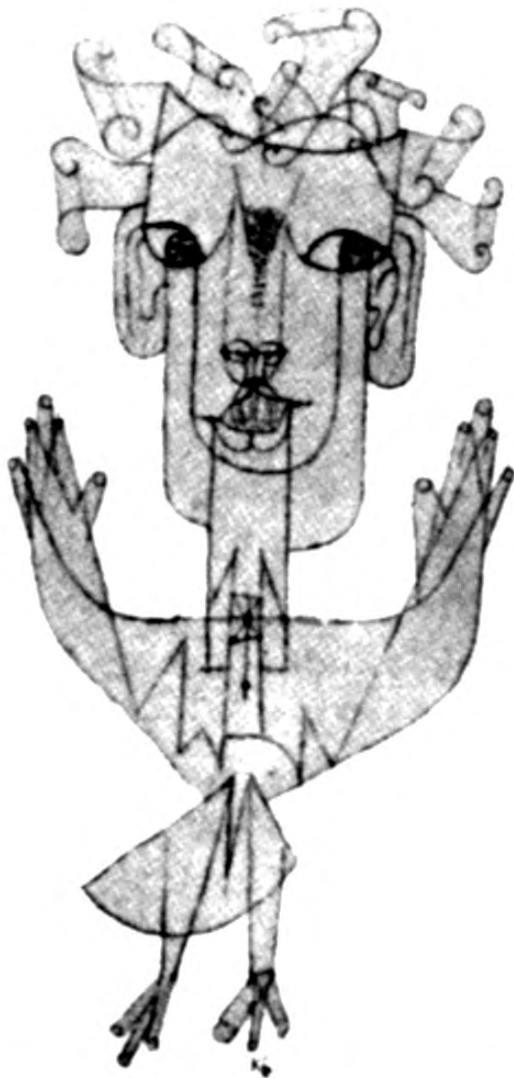


FIGURAS DE LO IMPOSIBLE: ATISBOS DESDE LA MÍSTICA, LA ESTÉTICA Y EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA EN FILOSOFIA PRESENTA:
ZENIA YÉBENES ESCARDÓ



Comité tutorial:

Dra. Leticia Flores Farfán
Dra. Elsa Cross
Dr. Alberto Constante



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: ¿CÓMO EMPEZAR?	4
PRIMERA PARTE: AFUERA / SIN VERDAD	25
La nouvelle théologie mystique: El desplazamiento místico de la escritura	26
La experiencia de la ausencia de experiencia y la mística negativa	34
El Dios sin verdad y la tradición de la mística negativa	41
La jerarquización de la realidad en el pensamiento dionisiano. El método triple de Pseudo Dionisio: Afirmación, negación, hipernegación El bien, la belleza y el deseo sin límite.	
La noche del afuera y la nueva mística negativa	55
La escena del mar o la tentación oceánica y cómo querer nadar y guardar la ropa. La escena del Apocalipsis: Abismarse en las tinieblas y la vergüenza de ser lo mismo. La escena del cadáver. La ausencia presente o cómo ser hecho y deshecho conforme a la Imagen. La escena de Thomas y su oscuro gemelo, o la dificultad de ser radicalmente afuera. La escena de la resolución de Igitur o de la imposibilidad del yo de darse fin a sí mismo. La escena de la experiencia órfica como experiencia límite y la herida del pensar. La escena de la primera pérdida de Anne. La escena de la serpiente y la rata o la apropiación del texto. La escena del descenso y la tumba de Thomas, o el imposible encuentro entre lo mismo y lo otro. La escena del encuentro entre Thomas y Anne o la distancia infinita. La escena de la segunda pérdida de Anne o la pasiva desposesión de sí. La escena de la elegía y el retorno o el anhelo de lo imposible.	
La indiscreción: rendirse a la pasividad	74
SEGUNDA PARTE: DESIERTO / LUGAR DE DESERCIÓN	78
La desgarradura: el operador visual de la desaparición	79
Tan lejos y tan cerca: La noche, el silencio, las esquirolas	82



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tan lejos y tan cerca: El lienzo y la ceniza	97
La indiscreción: Acerca de los ángeles. De la distancia y la mirada	122
TERCERA PARTE: EL APOCALIPSIS/ LA NADA DESCONOCIDA	127
El cuerpo y la palabra	128
El cuerpo abierto y la mística femenina de la Edad Media	137
Lo otro en femenino	141
La escena del grito: entre el exceso y el vacío.	
La escena entre la ausencia y la presencia.	
La escena de la abyección y la fragmentación.	
La escena del desposeimiento y la alteridad.	
La escena de la porosidad y la muerte.	
La escena de la destrucción y el extrañamiento	
La escena del pasaje fallido del grito a la escritura.	
La escena del pasaje fallido de la escritura al grito.	
La escena de la nada desconocida.	
La escena del amor sin objeto.	
La indiscreción: Erótica de la textura del cuerpo	169
ERRANTES: LA IMPOSIBLE CONCLUSIÓN	172
BIBLIOGRAFÍA	176

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Alberto Giacometti en su taller	5
2. Joan Miró, <i>Personaje</i> .	6
3. San Juan de la cruz. <i>Cristo crucificado</i>	95
4. San Juan de la cruz. <i>Diagrama de Subida del Monte Carmelo</i> .	96
5. Anselm Kiefer. <i>Los caminos de la sabiduría del mundo. Arminius</i> .	112
6. Anselm Kiefer. <i>Los héroes espirituales de Alemania</i> .	112
7. Anselm Kiefer. <i>Palette mit flügeln</i> .	113
8. Anselm Kiefer. <i>Resurrexit</i> .	114.
9. Anselm Kiefer. <i>Sin título</i> .	115.
10. Anselm Kiefer. <i>Padre, Hijo, Espíritu santo</i>	116
11. Anselm Kiefer. <i>Controversia iconoclasta</i>	117
12. Ansem Kiefer. <i>Pintar=Quemar</i>	117
13. Anselm Kiefer. <i>Shulamith</i>	118
14. Anselm Kiefer. <i>Tu pelo de ceniza, Shulamith</i> .	119
15. Anselm Kiefer. <i>Margarethe</i>	119
16. Anselm Kiefer. <i>Al Ser supremo</i>	120
17. Anselm Kiefer. <i>Zim Zum</i>	120
18. Anselm Kiefer. <i>Éxodo de Egipto</i>	121.

¿?



Introducción: ¿Cómo empezar?



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I

“¿El arte o el misticismo?” Esta pregunta, en cierto modo fue suscitada, y rápidamente abandonada, todo hay que decirlo, por Stéphane Mallarmé. Pienso de manera especial en *Les Fenêtres* en aquel momento en el que el joven que habla en el poema se ve a sí mismo reflejado en la ventana de un hospital y exclama: “Je me mire et me vois ange! Et je meurs, et j’aim / -Que la vitre soit l’art, soit la mysticité- / À renaître” (me contemplo y me veo ángel, y muero y quiero / sea el cristal el arte o el misticismo/ renacer)¹. En 1866, el joven que escribió “*Les Fenêtres*” liga en su poema, al ideal con la muerte (“Je meurs”, nos dice.) Entre 1866 y 1867, Mallarmé en las cartas que envía a sus amigos, desde su angustia acuciante en Tournon, hace saber que tras una terrible crisis religiosa, no sólo Dios ha muerto, sino también él: “*Je suis mort. Je suis parfaitement mort*”².

El filósofo es alguien que tiene miedo, dijo Georges Bataille. Con ello parecía querer hacerle sitio al misterio, a lo desconocido, a lo incógnito, ¿a lo trascendente? Heidegger, con voz de profeta, ya nos había prevenido que la ausencia de Dios es la plenitud de una compleja y vasta herencia y había señalado: “El vuelo de los dioses debe ser experimentado y soportado”. Podemos decir entonces que la muerte de Dios repudiado por ser el epítome de la presencia constante, del ilusorio borrado del tiempo (olvidando que lo “borrado” queda siempre debajo, como huella), se ha producido por indigestión, al absorber en sí toda realidad y toda perfección (*ens summum, omnitudo realitum, causa sui*: tales eran los nombres a él adscritos por la metafísica moderna.) Y sin embargo, si volviese a descender desde la lucidez de su locura, el profeta de la “*gaya ciencia*” vería que aún hoy no ha penetrado en nosotros la “hazaña” del deicidio. Tan sólo ha avanzado el desierto, y las sombras que proyecta esa hazaña se extienden, pero el hombre – aunque ya conozca el *dato* de la muerte de Dios- sigue sin ser capaz de experimentar “la ausencia de Dios como ausencia”, de anunciar la posibilidad de pensar el mundo sin la hipótesis de Dios y, desde una asunción de la súbita borratura del sujeto: ese “*Je suis mort. Je suis parfaitement mort*” de Mallarmé.

Si en el conocimiento se violenta al *otro*, afirmación ésta de Derrida, en el miedo, el yo se pierde a sí mismo. La supuesta identidad del sujeto se hace añicos y queda al descubierto su fragilidad. Lo primero no es ser, y mucho menos el ser, sino la carencia vital, la debilidad existencial las grietas entre las cuales aparece la demanda del *otro*, la diferencia supuesta por el lenguaje, la perdida homogeneidad con el medio. Provocado específicamente por la muerte de Dios y por la crítica de la subjetividad, este cuestionamiento del lenguaje y de la representación define- y es definido por- el mundo moderno y postmoderno. Al mismo tiempo, sin embargo, las operaciones “negativas” del lenguaje y de la representación referentes tanto a Dios como al sujeto, o el funcionamiento de un lenguaje semejante sólo a través de sus silencios y fallos, son de hecho fundamentales para las tradiciones decididamente premodernas de la teología mística y apofática, y de su práctica espiritual. No es casual, como veremos, que, de hecho, las formas de representación y de lenguaje

¹ Stéphane Mallarmé, *Les Fenêtres*, en *Obra Poética*, Edición Bilingüe, Hiperion, Madrid, 1980, pp. 42-45.

² Cf. Hans-Jost Frey, *Studies in poetic discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*, Stanford University Press, 1996, 182-183. Mientras no se indique lo contrario las traducciones y los énfasis a lo largo del texto son míos

que definen las tradiciones clásicas de la teología negativa o apofática, atraigan y susciten preguntas interesantes entre aquellos preocupados hoy, por la finitud y por sus marcas – el estar arrojados en el lenguaje, la dinámica radicalmente temporal, y la sujeción al deseo³. La cuestión que se plantea es pensar de otro modo, ser de otro modo. La pregunta que surge es también ¿cómo pensar para poder transmitir, para poder escribir, para relatar? La poesía, la literatura, el arte, han contribuido a la comprensión de esta experiencia de nihilidad como la experiencia fundamental de nuestro tiempo, cuya *pobreza de espíritu* muestra, paradójicamente, una capacidad simbólica y sacramental de acogida del misterio, de *lo otro*, en un tiempo casi exclusiva de los discursos religiosos. En el arte, como veremos, hay una zona de oscuridad, una espesura de sombra. Escribir, pintar, esculpir, danzar, es intentar llenar la ausencia y esto es tener percepción de ella. El más allá del arte es todavía un aquí, el decir de la ausencia. Lo que el escritor, lo que el artista vive es, en definitiva, una pasividad esencial y ella es el centro de la creatividad. La búsqueda de la obra es búsqueda a la vez pasiva e incesante, como la del místico, justamente porque no es

³ Ya en 1967, en un ensayo teológico y filosófico en torno a las conexiones entre el pensamiento de Heidegger y de Pseudo Dionisio Areopagita, Christos Yannaras argumentaba que, desde una cierta lectura, el análisis heideggeriano acerca del nihilismo europeo y de la muerte de Dios, no hacía sino mostrar una crisis interna de la metafísica occidental que podría constituir, en sí misma, una forma de teología apofática. Desde esta lectura, seguida entre otros por Jean-Luc Marion, la destrucción de las concepciones metafísicas de Dios, de todos los “ídolos de la razón”, alcanzaría su culminación con Nietzsche y abriría la posibilidad de pensar la inefabilidad y trascendencia de Dios, retomando el camino que el Areopagita trazó en siglo VI de nuestra era. Desde aquí, la muerte de Dios provocaría la desaparición de todos los muros de racionalidad y abriría la posibilidad de un nuevo quehacer filosófico implícito en la serenidad, el desasimiento de la *Gelassenheit*, y en esa esencia de la poesía que custodiaría el poeta. Y sin embargo, desde el mismo trabajo de Yannaras, estaría por dilucidar todavía, si la disciplina negadora del nihilismo habría de ser entendida entonces como un movimiento de ruptura con el pasado cultural, si por el contrario respondería a una actitud heredada que se manifestaría cíclicamente, o si cabría admitir que la propia tradición reúne en un mismo gesto ruptura e innovación. Más recientemente, en los estudios históricos y psicoanalíticos que se aproximan a las operaciones de la negatividad en el pensamiento y espiritualidad mística, la perspectiva ha sido mediatizada, de manera crucial, por autores como Michel Foucault y Jacques Lacan. Bernauer ha analizado la interpretación de Foucault en torno a la “muerte del hombre”, hablando de una suerte de forma contemporánea de teología negativa, y otros autores han examinado incluso el psicoanálisis de Lacan desde la perspectiva de la tradición mística. Cercano tanto a Foucault como a Lacan, el extraordinario trabajo realizado por Michel de Certeau, destaca de manera magistral. Certeau examina cómo la desintegración del mundo medieval y el nacimiento de la modernidad, crea formas históricas de espiritualidad en las que una oscuridad profunda, una “ausencia de Dios”, es experimentada por los místicos de los siglos XVI y XVII a través de movimientos incesantes de duelo y deseo. El interés contemporáneo por la teología apofática y el misticismo, se hace sin embargo, más obvio, en el caso de Jacques Derrida. En el intento preciso, de vincular a la deconstrucción con la teología negativa, Derrida fue el primero en sugerir la conexión para, por supuesto Y de manera por cierto bastante *mística*), negarla inmediatamente después. En un estudio reciente y maravilloso en torno al pensador francés, John D Caputo ha explorado la apertura de la cuestión y ha sugerido que Derrida no sólo deja abierta la posibilidad (así como la imposibilidad) de la teología negativa, sino que, además, nos permite llevar la fuerza desestabilizadora de la apófasis más allá de la esfera teológica, hacia la ética y la política. Por otro lado, el poeta y teórico Kevin Hart, ha sugerido que la deconstrucción no sólo podría apuntar o dejar abierta la posibilidad de una teología apofática, sino que la tradición apofática cristiana opera desde sus inicios deconstructivamente. En su estudio, rico y denso, en torno al apofatismo, Hart argumenta que una economía general de la teología negativa (opuesta a una economía restringida) deconstruye la alternativa simple en la que la teología negativa sería un mero reverso de la teología negativa y permanecería atada a su lógica. Esta lectura de una negatividad doble, que percibiremos en Pseudo Dionisio Areopagita y en Ángela de Foligno, es un correctivo poderoso ante el malentendido, tan terriblemente común como desafortunado, de encerrar a la teología negativa dentro de la lógica binaria. *Ver Bibliografía.*

expresión ni expansión del yo⁴. Pero la obra, como el Dios evanescente de la mística, escapará siempre, y siempre el artista, sentirá la angustia del abismo, el sufrimiento de la separación, la ausencia de lo *uno*; esa larga historia de lo *único* cuyo origen y cuyas vicisitudes, en su forma monoteísta, intrigaron tanto a Freud.

II

Hay en la mística algo así como una voluntad de clausura, un deseo análogo a la pulsión de muerte; como si se tratara de destruir los sueños en una desolación que es aprendizaje del *otro*. En la obra de los místicos, un deseo de perder atañe a la vez al lenguaje religioso en el que se traza su camino y el trazado mismo de su itinerario. Los místicos nos invitan a la desposesión de sí y la apertura al *otro*, a la itinerancia, al detenerse imposible. Sus viajes destruyen al mismo tiempo los caminos que crean. O más exactamente, caminar es querer perder el paisaje y la ruta. La mística se lleva a cabo como un proceso que desvanece los objetos del sentido, comenzando por Dios mismo, como si tuviera por función clausurar una episteme religiosa al borrarse a sí misma, y producir de esta manera la noche del sujeto. El lenguaje del creer se inscribe en los temas de la debilidad, de lo precedero, de la tachadura y de la desaparición. Efectivamente, los místicos no cesan de criticar las representaciones y de dejar atrás cada una de sus experiencias. Su crítica hacia la representación no es sin embargo, sino el ejercicio de un deseo; de un deseo de una mayor veracidad. Es un trabajo que lleva siempre más adelante, más allá de lo que se ha encontrado.

Impulsado por una carencia, *ese deseo apunta hacia lo imposible* aspirando encarnar el más allá en el aquí y el ahora, la trascendencia en la inmanencia, condenándose a lo inconcluso y a la reactivación incesante de una dinámica condenada al fracaso. El lugar de pertenencia de los místicos cobra así la forma de un cuerpo religioso perennemente atravesado por cualquier cosa que no es él, por una alteridad, fuente de un movimiento continuo de puesta en duda. Lo que cuenta, es la trayectoria, el camino y no tanto el objetivo que sigue siendo inaccesible⁵. Se trata entonces de “no poder dejar de caminar y de, con la certeza de lo que falta, saber de cada lugar y de cada objeto que no es eso, que no se puede residir *allí* ni contentarse con *aquello*”⁶.

Lo que enuncia así el símbolo cristiano lo expresan la fe y la caridad en términos de conductas y prácticas o, como se decía, en términos de “virtudes”. La fe supone una confianza que no tiene la garantía de lo que fundamenta: *el otro*. No conoce ni posee a este *otro*, sin lo cual sin embargo, dejaría de ser. La caridad reconoce también en el *otro*, próximo o distante, una figura absoluta, inexpugnable, que procura al creyente la posibilidad de “hacer la verdad”, pero sin que el cristiano pueda conquistar al *otro*, ni, por

⁴Aunque como advierte atinadamente Amador Vega, en este caso refiriéndose a la obra de Jackson Pollock, a veces en el arte moderno es difícil distinguir: “la aniquilación de ego, de la mera aniquilación en virtud de una sobreabundancia de ego”. Ver su *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005, p.42. Sin embargo, el discernimiento de esta distinción será una de las preocupaciones de esa ciencia de la mística que, como supo ver Michel de Certeau (1982), apareció entre los siglos XVI y XVII. Ver *Bibliografía*.

⁵ Michel De Certeau, “*Histoires de corps*”, entrevista, *esprit*, núm. 68, febrero de 1982, p.179.

⁶ Michel De Certeau, *La fable mystique*, Gallimard, Paris, 1982, p.411.

consiguiente, adueñarse de la verdad que le viene del prójimo. La esperanza guarda relación con la alteridad de un porvenir que no por ser necesario para la acción deja de estar, siempre, fuera de alcance; crea una marcha insegura hacia delante, desequilibrada por ese *otro* inasible que es lo futuro.

Hay una oportunidad permanente de “conversión” a lo extraño que hace irrupción en cada una de nuestras casas y clausuras. La alteridad es pues, sin pausa, la forma bajo la cual se presenta el “ladrón” nocturno del evangelio. Así, contrariamente al proceder que consiste en asignar un lugar a un fenómeno mutilándole así su parte de alteridad para asignarle un lugar estable e identificable, se trata de dejar libre curso a su surgimiento, con la fuerza de la sacudida. Verdad es, entonces, que hay que tomar en serio lo que siempre ha subrayado la reflexión filosófica, antropológica, o psicoanalítica: el *otro* es peligroso. Hierde al que no se defiende. Fundamentalmente, es el rostro de la muerte. Lo que me viene con el *otro* es mi muerte. Porque es *otro* de modo irreductible, estoy necesariamente limitada, destinada a morir. Y las experiencias de la alteridad relativas a la fe, a la caridad, a la esperanza –a saber, Dios, el prójimo, lo futuro- ¿qué nos anuncian sino un más allá de nosotros mismos y, por tanto, una muerte: nuestra desaparición?

Y sin embargo, Cristo ya resucitó, y si no lo hubiera hecho, vana sería nuestra fe, recuerda el Apóstol de los Gentiles. ¿Por qué vana? – preguntamos nosotros. Porque entonces la muerte habría celebrado su victoria: porque entonces la muerte misma sería Dios, a saber: el lugar central, fuera de todos los lugares, de la conjunción entre caos y cosmos: “En el grito del Hijo- dice Vincenzo Vitiello- es el Padre el que se revela. El abandono no es el castigo de una culpa: es la revelación del Padre. Ésa es la extrema paradoja: la contracción pura: el Padre es tal, es Padre sólo en el abandono y por el abandono del Hijo, de Hijo del hombre, de todos los hijos, del mundo. Esa es la verdad que anuncia el Mesías. En la única forma posible, en la del discurso oblicuo, engañoso, de la parábola que dice <<las cosas escondidas desde el origen del mundo>> *re-velándolas*”⁷. Y es que, hay un murmullo inquietante en los itinerarios y los trazos, que nos hace situarnos en la cuerda floja. Dios, pensamos entonces, podría no haber desaparecido en el sacrificio -siquiera por un instante- porque Él mismo sería entonces el Acto de la Desaparición, el Sacrificio y el Instante mismo. No el Camino, la Verdad y la Vida, sino la encrucijada de todos los caminos (la Cruz), la caída por implosión de toda verdad y de toda falsedad (pues que ambas coinciden en ser despliegue, distinción: en separar hombres y cosas, poniendo a cada uno en un sitio, aunque éste se revele inadecuado y por ende reintegrable.) No sería pues Vida y Eternidad (pues que la ortodoxia cristiana parece escamotear la muerte al verla espacialmente como un Más Allá), sino acción de dar muerte, cortando abruptamente el tiempo y los tiempos: línea retenida en segmento, en sección. Sin posibilidad ulterior de extensión y expansión: cortocircuito del tiempo. Instante del relámpago en la piedra.

En la hora nona del Viernes Santo, no moriría ni Dios ni un hombre (como querrían los docetistas), sino que Dios mismo se revelaría como muerte: “¿Eli, Eli, lamma sabachtani?” “¿Padre, por qué me has abandonado?” ¿Por qué, en efecto, sino porque Dios pudiera ser el

⁷ Vincenzo Vitiello, *Desierto, Ethos, Abandono. Contribución a una topología de lo religioso*, en Jacques Derrida y Gianni Vattimo (eds), *La religión*, PPC, Madrid, 1996, p.221. Cf. También Vincenzo Vitiello, *Cristianismo sin redención. Nihilismo y religión*, Trotta, Madrid, 1999.

Abandono y el Olvido, la Retracción misma? “Todo nacimiento – dice Edmond Jabès- es el instante de una ausencia colmada de la muerte en el seno de la muerte. De ese modo, habría una ausencia en la ausencia que sería perpetuo inicio. ¿Será acaso Dios?, ¿por tanto presente donde ha sido abolida toda presencia?”⁸.

El camino místico lleva a la incandescencia su deseo de Dios, en un movimiento que conduce de un más a un menos. No hay mística que no sea albergue de un combate para hacer sitio al *otro*, de una hospitalidad herida y jubilosa, ligada a una desaparición. El místico sería entonces aquel que deseando la garantía del significado, de la estabilidad, del ser, evocaría pasos al extremo contrario: hacia la aniquilación y la nada. La mística pareciera comenzar entonces por un principio de fundamento que consistiría, esencialmente, en abrir un espacio al deseo, dejando hablar al sujeto del deseo. Este fundamento no sería una base ontológica, sino que se dejaría ver, por el contrario, como línea de fuga respecto a todo, puesto que cada vez se trataría de trasladar, de desalojar el deseo interiorizado. La experiencia desestabilizaría y favorecería las orillas, los umbrales, los momentos de tránsito, de paso de un lugar a otro. *Esas carencias, provocadas por esas separaciones, serían otros tantos simulacros de la muerte, los que volverían a impulsar el deseo y harían advenir lo que Rilke calificaba de “lenguaje de la ausencia”*. La felicidad surgiría entonces de una pérdida radical. Sería un sol lo que brillaría en el fondo del pozo. Un colmo sería alcanzado, la pérdida, más aún, *perderse*. Ir tras la obra de arte –dicen algunos- es perder toda certeza, todo saber. Anularse: cruzar un desierto, secreta desolación sin nombre, y llevar la marca de Caín escrita en la frente: “Una pérdida progresiva de identidad es la experiencia de la literatura, la más deseable y terrible que uno pueda conocer”, dirá, sin ir más lejos, la mismísima Marguerite Duras⁹.

