, a escapar de esta náusea, de esta vergüenza de *estar pegados a sí-mismos*: “Búsqueda de una salida, pero no nostalgia de la muerte, ya que la muerte no es una salida, como tampoco una solución. El fondo de este tema está constituido –si se nos permite el neologismo– por una necesidad de *excedencia*”¹².

Así, la metamorfosis es tortura y torsión, signo de este tormento que se lee también, nota Blanchot, en la sintaxis tortuosa del *Diario* de Kafka, su tentativa de regresión al infinito de las palabras, la inestabilidad de las afirmaciones retiradas apenas planteadas: “hay verdaderamente una imposibilidad para descubrir qué cara gira hacia nosotros el pensamiento, de tanto girar y revolverse, como si en el extremo de un hilo retorcido, no tuviera otro objeto que reproducir su movimiento de *torsión*” (K, 89; el subrayado es mío).

Dar Cuerpo a la muerte

No hay pues una historia en *Thomas l'Obscur*. No se nos cuenta el movimiento hacia la inexistencia de Thomas, la muerte sin muerte de Anne ni los infinitos movimientos que vuelven cualquier muerte provisoria o imposible. No se nos relata la transformación de un personaje (Thomas en rata, Anne en araña), se nos la hace experimentar, se

12. E. Lévinas, *De l'évasion* (1935), int. y notas J. Rolland, Paris, Le livre de poche, 1998, p. 97-98. Lévinas, a quien conoció hacia 1925 en la Universidad de Estrasburgo, será hasta su muerte en 1995, uno de los amigos cercanos de Blanchot.

nos hace atravesar la existencia, sentir la experiencia. A lo largo de la lectura se persigue pacientemente la exploración de dobles, de espejos y la reversibilidad de posturas: ver/ser visto, comer/ser comido, entrar/salir... Última metamorfosis de la metamorfosis: el libro se lee letra a letra, con esta fuerza de disociación que abre las palabras, despoja las palabras de sus lazos: entonces el espacio se *anagramatiza*. Del proyecto de Libro de Mallarmé, Blanchot conservó la indecisión move-diza, la movilidad de las hojas separadas desbaratando la linealidad del sentido y la lectura. De *Coup de dés* [*Un golpe de Dados*] admira la invención de un nuevo espacio que une “la más grande dispersión” y una tensión capaz de “asemejar la diversidad infinita” (LV, 344). Del programa mallarmeano, cuya locura lo fascina (con Kafka y Rilke, Mallarmé es su gran referente), Blanchot recoge “el poder extremo de explosión”, la diseminación de las sílabas, el espaciamiento y el infinito movimiento de la lectura sustituyéndose por la individualidad del autor y del lector: “el libro, mostrándose y ocultándose, dispersándose y recogándose, muestra que no hay ninguna realidad sustancial: no está nunca allí, sin cesar deshaciéndose mientras se hace” (LV, 356).

¿Anagramas de Blanchot? Conocemos su gusto por los juegos gráficos y los enigmas literarios. “*Thomas* comienza como termina *Blanchot*, señala Christophe Bident, termina como lo hace *Maurice*, y el título mismo del libro entero, algunas letras más algunas letras menos, forma un criptograma de *Maurice Blanchot*”¹³. Por ejemplo, recordemos los juegos de palabras que determinan la elección de los patrnimos de cada uno de los personajes de *Le Très Haut*: Sorge, el narrador, reenvía a la “cura” heideggeriana, Dorte evoca la muerte, Bouxx los libros, Kraff, el prisionero que redacta su diario, es un Kafka lejano, etc. Repasemos también los títulos que se responden a distancia, como en eco: *Faux Pas* (1943), *La Part du Feu* (1949), *Le Pas au-delà* (1973). A propósito de *Faux Pas*, cuyo título juega también con la medida de pata que efectúa*, la leyenda (?) indica también que se inspira por truncamiento en el título de la obra de Charles Plisnier,

13. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Champ vallon, 1998, p. 141. Recordemos algunas definiciones: el anagrama es una palabra formada por la transposición de las letras de otra (así *gare* y *rage*). El criptograma le añade algo de secreto. El hipograma de Saussure, se verá más adelante, sugiere la firma secreta de un nombre disimulado en la repetición de las sílabas de un verso.