Podemos entonces preguntarnos: ¿De qué hablan los místicos?, ¿Hablan acaso de un Dios incognoscible?, ¿De una subjetividad humana que permanece opaca a sí misma?, ¿Constituyen acaso un esfuerzo fallido por bautizar el abismo de una existencia puramente humana, lingüística y fragmentada, con el nombre de un Dios inefable? Esta es la cuestión lancinante, la insistencia o la astilla que hiere al intelecto tanto como al cuerpo, y a la escritura tanto como al saber. La meta de los místicos, esa *nada desconocida* de Ángela de Foligno, esa *sin verdad* de Pseudo Dionisio Areopagita, esa *noche oscura* de fray Juan, no puede ser identificada. No puede serlo porque el referente permanece, estrictamente hablando, más allá del pensamiento y del lenguaje, más allá de la experiencia ordinaria, más allá, en pocas palabras, de la verdad del sujeto presente a sí mismo en el pensamiento y el lenguaje. Efectivamente, ya sea a través del deseo que lo consume, o del sufrimiento que lo aniquila, el sujeto queda pulverizado en el desconocimiento místico. El término final de la relación permanece más allá de la identificación y no puede convertirse en el objetivo de la experiencia cognoscitiva habitual. En este sentido este Dios sería “la noche”, “la nada” o “sin verdad”.

Y sin embargo, paradójicamente, esa carencia a partir de la cual se inaugura la mística no es sólo ausencia. Se manifiesta en un lenguaje que deja huella. Como si la revelación sólo fuera posible en la medida en que se encierra en la palabra, en la imagen, en el cuerpo, en el

⁸ Edmond Jabès, *From the book to the book: an Edmond Jabès reader*, Wesleyan University Press, 1991, p.48.

⁹ Yann Andréa, *M.D.*, Minuit, Paris, 1983, p.17.

lenguaje, en una tensión de terrible alumbramiento de lo que dentro de sí tiene, y a la vez, no puede contener. La paradoja del lenguaje místico radicaría entonces en que es un discurso predicado en su propia *imposibilidad*. El referente es lo por doquier supuesto, y lo por doquier faltante. La inadecuación del lenguaje referencial es entonces una marca de la distancia y la proximidad entre el místico y lo divino. Más aún, el mismo texto, autorizado por la unión del alma y Dios, que hace a Dios autor del mismo, deshace su propia autoridad (y su propia existencia) a través de sus reclamos acerca de la inadecuación del lenguaje¹⁰. Tal vez, la tendencia apofática de muchos místicos no sea sino anhelo de lo *imposible*. Un anhelo que transformaría radicalmente el lenguaje y la conciencia, donde lo infinito sería más bien un rebasamiento hacia dentro. Un rebasamiento que habitaría no estando, sustrayéndose, como la finitud. Tomarle la palabra a los místicos, es entonces involucrarse en una paradoja; quiero creer que continua y productiva. Es trabajar sobre el límite de lo pensable, sobre la inquietante manera de dar cuenta de la inquietante extrañeza de un mundo *otro*, sin poder reducirla o suprimirla. Es iniciar un viaje al país de *ninguna parte* (o tal vez, al *país de ninguna parte sin no*.)

III

“No dudo, que al alejarnos de lo que tranquiliza –nos advierte Georges Bataille- nos acerquemos a nosotros mismos, a ese momento divino que muere en nosotros, que ya tiene la extrañeza de la risa. La belleza de un silencio angustiante”¹¹. Sólo el arte tiene hoy *el carácter delirante* de las religiones añadirá. Y es que “hoy es el arte lo que nos transfigura y nos corroe, lo que nos diviniza y nos ridiculiza. Lo que nos hace atisbar nuestra propia aniquilación”¹². Escribir es entonces un proceso de enajenación y riesgo: “Las dos primeras personas –nos recuerda Deleuze- no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo”¹³. Esta destrucción del polo subjetivo frente a la fascinación de un objeto no interpretable, puede avanzar, hasta la destrucción física del objeto, como en la obra de Alberto Giacometti (Ilustración 1) y como en las aseveraciones temerarias de los místicos acerca de un Dios, que es nada, sin modo, o sin verdad. El arte, como los itinerarios místicos que trataremos de explorar, escapa a toda determinación o afirmación que lo establezca o realice: nunca está ya aquí, hay que encontrarlo o inventarlo siempre de nuevo. En este caso, el artista reduce la estatua a un perfil casi filiforme al que quedan adheridos algunos residuos de bronce. No es la estatua la hacedora del espacio, sino el espacio el deshacedor de la estatua. El espacio mismo se convierte en la sede de una extraña combinación de materia e imagen. La obra, tratando de desafiar su propia desaparición, pertenece a un campo puramente horizontal. Pero, ¿dónde?, ¿“más allá” o “más acá” de los orígenes de la forma?

Leer estos dos ámbitos, arte contemporáneo y mística premoderna, tan distantes como próximos, uno a la luz del otro, supondría una provocación genuina que nos pudiera llevar a

¹⁰ Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c., pp 56-88.

¹¹ Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p.141.

¹² *Ibid.* p.142.

¹³ Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1986, p.13.

repensar las visiones premodernas y posmodernas de la estética y la religión, así como su vinculación con lo *otro*, con lo *imposible*¹⁴. El discurso que trazo organizaría entonces una presencia faltante y guardaría, del sueño o del *lapsus*, la posibilidad de ser la señal de una alteridad que altera. Vimos brevemente a Giacometti, refirámonos ahora a Miró. En su obra, *Personaje* (Ilustración 2) Miró combinó la grafía de lo que parece un rostro y dos huellas de pie: por una parte una escritura significativa (la silueta dibujada); por otra, la huella silenciosa (la marca dejada por los pies.) Se reflejan una a otra, se llaman y se alteran en una relación que vincula la producción de un discurso sobre lo ausente con la muda garantía abandonada por lo que falta (*la huella*.) Se escribe partiendo de una ausencia y no se produce sino un simulacro. Lo que hago al escribir, no sería sino poner una representación en lugar de una separación.

IV

La mística y el arte contemporáneo, se entraman entonces, cómo iremos viendo, en una búsqueda que estrecha los lazos entre la alteridad y el deseo. Proliferan alrededor de una pérdida, vuelven legible una ausencia que multiplica las figuras del deseo. El deseo es una pulsión que pone en movimiento al sujeto haciéndolo tender hacia algo que no posee; “no poseer” tiene aquí un sentido amplio: se habrá de interpretar como todo lo que le es ajeno, que no puede ser circunscrito dentro de su naturaleza, su percepción, su comprensión, su razonamiento, su conciencia, sus posibilidades (de realización, de concepción, de imaginación); se dibujan así dos espacios irreconciliables: el del *mismo* y el del *otro* – que designará todo lo que le es ajeno al *mismo*. La relación de alteridad se presenta pues como *imposible* punto de sutura entre el *mismo* y el *otro* del que no hay evidencias sino huellas¹⁵:

¹⁴ *Lo imposible* no es, para mí, imposible, o aquello de lo que no podemos hablar, sino aquello de lo que no podemos hablar pero que tampoco podemos callar. *Lo imposible* es lo que engendra el pensamiento, el discurso, el deseo, que tienden precisamente hacia eso imposible que no pueden capturar. Si hablamos, si escribimos es porque no podemos cerrar el círculo, no podemos, ni final ni efectivamente, asegurar nuestro propio destino ni su verdad, ni su validez. *Homo viator*, sí, pero perdido en el desierto, atrapado en la *aporía* de un itinerario que es dado, sin principio ni final. Cf. Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo I, La moneda falsa*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 19-20. y Maurice Blanchot, “sin lenguaje nada se muestra. Y callar sigue siendo hablar. El silencio es imposible. Por eso lo deseamos” en *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Caracas, 1987, p.17.

¹⁵ Mi comprensión de estas *huellas*, debe mucho a las reflexiones de Jacques Derrida para quien: “La vida se protege a sí misma mediante la repetición, la huella, la diferencia (...) es necesario pensar la vida como huella”. Hay por lo tanto una diferencia en el origen, un retraso que es originario. Pensar en consecuencia la escritura como huella, como ceniza, es pensar la vida como escritura de la muerte y preceder y deshacer la determinación que constituye el presupuesto de fondo de la metafísica occidental: el ser como presencia. La presencia está siempre afectada por la ausencia, la vida es texto, es decir postergación y no inmediatez. Es huellas, no presencia plena. Es la aparición desaparecedora de los seres. Cf. *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 271-317. Felix Duque lo expresa de manera tan certera como profunda y contundente: “El saber popular ha sabido plasmar con franca brutalidad ese *imposible tránsito del nacimiento y la muerte* en dos villancicos (precedentes, a lo que sé, de la Baja Extremadura.) El primero alude a la repetición de una ceremonia como lo único presente, y que permite la datación del tiempo: <<Esta noche nace el Niño, Y es mentira: que no nace, Que esto es una ceremonia *Que todos los años se hace*>>. Es decir: porque hay, ceremonia, por eso -derivadamente- cabe computar los años, es posible contar nuestra propia vida. El Niño y los niños están prendidos de esa condición sagrada de posibilidad. El segundo villancico - desgarramiento insoluble en el seno de la alegría suprema- reza melancólicamente, y de manera casi blasfema: <<La Nochebuena se viene, La Nochebuena se va, Y nosotros nos iremos Y no volveremos más>>. Es decir: lo único permanente -*lo eternamente repetido*- es el símbolo, la ceremonia. Por eso, y por ella,

tales huellas son el reflejo de un movimiento que pretende la fusión de ambos “espacios”: *El deseo*. De la obra de arte, y del discurso místico surge una intuición persistente. Gráficamente podría describirse como un arco tensado en extremo, a punto de disparar la flecha, en ese momento preciso en que el arquero suelta el bordón y la flecha sale, pero nada es visible todavía ni de la trayectoria ni de su destino. Un deseo irrefrenable por *otro* desconocido frenado allí donde parecía imposible: en su inevitable vuelo hacia el espacio que nunca aparecía en escena, hacia un espacio exterior, de alteridad. Entre la escena y su “afuera”, la tensión del arco y la flecha anunciaban una trayectoria para la fusión de los dos espacios en uno, pero la fusión nunca tenía lugar, y el punto de partida y el de destino nunca encontraban modo de mostrarse en la continuidad de un único espacio.

Ahondemos un poco más en esta relación entre deseo y alteridad que percibimos entre la mística y la obra de arte. Pretender una definición totalizante del concepto de lo *otro* es tarea que se descubre abocada a la paradoja- y a la imposibilidad- desde un principio. Ya sólo con decirlo, el lenguaje, la representación, se ha tenido que rendir a la contradicción al pedir que se defina lo que por naturaleza es indefinido; indefinido porque los únicos límites que el “yo” conoce del *otro* son aquellos que lindan con él mismo y que no le dan visión alguna sobre la naturaleza y la configuración de eso *otro* – lo que, de paso, hace constatar la vanidad del adjetivo “totalizante”-; indefinido porque, en lo que se refiere al otro término empleado- “concepto”-, Jacques Derrida, pensador de estos límites, ya señaló la vanidad de querer captar al *otro* bajo las estructuras del *mismo*, es decir, de lo conceptualizable: “El concepto supone una anticipación, un horizonte en el que la alteridad *se amortigua* al enunciarse, y dejarse prever. Lo infinitamente-otro no se enlaza en un concepto, no se piensa a partir de un horizonte, que siempre es horizonte de lo mismo, la unidad elemental en la que surgimientos y sorpresas vienen a ser acogidos siempre por una comprensión, son reconocidos”¹⁶.

Sin concepto y sin identidad, el *otro*, es el “afuera absoluto, exterioridad que desborda infinitamente la mónada del ego cogito”¹⁷, lo impensado. Lo impensable. En un pensamiento moderno dominado por esta ley de *penser l’impensé* – psicoanálisis, ciencia, medicina, historia, matemáticas... -, la introducción de lo *otro*, de lo inconcebible en lo real, abrió simas en la percepción que el hombre tenía del mundo y permitió una “lógica de la desviación”¹⁸, que encontramos ya en la teología apofática, cuya pretensión es exhibir lo irrepresentable. Vana pretensión, ya que la alteridad es “una exterioridad que no se deja ni derivar, ni engendrar, ni constituir a partir de una instancia distinta de ella misma”¹⁹. Tal “exterioridad”, por ejemplo, no es espacial, puesto que todo espacio conocido es el lugar

estamos ya de antemano condenados a muerte”. Cf. Felix Duque, *El tránsito y la escoria: Las escatologías de Heidegger y Celan*, En *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Akal, Madrid, 1997, pp. 173-195

¹⁶ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, o.c., p.129. Se escucha de nuevo a Maurice Blanchot: “(el otro) no tiene ni puede tener patria común conmigo (y no puede), de ningún modo, alinearse en un mismo concepto, en un mismo conjunto, constituir un todo o hacer número con el individuo que soy”, en *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1996, p.101.

¹⁷ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, o.c., p.185.

¹⁸ Cf. Christine Buci- Glucksmann, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris, 1986, p.190.

¹⁹ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, o.c., pp.151-152.

del *mismo*, una referencia en la que él conoce y por la que se reconoce; se trata de una exterioridad no espacial, de una no-interioridad, de algo que no se designa más que por vía negativa, *de algo que no se dice*. Y sin embargo, debemos de ser cuidadosos. La *via negationis* no concierne a la negación sino a ese punto de incertidumbre entre negación y afirmación, vida y muerte, “Ni esto ni eso”- *Neti neti*, enseñan los Vedas-. Del *otro* no sabemos nada pero esa nada fisura y vacía todos nuestros saberes. Ese vacío es la huella, el excedente en el hueco que queda, la herida del lenguaje, y también, cuando se petrifica en certeza, su cicatriz.

Pudiera uno preguntarse por lo evitable / inevitable del encuentro con ese *otro*. Explica Michel Foucault que *lo otro* es aquello que nace al tiempo que nace el hombre, “en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso (...) que le es a la vez exterior e indispensable”²⁰. Inevitable, pues, si no el encuentro, por lo menos la tendencia al encuentro. Es Jacques Derrida quien nos ofrece la visión más completa de esta incierta experiencia: “Sin duda, este encuentro que, por primera vez no tiene la forma de contacto intuitivo (...) sino la de la separación (el encuentro como separación, otra rotura de la lógica formal), sin duda este encuentro con lo imprevisible mismo es la única apertura posible del tiempo, el único porvenir puro (...) Pero este porvenir, no es otro tiempo, un mañana de la historia. Está *presente* en el corazón de la experiencia. Presente no de una presencia total sino de la *huella* (...) Cara a cara con el otro en una mirada y en una palabra que mantienen la distancia e interrumpen todas las totalidades, este estar-juntos como separación precede o desborda a la sociedad, la colectividad, la comunidad (...) Esta trascendencia más allá de la negatividad no se efectúa en la intuición de una presencia positiva, instaura simplemente el lenguaje en el que ni el no ni el sí son la primera palabra sino la interrogación. Interrogación no teórica sin embargo, cuestión total, desamparo e indignancia, súplica.”²¹. Ese *otro*, que no es ni sujeto ni objeto, ni un yo, ni una conciencia, ni un inconsciente, no puede acudir al encuentro más que de manera aleatoria y sin que haya posibilidad de calcular su llegada: “Inventar sería entonces saber decir *ven* y responder al *ven* del otro. ¿Ocurre esto alguna vez? De tal acontecimiento nunca se está seguro”²²

El otro no es entonces- nos dice Gilles Deleuze- “ni objeto en mi campo de percepción ni un sujeto que me percibe; es antes que nada una estructura del campo perceptivo (...) pero ¿cuál es esta estructura? La de lo posible. (...) *el otro* como estructura es la expresión de un mundo posible (...)”²³. Expresión de un mundo posible no percibido por mí, *el otro* me obliga a comprender que hay cosas que yo no percibo pero que sí son perceptibles para “él,” y con este sentido, mi deseo pasa siempre por *el otro*, y por él, mi deseo recibe un objeto. No deseo nada que no sea visto, sentido, pensado, por *otro* posible. Este es el fundamento de mi deseo, siempre es *el otro* quien pliega mi deseo al objeto. No deseo un objeto más que en tanto que es expresado por *el otro* en el modo de lo posible; no deseo en

²⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2000, p.317.

²¹ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, o.c, pp. 129-130. Recuérdese también la función constitutiva que da Lacan a esta pregunta al “otro”: “Lo que busco en la palabra es la respuesta del otro. Lo que me constituye como sujeto, es una pregunta. Para encontrarlo (al otro) le llamo con un nombre que debe asumir o rechazar para responderme”. Jacques Lacan, *Ecrits I*, Seuil, Paris, 1984, p.34.

²² Jacques Derrida, *Psyché. Inventiones de l' autre*, Galilée, Paris, 1987, pp. 53-54.

²³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1987, pp. 256-257.

el otro más que los modos posibles que él expresa. Aparece el deseo al mismo tiempo que aparece *el otro* y se constituye en objeto y fuente de deseo.”²⁴.

Cuando surge pues el *otro*, mi conciencia se separa de los objetos, los percibe como ajenos a ella misma, como objetos de deseo. *Si el otro desaparece, la categoría de lo posible desaparece también; ello significa que no hay nada posible que desear*: los objetos de deseo no son posibles, o mejor, no son percibidos, ya que es *el otro* como estructura quien hace la percepción posible. Ocurre aquí una tensión extrema hacia una exterioridad que se desvela incansablemente irreductible. Tal movimiento, suspendido en su ejecución, por falta de un objetivo alcanzable, ya que no puede resolverse, no pretende otra cosa que percibir –conocer, poseer- eso que le es exterior. Un éxito teórico en tal pretensión, haría coincidir, como se ha dicho anteriormente, al sujeto con su objeto, o lo que es lo mismo, destruiría a este último, al sujeto, a ambos. La satisfacción del deseo sería entonces, destrucción.

Conviene acercarse a la idea de destrucción sin esperar ver surgir de ella, estrépito o desorden manifiestos. “El *desastre* –el término es de Maurice Blanchot- lo arruina todo, dejando todo como estaba”²⁵. La destrucción no produce una modificación evidente: arruina una interioridad que, al igual que la exterioridad, no es espacial; si la exterioridad no se ofrece sino “como la ausencia que se retira lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que emite para que se avance hacia ella como si fuera posible alcanzarla”²⁶, la destrucción sería esta apertura a la ausencia, el vacío que deja el objeto en el momento en que se desvela como espejismo, la coincidencia a que su atractivo nos llamaba. El *otro* se desvanece y con él la posibilidad de conocer los mundos por él conocidos; pero el deseo abrió el camino hacia esa imposible tarea: conocer lo que es imposible conocer. En ese punto preciso en el que coinciden pulsión deseante y desvanecimiento de la posesión del *otro*, queda suspendido el sujeto deseante. El deseo mostró la pulsión unitiva forzosamente inconclusa, se constituyó en modo de conocimiento finalmente inútil. Un conocimiento oscuro sobre cuya naturaleza, tal vez, nunca dejemos de preguntarnos. El hombre es el lugar donde la síntesis de lo más y lo menos, la finitud y el infinito, toda síntesis, cualquier sincronía, fracasa. Ese fracaso exilia, desborda. Arrastra.

V

Detengámonos por un momento en la palabra *figura*, que ha sido elegida para abordar nuestro estudio. Pues bien, ¿qué es una *figura*? Originariamente, una figura es la “forma plástica”, figura se relaciona con *ingere*, formar, con *fictor*, el escultor que trabaja sobre la materia o el autor que trabaja sobre las palabras, con *fictio*, la acción de dar forma y de fingir. Figura es la cosa trabajada, la estructura, el género literario o la “figura” de estilo, en

²⁴ O, formulado por Maurice Blanchot de otra manera: “El yo piensa lo infinito. En este pensamiento, el pensamiento piensa lo que lo supera infinitamente y aquello de lo que no puede dar cuenta por sí mismo; piensa pues, más de lo que piensa (...) tengo así un pensamiento que supera mi poder, un pensamiento que, en la medida misma en que es pensamiento mío, es la absoluta superación de ese yo que lo piensa, es decir, una relación con lo que está absolutamente fuera de sí mismo: *el otro* (...) el pensamiento que piensa más de lo que desea es Deseo”, *El diálogo inconcluso*, o.c, p.102.

²⁵ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c, p.9.

²⁶ Michel Foucault, *El pensamiento del Afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p.34.

todo caso una cosa construída o la construcción de algo, una forma plástica y móvil, que en la interpretación llamada figurativa, se opone, garantizándola, a la *veritas*, pero que se aparta de la *littera* y de la *historia*, aun cuando se basa en ellas y tiende a un conocimiento futuro. Pero la figura sólo puede ser ambigua y discutible: no es más que un relato y unas palabras, una de las imágenes y de las frases enigmáticas, cuyo sentido sólo se revela en la interpretación, depende de esa interpretación; porque es el futuro lo que le da sentido al pasado, o crea ese sentido. Sólo una forma, una imagen que es una máscara se impone con el filo de su equivocidad y de su indeterminación; los mensajes son múltiples, siempre deben crearse, y únicamente la experiencia de quien “descubre” la figura, por lo tanto el *hic et nunc* del intérprete, permite privilegiar un mensaje entre aquellos que podrían elaborarse a partir de ella²⁷.

Veamos las consecuencias que trae, en una investigación sobre la configuración de lo *otro*, el hecho de partir de un número de figuras históricas, literarias o plásticas, de imágenes y de textos. Si tomamos como objeto de nuestro trabajo un determinado número de estas *ficiles figurae*, esas figuras de arcilla que descubrimos y elaboramos, y que han desempeñado para generaciones, y que pueden desempeñar todavía el papel de ficciones que permiten pensar lo imposible de pensar, el papel de artificios que permiten la construcción de una “configuración”, es porque pensamos que aquello que se dice cuando se habla de lo *otro* sólo adquiere sentido por su relación con dichas figuras. Son ejemplos en el sentido de que muestran con el dedo una verdad, sin que esa verdad se agote en ellas. Un hecho histórico, es decir, refrendado por textos o documentos, se ofrece como ficción de verdad; y un montaje, literario, artístico o teatral, se reconoce como indicio de esa verdad.

La multiplicidad de las figuras parciales de lo *otro* no hace entonces más que reflejar la multiplicidad de “experiencias”, de “vidas” de las cuales esas figuras recuperan y ponen de relieve algún rasgo; y experiencias no en el sentido de que alcanzaríamos algo irreductiblemente “vivido”, verificable como “vivido”, sino en el sentido en que todo el trabajo de una “escritura” le ha dado el estatuto de “experiencia” a testimonios de distinto orden²⁸. De esas “experiencias” se extraen fragmentos o partículas de teoría, que no forman un sistema entre sí, pero que pueden sostener un esfuerzo incesante para elaborar sistemas. Y sin embargo queda siempre algo improvisado e incompleto, siempre abierto, capaz de ser incrementado o seleccionado según la subjetividad de cada uno, su historia, su cultura. Un solo rasgo pareciera ser común a todas nuestras figuras: *la imposibilidad* de ser explicadas, la manera en que exigen la glosa y se sustraen a la imposición de un sentido aceptable. Son emblemas de un enigma reiterado, enigma de la imagen o de la anécdota desprovista de significación aparente, textos que desalientan la exégesis, relatos que, muchas veces, a pesar de su lugar canónico, subvierten toda moral.

²⁷ Para seguir toda mi reflexión en torno a la *figura*, es imprescindible el trabajo de Erich Auerbach, *Figura*, Trotta, Madrid, 1998; también el de Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, Paris, 1987.

²⁸Cf. Jacques Le Brun, “*Expérience religieuse et expérience littéraire*”, en Tietz y Volker Kapp, *La pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVIIe siècle en France*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 123-146.

Es el lector el que tiene la tarea de construir, según su cultura, su trabajo, su perspicacia, un sistema de relaciones entre unas y otras; pero los sentidos así descubiertos son siempre provisorios, susceptibles de ser cuestionados y completados por la intervención de otros lectores. Si bien el anacronismo o la impostura genealógica no dejan de introducirse en esta representación donde reúno teología negativa, mística medieval, literatura, y arte contemporáneo, creo que dicha representación tiene mucho que enseñarnos. Es en el presente donde surge, retrospectivamente, *a posteriori*, una verdad del origen y no observable antes de que el presente permitiera ir elaborando y planteando en términos modernos y cada vez más inquietantes, la cuestión del *otro*. La figura que da autoridad puede ser reconocida después de la doctrina a la que ilustra, y la que nos parecía derivada, sin duda que no se reconocería para nada en la primera. Las figuras que estudiamos son entonces lo que podríamos llamar figuras teóricas, en el sentido en que pueden leerse allí fragmentos de teoría, pero se trata de teorías que no pueden dejar de suscitar la contradicción y conducir a consecuencias inaceptables; el pasaje a la teoría efectúa una especie de forzamiento, o exceso, sacando de la figura lo que en ella sólo está latente.

La heterogeneidad de las figuras y el hecho de que a pesar de todo, se reúnen en una misma configuración, no debe conducirnos a pensar que, detrás de estas formas históricas y artísticas, habría una especie de realidad aislable, un *otro* puro primitivo refractado de distintas formas. No es posible pensar en otro puro y eterno que emergería en el transcurso de los siglos, aunque enseguida fuera reprimido. Tal perspectiva metafísica haría suponer que las contradicciones observadas no son inevitables ya que desde un punto de vista superior, el de Dios por ejemplo, podría resolverse. Muy por el contrario parece que no es posible resolver tan fácilmente las aporías *del deseo por el otro*, distinguiendo entre un núcleo doctrinario común y las traducciones imperfectas de ese pensamiento. No solamente hay heterogeneidad en las figuras, en el orden de la imagen y de la forma, sino también en el pensamiento que se expresa a través de ellas, que no puede reducirse a la unidad. No se trata, a mi parecer, de un substrato eterno, de un dato original, que podemos reconocer en una u otra parte: “Interpretar-señala Michel de Certeau- no es regresar al pasado y a un contenido autorizado para producir efectos de verdad dogmáticos o históricos, es reconocer la misma forma en distintos lugares”²⁹. Se trata, de una instauración renovada que podemos entender como un trabajo textual que transforma lo que se transmite, que suprime o añade, que desplaza los tiempos y los lugares, que une el comentario a la figura, que elabora también un edificio retórico o persuasivo para transformar la figura para una causa religiosa y /o política, para exaltar una doctrina del amor, o enfatizar una visión de la relación humana, o de la experiencia estética. Pero este trabajo, y también hay que subrayarlo, *es siempre imprevisible*.

Hablaré pues de “configuración” antes que de “teoría” o “sistema” tomando el término en su sentido más preciso de figuras sucesivas y parciales cuya reunión y cuya organización vuelven legible la imposibilidad de la relación de alteridad, sin que necesariamente se demuestre algo o se forme un sentido. Tales figuras son ejemplos, imágenes parlantes que hablan junto a la teoría y que hacen ver lo que no puede ser elaborado o sostenido dentro del rigor del razonamiento. La naturaleza misma de la alteridad (cómo hemos visto) implica un determinado modo de expresión de las exposiciones teóricas que pretenden describirla.

²⁹ Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c, p.252.

La relación con la alteridad es siempre paradójica y su expresión asume, por ello, la forma de la paradoja o el exceso. Subrayamos así que las afirmaciones y suposiciones de lo imposible están estrechamente ligadas a un ejercicio de negación. La afirmación de lo imposible, de lo que no puede ser pero puede ser supuesto, *permite a la vez excluir y decir*; el objeto de espanto, ese *otro*, que es también objeto de fascinación, puede así escribirse y plantearse dentro de la misma operación que lo excluye. Un efecto de la figura retórica y de ese instrumento dialéctico que es la negación consiste en que permite “escribir” a la manera provisoria, destinada a ser rechazada, de una proposición separada de toda condición de posibilidad y convertida en puro instrumento de razonamiento, lo que no podría ser afirmado de otra manera. Hay que evitar en este caso un doble error; por un lado, considerar la suposición como una afirmación y pensar entonces que representa una realidad que podría plantearse de modo absoluto, por otro lado, considerarla como irreal, entendiendo la puesta entre paréntesis de las condiciones de posibilidad como su lisa y llana negación. Debemos pues estar atentos a la naturaleza exacta de la paradoja y a sus efectos: en este caso son esenciales la “escritura” de lo que no puede sostenerse y el efecto de la negación que, permite que surja, lo que no podría manifestarse de otro modo³⁰.

VI

A la luz de mi insistencia en esta conjunción entre la reflexión y práctica de la teología apofática, las formas de representación negativa, y la reflexión en torno al arte y la escritura contemporánea, el lector puede legítimamente preguntarse si lo que pretendo entonces, es mostrar que las tradiciones místicas y apofáticas no hacen sino tomar a un Dios incognoscible pero siempre deseado, por un sujeto deseante y humano, que permanece irremisiblemente opaco a sí mismo y a los demás. A la luz de las reflexiones expuestas, mi respuesta, sin embargo, es que esta pregunta puede ser contestada- o mejor dicho, suspendida y abierta- sólo si podemos señalar un punto en el que la lógica negativa de la mística apofática revele una analogía forzosa con la figura de eso imposible que marca los discursos contemporáneos. En esta analogía apofática (de relación, que no de atribución), nos anclaríamos en la indeterminación radical que atrapa a toda experiencia de representación y lenguaje en torno al Dios inefable de los místicos, al *desierto* de Anselm Kiefer, al *afuera* de Maurice Blanchot, o al *apocalipsis* de Marguerite Duras, como figuras, ni distintas ni idénticas, de lo imposible. Siendo un poco más temeraria, me atrevería a añadir que en términos de efecto textual, esto poco importa, y que el resto como iremos explorando, es oscuridad, sí, pero también apertura. Oscuridad y apertura que observaremos a lo largo de un itinerario, dividido en tres momentos clave.

En el primero, nos acercaremos a la mística premoderna de Pseudo Dionisio Areopagita y a la escritura contemporánea de Maurice Blanchot. A lo largo del siglo XX, encontramos, efectivamente, un interés renovado en la experiencia mística, que había sido puesta a

³⁰Cómo ya sabía Freud: “Un contenido de representación o de pensamiento reprimido puede abrirse camino a la conciencia a condición de hacerse negar”. Aquí según Freud se hallaría “el origen de una función intelectual: el juicio”. En *Obras Completas, La negación*, T. XIX, Amorrortu, Buenos Aires, 1985, pp. 253-254. Hay aquí pues, una “contradicción performativa”, (lo que se dice es lo contrario de lo que es dicho; lo que es dicho muestra, sin que el texto que escribimos lo sepa, lo contrario de lo que es dicho) nos hallamos de nuevo entra imposibilidad y la necesidad; contradicción performativa que produce la tensión constitutiva del texto.

prueba, incluso por los teólogos, desde que Pierre de Berulle y la llamada “escuela francesa”, perdieran su influencia a finales del siglo XVII³¹. Será Georges Bataille quien señalará, tras leer la novela de Maurice Blanchot *Thomas l’obscur*, que Blanchot y él constituyen la *nouvelle théologie mystique* que tiene a “lo desconocido”, a *lo otro* por objeto. Maurice Blanchot, crítico literario, que se adentra en una de las reflexiones más radicales sobre la experiencia artística y poética moderna, autor de ensayos y relatos imantados por la inquietante reciprocidad de un soliloquio plural, escritor –en toda la latitud del término–, sumido *desde afuera* en la exploración ilimitada del espacio solitario y alógeno de la literatura; compartirá el interés por el límite de la experiencia, rechazará la noción de un ser trascendente con el cual uno se pueda fundir, y buscará en cambio ese punto oscuro que se sustrae a medida que uno se aproxima. Sentir atracción hacia ese punto será, para él, experimentar la ausencia de experiencia, el *afuera*, el *desastre*, lo *neutro*.

Blanchot se aproximará a esta experiencia imposible, a través de un misticismo desplazado de la escritura, en constante diálogo con donde ésta transforma el instante en un espacio imaginario, donde pasamos de un tiempo en el que la muerte puede ocurrir (*Heidegger dixit*) a un intervalo incesante de morir (lo imposible), que puede sugerir una cierta cercanía a Pseudo Dionisio Areopagita, el padre de la vía negativa. Como la unión mística con ese “Dios sin verdad” del que habla Pseudo Dionisio, la muerte, esa muerte que para Maurice Blanchot es el abismo y origen de toda escritura, permanece irremisiblemente ambigua. Si bien es aquello que en tanto mi más extrema posibilidad me ancla en mi individualidad (*Te he llamado por tu nombre y me perteneces*), también es un morir imposible que me priva del poder de decir “yo” y me sumerge en el anonimato de un lenguaje, en el que la voz del autor, desaparece (Porque *un hombre no puede verme y seguir con vida*.)

La muerte es en sí, lo radicalmente otro, la pura alteridad. Incluso la muerte del sujeto es alteridad para el sujeto, es: “(...) yo como otro distinto de mí, aquello que no coincide conmigo, mi eterna ausencia, lo que ninguna conciencia puede volver a captar, lo que no tiene efecto ni eficacia alguna, y que es, al tiempo, pasivo, el morir que es para mí, aunque no lo pueda compartir, algo común con los otros”³². El deseo entonces es siempre deseo de morir, llamada a atravesar la distancia, llamada a morir en común por la separación. Si escribir es una respuesta a la nada que nace en el corazón de nuestra existencia, cada escrito es para su autor, la distancia que lo separa de su obra, la que lo separa de su muerte. Los personajes de Blanchot, como el místico del que nos habla Pseudo Dionisio se ven arrastrados por un deseo de lo imposible, porque su cumplimiento significaría la ausencia del sujeto del deseo. El deseo de *Thomas el oscuro* se asemeja así, a la *epéctasis dionisiana* en la que el sujeto nunca puede llegar a la meta ni satisfacer su anhelo, y tiene que volver incesantemente a la palabra y la imagen en busca del Dios inefable, o de la consumación plena de la *otra noche*.

La experiencia literaria no será sin embargo la única que rastreamos en este acercamiento entre la mística y el arte. Los dibujos de San Juan de la Cruz (su *Cristo Crucificado* y el

³¹ Cf. Leszlek, Kolakowski, *Cristianos sin Iglesia. Siglos XVII y XVIII*, Taurus, Madrid, 1989, también Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c.

³² Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c., p. 45

diagrama de Subida al Monte Carmelo), a los cuales, por cierto, se ha dedicado escasa atención, nos permitirán ahondar, en nuestro segundo momento, en las relaciones entre la creatividad, la nada, el erotismo y la imagen, con las que Fray Juan de la Cruz quiere ser fiel a su Dios sin modo. En nuestro acercamiento contemporáneo, reconoceremos la imposibilidad en la impresionante obra pictórica de Anselm Kiefer. Kiefer, como San Juan, no quiere pintar el desierto, quiere que su obra se convierta en el *lugar de deserción*. Ese no lugar imposible, como la extraña cima del monte Carmelo del místico de *las nadas*, pero que él visualiza, como lo que desde ya siempre se perdió en la enormidad y fragilidad del lienzo, donde trabaja arduamente la *desfiguración*. Si fray Juan desconfía de los esfuerzos del yo ascético, Kiefer lo hace de la memoria que sueña con la posibilidad de apropiarse de lo inapropiable. Ambos, temen la idolatría. Ambos, desean la *cercanía* y saben de la *distancia*. Kiefer, como fray Juan, oscila entre la posibilidad y la imposibilidad de borrar los límites que separan al *mismo* del *otro*, y en esa oscilación encuentra su deseo, su campo de movimiento. El deseo es desde aquí, esa pulsión siempre frustrada y provocada en origen por la existencia de un *otro* revelador de otros mundos posibles, que para el sujeto son imposibles; una imposibilidad que es sentida como prohibición dictada por su existir mismo. Hay pues en juego, dos imposibilidades. Imposibilidad de detener el impulso del deseo, e imposibilidad de disolver la prohibición. Tratar de un acontecimiento *que no ha de tener lugar nunca*, plantea, como veremos en Kiefer y en fray Juan, problemas acerca de la naturaleza del material y del procedimiento: perspectivas negativas, ausencia de concepto, aproximaciones incompletas, coincidencias imperfectas....Se trata de mostrar la imposibilidad que reside en el fondo de la posibilidad aparente.

Esta experiencia imposible de la ausencia de experiencia, se despliega también, en un tercer momento, en Ángela de Foligno, mística del siglo XIII, y en Marguerite Duras. Ambas nos acercan, como veremos, a lo que he llamado *lo otro en femenino*, cuya estructura de funcionamiento podría ser *metaforizada*, precisamente, por el cuerpo sexual femenino: “espera, sollicitación, de un estímulo, de un dejarse penetrar para entrar en resonancia”³³. La literatura es, para Duras, una exploración en el límite de aquello que no puede ser formulado sino en términos de una experiencia extática en los márgenes de la palabra y del discurso, como si escribir fuera un acto apocalíptico. Un *apocalipsis* de iluminación y catástrofe. Y es que, lo que nos da la obra, lo que la revela, y la hace posible, es lo mismo que siempre la oscurece y la vuelve imposible. Por eso, para Marguerite Duras escribir nunca es suficiente; escribe compulsivamente, re-escribe, una y otra y otra vez. Se asemeja, como veremos, a Ángela de Foligno, mística del siglo XIII, que tiembla, piensa que blasfema y obliga a su paciente amanuense a rescribir lo que ella le cuenta, ante su imposibilidad para hablar del goce y la angustia de “esa nada desconocida”, que es su experiencia mística. Lo imposible para Duras, como para Ángela, se vincula con el amor, el deseo, la locura. Para ambas, el cuerpo es la figura de eso *otro*, de aquello que escapa a la identidad y la conciencia. El cuerpo es el nombre de lo que provoca la crisis en el reino de la representación provocando una diferencia irreductible³⁴. El arrebato de *Lol V. Stein*,

³³ Christine Buci- Glucksmann, *La raison baroque*, pp. 204-205.

³⁴Cf. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Gallimard, Paris, 1973. Para Barthes, el cuerpo es un operador teórico que reafirma la materialidad y heterogeneidad de la producción del texto. Aunque Duras mostró siempre un rechazo al trabajo de Barthes, es indudable que lo leyó, y que parece influenciada por él en su visión de la corporalidad. Cf. Sharon Willis, *Marguerite Duras: writing on the body*, University of Illinois Press, 1987. pp. 25-33.

personaje emblemático de Duras, se parece al arrebatado de Ángela que se pierde en el *otro*, arrebatada a ella misma, siendo imposible de conocer pues conocerla es saber de ella cada vez menos. Su retórica de la melancolía se codea muy cerca de la muerte, y la herida de la presencia permanente de un dolor sin purificación posible, hace del relato (de Marguerite, pero también de Ángela) una labor de la ausencia que lo asedia incesantemente.

Señala Guy Rosolato: “El núcleo del amor místico es la imbricación de la sexualidad y la muerte. Y ello, porque tomar en consideración el más lejano alcance del deseo- hecho del que la representación más radical y el apogeo se encuentran aquí- desplaza a todos los objetos a favor de aquel que está dotado de todas las perfecciones, que es pensado y al mismo tiempo inefable, o que, simplemente, se transforma en un vacío, en un absoluto desconocido. (...) Esta relación no puede aspirar más que a otro- goce que, cuando se expresa a través de su resonancia somática, se convierte en lo indecible del éxtasis, que hay que entender aquí en analogía con el orgasmo. (...) El amor místico lleva hasta las últimas consecuencias la trascendencia del deseo al descubrir la voluptuosa relación con ese absoluto que es la muerte”³⁵. Según Rosolato el amor místico tendría entonces un objeto de perspectiva – el cadáver-, una pulsión, -el deseo- y una relación de alteridad con “lo desconocido”.

Esta apertura a lo desconocido es en sí misma la vía de la mística negativa y de algunas filosofías: el vacío de lo impensable descubierto en uno mismo tiende a convertirse en continente que albergue lo desconocido. Cuando Michel de Certeau define entonces el misticismo como la producción de un cuerpo, está hablando de la relación con un cuerpo cuyos atributos- presencia/ ausencia- coinciden con los de la relación de alteridad. Jean-Nöel Vuarnet, por su parte, afirma que los fenómenos físicos del misticismo – fenómenos de alteridad, los llama- corresponden a la invención experimental del cuerpo del *otro*- el invisible, el desconocido. En tales fenómenos el cuerpo del místico es “*eco del otro*”, encarnación suya, y testigo de su ausencia a un tiempo³⁶. Es precisamente esta oscilación entre “una nada de ser y una erótica del goce de tipo místico”, lo que Christine Buci-Glucksmann, llama nada. Es mediante la nada desconocida, que la estela de la mística negativa de Ángela de Foligno, “su mística de la alteridad y el despojamiento de todo en la tiniebla, tratará de alcanzar el punto fusional y quimérico del goce del divino”³⁷. Marguerite Duras, en una de sus pocas referencias explícitas a la cuestión, hace una afirmación – negativa, como es preceptivo en tal teología- del mismo talante: “Por Dios, yo no entiendo nada”³⁸. Y Yann Andréa reproduce estas palabras suyas: “Dios no es nunca representable, en ningún caso, excepto el de la caja negra y vacía”, lugar que no es tal, figura misma de lo irrepresentable³⁹.

Desde esta perspectiva, la comparación de las descripciones de los términos “deseo” y “amor” hechas desde la óptica del fracaso de sus pretensiones, los revela coincidentes: de

³⁵ Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Gallimard, Paris, 1989, p.194.

³⁶ Jean Nöel Vuarnet, “*Les phénomènes physiques du mysticisme et leur représentation*” en *Revue de l'Université de Bruxelles*, “*Le corps spectacle*” n°3-4, Belgique 1987, pp. 122-123.

³⁷ Christine Buci Glucksmann, *La raison baroque*, o.c, pp. 166-167.

³⁸ David Amar y Pierre Llana, “*Sublime forcément sublime. A propos d'un article paru dans libération*” en *Revue des Sciences Humaines* n°202, “*Marguerite Duras*”, Université de Lille III, 1986-2, p.174.

³⁹ Yann Andréa, *M.D.*, o.c, p.92.

un lado “el deseo no es ni el apetito de satisfacción ni la petición de amor, sino la diferencia que resulta de la sustracción del primero, a la segunda”⁴⁰. De otro lado: “la realización de todo amor verdadero (...) sería en el modo único de la pérdida, es decir, realizarse, pero no perdiendo lo que ha pertenecido sino lo que nunca se tuvo, pues el “yo” y el “otro” no viven en el mismo tiempo, nunca están juntos (en sincronía) (...). (...) la pasión (atrae a los que son por ella capturados hacia lo) extraño donde se convierten en extraños a sí mismos, en una intimidad que los vuelve también extraños el uno para el otro. (...) No separados, ni divididos, inaccesibles y, en la inaccesibilidad, en un contacto infinito”⁴¹. El deseo y el amor se confunden- no cesa de recordarnos Bataille- ya que “el amor es el deseo de un objeto a la medida de la totalidad del deseo”⁴².

La nostalgia del Uno original se reaviva en el instante de crisis en el que la evidencia de lo imposible y de la posibilidad, aparecen al mismo tiempo, en la búsqueda de una fusión embriagadora con la pérdida y la imposibilidad mismas. “Lo necesario convertido en improbable –nos dice Michel de Certeau- es de hecho lo imposible. Así es la figura del deseo”⁴³. Y es que, sin embargo, lo que se presenta como fracaso de la comunicación en la alteridad constituye precisamente la positividad de la relación; la ausencia del otro es precisamente su presencia en tanto que otro. La pérdida es pues, la única posibilidad; y la relación de alteridad no es sino la imposibilidad misma. La comunidad de los amantes (por ejemplo Anne y Chauvin en *Moderato Cantabile*, pero también Ángela de Foligno y Cristo crucificado) se alimenta de la muerte; la aproximación entre los amantes es mortal, una muerte “que merodea, que se deja evocar pero no compartir, la muerte de la que no se muere, la muerte sin poder, sin obra”. Se trata entonces de “una enfermedad de la muerte que designaría unas veces, el amor impedido, otras, el puro movimiento de amar, uno y otro llamando al vacío, a la noche negra que descubre el vacío vertiginoso de las piernas abiertas”⁴⁴. Se trata, quizá, del intento disparatado de introducir lo infinito en lo mortal de una vida. Y es que, si tal vez hay un consuelo en no alcanzar lo imposible, no lo hay, ciertamente, en no desearlo.

VII

Podemos preguntarnos ¿la visión del *desierto*, del *apocalipsis*, del *desastre*, es un fin en sí misma? O será que ¿ese *dios sin verdad*, esa *nada desconocida*, esa *noche oscura*, abre una suerte de espacio de ascetismo y purificación? Lo que viene anunciado en la experiencia de la nihilidad, en su discurso de negación, puede radicar, es cierto, en su incapacidad para atravesar los propios límites y abrirse a un campo ilimitado que la propia conciencia de fracaso impide; pero también, y no hay que olvidarlo, en la capacidad de abandono, de desasimiento, y de acogida. Hay tanto en Ángela, como en Pseudo Dionisio, como en fray Juan, una *indiscreción* que los acerca a esa experiencia de la no experiencia, a las figuras del *desierto*, del *apocalipsis*, del *afuera*, y que explica la fascinación inicial que muchos sentimos hacia quienes reflejan, de manera ciertamente paradójica, muchas de nuestras

⁴⁰Jacques Lacan, *Ecrits II*, Seuil, Paris, 1986, p.110

⁴¹Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Minuit, Paris, 1985, pp. 71-72.

⁴²Georges Bataille, *El Aleluya y otros textos*, Alianza, Madrid, 1987, p.98.

⁴³ Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c, p.11.

⁴⁴ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, o.c, p.70.

inquietudes. Como Maurice Blanchot mismo señalaba: “quien ve a Dios, muere: *Morir* es una manera de ver lo invisible, una manera de decir lo indecible - la *indiscreción* en que Dios, hecho en cierto modo y necesariamente dios sin verdad, se rendiría ante la pasividad”⁴⁵. Desde esta experiencia, la presencia material del arte contemporáneo refiere inexorablemente a una ausencia que está fuera del orden del mundo. La presencia de esta ausencia en el acontecimiento artístico, es el vínculo con el misterio. Y es que la negatividad puede ser la expresión espiritual más potente de la experiencia espiritual a que da a lugar la ausencia de la experiencia religiosa. Podemos hallarnos suspendidos entre la mística y el nihilismo, oscilando en la indeterminación en esta experiencia única (experiencia paradójica, imposible, de ausencia de experiencia) que se corresponde con los pasos que damos, en la noche de todo sentido. Pareciera entonces que la misma paradoja se hubiese asegurado a través de los siglos: ¿fascinación por la pérdida, gusto por la muerte donde podría realizarse la vida, seducción de las figuras oximorónicas que suscita en el pensamiento, el arte y la escritura la posibilidad de lo imposible, deseo secreto de herir finalmente al objeto de amor y arrastrarlo consigo en la muerte final de la cual él mismo agudizó el deseo?