* *Faux pas*, en efecto, puede traducirse como “Falsos pasos” o “Paso en falso”. Esta última acepción se relaciona con el error o “medida de pata” [*bévue*] que señala la autora. [N. de la T.]

Faux passeports, de la que Blanchot realizó una reseña en 1937 para el periódico *L'Insurgé*.

Una lectura paciente, cuyos detalles sería fútil reproducir aquí, hace aparecer rápidamente en *Thomas l'Obscur* un extraño movimiento de las letras de las palabras persiguiendo el trabajo de las metamorfosis señaladas más arriba. Recordemos la alucinante escena de la lectura en el capítulo 4: las palabras devenían vivientes y se desplegaban en otras palabras “que a su vez contenían en sí mismas otras palabras, como un séquito de ángeles abriéndose al infinito hasta el ojo del absoluto” (TO, 28). El lector de Blanchot, si no quiere él tampoco dejar que el libro “se pudra sobre la mesa”, es rápidamente tomado por el intenso movimiento de disociación, dispersión y metamorfosis que agita el texto, movimiento que, entre Kafka y Mallarmé, hace de la lectura de *Thomas l'Obscur* una verdadera prueba. Blanchot, en su lectura de *Coup de dés*, recordaba que el mérito de Mallarmé había sido el de inventar un espacio que necesitara de una lectura oscilante entre el análisis del detalle y la visión global: “La obra literaria está allí en suspenso entre su presencia visible y su presencia legible: partitura o cuadro que hay que leer y poema que hay que ver, y gracias a esta alternancia oscilante, buscando enriquecer la lectura analítica por la visión global y simultánea, buscando enriquecer también la visión estática por el dinamismo del juego de los movimientos, en fin, buscando ubicarse en el punto de intersección donde escuchar es ver y leer, pero colocándose en el punto en que, sin haber realizado la conjunción, el poema ocupa sólo el vacío central que representa el porvenir de excepción” (LV, 353).

Aquí hay que encontrar una buena distancia de lectura entre disociación y reconexión, entre diseminación de los signos y re-agregación provisoria en la palabra, la frase o el discurso. Demasiado lejos, el libro permanece extraño, ilegible; demasiado cerca, la escritura se descompone, se dispersa en series disparatadas de fragmentos silábicos o fónicos, donde el libro corre el riesgo, incluso allí, de “pudrirse” por descomposición orgánica, gangrena del tejido verbal y de la frase.

Algunos ejemplos serán suficientes. Entre el primer capítulo (Thomas nadando en una suerte de gran mar original, aquel de los mitos cósmicos evocando la búsqueda del origen del lenguaje), y el capítulo 4 (la lectura), más de un paralelismo aparece. Así, en los *incipits* respectivos: “Thomas *se sienta y mira* el mar. Durante algún tiempo permanece *inmóvil* [...] *permanece* obstinadamente con los *ojos fijos* sobre esos cuerpos” (TO, 9), se transforma así en el capítulo 4: “Thomas *permanece* leyendo en su habitación. Estaba sentado, [...] tan compenetrado que

no hacía un movimiento [...] Uno y otro *se miraban*” (TO, 27). A esta inmovilidad aparente responde, de este lado de la superficie del mar y del libro, en las profundidades invisibles de las palabras, ínfimos movimientos de disociación de las letras que las ponen en movimiento, las hace invertirse y responderse, pasar las unas a las otras, engendrando esta vida inagotable que, en la lengua, hace imposible la muerte. Así, en el primer capítulo, la palabra *nage* [natación] se despliega en *nuage* [nube], *rivage* [orilla], *nageoire* [aleta], *dégage* [despejado], *brevage* [bebida], *voyage* [viaje], *visage* [rostro], *vague* [onda, oleada]. En el capítulo 4, *nage* [natación] por anagrama se transforma en *ange* [ángel], que a su vez deviene *étrange* [extraño], *carnage* [masacre], *ange noir* [ángel negro], *agonie* [agonía]...: “las palabras contenían en sí mismas otras palabras, como un séquito de ángeles abriéndose al infinito” (TO, 28). “Mientras que, encaramadas sobre sus hombros, la palabra *Él* y la palabra *Yo* comenzaban su *masacre*, permaneciendo palabras oscuras, almas *desencarnadas* y *ángeles* de las palabras que profundamente lo exploraban” (TO, 29).