Textos místicos “insensatos”, verdades inaceptables, figuras indescifrables, son acaso las formas en las que se presentan las preguntas últimas. Estas cuestiones “imposibles” debido a su misma imposibilidad, debido a que imponen la negación de las verdades que suscitan, hacen posible el pensamiento y lo ponen en movimiento. El oxímoron no es sólo una figura retórica; al disponer dentro de sí la negación, el oxímoron convierte lo imposible en pensamiento y andadura. Bajo esta aparente discontinuidad, un mismo impulso anima esta búsqueda. De ese espíritu de superación, seducido por un inaccesible origen o fin llamado Dios, parece que subsiste sobre todo, en la cultura contemporánea, el movimiento de partir sin cesar; el impulso de esa *otra noche*, que nos hace caminar, un caminar que es caer cuando el suelo ya no es el texto de un orden providencial y que hace que la condición del creer sea la nada, y la escritura su trazo, sin que ninguna realidad venga a sostener su trayectoria. Queda en la contemporaneidad la posibilidad de un acto místico, de un deseo sin nombre, de un sendero no trazado, de un esbozo en silencio, puesto que se funda en la pérdida de una base de creencia. Esta atención a la alteridad se mueve a partir de un sitio vaciado, y tiende hacia el anonimato de la multitud y de sus mil pedazos, alertado por el menor ruido.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c, p.27.

DEC. 20, 1932

1



PSALM: 23

OCT. 28, 1992

Afuera / Sin Verdad



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA NOUVELLE THÉOLOGIE MYSTIQUE: EL DESPLAZAMIENTO MÍSTICO DE LA ESCRITURA

En 1941, en *Les Fleurs de Tarbes*, Jean Paulhan utiliza intempestivamente la palabra “Terror” para mencionar a aquellos autores cuyo proyecto consiste en conceder preeminencia a su pensamiento o sus sentimientos, frente al lenguaje y la forma. Desde el romanticismo hasta el surrealismo- señalaba Paulhan- los escritores han privilegiado la originalidad, la pureza y la ruptura, como condición de posibilidad de la literatura, y menospreciado al lenguaje como un medio imperfecto y un burdo proveedor de clichés. Y sin embargo –seguía diciendo Paulhan- estos “terroristas” se equivocan. Se equivocan en tanto que uno nunca puede estar seguro de si una sentencia cautivadora representa un pensamiento original o es, menos pretenciosamente, un tópico exótico. Nuestra única esperanza de aprehender la realidad es reconocer la inevitabilidad de la retórica y tratar a los lugares comunes como lugares comunes¹.

En su flamante debut como crítico, *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), Maurice Blanchot no ocultó su fascinación por la obra de Paulhan. Para él, un “libro secreto” se percibía entre las líneas en *Les Fleurs de Tarbes*, y desencadenaba una revolución que podía calificarse de copernicana, como la de Kant. Paulhan había señalado cómo la conciencia se dirige indefectiblemente hacia las flores. Los autores son siempre, y todos sin excepción, terroristas, nos insistirá Blanchot, ya que, pese a sus pretensiones, hacen descansar la escritura sobre las flores de la elocuencia. Lo que parece entonces hacer a la literatura imposible es, al mismo tiempo, su condición de posibilidad. La literatura sólo es posible, contestando aquello que la hace ser. Los lugares comunes generan ambigüedades, argüía Paulhan en 1941, y Blanchot coincidía plenamente con él².

Años después sin embargo, en la *Littérature et le droit à la mort* (1947-1948), Blanchot ahondaría en la fuente de estas ambigüedades constitutivas de la literatura, y llegaría a la conclusión de que tienen, tanto su fundamento como su abismo, en la muerte³. Se trata, por supuesto, de la inspiración de Hegel y de Kojève, pero más que nada, del hechizo de Mallarmé. “He creado toda mi obra sólo por eliminación – nos dirá el poeta- y toda verdad adquirida sólo nacía de la pérdida de una impresión que, al brillar, se había consumido y me permitía, merced a sus tinieblas desprendidas, avanzar más profundamente en la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatriz”⁴.

Y Blanchot escribe: “No se trata, por supuesto, de que mi lenguaje mate a nadie. Y sin embargo cuando digo: esta <<mujer>>, la muerte real está presente y ha sido anunciada en

¹Cf. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris, 1941. Para una discusión acerca del intercambio entre Paulhan y Blanchot, Cf. Michael Syrontinski, “*How is Literature Possible?*”, *A New History of French Literature*, ed. Denis Hollier, University Press of Harvard, 1989.

²Cf. Maurice Blanchot, *¿cómo es posible la literatura?*, en *Falsos Pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 87-97.

³ Cf. Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort, La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1982

⁴ Stéphane Mallarmé, *Igitur-Divagations*, Gallimard, Paris, 2003, p.10.

mi lenguaje; mi lenguaje significa que esta persona, que está aquí ahora mismo, puede ser separada de sí misma, desligada de su existencia y de su presencia y repentinamente arrojada a una nada en la que no hay ni existencia ni presencia. Mi lenguaje esencialmente significa la posibilidad de esta destrucción, es una alusión poderosa y constante a este evento. Mi lenguaje no mata a nadie; pero si esta mujer no fuera realmente capaz de morir, si no estuviera amenazada por la muerte en cada momento de su vida, atada y unida a la muerte por un vínculo esencial, yo no sería capaz de llevar a cabo esa negación ideal, ese asesinato diferido que es lo que mi lenguaje es”⁵.

No hay “yo” sin la muerte. No hay lenguaje sin la muerte, pero el arte nos revela precisamente un reino en el que nada parece empezar o finalizar: Apolo nunca logra atrapar a Dafne y en su *Preludio*, el joven Wordsworth patina siempre en el estanque helado y escucha el eco melancólico de la risa de sus amigos. Nos hallamos lejos de la dialéctica hegeliana en la que nombrar cancelaría lo inmediato y natural y lo rendiría a lo mediato y espiritual. El arte no indica un espacio de muerte, porque no hay nada que le dé a la dialéctica un punto de apoyo. No indica tampoco un espacio de vida eterna, porque es el reino de lo imaginario donde el ser es perpetuado como nada. El arte es, más bien, un espacio de morir incesante: “un habla de infinito, habla de la muerte baldía y del Solo Nada”, decía Celan de la poesía. De hecho, el arte nos revela, señalará Blanchot, que estamos relacionados con la muerte no sólo como posibilidad, como ya había señalado Heidegger, sino también como imposibilidad. Nos muestra una relación con la muerte que no es la de ese *Dasein* viril que toma la muerte como su última posibilidad, y en el que el acontecimiento por el cual sale de lo posible y pertenece a lo imposible está, sin embargo, bajo su dominio, siendo el momento extremo de su posibilidad⁶. El arte nos muestra una relación con la muerte que no es la de posibilidad, ni la del dominio, ni la de la comprensión, sino la de la imposibilidad de morir. Nos abre a la indeterminación y nos expone a un sinsentido e incompletitud que no tiene fin⁷.

⁵Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, *La Part du feu*, o.c, p.323. Al respecto es pertinente consultar *Las lecciones de historia de la filosofía* de Hegel, así como la introducción a su lectura propuesta por Kojève. En su libro *El lenguaje y la muerte*, Giorgio Agamben ahonda profundamente en el tema. Ver *Bibliografía*.

⁶ Dice Heidegger: “Con la muerte es inminente para el *ser ahí* él mismo en su *poder ser* más peculiar. En esta posibilidad le va al *ser ahí* su *ser-en-el-mundo* absolutamente. Su muerte es la posibilidad del *ya no poder ser ahí* (*Nicht-mehr-dasein-Könnens*). Cuando para el *ser ahí* es inminente él mismo como esta posibilidad de él, es referido plenamente a su *poder ser* más peculiar. Así inminentemente para sí mismo, son rotas en él todas las referencias a otro “*ser ahí*”. Esta posibilidad más peculiar e irreferente es a la par la extrema” Cf. La segunda sección de Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, FCE, México, 2005, especialmente el parágrafo 50, pp. 273-274. Esta interpretación de Heidegger tiene que ver con la discusión en torno a lo “propio” o “impropio” o lo “auténtico” e “inauténtico” del modo de existir del *Dasein*, y ha suscitado debates intensos en torno a los estudiosos. Así pues, hay diversas visiones al respecto. El problema es espinoso porque se imbrica con la posición de Heidegger ante el Nazismo, traída a colación por Victor Farías. Para Sartre, sin ir más lejos, la coexistencia auténtica heideggeriana sería la resuelta camaradería itinerante en la ejecución de un destino común, a la luz fría y penetrante de la propia posibilidad de morir. Cf. Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Altaza, Barcelona, 1993, p.275.

⁷Recordemos también a Michel Foucault: “Es posible, efectivamente, como dice Homero, que los dioses hayan enviado las desdichas a los mortales para que puedan contarlas, y que en esa posibilidad el habla encuentre su infinito recurso; es posible de hecho que la cercanía de la muerte, su gesto soberano, su exaltación en la memoria de los hombres excaven en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla”, “*Lenguaje y literatura*”, en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p.143.

En el libro décimo de *Las metamorfosis* nos relata Ovidio del modo siguiente la historia de Orfeo, el poeta y músico más famoso de la antigüedad. Después de ayudar con su música a los argonautas en guerras y navegaciones, Orfeo se casó con Eurídice y se estableció en Tracia. Pero no fueron muy felices. Eurídice fue mordida por una serpiente encantada. Y Orfeo tuvo la osadía descender al Hades para implorar a las divinidades infernales el regreso de su amada. La llegada de su música y de su canto hechizó a los guardianes del reino de las sombras, quienes no pudieron negarle la gracia que necesitaba. Una sola condición le fue impuesta: Eurídice puede regresar con él al mundo superior, sólo si Orfeo no vuelve su cabeza para mirarla hasta que ella esté a salvo bajo la luz del sol. Mas Orfeo, atemorizado por la oscuridad del camino que él abre y guía con los sonos de su lira, olvida la condición de la partida, y, preso de la ansiedad, vuelve la cabeza para mirar a Eurídice y ésta se esfuma al instante: “Quiere él abrazarla (...) y sólo abraza como un ligero humo”- nos dirá, consternado, Ovidio-⁸. Orfeo perderá a Eurídice y no conseguirá permiso para regresar al infierno. Según Ovidio, Orfeo se retiró entonces de la vida mundana y se dedicó hasta su muerte a enseñar los misterios sagrados y a profetizar la suerte que merece la maldad del sacrificio con asesinato. Su lira, por intercesión de las Musas, fue colocada en el firmamento, en forma de constelación.

Para Maurice Blanchot, la mirada de Orfeo revela la necesidad de lo oblicuo, de lo indirecto. Efectivamente Orfeo sólo puede a través de la ceguera temporal y de la invisibilidad, penetrar en las profundidades de esa otra noche, esa noche antes de la noche, para traer a Eurídice de regreso de la tierra de los muertos. Esta ley de lo oblicuo, que parece requerir de la invisibilidad de Eurídice, es por lo mismo, inevitable. Es la condición para que el poeta Orfeo regrese a la luz del día y con él, la obra de arte. Dice Blanchot: “La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra”⁹. Y sin embargo, Orfeo desobedece esta ley de oblicuidad necesaria. Mira a Eurídice, y destruye la obra. Su mirada consigna a Eurídice para siempre a la muerte. Es, como si aquello que Orfeo deseara traer a la luz, y que es la razón de que no pueda mirar, no fuera la Eurídice que volvería a la vida y a la visibilidad, sino más bien – como la figura de Lázaro que se comienza a descomponer y a oler, y que el mismo Blanchot señala en *La littérature et le droit à la mort*- otra Eurídice, que pertenece a otra noche y que permanecerá invisible para siempre, muriendo de una muerte interminable puesto que Orfeo busca en ella: “no hacerla vivir, sino tener viva en ella, la plenitud de su muerte”¹⁰. Una Eurídice irreductiblemente invisible, por la que Orfeo arruina la obra y la resurrección de su amada. Y es que, lo esencial, no es ninguna de las dos cosas. Lo esencial, es la oscuridad.

Sin la oscuridad- dice Blanchot- no existiría la obra de arte. Ante la oscuridad, la misma obra, no tiene importancia: “Para Orfeo la obra es todo, a excepción de esa mirada deseada en la que ella se pierde, de modo que también es sólo en esa mirada que puede trascenderse, unirse a su origen y consagrarse en la imposibilidad”¹¹. No sólo eso sino que: “Toda la gloria de su obra, todo el poder de su arte y el deseo mismo de una vida feliz bajo la bella claridad del día son *sacrificados* a esa única preocupación: mirar en la noche lo que

⁸Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, X, I.

⁹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p.161.

¹⁰*Ibid*, p.162.

¹¹*Ibid*, p.164.

disimula la noche, la *otra* noche, la disimulación que aparece”¹². Y sin embargo el sacrificio es doble. Eurídice vuelve a la muerte. Orfeo, ya no canta más con su lira la soberanía de su yo. Se convierte en un”él” o incluso en “uno” cuando el poema es abandonado como un todo, y se introduce en el reino de lo fragmentario. Ausencia que ausenta al poeta de sí: lo arroja a la escritura: “La mirada de Orfeo es el don último de Orfeo a la obra, donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo”¹³.

El sacrificio de Eurídice por Orfeo no lleva a la obra de arte sino al sacrificio de la obra, y a imposibilidad, como secreto de su origen. Y es que la misión de Orfeo, su obra, consistía en traer “la *otra* noche” a la luz del día. La obra misma, no era sino el deseo de identificar el arte con el origen, con la fuente. Un deseo que no era sino su causa. Y sin embargo si lo que el deseo desea es atrapar su propio origen, y su origen no es sino absoluto e incondicionado –es decir, sin relación-, Orfeo falla necesariamente en traer a la luz el objeto de su deseo, justo como objeto producido por el arte: “olvida la obra que debe cumplir, y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese punto, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche”¹⁴.

Orfeo desea lo imposible, desea ver la presencia de la infinita ausencia de Eurídice. Se trata de un deseo sin límites. Así, sacrifica la obra en aras del movimiento de un deseo incesante: “Él mismo, en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muere con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin”¹⁵. –nos dice Blanchot- y sin embargo, y aquí radica la paradoja, “sin saberlo todavía, se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra”¹⁶. El objeto de deseo se sustrae en ese vacío, en eso, que Blanchot llama la *otra noche*. El encuentro con lo otro supone un movimiento, fallido pero inevitable, de aproximación, y por lo tanto de *pérdida* de objeto de deseo en tanto que *otro*, a través del intento imposible de la obra por nombrarlo, por decirlo. “Un hálito alrededor de la nada dice Blanchot recordando a Rilke- esto es como la verdad del poema cuando no es más que una intimidad silenciosa, un puro consumirse en el que es sacrificada nuestra vida, y no en vista de un resultado, para conquistar o adquirir, sino para nada, en la pura relación que aquí se llamó simbólicamente Dios”¹⁷. “Esa mirada de Orfeo- dice a su vez Foucault recordando a Blanchot-, en el umbral vacilante de la muerte, va en busca de la presencia oculta, intentando devolverla, en imagen, a la luz del día, pero no conserva de ella más que la nada, en la que el poema precisamente puede manifestarse”¹⁸.

¹²*Ibid*, p.162.

¹³*Ibid*, p.164.

¹⁴*Ibid*, p.161

¹⁵*Ibid*, p.162.

¹⁶*Ibid*, p.164.

¹⁷*Ibid*, p.135.

¹⁸Michel Foucault, Maurice Blanchot. *The thought from outside*, en Blanchot/Foucault, *Maurice Blanchot the thought from outside and Michel Foucault as I imagine him*, Zone Books, 1989, p.4 Hay traducción al castellano, Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

Nos hallamos entonces como el héroe de *Thomas l'obscur*, la primera novela de Blanchot, que se descubre “siendo en cada acto humano el muerto que a la vez lo hace posible e imposible”¹⁹. Una ambigüedad que, en tanto que la muerte habita en el lenguaje –como Hegel supo ver- no puede ser evitada. “Es el lenguaje el que habla”, aventuró Heidegger. Antes, Maurice Blanchot se había percatado precisamente, que no es sólo un autor el que habla en un escrito sino también la muerte. Nunca podemos, por tanto, estar seguros de si se está afirmando el ser o perpetuando su ausencia. Esto es particularmente cierto en la literatura desde que ésta no es nada más que el lenguaje que permite que la ambigüedad florezca. Cuando leemos un cuento de Kafka o un poema de Alejandra Pizarnik, experimentamos un proceso de negatividad, un trabajo y un poder, que rinden significado. Y sin embargo, también debemos responder a un vacío profundo en la obra, donde cada posibilidad ha sido agotada, donde no hay nada que negar, y sólo una repetición sin objetivo ocurre. Como condición trascendental la muerte es la fuente de la ambigüedad y la literatura la manera privilegiada de desvelarla y revelarla. Como fenómeno, la muerte es un evento cotidiano; requiere de signos convencionales de duelo, como llevar una corona de flores al cementerio, o de manera más compleja, traer las flores al mundo de los vivos.

Cuando Georges Bataille murió, en 1962, Blanchot produjo dos muestras importantes de estas flores de la elocuencia sobre las que alertaba Paulhan, *L'Amitié* y *L'Expérience-limite*. Cada una de ellas supone un esfuerzo por señalar cómo se puede pensar una alteridad extrema, el movimiento invisible y vertical de la muerte que escapa a toda representación. En *L'Amitié*, la muerte es apuntada como “lo imprevisible que habla cuando él habla” y el problema principal es suscitado como pregunta: “¿Quién era el sujeto de esta experiencia?”. En un gesto de raigambre heideggeriana, Blanchot nos dice que si escuchamos apropiadamente, la pregunta se responde a sí misma. Es el lenguaje el que habla. El sujeto no es un “Yo” sino un “¿Quién?”²⁰. De manera menos lírica, *L'Expérience-limite*, no ahonda en escuchar ya sea a la muerte o al lenguaje hablar, sino en un intento de clarificar los raptos de Bataille, que Blanchot caracteriza de manera escueta pero tan memorable y tentadora como cualquier declaración lírica: “la experiencia de la no experiencia”²¹.

Cuando Maurice Blanchot nos pregunta: ¿Cómo es posible la literatura?, nos está invitando a recordar la pregunta que guió a Kant: ¿Cómo es posible la experiencia? La respuesta de Kant fue mostrar que sólo a través de las categorías del entendimiento, una conciencia puede atribuirse legítimamente el haber tenido una experiencia. Si nos tomamos en serio las aseveraciones de Blanchot acerca de esa revolución copernicana “como la de Kant”, que según él realiza Paulhan, lo que parece sugerirnos entonces, es que los lugares comunes y las convenciones, son las condiciones de posibilidad que dan lugar a la literatura, y que es el pensamiento el que gira en torno al lenguaje, y no viceversa. El arte se produce alzándose contra sus propios presupuestos de manera incesante al mismo tiempo que no puede dejar de recurrir a ellos. No puede haber una distinción tajante entre teoría y práctica y en la reconstrucción de Blanchot de la pregunta kantiana, “la literatura” no puede reemplazar de manera simple a “la experiencia”.

¹⁹*Ibid*, p.75

²⁰Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 326-330.

²¹Maurice Blanchot, *La experiencia límite*, en *El diálogo inconcluso*, o.c, pp.329-371.

La literatura, permanece siempre vinculada a la experiencia del escritor pero no porque responda a un estado psicológico particular sino porque viene a la existencia en el cuestionamiento implacable de lo que la hace posible. La autenticidad, la individualidad, la singularidad, o “la experiencia vivida” se hallan comprometidas por las negociaciones inevitables que tiene que realizar el autor con la convención y la forma. El lenguaje nos precede siempre, y una de las cosas que Blanchot admirará del Surrealismo será su capacidad para reconocer que “el lenguaje no tiene nada que ver con el sujeto. Es un objeto que puede guiarnos y puede perdernos. Tiene un valor más allá de nuestro valor”²². La escritura es siempre una negociación entre la experiencia y la no experiencia. Un escritor narra una historia, pero de hecho él no narra, es narrado apenas la escritura se convierte en realidad. El texto agota el hecho tal como ha sido vivido, para sustituirlo por su relación escrita. Hay que decir algo más y más contundente. La queja de Platón en el *Fedro* es la extrañeza frente a signos gráficos que son pura exterioridad: el significado no se puede adivinar. Por eso la literalidad es mortífera, es la tumba del significado²³. La ambigüedad está entre lo posible y lo imposible, la muerte y el morir, aquello que confiere significado y a lo que no se le puede dar significado. Para Blanchot la ambigüedad no puede ser erradicada porque constituye su propia respuesta. El lenguaje, lo que nos constituye, encuentra su verdad en la finitud que supone la muerte porque es precisamente la muerte, la fuente de la negatividad que separa al signo del objeto, la que hace el lenguaje posible, y, al hacerlo, nos hace posibles tanto a nosotros como a la literatura misma: “Cuando hablo-dice Blanchot- la muerte habla en mí”²⁴.

Y sin embargo si la muerte, es desde aquí la más propia de las posibilidades humanas, es también algo irreductiblemente otro: es una experiencia que no es accesible como tal, a ningún ser humano, a ningún hombre, a ningún sujeto. Es más, si la muerte es el origen de toda posibilidad humana, es un suceso que radica en su revelación paradójica como aquello que se sustrae desde el reino de la posibilidad. Si la muerte es posible, es sólo con el efecto de hacer la muerte imposible. La muerte como posibilidad se invierte aquí de manera abrupta, sin mediación ni transición, en la muerte como imposibilidad. Es más, la posibilidad de la muerte se convierte en una no experiencia sin límite de la imposibilidad de morir. El encuentro con la finitud se transforma entonces en un encuentro con lo infinito, y

²²Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort, La Part du feu*, o.c, p.94.

²³Derrida acuñó el término *différance* para referirse al funcionamiento de todo lenguaje. El término designa la producción de la diferencia (*différence* en francés) y de la postergación (*différer*) en toda forma de pensamiento. Por un lado la diferenciación de los signos unos de otros que nos permite diferenciar las cosas unas de otras; por el otro la postergación, que es el proceso por el cual los signos se refieren unos a otros creando la ilusión del encuentro con una “presencia” que nunca acaba de ocurrir. Esto constituye la autorreferencialidad del lenguaje que nunca acaba de capturar el ser o la presencia que es la entidad trascendente a la que se dirige. No hay que olvidar en este sentido, que para Derrida es la separación entre lo sensible y lo inteligible, lo que propició la aparición del signo bajo los dos aspectos de significado y de significante, y que sólo hay significantes, las palabras designan siempre a las palabras. En español, los traductores de Derrida hablan de *diferancia*, sin embargo tenemos en término que aglutina los dos significados que Derrida pretende con *différance*, según el diccionario de la Real Academia Española, es “*diferir*”, que puede significar tanto “distinguirse” como “aplazar” y esconde una premisa filosófica, pues también puede significar “disentir o no estar de acuerdo”. Para lo referente al término *différance*, Cf. Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989; también su obra *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 2000

²⁴ Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort, La Part du feu*, o.c, p.325.

la relación con el límite en una relación con una alteridad inconmensurable que sólo puede ser descrita en términos de una relación de no relación. Esta alteridad, irreductible a cualquier dialéctica, sobrevive como un residuo de lo que no puede ser tomado en el proceso de negación, de mediación o de trabajo. La literatura permanece entonces dividida entre lo posible y lo imposible, entre su habilidad para nombrar las cosas en su ausencia y en su inmaterialidad conceptual, y su imposibilidad de dar cuenta de la singularidad pre-conceptual de la existencia, antes de que el lenguaje la hiciera posible. La escritura entonces, es atravesada por una ambigüedad fundamental que nosotros sólo podemos atestiguar. Una ambigüedad que refleja misteriosamente *Thomas l'obscur*, la primera novela de Blanchot:

“Pronto la noche le pareció más sombría –escribe Blanchot- más terrible que cualquier otra noche, como si brotara realmente de una herida del pensamiento que ya no podía pensarse, del pensamiento tomado irónicamente como objeto por algo distinto al pensamiento. Era la noche misma. Las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada pero lejos de preocuparse hacía de su ausencia de visión el punto culminante de su mirada. Su ojo, inútil para ver adquiría proporciones extraordinarias, se desarrollaba de una manera desmesurada y, extendiéndose sobre el horizonte, dejaba que la noche penetrara en su centro para recibir al día. En medio de este vacío se mezclaban la mirada y el objeto de la mirada. Y no sólo ese ojo que no veía nada, recelaba algo, sino que incluso recelaba a causa de su propia visión. Veía como objeto aquello que le impedía ver. Su propia mirada le penetraba en forma de imagen, en el momento en que esa mirada era considerada como la muerte de toda imagen”²⁵.

La “herida del pensamiento” que se evoca aquí, solo puede explicada de manera satisfactoria, en tanto que recordemos la preocupación filosófica central de la novela, la misma del *Cogito* Cartesiano. En *Thomas l'obscur*, “Pienso luego existo” se acaba auto-refutando y la proposición que se afirma entonces es “Pienso, luego hablo, luego no existo”. Desde esta perspectiva decir “yo”, incluso a uno mismo, significa que se ha perdido la presencia que se pretende asegurar. El lenguaje sigue hablando, como un rumor o una murmuración del silencio, discontinua pero incesantemente. Aunque sólo sea “la realidad objetiva de la inexistencia”, el lenguaje persiste, al vacío, desposeído de sujeto, carente de objeto a que aferrarse, depurado del mundo que arrastra inercialmente en su caída. La relación que Thomas tiene entonces con la oscuridad – una relación íntima, y al mismo tiempo, extraña y distante- se da sólo en y a través de la revelación de que el Thomas viviente está inextricablemente atado a un oscuro gemelo que no tiene el don de la conciencia, que “no habla” pero que lo persigue bajo el signo complejo de la “realidad y la muerte”. Thomas es, al mismo tiempo, incapaz de representarlo. Su noche oscura, que precede la alternancia usual entre noche y día, ahoga cualquier pensamiento de lo divino y no tiene ni comienzo ni final. La mirada oscura en que se introduce, le niega la posibilidad de ver y frustra la posibilidad de la experiencia; y sin embargo al mismo tiempo, le da la oportunidad de mirar, de manera oblicua, la noche como es – una oscuridad sin esencia- y de experimentarla en su sentido radical. Es, si queremos llamarla así, una *experiencia de la*

²⁵ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p.15. Respecto a la obra de *Thomas el oscuro*, es importante confrontar el análisis de Juan García Ponce, del cuento *El muerto* de Georges Bataille, intitulado, *La imposibilidad de morir*, en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, pp. 561-573.

no experiencia, en tanto que Thomas se desliza de la “experiencia de sentido” a la “experiencia sin sentido”; es decir, de aquello que apela al conocimiento positivo a aquello que no puede entrar en el orden de dicho conocimiento. Es esto lo que Bataille nos urge a ver cuando entusiasmado con el libro de Blanchot, nos habla de una *nueva teología mística* que tiene a lo desconocido, a lo *otro*, por su objeto. Pero, ¿por qué precisamente una nueva teología *mística*?

Es en este tiempo, en que Blanchot lee afanosamente *Les Fleurs de Tarbes*, que realiza incursiones en los textos místicos de Meister Eckhart, Nicolás de Cusa, y Ángelus Silesius. Cuando escribe refiriéndose al autor de *De Docta ignorantia*: “El cardenal permanece ajeno a toda experiencia interior en un sentido estricto. El no-saber al que nos guía, no es como con el Maestro Eckhart, el resultado de una privación completa del alma; no significa la muerte angustiada por la cual se renuncia a todo, incluso a Dios, y se lanza uno en un abismo listo para perderse”²⁶, nos percatamos de que ambos autores están siendo contemplados bajo la luz de su amigo, Georges Bataille. En mayo de 1943, es Blanchot quien hace la reseña del libro de Bataille, *L'Expérience intérieure*, en la columna que escribe semanalmente para el *Journal des Débats*. Las creencias religiosas- nos recuerdan enseñado (al hombre) a dudar de los intereses inmediatos y consuelo del instante” y es que “hay en él una exigencia a la medida de la cual nada se ofrece en esta vida”. Esta exigencia, ahonda Blanchot es “ir más allá, más allá de lo que desea, de lo que es, de lo que conoce, he aquí lo que halla en el fondo de todo conocimiento, de todo deseo, de su ser”. La historia, cree entonces Blanchot, nos muestra que esta zozobra incesante suscita el pensamiento de “un más allá absoluto”, un mundo ideal, de forma que el principio de cuestionar todo encuentre su límite.

Percatarse entonces de que este principio se revierte a sí mismo en la esperanza de un cielo, es reafirmar que todo puede ser puesto en cuestión, incluido uno mismo, de modo que el hombre entonces”reencuentra el no saber como expresión de esta suprema puesta en juego, originada por la insuficiencia y la falta de plenitud humanas”y “el puro y simple abandono deviene desnuda pérdida en la noche”. “La dialéctica de la angustia lleva al máximo el cuestionamiento del ser,- nos dice Blanchot- retirándole toda posibilidad de salvar la más mínima parcela de sí mismo, precipitándole en una interminable caída en la que el ser se pierde por el miedo, cada vez más vertiginoso, de perderse”. Para Georges Bataille, esta experiencia límite o negativa debía ser comprendida como sagrada: como la revelación de lo continuo a través de la muerte sacrificial del ser discontinuo²⁷. Para Bataille mismo, la

²⁶Maurice Blanchot, *Nicolas de Cusa*, *Journal des Débats*, enero 6, 1943. Citado en Simon Critchley, *Very little...Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, New York, 1997, p.135.

²⁷ Dice Bataille: “El sacrificio sería por otra parte ininteligible si no se viese en él el medio por el que los hombres, universalmente se comunican entre sí, al mismo tiempo que con las sombras que poblaban los cielos y los infiernos”, En *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, Taurus, Madrid, 1979, p.50. Hay que recordar que para Bataille el hombre no está en el mundo como “el agua dentro del agua” porque ha instaurado la distinción, el corte dentro del continuo del mundo por lo que le es negado el regreso al mundo animal de la inmediatez y la inmanencia. Para ahondar en estos temas, Cf. entre otros, Michael Surya, *Georges Bataille: an intellectual biography*, Verso, London, 2000; Fernando Savater, *La piedad apasionada*, Sígueme, Salamanca, 1977; Ignacio Díaz de la Serna, *Del desorden de Dios*, Taurus, 1997 y *La oscuridad no miente (textos y apuntes para la continuación de la Suma Ateológica)*, Taurus, Madrid, 2002; Alberto Constante, *Un funesto deseo de luz*, Nueva Imagen, Grupo Patria, México, 2000 (pp. 27-41); también Gerardo de la Fuente

distinción entre el arte y lo místico, sería abrazada por lo sagrado en el sentido preciso de la palabra y la pregunta del joven Mallarmé: ¿el arte o el misticismo?, debería ser replanteada.

Maurice Blanchot coincidirá con Bataille en que la distinción entre el arte y lo místico es errada y que ambos términos descansan en un sentido previo de lo sagrado. Pero para él eso sagrado es la *otra noche*, objeto de una búsqueda desesperanzada y vigilante y que fascina en su imposibilidad. Es precisamente esta experiencia límite la que interesa enormemente a Blanchot: “Este estado, un estado de violencia, de desgarramiento, de abducción, de arrebató, sería en todos los aspectos semejante al éxtasis místico si éste fuera desvinculado de todas las presuposiciones religiosas que *a menudo* lo alteran y que, al darle un significado, lo determinan. La pérdida extática del conocimiento es, propiamente, la experiencia interior”.²⁸ Para Maurice Blanchot esta experiencia de ausencia de experiencia se relaciona con la mirada en la noche, la imposibilidad de morir y el murmullo incesante del *afuera*. Algo que es posible observar, de manera fragmentaria y difícilmente complaciente, en esa obra que fascinó a Bataille, *Thomas l’obscur* pero que tal vez una ligera *indiscreción* nos permita encontrar en la vía negativa de la mística del Areopagita.

LA EXPERIENCIA DE LA AUSENCIA DE EXPERIENCIA Y LA MÍSTICA NEGATIVA

Los presupuestos religiosos *a menudo* cambian el carácter del éxtasis- dice Maurice Blanchot. Y sin embargo cualquier estudioso de la mística podría discutir esta caracterización del éxtasis y señalar que la unión y el rapto deben ser distinguidos. Un lector atento podría señalar además que Blanchot dice *a menudo*. Es decir, que no siempre las presuposiciones de índole religiosa cambiarían la experiencia y que por lo tanto, es posible que ciertos místicos hayan llegado hasta allí. La experiencia interior, como habremos de ver ciertamente en *Thomas l’obscur* no tiene ni significado ni valor, no provee de respuestas ni ofrece seguridad, ni satisfacción plena. La autoridad que confiere no es duradera puesto que el sujeto no escapa de su condición de ser puesto en cuestión.

Tal vez aquí convendría recordar que al autor de *L’Expérience intérieure*, le preocupaba hondamente el pensar, que puesto que esta experiencia retaba a cualquier autoridad, ella misma no podía justificarse. Qué pasaría se preguntaba si “Dios, el conocimiento, la supresión del dolor, cesasen de ser para mí objetivos convincentes. Si el placer de ser arrebatado en un rapto me disgustara, hasta me irritara, ¿debería entonces la experiencia interior parecerme vacía, imposible, sin justificación?”²⁹. Parece que Bataille realizó está pregunta a varios de sus amigos. Sin embargo sólo la respuesta de Blanchot pareció satisfacerlo: “La experiencia, hay que decirlo inmediatamente, no se distingue de la

Lora y Leticia Flores Farfán, *Georges Bataille. El erotismo y la constitución de los agentes transformadores*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.

²⁸Maurice Blanchot, *La experiencia interior*, en *Falsos Pasos*, o.c, pp.45-51.

²⁹Georges Bataille, *L’expérience intérieure*, Tome V: *Somme Athéologique I*, Gallimard, Paris, 1989, p.7.

impugnación, de la que es expresión fulgurante en la noche”³⁰. Tal vez para entender esta destacada respuesta, sería oportuno recordar por un momento las palabras de Roger Callois en *L’Homme et le sacré*: “La expiación- nos señala Callois- es el acto que permite al criminal retornar a su actividad normal y a su puesto en la comunidad profana, haciéndolo deshacerse de su carácter sagrado”³¹. Es decir, la experiencia interior al mismo tiempo le imprimiría a su iniciado el carácter de sagrado, para después desprenderlo de esta cualidad, que permanecería sólo como un *rastros*.

Y sin embargo, para Bataille, en una experiencia así, hay comunicación. No comunicación como el vínculo que se da entre dos seres distintos, sino como una disolución del yo en la continuidad de lo desconocido: “El rapto no es una ventana que da al afuera, al más allá sino un espejo”³², nos dirá Bataille, y nosotros recordamos al joven de “*Les Fenêtres*” que se veía transfigurado en ángel en la ventana del hospital. Al llamar al rapto, espejo, y no ventana, Bataille subraya el carácter transgresivo de la experiencia interior: ninguna trascendencia es ofrecida. Bataille insiste entonces en que el éxtasis místico es una limitación de la experiencia interior en tanto que la búsqueda de lo desconocido queda subyugada por lo que es *ya* conocido. Y sin embargo, no parece percatarse que al afirmar la nada fuera del yo, él ya también ha determinado que no hay Dios. Es decir, si el éxtasis místico podría ser limitado por permanecer atado a juicios existenciales sobre la deidad, lo mismo podría decirse de la experiencia interior.

Ciertamente, este problema no es cuestionado por Blanchot quien coincide con Bataille en que los presupuestos religiosos suelen evitar el cuestionamiento radical del yo y sus horizontes. La distancia entonces, con pensadores como Bataille, Durkheim o Mauss, radica en que para él, lo sagrado no unifica una comunidad ni realiza ningún trabajo positivo³³. Al contrario. Blanchot nos habla de una soledad esencial en la que se está sin ser, de la murmuración deshabitada e ininterrumpida del *afuera*, de la *otredad* absoluta de lo *neutro* que –más acá y más allá del ser- suspende la afirmación y la negación y la suspensión misma, en un movimiento que nos recordará al realizado por Pseudo Dionisio Areopagita. Una soledad nos mantiene a distancia del *otro* en una relación que es doblemente asimétrica, porque es un saber del *otro* que, en cuanto se presenta ante mí, se revela como aquel que, retráctil, permanece irremisiblemente afuera y más allá de mí. En la *Antígona* de Sófocles, el coro nos dice que nada es más “maravilloso y extraño” que el hombre. Blanchot revisará esta aseveración de manera sutil, para sugerir que nada es más maravilloso y extraño que las relaciones que sostenemos entre nosotros. Si Bataille nos señala que el sacrificio indica ese reino de lo continuo del que hemos sido exiliados por la vida misma, para Blanchot apunta sin embargo a un no -mundo de nihilismo. Uno, en el

³⁰ Maurice Blanchot, *La experiencia interior*, en *Falsos Pasos*, o.c, pp. 45-51.

³¹ Cf. Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 2004, pp. 40-46.

³² Georges Bataille, *L’expérience intérieure*, Tome V: *Somme Athéologique* I, o.c, p.54.

³³ Expresiones de Bataille como *continuidad del ser* dan ciertamente una idea de ontologismo, pero tal vez tendría que matizarse mi afirmación si consideramos como Fuente de la Lora y Flores Farfán, (quienes siguen a Savater al respecto) a la experiencia interior de Bataille como *ficción de experiencia interior* que se sustenta en un mundo paródico. Al respecto, confrontar su trabajo antes mencionado. Especialmente el capítulo IV. Para Peter Tracey O’Connor, los textos de Bataille pueden ser considerados experiencias vinculadas no con “la realidad”, sino con “*lo real*” de Lacan. Cf su *Georges Bataille and the mysticism of sin*, Johns Hopkins University, 2000, pp. 58-66.

que no podemos entrar porque Dios está muerto, pero su sombra es larga, y nos ata todavía a presupuestos teológicos, como la primacía de la luz y la inevitabilidad de la unidad. Convertirse en nihilistas (como Blanchot piensa que deberíamos hacer, aunque ni siquiera debemos confiar en esa palabra), es reconocer que ningún valor tiene valor intrínseco, que no hay *universo*, y comprendernos en tanto que diferencia y no unidad. Lo sagrado, se asocia entonces con el nihilismo, y no con la religión, porque para Blanchot se relaciona con la dispersión incesante del *afuera*, con la alteridad imposible que interrumpe cualquier intento por ser integrada en una unidad natural y perfecta.

Así, para Blanchot, si bien es cierto que la comunicación con Dios que dicen experimentar ciertos místicos, parece indicar “un estallido de los límites, una pérdida del yo”, en tanto que este Dios no se ponga en cuestión a sí mismo, el místico retendrá la esperanza de regresar al *Ens supremum*. Desde esta perspectiva, no importa cuán devastadora la experiencia de lo divino pueda llegar a ser, que el místico no suele abandonar su creencia en un significado último. No hay allí, por lo tanto, un abandono completo que devenga en desnuda pérdida en la noche. Y sin embargo, Blanchot se muestra también extremadamente ambiguo en su admiración por los místicos de la vía negativa, hasta el punto de que, tan sólo meses después de haber reseñado el libro de su amigo, en una columna dedicada al místico alemán Ángelus Silesius, va a mostrar sin recato, su admiración por el Maestro Eckhart. Efectivamente, en su columna semanal, Blanchot se pregunta que es lo que la expresión “conocimiento (*connaissance*) de Dios” significa: “Uno sólo conoce lo que es idéntico a sí –señala- y ser idéntico a Dios demanda del hombre no sólo que pierda todo aquello que lo hace ser hombre, sino, aún más, que anule todo lo que le haga creer que conoce a Dios. Perderse uno mismo en todos los sentidos de la palabra, encontrar la muerte y matar lo que uno tiene y lo que uno es; este es el único camino al conocimiento”³⁴.

Las palabras de Blanchot adquieren un significado más hondo si nos acercamos brevemente a la mística de Eckhart. Eckhart distingue entre Dios y la Divinidad. Antes de que el mundo fuera creado, la deidad permanecía absolutamente indeterminada. Así el acto de creación no sólo llama a las criaturas a ser sino que además causa “que la deidad se cree a sí misma como Dios”. Sólo los pobres de espíritu aquellos que están libres tanto de la voluntad de Dios como de la suya propia, pueden ser unificados con la Divinidad, una vez se hayan despojado de toda imagen y de todo aquello que no sea auténticamente divino. Cuando un hombre se une a la Divinidad –nos dice Blanchot comentando a Eckhart- “está más muerto que muerto, es exactamente ese Dios muerto cuyo modelo es Cristo: Es el que ha rehusado a todo incluso al éxtasis donde el amor es unido con el amor en una dualidad primordial”. El Dios de Eckhart, piensa Blanchot, es entonces un Dios que se pone en cuestión a sí mismo, y la Divinidad, esa nada absoluta, sólo puede ser conocida en el desconocimiento. Aquí “las nociones de salvación, esperanza y bienaventuranza no cuentan más”³⁵.

Y sin embargo hay una cuestión que se suscita. Si el no-saber que asociamos con Eckhart rompe con el discurso y sacrifica todo pensamiento, ¿Cómo podemos entonces saber de él? En su reseña de *L'Expérience intérieure*, Blanchot trata de responder a esta pregunta: “en

³⁴Maurice Blanchot, *La mystique d'Angelus Silesius*, Journal des Débats, Octubre 6, 1943. Citado en Simon Critchley, *Very little...Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*, o.c, p.140.

³⁵Maurice Blanchot, *Maestro Eckhart*, en *Falsos Pasos*, o.c, pp. 29-35.

cierto sentido es admisible –nos dice– que el discurso intente hacerse cargo de lo que se le escapa”. La traducción, por supuesto, no será jamás satisfactoria pero “conserva una parte esencial de autenticidad en la medida en que imita el movimiento de recusación del que se apropia, y, denunciándose como depositaria infiel, refuerza su texto mediante otra que lo distorsiona y borra valiéndose de una semi refutación permanente”³⁶. Como Jean Paulhan, como Eckhart, ¿cómo Pseudo Dionisio?, podríamos añadir, desde la perspectiva de Blanchot, Bataille ha escrito también un “libro secreto” que mina el libro que leemos y admiramos, un libro donde se encuentra una *alteridad*, que no puede ser asimilada por el sujeto.

Así, si bien Blanchot defiende el misticismo desplazado de la espiritualidad de Bataille y sus raptos personales; él practica un misticismo desplazado, que se centra en la escritura. Si el interés de Bataille parece ser la fusión con lo desconocido, el de Blanchot radica en la relación entre la experiencia y la literatura, entre la experiencia y la escritura mística, y en esa *otra* noche previa a toda distinción; ese cuestionamiento incesante que deshace sus propios presupuestos de autoridad y, por lo tanto, de poder. Los personajes de Blanchot no buscan la *coincidentia oppositorum*. No buscan la armonía ni la complementariedad que anula la contradicción; que fagocita la diferencia: La soportan. La padecen. La expresan. Son un tajo en la prosa del mundo. La voz de la escisión. No se trata de elegir el todo sobre la nada o el ser sobre el no ser; la muerte sobre la vida o ésta sobre aquella. Se trata de soportar el desgarro. La literatura entonces, es un itinerario sin fin al centro de la noche, que se retira incesantemente, ante el movimiento interminable de subversión del lenguaje. Su misterio no radica, como veremos, en descubrir un secreto sino en “una manera secreta de mirar”, que permite al lector “distorsionar la lógica exacta del primer significado”³⁷ que el texto nos ofrece. El misterio permite distinguir además dos órdenes exegéticos dentro de un texto. Hay efectivamente un orden público y uno secreto. Hay un camino para iniciados que converge en un punto oscuro que atrae y se sustrae. Un punto que es objeto de una búsqueda desesperanzada y vigilante y que fascina en su imposibilidad. Un punto que, sin duda alguna, volveremos a encontrar y hacia el cual tienden irremisiblemente, el arte y el deseo; el amor, la muerte y la noche.

Blanchot se refiere entonces a un lugar, o mejor a un no-lugar, en el que la discontinuidad reina y todo lo que encontramos resulta extraño. Este espacio, que será para él “el espacio literario” es el que permite que nos acerquemos a lo que somos, por la vía de lo posible, y por la de lo imposible. En uno de sus diálogos *Parler, ce n'est pas voir*, uno de sus protagonistas sugiere que “ver es hacer la experiencia de lo continuo, y celebrar el sol, es decir, más allá del sol: lo Uno” y coincide con el otro en que lo que se opone a la vista no es cualquier discurso sino sólo: “aquel donde hable el error”, o, como es llamado poco después, “habla del desvío”, una errancia de la búsqueda que es considerada discurso sagrado, en el que hay “un descubrimiento que descubre antes de cualquier *fiat lux*, descubriendo lo oscuro por este desvío que es la esencia de la oscuridad”³⁸. El Dios omnipotente que creó el mundo de la nada ordenando “hágase la luz” no tiene entonces ningún control absoluto sobre la realidad porque hay la *otra* noche, una exterioridad previa

³⁶ Maurice Blanchot, *La experiencia interior, Falsos pasos*, o.c, p.49.

³⁷ Maurice Blanchot, *La part du feu*, o.c, p.63

³⁸ Maurice Blanchot, *Hablar no es ver*, en *El Diálogo inconcluso*, o.c, pp. 61-71.

a la creación y que permanece siempre fuera de ella. Una exterioridad que Blanchot llama el *afuera* y que no tolera ni dios ni dioses porque interrumpe toda unidad. Un espacio donde el ser perpetuamente genera no ser pero que, sin embargo, es considerado sagrado sin que “devuelva a una palabra ideal, al Verbo cuya imperfecta imitación serían nuestras hablas humanas, sino que constituye la decisión misma del habla, en su no-presencia”³⁹.

Cuando Blanchot se percata de que hemos perdido lo divino, por lo menos en las formas reconocidas dentro de la tradición judeo-cristiana, lo reconoce como un desastre para nuestras esperanzas de inmortalidad sí, pero también para el arte: “No pudiendo apoyarse en los dioses, ni siquiera en la ausencia de los dioses; no pudiendo apoyarse en el hombre presente que ya no le pertenece (...) ¿en qué va a convertirse la obra?- se pregunta - ¿Y dónde si no es en lo divino o en el mundo, encontrará el espacio donde pueda apoyarse y reservarse?”⁴⁰. La respuesta provendrá a través de lo que él mismo denominará: “la vida espiritual”, que no tiene nada que ver, evidentemente, con la vida del espíritu, una vida interior o una aproximación integrada a la vida, sino más bien con un compromiso con esa interrogación radical a la que la literatura y el arte nos llaman.

A veces, es cierto, esta “vida del espíritu” parece una versión particular de la dialéctica platónica, que nos conduce más allá del mundo fenoménico al mundo de las ideas; y donde, por el cuestionamiento incesante, pasamos del mundo que nos concierne al no-mundo de lo imaginario; del mundo del espíritu hegeliano, al no-mundo del “*contraespíritu*”. Otras veces, sin embargo, no hay cuestionamiento para nada, sino una revelación del *afuera*. Sea como sea, esta “vida espiritual” es, siempre, una cuestión de experiencia. No se trata de un encuentro en el presente que produzca conocimiento positivo sino de un pasaje, ciertamente peculiar, del tiempo al espacio. Blanchot lo explicará señalando la diferencia entre Mallarmé y Rilke respecto a la muerte. Mientras que Mallarmé celebra el instante que aniquila, Rilke aprehende un espacio libre de tiempo, que llama en la octava de sus *Elegías a Duino: Ninguna parte sin no*. El poeta canta:

“Nunca tenemos, ni siquiera un solo día, el espacio puro
delante de nosotros, donde las flores se abren
interminablemente. Siempre está el mundo,
y nunca *ninguna parte sin no*: la pura, la no vigilada,
la que uno respira e interminablemente conoce y no
anhela. De niño se pierde uno tranquilamente en ella
y nos despiertan a sacudidas. O alguien muere y ya.
porque cerca de la muerte uno ya no ve a la muerte,
y mira fijamente hacia fuera, quizás con gran mirada
animal”⁴¹.