¿Es excesivo remarcar que en esta última expresión (“obscures, *âmes* [...] des *mots*” [“oscuras, almas [...] de las palabras”]) se lee el anagrama del título: “Thomas l'Obscur”? ¿Hay que señalar también aquello que hace pasar de la *agonie* [agonía] (“su cuerpo sufría una agonía”, p. 32) al *ange noir* [ángel negro] (“ella era casi bella para esta suerte de ángel negro”, p. 32), pasando por el *agôn* sobrentendido de la *lucha* (“esta lucha era horrible para el ser echado por tierra”, “su cuerpo, luego de tantas luchas, se hizo completamente opaco”, p. 33)? Y por otro lado, en el conjunto del libro, se puede leer, por ejemplo, este anagrama (entre miles) donde se dibuja entre otros el anagrama de *grande* [grande]/ *danger* [peligroso]: “Anne vécut quelques jours de *grand* bonheur. [...] Avec elle, il était tout à coup un être dont elle disposait sans *danger*. Si elle se saisissait de lui, c'était avec la liberté la plus grande. [...] qui lui permettait de traiter ce corps *étranger* comme s'il lui avait appartenu [...]. Mais elle ne voyait en lui qu'une bouche futile, *regards légers*...” [“Anne vivió por algunos días una gran felicidad. [...] Con ella, él era de repente un ser del que ella disponía sin peligro. Si ella se agarraba de él, era con la mayor libertad [...] que le permitía tratar a ese cuerpo extraño como si le perteneciese [...] Pero ella no veía en él más que una boca fútil, miradas ligeras”] (TO, 49).

O incluso, más adelante: “Je me trouvai avec deux *visages* collés l'un contre l'autre. Je ne cessai de toucher à deux *rivages*. [...] c'est à cette partie perdue dans un constant *nauffrage* que je dus ma direction [...] au lieu de se *dégrader*,...” [Me encontraba con dos rostros pegados

uno contra el otro. Yo no cesaba de rozar dos orillas [...] es a esta partida perdida en un constante naufragio que debo mi dirección [...] en lugar de degradarse] (TO, 111). Pregunta: ¿hasta dónde podemos ir con esta atención minuciosa que lleva a esa ruptura recurrente de sílabas que se despegan y parecen ahuecar las palabras, disociarlas de sí mismas, abrir la lectura a una abundancia subterránea hasta ahora desapercibida? Este tipo de lectura es la que Blanchot exige, él que describía a Thomas inmóvil y fascinado, leyendo “con una minuciosidad y una atención insuperables” (TO, 27) ¿Por qué no esto, por ejemplo: “L’homme, submergé par les vagues qu’amoncelait l’absence de flot, parlait à son cheval dans un dialogue à une voix” [El hombre, sumergido por las olas que amontonaban la ausencia de oleaje, hablaba a su caballo en un diálogo a una voz] (TO, 133). ¿Qué viene a hacer aquí este caballo que surge de la nada, sino quizás hacer leer, desatar, y reanudar un nexo desapercibido entre el *cheval* [caballo] y la *vague* [ola]?

Es inútil multiplicar los ejemplos que cada uno puede encontrar fácilmente, salvo que no resistan esta lectura disociada. Notemos aún el anagrama del *être* [ser] monstruoso, este ser de la lengua que se disemina y se propaga poco a poco: “et qui néanmoins l’emplissait de *terreur* et qu’il sentait *errer* dans l’*aire* de sa solitude. Toute la nuit, tout le jour ayant veillé avec *cet être*, comme il cherchait le repos, brusquement, il fut averti qu’un autre avait remplacé le premier... [y que, sin embargo lo colmaba de terror y que él sentía *errar* en el *aire* de su soledad. Habiendo velado toda la noche, todo el día con *este ser*, cuando buscaba reposo advirtió bruscamente que otro había reemplazado al primero...] (TO, 30). Me parece que no hubiera sido correcto interpretar esto como un funcionamiento poético del discurso en el sentido ornamental, del ritmo musical o del puro juego de significantes. Creo que hay que ver y escuchar la inscripción de esta diseminación orgánica y atómica de las letras por la cual Blanchot intenta atrapar el murmullo de la lengua. Precisemos. Thomas es también un organismo unicelular, un protoplasma, un paramecio: “Sous le microscope géant, il se faisait *amas* entreprenant de cils et de vibrations” [Bajo el gigantesco microscopio, se hacía un activo cúmulo de cilos y vibraciones] (TO, 12). ¿De Thomas a Tamas, hay que leer el anagrama “*atome*” [átomo]? Hacia el final del relato, en la extraña ciudad en forma de inmenso mar que se eleva en torno a Anne, el curso del tiempo se renueva: “quelque chose qui ne pouvait pas se représenter, non plus être humain, mais seulement être, merveilleusement être, parmi les éphémères et les soleils déclinants, avec *les atomes agonisants*, les espèces

condamnées, les maladies blessées, Anne remontait le cours des eaux où se débattaient d'obscur *germes*" [algo que no podía representarse, ni siquiera ser humano, sino solamente ser, maravillosamente ser, entre las efímeras y los soles declinantes, con los átomos agonizantes, las especies condenadas, las enfermedades padecidas, Anne remontaba el curso de las aguas donde se debatían oscuros gérmenes] (TO, 93). Este término "*germe*" [germen] aparece más de una vez en *Thomas l'Obscur*, no exactamente en el sentido de estas sílabas-gérmenes del atomismo hindú que habla del valor mágico y la fuerza de creación del lenguaje, sino como recuerdo de aquello que más le ha interesado de la escritura automática de Breton: la afirmación de "ese murmullo infinito abierto cerca nuestro, bajo nuestra palabra común, que parece una fuente inagotable" (EL, 239). Así por ejemplo: "Hice un esfuerzo supremo por mantenerme más acá de mí mismo, lo más cerca posible del lugar de los *gérmenes*. Ahora bien, lejos de alcanzar, hombre hecho, adolescente, *protoplasma*, el estado de lo posible..." (TO, 112). Lo que allí descubre Thomas es al "oscuro Thomas", ese doble innombrable, esa nada en la cual su forma se aloja.

Lecturas locas

Durante algunos años, entre 1906 y 1909, el muy serio Ferdinand de Saussure, inventor de la lingüística, completó un número considerable de cuadernos consagrados a los anagramas que creyó descubrir en los versos Saturnianos¹⁴. En la poesía latina, Saussure intentó descifrar las combinaciones de fonemas en las cuales, según él, un verso o muchos contribuían a construir el anagrama de una sola palabra (en general un nombre propio, el de un dios o un héroe). En aquello que él pensaba que era un proceso encriptado, creyó reconocer una coacción de la composición, igual que la rima en la poesía francesa, incluso un ritual obsesivo. En ningún caso, hay que señalarlo, el impulso de una palabra inspirada. Nada de mística en esta búsqueda, señala Starobinski, ningún atisbo de que Saussure estuviera buscando "el germen vital" del poema; sólo ve allí un valor de apoyo mnemónico del discurso para el poeta improvisador, incluso si sugiere aquí y allá la idea de una tradición oculta y de un secreto cuidadosamente preservado. Muy rápidamente, sin embargo, se inquietó Saussure por el riesgo de enloquecer persiguiendo de este modo, en los versos latinos,

14. Esos manuscritos fueron publicados por Jean Starobinski bajo el título *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

la similitud, el eco disperso, la repetición disimulada de nombres. La búsqueda que se torna obsesión termina fracasando.