La vida espiritual de Blanchot es este pasaje del mundo que conocemos al ninguna parte, pero sin *no*, ese que el niño también conoce y al que los moribundos se aproximan y en el que quizá se transforman. No se asocia a ninguna esperanza, no es ni siquiera un espacio

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, p.221.

⁴¹ Rainer Maria Rilke, *Elegías a Duino*, Hiperion Madrid, 1990.

sino la aproximación a ese espacio que nos exilia de nosotros mismos, y que nos hace vagar incesantemente. Esa *experiencia de ausencia de experiencia* que tal vez encontremos en ciertos místicos, y que parece estar inextricablemente unida a la poesía y al arte, y a la conversación infinita a la que da pie la ausencia del libro. Se trata de habitar en el espacio de la escritura sin que haya otro lugar en que haya ocurrido. O si se quiere, de habitar en el tiempo de la escritura, sin un antes en que ocurrió ya el escribir. Tropezamos cuando se habla de un antes temporal del texto, ya escrito cuando se lo lee. Si decimos en cambio, la lectura no tiene otro espacio que el del texto leído, resulta aceptable: “El relato es movimiento hacia un punto –nos dice Blanchot- no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer de antemano, y fuera de este movimiento, realidad alguna, pero es, sin embargo tan imperioso que de él sólo extrae el relato su atractivo, tanto así que no puede siquiera “comenzar” antes de alcanzarlo”⁴².

Y es que, si el místico se halla fascinado por el origen imposible, en el acto de composición, señala Blanchot, los escritores se hallan fascinados por aquello que precede a la escritura. El escritor espera temeroso, llegar al “fondo”, alcanzar precisamente ese origen, apertura a otra noche en la que late como promesa lo que titila como imposible. Porque, ¿cómo podrá llegar al lugar de la palabra inicial? ¿Allí donde nada podría ser fijado por las palabras, cuando, a través de ellas todo está en mutación perpetua? Hay sin embargo exploración, empuje continuo hacia un más allá inexplorado, un fondo, un origen hipotético hacia los cuales tiende toda escritura: “Tengo el sentimiento de no escribir sino sobre el fondo del abismo-nos dirá Jabès- La convicción de no ir a ninguna parte (...) es la nada lo que habla a través mío”⁴³ y sus palabras resuenan similares a las de la figura extraordinaria del místico Jean Joseph Surin: “Escribo y me siento arrancado de mí mismo para ser arrojado en ese vacío tenebroso donde enseguida me pierdo y no veo más”⁴⁴.

La palabra original, que nos remite a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas, no dice nada, o dice la vaciedad del decir o rompe la legitimidad actual del *dictum*. Empieza, en el punto o límite extremo en el que se hace imposible el decir. “Viaje al término de lo posible”, en expresión de Bataille. Pero, ¿habría o hay un fin de lo posible? Y Edmond Jabès, de nuevo, escribe: “estamos vinculados por lo imposible”, es decir, por la absoluta infinitud de lo posible. Ciertamente, lo imposible no es para Jabès pensable a partir de un planteamiento previo a la cuestión de lo posible⁴⁵. “Hay en todo lo posible – escribe en *Le parcours*- un imposible que lo burla. Ese imposible sin embargo, no es lo imposible. Es solamente el fracaso de lo posible” Y añade: “Siempre más allá está lo imposible (...) Ese imposible es Dios”⁴⁶. Donde Bataille había escrito: “Estar ante lo imposible (...) es, para mí, tener una experiencia de lo divino”⁴⁷.

⁴² Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p.13.

⁴³ Edmond Jabès, *Del desierto al libro*, Alción Editora, Argentina, 2001, p.102.

⁴⁴ Jean Joseph Surin, fue un místico Jesuita del siglo XVII que se vió involucrado en los exorcismos de Loudun y tras haber liberado a la famosa priora Jeanne des Anges de la posesión, a través de una empatía destructora, vivió sumergido en la locura cerca de veinte años. Michel de Certeau le dedicó gran parte de su fascinante trabajo, destaca especialmente, y es de donde procede mi cita, *La posesion de Loudun*, Gallimard, Paris, 1990, p.16.

⁴⁵ Edmond Jabès, *Correspondance*. Citado en *From the book to the book: an Edmond Jabès reader*, o.c, p.107

⁴⁶ Edmond Jabès, *Le parcours*, Citado en *From the book to the book: an Edmond Jabès reader*, o.c, p.121.

⁴⁷ Georges Bataille, *Impossible*, Minuit, Paris, 1962, p.22.

Sin duda, podría ser ése el postulado de una teología negativa extrema, en cuyo contexto el pensar o el sentir de lo imposible fueran la tensa, exasperada forma de expresión de un infinito despliegue del horizonte de lo posible. ¿No sería lo imposible la metáfora de un posible que infinitamente nos rebasa? ¿No se constituiría así también en su absoluta infinitud el desierto terrible de un ser –del ser- esencialmente errante? Tal es el hilo o filo en que la palabra se sitúa. Al borde del abismo. “La palabra más irrepresible—escribe Blanchot— la que no conoce ni límite ni fin, tiene por origen su propia imposibilidad”⁴⁸. Palabra, pues, que solo en su imposibilidad encuentra su posible. “Mis libros dan testimonio de la imposible aproximación a Su Nombre”- dice Jabès⁴⁹-. Y es que escribir, podemos pensar nosotros, ¿no sería entonces intentar abolir para siempre la distancia entre nuestra vida y lo que de ella escribimos, entre nosotros y el vocablo? ¿Entre nosotros y nosotros, entre la palabra y la palabra? Desde aquí, escribir también se asemejaría, en su más alta ambición, a la tentativa desesperada de experimentar la propia muerte. Experimentar ese espacio en blanco que separa los vocablos y los hace inteligibles, ese silencio que hace audible la palabra oral.

Maurice Blanchot contempla esta aproximación sin fin a lo que nunca ha existido, como una *inversión radical* de la muerte. Es la muerte como imposibilidad de morir. Lo que él llama: *experiencia original*, y lo que reconocemos como experiencia de la no experiencia. Rendirse a la fascinación de la aproximación, sería consignar aquello que se esté escribiendo, a una repetición sin objetivo. El origen debe de ser forzado en un comienzo para que la obra sea. Y sin embargo, a menos que uno haya atisbado esta mirada oscura del origen, ninguna obra será producida porque la literatura se constituye poniéndose en cuestión a sí misma. La escritura es pues, siempre doble, la muerte como la posibilidad y como la imposibilidad de morir. Esta experiencia original, que precede a la distinción entre el arte y la mística y de la que Blanchot hablará como *afuera*, *neutro* o *desastre*, no es sino lo sagrado: “aquellos nombres, lugares de la dislocación, los cuatro vientos de la ausencia del espíritu que soplan desde ninguna parte”⁵⁰. La efulgencia de un punto oscuro bajo la tierra, que se sustrae cuando te acercas. Y al que uno se acerca precisamente, por una contestación incesante de conceptos y de palabras.

Así, sin romper su fe en los éxtasis de su amigo, Blanchot piensa en los raptos de Bataille desde aquí. El éxtasis es para él “la *otra* relación”, la que interrumpe el ser y caracteriza a la escritura, a la amistad, a cierta mística. La experiencia de la no experiencia se genera por lo que la escritura destruye, y no descubre ningún mundo prístino sino un desvío que nos expone al *afuera*, a la “ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sombra”⁵¹ y que Michel Foucault denominó también “Lo que precede todo discurso, lo que subyace todo silencio, el murmullo continuo del lenguaje”⁵². Lo curioso es, que estos itinerarios tienen cierta familiaridad con los de las tradiciones decididamente premodernas de la teología apofática y la práctica espiritual que inaugura Pseudo Dionisio Areopagita. Una tradición ciertamente temeraria, que suspende sus propios

⁴⁸Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, *La Part du feu*, o.c., p.305.

⁴⁹ Edmond Jabès, *Le parcours*, o.c., p.65.

⁵⁰ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c., p.54.

⁵¹*Ibid*, p. 35.

⁵²Michel Foucault, *El pensamiento de Afuera*, o.c., pp. 23-31.

presupuestos transmutándolos en la nada de la fe y de Dios, y que deja al místico inmerso en la infinitud de las imágenes y el deseo incesante. Algo que, paradójicamente, supo ver, aunque no llegara a realizar un análisis de su intuición, el mismo Michel Foucault cuando se preguntaba si el *pensamiento del Afuera* de Blanchot pudo haber tenido su origen: “en aquel pensamiento místico que desde los textos de Pseudo Dionisio ha estado merodeando por los confines del cristianismo”⁵³.

EL DIOS SIN VERDAD Y LA TRADICIÓN DE LA MÍSTICA NEGATIVA

Es necesario, sin embargo, volver a referirnos a la palabra *mística*. Al hacerlo, La perplejidad, tal vez nuestra más persistente compañera de ruta, nos envuelve desde el inicio; desde que pretendemos rastrear las fuentes lingüísticas de un término que se consolidará como sustantivo sólo hasta el siglo XVII. En occidente, la palabra mística se asoció con los cultos místéricos grecorromanos durante los primeros siglos del cristianismo: “El místico (*mustes*) era el iniciado que juraba mantener los secretos de su culto guardando silencio, o, literalmente, cerrando la boca o los ojos (*muein*)”⁵⁴. ¿Y en el cristianismo? La pérdida del cuerpo de Jesús, duplicada por la pérdida del “cuerpo” de Israel, de una nación y de su genealogía, hace que una palabra tome el lugar del cuerpo ausente, de una desaparición: “La palabra misma se vuelve aquello que representa el sacramento en lugar del cuerpo”⁵⁵. La mística es el conocimiento espiritual que se produce entonces a través de la Palabra sagrada, de la Escritura. Se trata entonces de que el Verbo mismo nazca, en el vacío que lo espera. Pseudo-Dionisio Areopagita, “el padre de la teología mística” tratará de hacer caminar al espíritu a través de la Escritura. La dinámica del Areopagita no obedece al principio del símbolo medieval, de tipo epifánico y ontológico, sino más bien a la intención de posibilitar una práctica con la que se indica a unos y a otros que su verdad parcial no puede valer como límite y clausurar el sentido. Hay una voluntad de volver a poner siempre en movimiento, de interrogar las supuestas respuestas. Nos inicia en algo extraño que no deja de sorprender y condicionar nuestras expectativas. Y también tiene sus reglas. El soporte técnico es el padecer de la diferencia⁵⁶; como si la teología mística de Dionisio tuviera la capacidad de alterar, gracias a su resistencia, el conjunto de hipótesis y de codificaciones a partir de las cuales tratamos de interpretarla.

⁵³ *Ibíd*, p.18. Foucault descarta esta versión apenas sugerida, porque, según él, el éxtasis dionisiano no conduciría a una verdadera pérdida del yo, y su Dios se caracterizaría por la sobreplenitud. Mi análisis de Pseudo Dionisio ha pretende mostrar una visión distinta y mucho más ambigua de la mística dionisiana que sigue de cerca los análisis realizados por Michel de Certeau. En este sentido me acerco más a la crítica que Kevin Hart (2004), o el mismo Mark C. Taylor (1993) realizan sobre la visión de Foucault en torno a la obra del Areopagita. Una visión, hay que subrayarlo, que nunca desarrolló. *Ver Bibliografía*.

⁵⁴ William Johnston, *El ojo interior del amor*, Paulinas, Madrid, 1989, p.16

⁵⁵ Michel de Certeau, “*Lacan: une éthique de la parole*”, en *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, o.c pp. 168-196.

⁵⁶ Recuérdese lo señalado en la nota 23, a propósito de Derrida, y la *differánce*.

El Areopagita es, por supuesto, un personaje misterioso. Adopta su identidad de aquel ateniense convertido por San Pablo en el Areópago, allá donde se adoraba al Dios desconocido, tal y como se narra en el capítulo 17 de los *Hechos de los Apóstoles*. Las obras dionisianas⁵⁷ (consistentes en los tratados: *La jerarquía celestial*, *La jerarquía eclesial*, *Los nombres de Dios* y *Teología mística*; así como en un total de diez cartas) fueron recibidas en la Edad Media creyendo realmente que su autor tenía una autoridad casi apostólica al haber recibido de Pablo la fe⁵⁸. No será hasta la modernidad que su identidad sea puesta en duda. Hoy sabemos que probablemente fue un monje de origen sirio, que vivió en torno al siglo VI d. C y que fue influenciado notablemente por el neoplatonismo de Proclo. El Areopagita⁵⁹, como Proclo, considerará un modelo en el que la dádiva ontológica del ser mismo se simboliza en una procesión creadora, y en una recolección cósmica de toda la realidad hacia la fuente divina, en un regreso de carácter salvífico. Como señaló el mismo Proclo: “Todo efecto permanece en su causa, procede de ella y vuelve a ella”⁶⁰. Así, especialmente en sus tratados *La jerarquía celeste* y *La Jerarquía eclesiástica*, Pseudo Dionisio nos conduce a una concepción jerárquica de la realidad, dialéctica y profundamente neoplatónica, donde ésta es vista fundamentalmente como ese movimiento divino de procesión y retorno; concepción de la realidad, hay que subrayarlo, que cobrará una importancia extrema a lo largo de la Edad Media. No es este sin embargo, el único aporte del Areopagita. En sus tratados, *Los nombres de Dios* y *Teología Mística*, Dionisio establecerá lo que se va a convertir en el esquema clásico de los tres modos de discurso teológico, a los que hay que observar cómo enlazándose continuamente: el modo afirmativo o catafático, el negativo o apofático, y finalmente el modo místico (la hiper negación⁶¹) y que responden a una estructura en la que el cosmos y el movimiento del alma parecen ser esencialmente extáticos, movidos por el deseo, por el dinamismo erótico de lo divino⁶².

Así, el lenguaje catafático correspondería a un momento de salida de sí y procesión de lo divino en el cosmos, y señalaría, el éxtasis divino. El lenguaje apofático, articularía y promovería el movimiento de regreso del alma creada más allá de sí, hacia la trascendencia

⁵⁷ Cf. *Obras completas* del Pseudo Dionisio Areopagita, BAC, Madrid, 1995. Esta será la edición utilizada a lo largo de este trabajo. Habría que revisar el nombre con el que tradicionalmente conocemos a este personaje. Sería más correcto que al derivarse de Areópago, lo conociéramos como Areopaguita; sin embargo tradicionalmente se habla del Areopagita y así lo haré a lo largo del texto.

⁵⁸ El primero en volver a referirse a Dionisio Areopagita y en achacarle una obra mística de enorme profundidad será Máximo el Confesor (582-662) que será el gran difusor en oriente del pensamiento dionisiano. Cf. G. Fraile, *Historia de la Filosofía* (I). BAC, Madrid, 1965, también E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1965.

⁵⁹ Para entender el planteamiento de Pseudo Dionisio considero importantísimos los estudios de: D. Turner (1999), P. Rorem (1993), (2000), J. Vanneste (1966), Gersch (1978), Mc Ginn (1991), Von Balhtasar (1984), Corbin (1985) y Roques (1983) *Ver Bibliografía*.

⁶⁰ Citado en Paul Rorem, *La espiritualidad elevadora del Pseudo-Dionisio*, en Bernard McGinn, John Meyendorff y Jean Leclercq (eds), *Espiritualidad cristiana: desde los orígenes al siglo XII*, Lumen, Buenos Aires, 2000.

⁶¹ Utilizo el término hiper negación, para referirme a una negación doble siguiendo a Michael Corbin y a Bernard McGinn que tratan de subrayar una segunda negación que escapa de convertirse en una doble negación (y en una afirmación) como sucedería en el caso de Hegel.

⁶² Para profundizar en el papel del Eros dentro de la teoría del Areopagita Cf., Bernard Mc Ginn, *Foundations of Mysticism*, Crossroad, New York, 1991, pp. 166 y siguientes. Cf también el trabajo de Denys Turner, *Eros and Allegory: Mediaeval Interpretations of the Song of the Songs*, especialmente el capítulo 2 (*Ver Bibliografía*).

divina, y señalaría el éxtasis de la criatura. Finalmente el lenguaje místico apuntaría a la consumación inefable de una unión en la que la criatura se abandona a sí misma en el Dios que está más allá del Ser, señalando así el momento en el que el éxtasis divino, que llama a ser a todas las criaturas, y el éxtasis humano, que responde a dicha llamada, son uno. Será desde este planteamiento desde el cual el rol de la negación conceptual y lingüística, se mostrará decisivo para hablar y pensar acerca de una trascendencia que se mostrará por definición inconcebible e inefable. Y es que, la negación dionisiana no será un simple reverso de la afirmación. La negación de la negación (la *hiper* negación) tratará de apuntar a un Dios que es la Causa de todas las cosas, pero no una cosa entre las cosas, a la fuente de todo ser, que sin embargo está más allá del ser y del no ser, y que por lo tanto supondrá una puesta en juego incesante del discurso. Como ha señalado Hans Urs von Balthasar:

“Toda la tensión entre la teología catafática y apofática recorre la teología simbólica, como enfatiza continuamente Dionisio. Porque en el símbolo sensible en su *necesidad e imposibilidad*, no sólo se expone la dialéctica de la doctrina de Dios, puesto que Dios es y debe ser todo en todo y nada en ninguna cosa, sino también la doctrina del hombre (...) es su grandeza y su tragedia estar inmerso en la estética del mundo de las imágenes y, al mismo tiempo, tener irresistiblemente que disolver toda imagen a la luz de lo inimaginable y tener que abrazar ambas sin poder llegar a una síntesis final”⁶³

Tal y como Dios se mueve de manera incomprensible entre la presencia y la sustracción, el ser humano se halla suspendido entre su inmersión a lo imaginario y su movimiento hacia lo inimaginable. *Hay entonces tanto una proliferación interminable de imágenes y nombres, como la imposibilidad final de nombrar y representar.* Nos hallamos suspendidos, entre lo posible y lo imposible. Dionisio tratará de explorar todos los recursos del lenguaje y cierta noción de muerte operará implícitamente en la comprensión dionisiana de la negatividad. La significación de este lazo entre la negatividad y la muerte es precisamente lo que veremos en un discurso teológico negativo que es también una antropología negativa

La Jerarquización de la realidad en el pensamiento dionisiano

Seguir las huellas del Areopagita, implica sin embargo, y antes que nada, tratar de comprender su visión jerárquica de la realidad. Una visión que hemos de comprender desde el ser extático de Dios como procesión en el reino de la creación, hasta el regreso de todas las criaturas hacia su fuente, y en el que permanecen constitutivamente “fuera de sí”. “Jerarquía”, es un termino clave en el planteamiento dionisiano. Pseudo Dionisio fue el primero en desarrollarlo, y lo definió como: “un orden sagrado, un saber y actuar lo más próximo posible de la deidad”⁶⁴.

La jerarquía articula entonces el despliegue integral de un orden, de una comprensión y de una actividad, cuya finalidad es la divinización de los seres creados: “La jerarquía, pues,

⁶³ Hans Urs Von Balthasar, *Glory of the Lord*, Crossroad, New York, 1984, p. 179

⁶⁴ Pseudo Dionisio Areopagita, *La Jerarquía Celeste*, 164 D, p.132.

tiene por fin lograr en las criaturas en cuanto sea posible, la semejanza y unión con Dios. Una jerarquía tiene a Dios como maestro de todo saber y acción. No deja de contemplar su divinísima hermosura. Lleva en sí la marca de Dios. Hace que sus miembros sean imágenes de Él bajo todos los aspectos, espejos transparentes y sin mancha, que reflejan el brillo de la luz primera y de Dios mismo. Luego que sus miembros han recibido la plenitud de su divino esplendor, transmiten generosamente la luz, conforme al plan de Dios, a aquellos que les siguen en la escala”⁶⁵.

La meta de la jerarquía, el reflejar la generosidad primordial divina y luminosa, determina entonces sus estructuras y funciones esenciales. Dentro de éstas, convertirse en uno con Dios, significa ser lo más semejante a Dios, es decir, convertirse en la imagen de la generosidad primordial de Dios. No se trata entonces de lograr permanecer estancado en la misma identidad, sino de incorporar el éxtasis de la generosidad divina: *de ser radicalmente afuera*. Recibir el brillo de la luz primera es convertirse en un reflejo, en un espejo que la transmite a través del movimiento constitutivo de la jerarquía: “Cuando el primer orden ha recibido, según su capacidad, directamente de Dios la iluminación divina, la transmite, como es propio de una jerarquía bienhechora, a sus inferiores inmediatos”⁶⁶. Si la unidad con Dios consiste en ser como Él, esta unidad ha de ser interpretada extáticamente. Unirse a Dios es entonces permanecer fuera de sí, de manera que se refleje el éxtasis generoso de la divinidad misma.

Ahora bien, como el Dios que pretende reflejar y al cual pretende llevar, es uno y trino, la jerarquía debe ser de alguna manera una y tres. El esquema trinitario dionisiano permanece fuertemente influido por Proclo y por el neoplatonismo pagano, y sin embargo, Pseudo Dionisio incorpora un aspecto decisivo. Cada nivel de la realidad, permanece para él, en una relación de dependencia absoluta con lo divino. Como ha señalado Bernard McGinn:

“Aunque Dionisio presenta una visión jerárquica de la creación que utiliza el lenguaje emanacionista del Neoplatonismo tardío, y aunque permite la causalidad intermedia en la manera en que la jerarquía interactúa con su propio orden y en la relación de unas seres y otros, lo más importante en su universo es la relación directa y de absoluta dependencia que cada ser tiene con el Dios trino y creador. Desde nuestra perspectiva, la comprensión de la actividad jerárquica revela la inmediatez de todas las criaturas hacia el Eros divino. Este es el corazón del neoplatonismo cristiano distintivo de Pseudo-Dionisio”⁶⁷.

En esta transformación creacionista de los esquemas neoplatónicos paganos⁶⁸ las estructuras y movimientos de la procesión divina son fruto del deseo amoroso. Un deseo amoroso parecido a una erupción volcánica, donde el Uno sale de sí y se desborda en el mundo creado sin dejar de ser Uno, siendo una plenitud que se sustrae. La dependencia absoluta de las criaturas hacia el creador se refiere esencialmente al movimiento generoso de este eros divino. Esta dependencia absoluta se refleja además específicamente en la

⁶⁵*Ibid*, 165 A, pp132-133.

⁶⁶*Ibid*, 212 B-C, p.152

⁶⁷ Bernard Mc Ginn, *The Foundations of mysticism, op cit*, p. 170.

⁶⁸Para profundizar en la relación de Dionisio con el neoplatonismo, cf. Stephen Gersch, *From Iamblichus to Eriugena: An investigation of the Prehistory and E of the Pseudo-Dyonisian tradition*, Brill, Leiden, 1978.

comprensión dionisiana de la divinización del alma que efectuada en, y a través del movimiento en la realidad jerarquizada, ocurre sin embargo como un don⁶⁹. Al subrayar el principio trinitario, Dionisio señala además que la actividad divina que se desborda en toda la jerarquía entonces es triple: es catártica o purificadora, iluminativa, y unitiva. Este esquema tripartito se transformará en decisivo a lo largo del pensamiento y de la espiritualidad medieval. Es importante señalar, que cada una de las tres funciones permanece operativa en *todos* los niveles de la jerarquía, pero que cada nivel de la jerarquía puede ser caracterizada predominantemente por una función en particular.