Recordamos aquello que decía Barthes a propósito de la lectura: "... el lugar específico del lector es el paragrama, como el que obsesionó a Saussure (¿no sentía volverse loco, él, el sabio, por ser sola y plenamente lector?): una lectura «verdadera», una lectura que asumiera su afirmación, sería una lectura «local», no porque inventara sentidos improbables («contrasentidos»), sino porque percibiría la multiplicidad simultánea de sentidos, de puntos de vista, de estructuras, como un espacio extendido fuera de las leyes que proscriben la contradicción..."¹⁵. ¿Qué es un lector "totalmente multiplicado, paragramático"? ¿La suma de las lecturas virtualmente posibles, como lo postulaba el estructuralismo, o más bien la multiplicidad de voces y escuchas, dispersas y flotantes provisoriamente agrupadas en una sola figura, *este* lector? Así, Thomas, apenas un sujeto, oscilando entre la nada y la existencia, que a veces escribe y otras lee, infinitamente disociado y plástico, "prodigiosamente ausente" (TO, 127).

"A medida que progresaba en su investigación sobre los hipogramas —escribe Starobinski— Ferdinand de Saussure se mostraba capaz de leer siempre más nombres disimulados bajo un solo verso. ¡Cuatro bajo un solo verso de Johnson! Pero de haber continuado, esto habría sido la marea: olas y olas de nombres posibles se habrían podido formar bajo su ojo ejercitado"¹⁶. ¿Es el vértigo de un error?, pregunta Starobinski a propósito de Saussure. Es antes bien, sugiere, "descubrir esta verdad simple: que el lenguaje es recurso infinito y que detrás de cada frase se disimula el rumor múltiple del cual ella se ha desprendido para aislarse delante de nosotros en su individualidad"¹⁷. Por mucho tiempo, pero en vano, Saussure buscó un método que le permitiera probar que sus hipogramas no eran el fruto del azar. ¿Cómo verificarlo, en efecto? ¿Cómo poner fin a la incontrolable germinación de palabras abriéndose al infinito, a la puja de "las palabras bajo las palabras"? Él se preguntó si acaso, en lugar de ser el signo mismo de la creación poética, el hipograma o el anagrama no serían más que un fantasma retrospectivo despertado por el lector. ¿Latencia verbal disimulada bajo las palabras del poema o proceso consciente? El debate, lo sabemos y Starobinski lo recuerda oportunamente, ha apasionado a los teóricos del texto en los años sesenta: ¿creatividad intencional

15. "Sur la lecture" (1975) en: *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 46.

16. *Les Mots sous les mots*, ed. cit., p. 153.

17. *Idem*.

del autor o productividad textual, trabajo de la lengua? ¿Quién, en nuestros días, plantearía la cuestión en términos tan someramente opuestos?

*

Entonces fue cuando, releendo las primeras líneas de mi texto, he visto de repente proliferar los anagramas y las inversiones, las disociaciones de sílabas y los ecos fónicos, los gérmenes y los átomos de lengua: “Il faudra s’interroger un **jour pour savoir pourquoi** ... une **expérience** de l’**extrême** ... **loisir** où chacun ressent par **projection**, **éprouve** par **identification**, vit par **procuration** ... cette **provisoire** perte de **soi** dans l’**extase** ou le **sacrifice** ...” [Habrá que interrogarse un *día para saber por qué* ... una *experiencia* de lo *extremo*... *pasa-tiempo* en el que cada uno siente por *proyección*, *experimenta* por *identificación*, vive por *procuración* ... esta *provisoria* pérdida de *sí* en el *éxtasis* o el *sacrificio*...].

“El lector consideraba alegremente esta pequeña chispa de vida que no dudaba haber avivado” sugirió Thomas (TO, 28).

Traducción de Luciana Tixi