En este sentido, tal y como René Roques muestra en *L'univers dionysien: Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*⁷⁰, el esquema de *La Jerarquía Celestial*-basado en elementos propios de la revelación (por ejemplo los nombres de Ángeles proceden de la Escritura) y también de una estructura triádica propia del neoplatonismo de Proclo- subraya una concepción, para mí fundamental, en la que la ordenación de los rangos angélicos y la descripción de sus naturalezas y funciones, ofrece un fundamento para insistir en que *la divinización es un proceso profundamente dinámico, un proceso motivado por un deseo intenso, un deseo que permanece estrictamente interminable*.

Pseudo Dionisio sitúa nueve seres de orden celeste, clasificados en tres jerarquías de tres órdenes cada una, que en relación de proximidad a Dios son: Serafines-Querubines-Tronos, Dominaciones-Virtudes-Potestades, Principados-arcángeles-ángeles. En los serafines encontramos la clave de esta proximidad a Dios puesto que la tríada en la que éstos aparecen como superiores, es aquella en la que “están colocados inmediatamente junto a Dios y a su alrededor, más cerca que ninguno de los otros”⁷¹. Ahora bien, la proximidad como veremos, no es tanto un estado o una posición como un movimiento. La proximidad consiste en un movimiento circular e interminable de amor excesivo, de ardor desbordado: “El nombre serafín significa incesante movimiento en torno a las realidades divinas, calor permanente, ardor desbordante, en movimiento continuo, firme y estable, capacidad de grabar su impronta en los subordinados prendiendo y levantando en ellos llama y amor parecidos”⁷².

La proximidad a Dios supone entonces una trascendencia excesiva del yo que se derrama, no sólo hacia Dios, sino también hacia el mundo. Excederse a uno mismo en el movimiento hacia Dios, es excederse a uno mismo en un movimiento hacia los otros. La proximidad al Otro y la proximidad a los otros, permanecen aquí inextricablemente unidas. La primera jerarquía de los seres celestes “con plena simplicidad gira sin cesar en torno al que es eterno conocimiento (...) Se sacia del alimento divino, abundante, porque viene del banquete celestial. Único, porque los vigorizantes dones de Dios llevan al Uno en unidad, sin diversidad”⁷³. Estar en esta proximidad y comunión con Dios es también “imitar la

⁶⁹Para a distinción entre la divinidad innata del alma, y la divinidad del alma considerada como un don, Cf. Bernard Mc Ginn, *Foundations of Mysticism*, o.c., p.178.

⁷⁰René Roques, *L'univers dionysien: Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Editions Du Cerf, París, 1983.

⁷¹ Pseudo Dionisio Areopagita, *La Jerarquía Celeste*, 201 A, p.144

⁷²*Ibid*, 205 B-C, p.146.

⁷³*Ibid*, 212 A, p.151

hermosura del poder y actividad propios de Dios”⁷⁴, es decir, el éxtasis de la generosidad divina. Moverse en torno al deseo de Dios, es entonces, y al mismo tiempo, compartir su generosidad en la representación transmisiva de la procesión divina. Así, tal y como el desbordamiento divino permanece sin mesura, el movimiento de las criaturas hacia Dios permanece sin final: “La sagrada imagen de las seis alas (del serafín) significa el impulso maravilloso con que se elevan constantemente hacia Dios las primeras, medias, e inferiores jerarquías”⁷⁵. Los serafines además tienen “Un movimiento armonioso y elevado con el que actúan incesantemente a imitación de Dios”⁷⁶. Sin final, este impulso que provoca que las criaturas giren en torno a Dios, define además su unidad y semejanza con Él.

El éxtasis de este impulso hacia Dios nos ofrece el reverso del desbordamiento divino, y al mismo tiempo constituye un movimiento de identidad, un movimiento donde los seres angélicos: “se repliegan infatigablemente en torno a la propia identidad”⁷⁷. Desde esta perspectiva la identidad se relaciona con un movimiento circular; no tanto con un punto fijo. Así, este movimiento, al mismo tiempo que asegura la identidad propia y la semejanza y unidad con Dios, se sobrepasa continuamente a sí mismo, al mismo tiempo hacia Dios y hacia la creación, en un desbordamiento amoroso. La identidad entonces sería *un proceso de diferenciarse del yo a través de dar el yo. Este movimiento sería alimentado por el deseo.*

Pseudo Dionisio caracteriza este deseo, tratando de diferenciarlo del deseo de la carne, un deseo, este último, que nacería de la fragmentación y de la pérdida. El deseo de Dios que experimentan todos los seres, es un deseo que no nacería de la fragmentación o de la ausencia, sino más bien de la unidad y la presencia. Para Dionisio el deseo real, no es aquel que se produce o crece por la ausencia de lo deseado sino que es provocado y alimentado por la presencia de aquello que se desea⁷⁸. El deseo se alimenta de la presencia, y es estimulado por ésta, hasta convertirse en insaciable: “porque aquellas inteligencias superiores a este mundo (los serafines) son infatigables en sus santos conocimientos. Desean a Dios incesantemente”⁷⁹.

Y, sin embargo, de acuerdo a la interpretación dionisiana de un deseo incesantemente sin fin, mi pregunta sería si ante un deseo así, la distinción entre presencia y ausencia, entre plenitud y pérdida, puede mantenerse, y más si un deseo semejante deshace al yo, que sería el único que podría articular o determinar la distinción. Mi sugerencia, aquí apenas esbozada, es que el deseo por la presencia o por la pérdida excesiva, pueden volverse indiferenciables. Esta posible “*indiscreción*” es la clave para entender la cercanía entre el *afuera* de Maurice Blanchot y la teología mística de Dionisio. Yo no sé lo que deseo y por lo tanto no puedo decir si implica el exceso de plenitud o la pérdida. La intensidad de un deseo excesivo puede cegarme y devastarme, hasta el punto del no saber, más allá de la alternativa simple de presencia o ausencia.

⁷⁴*Ibidem*

⁷⁵*Ibid.*, 304 D, p. 172

⁷⁶*Ibid.*, 305 A, p.173.

⁷⁷*Ibid.*, 333 B, p.181.

⁷⁸ Cf. Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, 709 B-C, pp. 306-307.

⁷⁹ Cf. Pseudo Dionisio Areopagita, *La Jerarquía Eclesiástica*, 480 C, p.230.

Para el Areopagita, que cita aquí a Hieroteo: “Cuando nos referimos al deseo amoroso, bien se trate del divino, del angélico, del espiritual, del animal, del natural, debemos entender que es una fuerza unificante y entrelazadora que, sin duda, mueve a los seres superiores a cuidarse de los inferiores y a mantenerse en comunión los que son iguales y a que los inferiores tiendan hacia los más altos y relevantes”⁸⁰. En este himno donde se nos describe el deseo aparecen los tres movimientos fundamentales de la jerarquía extática dionisiana. Y, de nuevo, los movimientos son al mismo tiempo extáticos y unificadores. Esta coincidencia entre éxtasis y unión define la comprensión del deseo. El deseo crece en la misma medida que la unión. Así, el deseo en Dionisio permanece sin final e insaciable, no porque su meta permanezca vacía o perdida, sino por su sobrepresencia su sobreplenitud. Y sin embargo, como acabo de apuntar, el exceso de deseo puede finalmente desestabilizar la distinción y llevar a un no-saber radical, un no-saber radical que dejaría abierta, precisamente, la misma puerta del deseo.

El método triple de Pseudo Dionisio: Afirmación, negación, hiper-negación.

Pero ¿cuál es la raíz del método del Areopagita? Sabemos que lo que pretende es articular la relación entre los seres creados y un Dios trascendente que se entiende en términos de Causa. Esta articulación oscilaría entre dos polos. En el primero, habría una serie interminable de nombres para lo divino, basada en la inmanencia de Dios en la creación; en el segundo, habría un *anonimato radical* de lo divino debido a una trascendencia excesiva. Reconocer esta trascendencia sería aceptar “que Él es todo y no es ninguna cosa”⁸¹. Quizá porque la negación ha jugado un papel decisivamente prominente en su teología, la teología de Pseudo Dionisio ha sido reconocida a menudo, y generalmente de manera incorrecta, como una teología exclusivamente negativa. Esta caracterización debería ser matizada porque puede ser terriblemente parcial. El método dionisiano incorpora tres modos teológicos que, no debemos olvidarlo, son interdependientes: el catafático, o modo afirmativo y que realiza afirmaciones predicativas acerca de Dios; el apofático, o negativo, que deshace dichas afirmaciones; y el místico, que opera a través de una segunda forma de negación y que sobrepasa la alternativa misma entre la afirmación y la negación.

Si bien cada uno de estos modos presenta operaciones distintivas, ninguno puede funcionar sin los otros dos. De acuerdo con René Roques, en su obra ya mencionada, la teología dionisiana, opera a través de una implicación “horizontal” y “vertical” de métodos. La implicación “horizontal” supondría la interdependencia de la afirmación y la negación en el nivel sensible y en el conceptual. Es decir, la positividad de los símbolos, tanto sensibles como conceptuales, encontraría su significado sólo a través de la negación, una negación que sin embargo dependería de la afirmación de dichos símbolos. Esta implicación horizontal dependería a su vez de una implicación vertical: los símbolos sensibles aspirarían necesariamente al nivel conceptual desde el que se pasaría (a través de una segunda negación) a la unión mística más allá de todo lo sensible y de todo lo conceptual.

⁸⁰ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, 713 A-B, pp 308-309.

⁸¹ *Ibíd.*, 596 C, p.277.

Verticalmente implicado, este último nivel dependería a su vez, como vamos a ir viendo a continuación, de los dos anteriores.

El modo catafático de la teología, el positivo o afirmativo, concierne fundamentalmente a los nombres de Dios, simbólicos y conceptuales, que se refieren a lo divino como causa. De acuerdo con el pensamiento y el lenguaje de la teología afirmativa, la causa de todo sería inmanente a todas las cosas causadas: “El es todas las cosas por ser la Causa de todo. Es anterior a todo principio y fin de las cosas”⁸². Y precisamente es por ello que “le invocan con todo nombre”⁸³ ya que al ser Dios causa de todas las cosas, todos los nombres divinos deberán derivar de “todas las cosas causadas”⁸⁴. La procesión extática de lo divino, de la cual todos los nombres positivos derivan, consiste en la Bondad de la divinidad dándose a sí misma, y es a la luz de esta Bondad que esta Causa divina debe ser interpretada. Esta Bondad divina, o Eros, es el éxtasis creativo del Dios que se da a sí mismo a la creación. La teología catafática es la manifestación de lo inmanifestado, del Dios inefable e inconcebible, que no obstante se hace presente a los seres.

Ahora bien, esta Causa de todas las cosas, si bien está en todas ellas, precisamente porque es su causa, al mismo tiempo y en el mismo grado, es “superior a todo porque todo lo trasciende”⁸⁵ Las criaturas podrán ser más o menos como Dios, pero *no hay nada al respecto* de lo que Dios sea como ninguna criatura. En este sentido la causa de todas las cosas no es, en su trascendencia, una cosa entre las cosas y mientras que el modo catafático de la teología concierne a la manifestación de lo inmanifestado, el modo apofático señala el retorno de la procesión de lo divino, la trascendencia irreductible de la causa, y el retorno del alma al Dios irreductiblemente escondido. Dos elementos relacionados por Dionisio especifican esta producción y desempeñan, de hecho, un papel determinante en los modos de hablar místicos: por una parte se fundamenta en un uso *bíblico* de la lengua: “Las Sagradas Escrituras, lejos de menospreciar las jerarquías celestes, las ensalzan con figuras semejantes totalmente desemejantes”⁸⁶; por otra, lo semejante desemejante proviene de las “cosas corporales” y sensibles. Con dolores de cabeza o de estómago, con accesos de furor o desvanecimientos deliciosos, con sensaciones extraordinarias o inquietantes, el cuerpo, en su diferencia, construye semejanzas desemejantes cuya condición sigue siendo lo que Dionisio le señaló. Lo desemejante, desviación en lo que se refiere a la analogía pensada por el entendimiento, se convierte en un cuerpo, movido y alterado, cuyos movimientos constituyen el léxico ilegible de un locutor innominable: “De modo parecido la concupiscencia, decimos que sienten deseos, pero significa el anhelo divino de la Realidad inmaterial, que está más allá de toda razón y de toda inteligencia”⁸⁷.

Hay que señalar, no obstante, que los principios que guían este nombramiento de Dios se vinculan íntimamente con las condiciones y límites del conocimiento de lo divino. En el nombrar y el conocer a Dios, el movimiento de negación constituye un movimiento de trascendencia. Señala Pseudo Dionisio: “Pasamos por vía de negación y de trascendencia, y

⁸² *Ibíd.*, 824 B, p.329

⁸³ *Ibíd.*, 596 A, p.275

⁸⁴ *Ibíd.*, 596 B, p.275-276

⁸⁵ *Ibíd.*, 824 B, p.329

⁸⁶ Pseudo Dionisio Areopagita, *La Jerarquía Celeste*, 141 A., p.127.

⁸⁷ *Ibíd.*, 141D, p.128.

por vía de la Causa de todas las cosas. Así, pues, Dios es conocido en todas las cosas, y como distinto de todas ellas. Es conocido por el conocimiento y por la ignorancia. Conocimiento de Él es la razón, la ciencia, el tacto, el sentido, la opinión, el pensamiento, el nombre y todas las demás cosas. Por otra parte no puede ser entendido ni encerrado en palabras, ni cabe en la definición de un nombre. No es ninguna de las cosas que existen ni puede ser conocido en ninguna de ellas. Él es todo en todas las cosas y nada entre las cosas. A todos es manifiesto en todas las cosas y no hay quien le conozca en cosa alguna”⁸⁸.

La expresión negativa o trascendente del Dios escondido es entonces articulada en y a través, de la manifestación positiva de lo escondido como tal. El retorno a lo trascendente a través de la negación no sólo no eliminaría, sino que más bien dependería, de la inmanencia manifiesta de Dios en todas las cosas. Y sin embargo, también podemos leer la interdependencia afirmación / manifestación y negación / trascendencia en el sentido opuesto, de manera que la inmanencia manifiesta de Dios en todas las cosas dependiera del retorno a lo trascendente. De acuerdo con la implicación de los métodos teológicos dionisianos una y otra se condicionan incesantemente, y si bien el movimiento de negación tiene cierto privilegio, este no se logra a expensas de la afirmación. Más bien el movimiento negativo le brinda al positivo “su verdadero significado”.

El Bien, que para Dionisio excede el ser, constituye el término principal bajo el que el Areopagita expresa la inmanente trascendencia o la trascendente inmanencia de la causa divina que no es nada: “Siendo Dios causa de todo ser, Él no es nada de esto, pues de todo ser está supraesencialmente separado. Por consiguiente teniendo en cuenta que Dios es supraesencial a todo ser y bondad, nadie que ame la Verdad que está por encima de toda verdad, le tributará homenaje como palabra, o inteligencia, o vida o ser”⁸⁹. La Bondad divina, que está muy lejos de cualquier manera de ser y de todo cuanto existe “por el hecho de ser la misma Bondad universal es causa de todo ser”⁹⁰. La negación por la cual la separación de la Bondad divina es señalada, indica al mismo tiempo el exceso divino, un anonimato radical que constituye el reverso de una polinomia interminable. O en otras palabras: “(En el Bien) Por no ser nada de cuanto es, Él es el supraser”⁹¹. Todo depende aquí de cómo interpretemos este exceso de ser, esta hipérbole: ¿indica algo que sobrepasa, que más allá del ser que precede a éste y que es independiente de él?, o, ¿no indicará una presencia sobreabundante, el carácter de ser excesivamente? Volveré a retomar este cuestionamiento después, pero baste ahora aclarar esto: La divinidad, causa de todo lo que es, no es nada entre las cosas ni entre los seres y funciona de manera muy específica. Una manera que debemos examinar a continuación, y que constituye una Belleza que se ejerce a sí misma, bajo la forma de una llamada.

⁸⁸ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios* 869D-872 A, p.339.

⁸⁹ *Ibíd.*, 593 D, p.275.

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibíd.*, 697 A, p. 298.

El Bien, la Belleza, y el Deseo sin límite

Hemos visto como para Pseudo Dionisio todos los seres creados existen y permanecen al mismo tiempo fuera de sí. Cómo si estuvieran siendo presionados de forma dinámica por la nada; nada desde la que son llamados a ser por la generosidad extática de la divinidad que anhelan, y que permanece inefable y trascendente en su divinidad misma. La generosidad extática de la divinidad, se ejerce como belleza. Pues bien, para Pseudo Dionisio, la Bondad y la Belleza de Dios son lo mismo: “La Hermosura se identifica con el Bien. Todos los seres sea cual fuere lo que los induce a obrar, buscan la Hermosura y el Bien. No hay nada que no participe del Bien y la Hermosura”⁹².

Este aspecto del Bien parece ser fundamentalmente erótico. La Belleza y el Bien constituyen la fuente y la meta del deseo de las criaturas, y estas llegan a ser precisamente por la llamada del deseo. Es la llamada de la Belleza la que despierta en las criaturas un anhelo por ella y por el Bien, que las impele a ser. La Belleza es entonces llamada, provocación, y el ser ha de entenderse como pura *respuesta* “Hermosura que llama todas las cosas a sí misma. De ahí su nombre, que contiene en sí toda hermosura”⁹³, “De esta Hermosura, proceden todas las cosas”⁹⁴.

Toda existencia constituye entonces un deseo erótico que Dionisio equipara al ágape: “(la Hermosura) es principio, Causa eficiente que mueve al mundo y lo sostiene. Todas las cosas llevan dentro el deseo de hermosura. Va delante de todas como Meta y Amor a que aspiran, Causa final que todo lo orienta, pues es el modelo conforme al cual nos configuramos y conforme al cual actuamos por deseo del Bien.”⁹⁵

La llamada que provoca a los seres a ser, es precisamente una belleza que provoca en ellos el deseo, deseo por el cual se constituyen, como modo de respuesta. Esta llamada funda al mundo en algo que está más allá del mundo, y funda a los seres en algo que está más allá del ser: “un poder sobreesencial” que “hace que la tierra descansa sobre la nada”⁹⁶. Los seres permanecen extáticos entre la nada de la que proceden y un poder causal más allá del ser hacia el cual tienden incesantemente, y es que: “aquello que no es participa también de la Belleza y del Bien, porque es bueno y hermoso dirigirse al Bien supraesencial por vía de la negación”⁹⁷. Este juego entre afirmación y negación, caracteriza el pensamiento y el lenguaje de aquel ser extático que siempre responde, que siempre permanece, entre la nada de la que procede y la trascendencia más allá del ser, por la que clama.

El anhelo, el deseo, el Eros, que caracteriza el modo de ser de las criaturas, tiene tanto su causa como su meta en la Belleza. Teleológicamente orientado hacia lo divino, hacia aquello que no tiene fin, el deseo se presenta interminable, y da pie a un incesante juego extático: “(El) Bien-Hermosura trasciende todas las cosas, es uno y el mismo, sin principio

⁹²*Ibid*, 704 B, p. 302.

⁹³*Ibid*, 701 D, p.301

⁹⁴*Ibid*, 704 A, p.302.

⁹⁵*Ibidem*.

⁹⁶*Ibid*, 892 B 892 A, p. 343.

⁹⁷*Ibid*, 704 B, p.302.

ni fin”⁹⁸. Así, en el anhelo a través del cual son, los seres se encuentran orientados hacia un final que no tiene ni principio ni fin. Se trata de un anhelo que hace al ser irreductiblemente extático y que implica la desposesión de los seres en tanto que en el mismo en el que se encuentran más allá de sí mismos. En este deseo por lo que está más allá del ser, aparece el verdadero significado de la jerarquía dionisiana, que no hace sino mostrar la interdependencia extática de las órdenes del ser: “Por eso todas las cosas deben desear y amar al Bien Hermosura. Por Él y para Él los inferiores aman a los superiores, los iguales aman y se comunican con sus semejantes, los superiores se ocupan de los inferiores. Todos y cada uno miran por sí mismos y se estimulan en hacer con perfección lo que hacen con los ojos puestos en el Bien-Hermosura”⁹⁹.

Este movimiento extático del deseo, parece permanecer interno al Bien mismo. Efectivamente, Él provoca el deseo y hacia Él se dirige este deseo: “el deseo amoroso de Dios es Bondad que busca hacer el Bien para la misma Bondad”¹⁰⁰. Dentro de la autoafección de la Bondad causal, cualquier decisión final entre el anhelo subjetivo y el objeto del anhelo, se deshace porque: “En conclusión podemos decir que el Bien-Hermosura es a la vez el amado y el amante”¹⁰¹. Dentro de ese círculo de deseo que es la Bondad causal los seres viven y se mueven extáticamente hacia un punto de *indiscreción* entre el sujeto y el objeto. El éxtasis marca entonces la desposesión de sí de los seres, cuya misma existencia sostiene: “Enamorarse de Dios lleva al éxtasis pues quienes así aman están en el amado más que en sí mismos”¹⁰². Así, si la verdad de la jerarquía es encontrada en el éxtasis del deseo divino, el sentido de esa verdad no es sino la desposesión. Refiriéndose a San Pablo, Pseudo Dionisio señala esta fuente, movimiento y fin de un deseo que provoca y desposee a los seres:

“Por eso el gran Pablo, arrebatado por su encendido amor a Dios y preso de poder extático, dijo estas palabras inspiradas: Ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí. Pablo estaba realmente enamorado, pues como él dice, salía de sí mismo por estar con Dios. No contaba más con su propia vida, sino con la de aquel de quien él estaba enamorado”¹⁰³.

Quien ama, es desposeído en y a través del deseo de Dios, deseo por el amado que es la finalidad del amante, pero una finalidad sin fin ni medida. Semejante deseo, semejante amor, indica que Cristo vive en el que ama y que lo desposee de sí, dándole una vida que no es posesión sino don. Este amor que cambia una vida por otra, se ilumina en relación con el anhelo y la muerte. El crucificado, el destinado a morir, se transforma en la figura del amado y del amante: “Por amor ha descendido a nuestro nivel y se ha hecho una criatura. Aquel que es supraesencial a la idea de Dios se ha hecho hombre (alabemos con plena reverencia esta idea, que no alcanzamos ni a expresar ni a pensar) En esta condición humana permanece siendo lo que es: admirable y supraesencial. Se hizo igual a nosotros sin dejar de ser nada de lo que era. Nada disminuyó su plena grandeza por la inefable humillación de sí mismo. Y esto es lo más admirable: siendo hombre como nosotros, fue

⁹⁸*Ibid*, 708 A, p.304

⁹⁹*Ibid*. 708 A, p.304.

¹⁰⁰*Ibid*, 708 B, p.305.

¹⁰¹*Ibid* 712 B, p.307.

¹⁰²*Ibid*, 712 A, p.307

¹⁰³*Ibid*, 712A, p.307.

siempre maravilloso y supraesencia de nuestra esencia. Todo lo nuestro estaba en El de modo eminente, y en Él nos sobrepasamos a nosotros mismos”¹⁰⁴.

Este vaciamiento del Dios trascendente en la *Kénosis* de Cristo, Dionisio lo explica así en su tercera carta al monje Gayo: “Llamamos *repentino* a lo que se nos presenta inesperadamente, como pasando de lo oscuro a la claridad. Con respecto al amor de Cristo a los hombres, creo que la Palabra de Dios emplea éste término para indicar que el supraesencial salió de su misterio y se nos ha manifestado tomando naturaleza humana. Sin embargo continúa oculto incluso después de esta revelación, o, por decirlo con mayor propiedad, sigue siendo misterio dentro de la misma revelación. Porque el misterio de Jesús está escondido. No hay palabras ni entendimiento que lo descubran. Permanece Inefable por mucho que de Él digan. Aunque lo entiendan, permanece incomprendible”¹⁰⁵.

La revelación dada en Cristo (que subraya la incalculabilidad de la muerte) se muestra a la vista desde fuera-o en contra de- el horizonte de la expectativa humana. Así, según Dionisio, lo repentino de la revelación de Cristo, nos muestra lo oculto del misterio divino. Contradiendo toda expectativa y desgarrando todo horizonte, lo trascendente pone a un lado su trascendencia mostrándose a sí mismo, paradójicamente, como escondido. La trascendencia de lo trascendente se da a sí misma sustrayéndose de toda palabra y razón, de todo discurso y de todo pensamiento. El deseo insaciable de los seres por Dios nos habla y nos muestra este aspecto irreductible y secreto de la manifestación divina. El deseo en la presencia de Dios sería el deseo en la presencia de aquello que se sustrae enteramente porque así se muestra más plenamente. *El exceso de presencia se encuentra peligrosamente cercano a la más pura ausencia.*

Este vaciamiento de lo trascendente aparece más frecuentemente en la obra dionisiana, relacionado con la Belleza y el Bien: “Y hay que atreverse también a decir en honor a la verdad que el mismo Autor de todas las cosas vive fuera de sí por su providencia universal, por puro enamoramiento de las cosas. La bondad, amor, enamoramiento le seducen hasta hacerle salir de su morada trascendente y descender a vivir dentro de todo ser. Procede así en virtud de su infinito y extático poder de permanecer al mismo tiempo dentro de sí”¹⁰⁶.

El movimiento de revelar lo oculto y ocultar lo revelado, aparece aquí ocurrir a través del éxtasis de la belleza, la bondad, el deseo, que vuelve a lo trascendente inmanente mientras permanece plenamente trascendente. Lo oculto se revela como tal. Responder a la trascendencia, responder a este darse de lo divino, es moverse dentro de un círculo erótico, en el que el amante y el amado intercambian de continuo sus papeles en un flujo interminable de deseo donde: “el Bien-Hermosura es a la vez el amado y el amante”¹⁰⁷.

De acuerdo con la circularidad del deseo Dios es a la vez amado y amante porque: “Por un lado, Él causa, produce y origina el amor. Bajo otro aspecto, El se muestra a la vez activo y

¹⁰⁴*Ibid*, 648D-649A, pp 288-289.

¹⁰⁵En *Obras Completas*, 1069B, o.c, p. 384-385.

¹⁰⁶Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, 712 B, p.307.

¹⁰⁷*Ibidem*

pasivo, origen y término del movimiento”¹⁰⁸. Causando, produciendo, generando el deseo de los seres, Dios se mueve inmanentemente a través de ellos. Este deseo busca incesantemente el fin al que tiende, fin que es un Dios que permanece irreductiblemente trascendente. *La circularidad amorosa nos muestra entonces su característica principal: no inicia ni termina. La finalidad y la fuente del deseo están más allá de cualquier fin o fuente: “El amor divino no tiene ni principio ni fin. Como un círculo eterno moviéndose desde el Bien, por el Bien, en el Bien y hacia el Bien. Círculo perfecto, siempre en el mismo centro, la misma dirección, el mismo caminar, el mismo retorno hasta su origen”*¹⁰⁹. La procesión y el retorno se hacen entonces bajo el signo del deseo. *El retorno a la fuente no consistiría entonces en la saciedad, sino en un deseo radical, extático y sin final*. Un deseo que devora toda necesidad; que derrumba y transparenta toda mediación, que desenmascara, desemboza, y enhebra los vacíos.

Este juego incesante del deseo está relacionado especialmente con la hiper negación dionisiana. Efectivamente esta doble negación, en lugar de asegurar la positividad del sujeto del conocimiento lo que hace es articular una lógica de “ni esto ni aquello”, que subraya un deseo expectante e interminable que caracterizará al conocimiento místico. En el conocimiento místico, el alma se une a un Dios trascendente, inconcebible e inefable, en una unión que, sin embargo, más que cerrar abre la puerta del deseo incesante. Así, si la teología catafática se preocupaba acerca de la actividad causal divina en la que a través de la procesión Dios se manifestaba inmanentemente en todos los seres, y la teología apofática por subrayar el modo en que Dios es distinto a todos los seres; la teología mística va incorporar tres aspectos fundamentales.

El primero, es el referente al movimiento de unión del alma con un Dios-que más allá del ser y del no ser- permanece Uno y que implica la divinización del alma. Esta unión requiere a su vez de un segundo movimiento negativo de remoción de cualquier concepto o imagen asociado a lo divino. Este movimiento se asocia a la apófasis, sin embargo, como veremos, se trataría ya no tanto de una negación sino de una hiper negación. Finalmente esta unión ocurriría a través de un desconocimiento, de un no saber. El no saber constituye el conocimiento más adecuado de un Dios trascendente que muestra su irreductibilidad hacia nuestras categorías de “verdad”, un Dios que como nos recuerda la *Teología Mística*: “no es ni error ni verdad”¹¹⁰. Si la teología catafática opera a través de las afirmaciones que se derivan de los seres causados, y si la teología apofática opera negando estas afirmaciones en un movimiento más allá de los seres de los cuales depende, la teología mística opera a través de una hiper negación que pretende ir más allá de la alternativa afirmación-negación. Este *más allá* apunta a lo que está radicalmente *antes*, indica la prioridad irreductible de la Causa frente a todo pensamiento, lenguaje, o verdad. Desde esta perspectiva es que Dionisio expresa la necesidad de abandonar la primera negación, la apófasis:

“En realidad, debemos afirmar que, siendo Causa de todos los seres, habrá de atribuírsele todo cuanto se diga del ser, porque es supraesencial a todos. Esto no quiere decir que la negación contradiga a las afirmaciones, sino que por sí misma aquella Causa trasciende y es

¹⁰⁸*Ibíd*, 712 C, p.308.

¹⁰⁹*Ibíd*, 712D 713 A, p.308

¹¹⁰Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, 1048 A, p.379.

supraesencial a todas las cosas, anterior y superior a las privaciones., pues está más allá de cualquier afirmación y negación”¹¹¹.

El sentido pleno del pensamiento y del lenguaje dionisiano, han de rastrearse en esta forma mística de la segunda negación. En una lógica que señala la prioridad de la causa trascendente ante toda oposición categórica y binaria entre la afirmación y la negación. Pseudo Dionisio nos dice:

“No es reino, ni sabiduría, ni uno, ni unidad (...) No tiene razón, ni nombre ni conocimiento. No es tiniebla ni luz, ni error ni verdad. Absolutamente nada se puede afirmar ni negar de ella. Cuando afirmamos o negamos algo de cosas inferiores a la Causa suprema, nada le añadimos ni le quitamos, porque nada puede añadir la afirmación a la que es perfecta y única Causa de todo cuanto es. Y toda negación se queda corta ante la trascendencia de quien es absolutamente simple y despojado de toda limitación. Nada puede alcanzarlo”¹¹².

La lógica de la hiper negación concierne no sólo al lenguaje o al pensamiento sino al abandono y desposesión de sí. La teología mística apofática del Pseudo Dionisio va de la mano con la antropología apofática, como observamos en los consejos que le brinda a Timoteo en la *Teología Mística*: “Renuncia a los sentidos, a las operaciones intelectuales, a todo lo sensible y a lo inteligible. Despójate de todas las cosas que son y aún de las que no son. Deja de lado tu entender y esfuéstrate por subir lo más que puedas hasta unirte con aquel que está más allá de todo ser y de todo saber. Porque por el libre, absoluto, y puro apartamiento de ti mismo, arrojándolo todo y del todo, serás elevado espiritualmente hasta el divino rayo de tinieblas de la divina Supraesencia”¹¹³.

El yo se abandona a sí mismo en, y a través, de la negación y la trascendencia de los seres. Esta negación y esta trascendencia deben ser mantenidas en secreto para quienes “piensan además que con su razón pueden conocer a aquel que puso su tienda en las tinieblas”¹¹⁴. Es la trascendencia de los seres, a través de la negación y el abandono de sí, lo que hace posible el imposible conocimiento de un Dios que permanece más allá del conocimiento y más allá del ser; en ese divino “rayo de tinieblas”, oxímoron insuperable dionisiano, que crea un hueco en el lenguaje, recortando en él el lugar de un indecible. Este conocimiento imposible es el que define el desconocimiento, el abandono, la desposesión, que Pseudo Dionisio sintetiza en la figura de Moisés: “Entonces, cuando libre el espíritu, y despojado de todo cuanto ve y es visto, penetra (Moisés) en las misteriosas tinieblas del no-saber. Allí renunciando todo lo que pueda la mente concebir, abismado totalmente en lo que no percibe ni comprende, se abandona por completo en aquel que está más allá de todo ser. Allí, *sin pertenecerse a sí mismo ni a nadie*, renunciando a todo conocimiento, queda unido por lo más noble de su ser con Aquel que es totalmente incognoscible. Por lo mismo que nada conoce, entiende sobre toda inteligencia”¹¹⁵.

¹¹¹ *Ibid*, 1000B, p.372.

¹¹² *Ibid*, 1048 B, pp.379-380.

¹¹³ *Ibid*, 997 B-1000 A, p.371.

¹¹⁴ *Ibid*., 1000 A, p.372.

¹¹⁵ *Ibid*, 1001 A, p.373.

La trascendencia y el abandono del yo ocurren a través de la remoción, en el pensamiento y en el lenguaje, de todos los seres, que sólo puede darse en la muerte. La plenitud del lenguaje falla al tratar de capturar aquello que lo funda. El “yo” como el ser hablante, pensante, y deseante que es, no está ahí para experimentar la unión mística. La unión mística que me consagraría, me priva sin embargo del poder de decir “yo” y me sumerge en el anonimato radical de una trascendencia irreductible, se asemeja a ese morir imposible de Maurice Blanchot, en el que al autor se le revela el poder anónimo e impersonal que lo separa de sí mismo y lo hace ser “uno” y ya no más “yo”.

Como ese morir imposible, nunca experimentado como un presente, ni en mi conciencia, ni en mi conocimiento, ni en mi lenguaje, ni en mi expresión; el desconocimiento místico de un Dios que es nada, un Dios “sin verdad”, me arroja hacia esa unidad *imposible* donde no soy yo ni tampoco otro, y permanezco interminablemente, como *Thomas el oscuro*, el personaje de Blanchot, devorado por un deseo inagotable: “en la muerte misma, privado de la muerte”¹¹⁶, ¿Nos hemos adentrado en la luz, o andamos en los senderos de la noche?- nos preguntamos entonces- ¿Qué es ese rayo de tiniebla que parece recordarnos la necesidad de la oblicuidad de la mirada de Orfeo?

LA NOCHE DEL AFUERA Y LA NUEVA MÍSTICA NEGATIVA

“La luz tiene edad. La noche no”, afirmó René Char. “Y el primer libro- contó mucho antes Crisipo- dice que la Noche es diosa más primigenia. “En el principio era la noche”, versa y confirma el comienzo de la cosmogonía órfica. A Maurice Blanchot le interesa pues, la noche de Orfeo. El descenso o ascenso allende el halo cognoscitivo, afuera y lejano, más allá o más acá de la clausura de la comprensión. Thomas, nuestro Orfeo, después de haber sobrevivido a dos experiencias inquietantes en el mar y en el bosque, regresa al hotel, al mundo de las convenciones y la normalidad, con una implacable sensación de extrañeza. Allí se siente inmediatamente fascinado por Anne, su Eurídice, a quien inmediatamente pierde cuando ella abandona la habitación y lo deja con una irremisible sensación de falta.

Tratando de buscar consuelo en la lectura, Thomas se ve asaltado por otra experiencia límite que pone en evidencia su relación con el lenguaje. Habiendo sobrevivido se decide a buscar a Anne y desciende al jardín de los muertos, pero tras el primer encanto del encuentro, pronto se ve impelido a tratar de mirar a la plenitud de la muerte en Anne, y a situarse de nuevo al filo de los límites de su existencia. Anne, como Eurídice, es consignada a la muerte, pero su cadáver, “un cadáver perfecto”, provoca que Thomas entre en contacto con su otro yo. Con Thomas el oscuro, que le es inaccesible, pero del que tiene atisbos. Este otro yo, provoca que Thomas se vea desgarrado entre la vida y la muerte, y que sueñe con ésta como la posibilidad de poder dejar de estar escindido y de recuperar a Anne. Sin embargo, como vamos a ver, Thomas se percata a lo largo de la historia, de que su deseo es

¹¹⁶ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.31.

un deseo de lo imposible, deseo como relación con lo imposible, o imposibilidad que se vuelve relación. Desde esta perspectiva, *Thomas el oscuro*, es un texto fascinante e inagotable, como el murmullo del lenguaje que obsesionaba a Blanchot.

Para que un acto fundador sea posible, debe ser precedido por una ausencia de fundación, que es la condición de posibilidad de cualquier acto fundador. Ahora bien, ni el inicio ni el final de *Thomas el oscuro* funcionan sin problemas. Ambos se muestran obstinadamente indeterminados y retan la certidumbre del momento inaugural a través de la conciencia de que el mundo fundado falla, al abrazarse a sí mismo como una presencia totalmente plena y trasparente. El acto fundador en Blanchot, permanece irreductiblemente opaco. Como si el mundo ficcional de la escritura tuviera su origen distante en otra parte, en una anterioridad que se resistiese a la narración expositiva y velara la claridad del texto. Una oscuridad impenetrable pero indeterminada. Ausencia anterior a todo comienzo que no sea origen. Al origen que se oculta para originar comienzos. Anterior al recuerdo de todo lo perdido. Anterior a la memoria y por ello inolvidable. Una anterioridad que tiene que ver con la pasividad fundamental ante la que recibimos el lenguaje- dirá Blanchot. Una anterioridad que para Pseudo Dionisio radicaría en la llamada que me llama a ser antes de que yo sea, y frente a la cual hay *siempre ya, desde antes*, un inevitable retraso¹¹⁷.

Sin embargo, no se trata únicamente del principio. El fallo en alcanzar una conclusión es llevado a ese mismo extremo de no poder escapar a la realización de su propio exceso irremediable. Así, permanece atravesado por el enigma de lo que no puede ser dicho pero que constituye la única razón de su existencia. *Thomas el oscuro*, como el sujeto místico dionisiano inmerso en un círculo erótico, sin origen ni destino susceptibles de ser alcanzados, empieza sin principio y acaba sin final. Su posibilidad como artefacto literario

¹¹⁷ Respecto a esta cuestión, tal vez sería interesante retomar la discusión en torno al don. Como ha sabido ver Derrida cualquier reconocimiento del don amenaza con anularlo (inscribiéndolo en el círculo de la deuda, la gratitud, la obligación o la satisfacción propia) así en último extremo el don no debería aparecer como don ni para el donatario ni para el donador: “Para que haya acontecimiento (no decimos acto) del don, es preciso que algo ocurra en un instante, un instante que, sin duda, no pertenece a la economía del tiempo, dentro de un tiempo sin tiempo, de forma que el olvido olvide, que se olvide; pero es preciso que dicho olvido, aunque no sea algo presente, determinable, sensato o significativo, tampoco sea nada”. Cf. Jacques Derrida, *Dar el tiempo. La moneda falsa*, o.c., p.26. El olvido del don-primario y originario- incompatible con la constitución del sujeto, abre para Derrida (como lo abre para Heidegger, el olvido de la diferencia ontológica) un espacio en el que el pensamiento metafísico se mueve de acuerdo al círculo de los entes y del Ser, un círculo que no contiene, pero que depende, de la diferencia que deja impensada. El olvido del don permanece afuera, pero al mismo tiempo, a través de sus efectos, relacionado con la circularidad económica. Para Derrida en la diseminación del sentido “don” el no retorno del don operaría al abrir a numerosos sentidos el término mismo, que no podría constituirse como significado pleno, propio, estable, e idéntico a sí mismo. El don, sin presencia, sin subsistencia, sin retorno, es *lo imposible* en torno a lo cual todo pensar, nombrar y desear estaría orientado. Tal y como para Derrida *lo imposible* es lo que queda siempre por pensar, decir y desear; para Pseudo Dionisio no es sino ese deseo, que nunca se satisface. Tal y como no puedo estar presente en mi muerte- y permanezco en tanto que vivo irremisiblemente orientado hacia ella- tampoco mi lenguaje puede nombrar el anonimato radical que me llamó a ser- y permanece por lo tanto, radicalmente abierto. Según mi interpretación de Dionisio, su mística entonces podría acercarse a la figura de lo imposible, tal y como lo hace Derrida, cuando habla del don; a través de la alteridad absoluta de una muerte que se aproxima indiscretamente a la alteridad absoluta de Dios. No está por demás recordar además a Heidegger, cuando señala que el olvido de la diferencia ontológica no sería olvido de lo que alguna vez estuvo presente sino que “El olvido forma parte de la diferencia porque ésta le pertenece a aquel”. Cf. Martin Heidegger, *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, p.115.

autónomo es atravesada por la imposibilidad de dicha autonomía; y lo que es un momento su condición de posibilidad, lo es también de su imposibilidad. El principio es una función de la ausencia de principio, y el final un intervalo impuesto en la infinitud del lenguaje. Llega un momento en que al explorar el límite de la escritura, escribir se convierte en una experiencia que no es una experiencia. Una experiencia límite, como las que sufre nuestro protagonista, y que vamos a ver a continuación.

La escena del mar, o la tentación oceánica y cómo querer nadar y guardar la ropa.

Renuncia a los sentidos, a las operaciones intelectuales, a todo lo sensible y a lo inteligible. Despójate de las cosas que son y aún de las que no son. Pseudo Dionisio Areopagita. Teología Mística.

En medio de un oleaje que lo lanza de un lado a otro, y que crece cada vez de manera más violenta, Thomas se descubre, repentinamente, en presencia de un abismo que ruge. Incapaz de ver la orilla a través de la espesa niebla que lo envuelve, intenta mantenerse a flote en un oleaje que lo arrastra como un torbellino, y cuyas aguas se hallan oscurecidas por la inminencia de la tormenta. Y es que, cegado por la espuma de las olas, “no viendo nada a lo que aferrarse tenía la impresión de contemplar el vacío en busca de algún apoyo”¹¹⁸. Al intentar hallar un fundamento que ancle sus decisiones, Thomas arroja entonces el morir que pondría a prueba los límites de la existencia, lo arroja porque ese morir pondría todo en cuestión; y, prefiere involucrarse en investigaciones metodológicas, en dudas metódicas, en juicios de error, que pudieran acercarlo a la estabilidad y seguridad de la orilla. Hay que conjurar la futilidad de la indeterminación y la pérdida. Hay que conjurar el hechizo de Mallarmé: “Un golpe de dados nunca abolirá el azar”¹¹⁹.

Y sin embargo, a medida que Thomas lucha, la fría superficie del abismo, tan fría que quema como fuego, liquida, como si estuvieran moldeados en cera, todos sus sortilegios especulativos. Así, al tiempo que descubre su ser “en el abismo vertiginoso donde no está”¹²⁰, y que trata de mantenerse a distancia preguntándose si “aquello es realmente agua”¹²¹; a medida que la desesperación crece y vuelve todas sus acciones superfluas, se abandona a una especie de ensueño que se confunde con el mar, un mar ideal que tiene poco que ver con el torbellino de agua en el que se halla inmerso, y que le hace olvidar todo temor por el hecho de que su contingencia se presente negro como la noche, y concierna ahora a los dioses o al orden. Y es que “La embriaguez de salir de sí, de dispersarse en el pensamiento del agua” le hace olvidar toda inquietud. Así, pesar de que se percata de que se está ahogando, no se sobresalta, porque cree haber descubierto la clave de la existencia, ese “continuar, con una ausencia de organismo, en una ausencia de mar su interminable viaje”¹²², y sin embargo, la fatiga pronto le hace descubrir con horror, que pese a sus

¹¹⁸ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.9

¹¹⁹ Citado en Maurice Blanchot, *El espacio Literario*, o.c, p.108.

¹²⁰ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.85

¹²¹ *Ibíd*, p.10

¹²² *Ibíd*, p.10

intentos de disolver su yo en la nada del vacío, hay un anonimato radical, un *afuera*, que se le presenta como irreductible y que amenaza con desposeerlo de sí mismo.

Confrontado con el *afuera*, Thomas se pregunta: “¿qué hacer?, ¿luchar para no ser arrastrado por la ola que era su brazo?, ¿dejarse sumergir?, ¿ahogarse amargamente?”¹²³, confrontado por el *afuera*, Thomas lucha entonces desesperadamente por volver a sí mismo y nada, nada con determinación incansable, “como si en el corazón de su restablecida intimidad hubiese descubierto una posibilidad nueva”¹²⁴, hasta que puede poner un pie en la arena. Una vez lo ha hecho, sin embargo, y al tratar de recordar los eventos acaecidos en su lucha con el mar, se encuentra con la imposibilidad de hacerlo, ninguna narración coherente y lineal puede dar cuenta de ello, y sólo lo asalta un torrente fragmentario de imágenes: “una auténtica niebla le nubla la vista y distingue cualquier cosa en aquel vacío turbio que sus miradas atraviesan febrilmente”. La ambigüedad de la memoria le lleva a una contemplación dolorosa: “algo que era como la manifestación de una libertad obtenida por la ruptura de todos los lazos”¹²⁵. Tal vez la constatación de que, la dolorosa libertad de espíritu de Pseudo Dionisio, ese renunciar a sí mismo, es definitivamente no ser más yo, y que ni si quiera está en nuestras manos sino en esa misteriosa nube del no saber, en la que Moisés se adentra y es pasivamente “despojado de su propio ser, de todo lo que es visto y lo que ve, y todo lo que la mente puede concebir”¹²⁶.

La escena del Apocalipsis: abismarse en las tinieblas y la vergüenza de ser lo mismo

Porque no se manifiesta sino a los desprendidos de luces divinas, voces y palabras y que se abisman en las Tinieblas. Pseudo Dionisio Areopagita, Teología Mística.

Tras la muerte de Anne, Thomas se adentra en el campo donde la primavera comienza, el campo de su propio Apocalipsis. Guiando un cortejo de seres bajo el sonido de la marcha de la muerte, se siente atraído hacia “una flor negra que no se marchita nunca”¹²⁷ y se adentra “en un desorden lleno de esplendor”¹²⁸, comenzando a pensar en la muerte como una posibilidad generativa, como una manera de liberarse de la celda reclusiva del yo. Como en su fascinación inicial hacia el mar, Thomas se maravilla de la belleza ante la muerte y se pregunta: “¿puede el mundo ser más bello?”¹²⁹. La idea de perecer acucia a la crisálida a devenir mariposa; la muerte para la oruga verde consiste en recibir las alas sombrías de la esfinge, y hay, en las efímeras rosas, una conciencia soberbia de desafío que da la impresión embriagadora de que la vida dura por siempre.

Y sin embargo, a medida que Thomas trata de presionar su aproximación, buscando una suerte de fusión oceánica con Anne, se percata de que no hay progreso, de que la *otra*

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ *Ibid*, pp. 10-11

¹²⁵ *Ibid*, p.12

¹²⁶ Cf. Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, o.c, 1001 A, p.373.

¹²⁷ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.92.

¹²⁸ *Ibid*, p.91

¹²⁹ *Ibidem*

noche lo está enterrando vivo en una tumba oscura, con una lentitud exasperante. Al penetrar en este medio espectral y fascinante, en el régimen nocturno, Thomas se descubre condenado a las imágenes y metáforas fantasmagóricas que se suceden interminablemente: “Una piedra rodaba atravesando una infinidad de metamorfosis cuya unidad era la del mundo en su esplendor. En medio de toda aquella agitación la soledad estalló. Vio surgir desde la profundidad radiante del cielo un rostro radiante y celoso cuyos ojos absorbían todas las demás imágenes”¹³⁰. En medio de este torbellino incesante de imágenes, Thomas sigue su camino porque “la desgracia que se anunciaba aparecía todavía como un acontecimiento muy dulce y tranquilo”¹³¹. Al dirigirse a la ciudad descubre que: “se expresa en un monólogo estallando en mil voces” y que, “descansa entre los escombros de imágenes luminosas y transparentes”¹³². El mismo Thomas parece ser entonces la torre de Babel en la que se proyectan distintos *yoés*, “sus hombres”, que al intentar conversar y poder hacerlo sólo en su propia lengua, lo hacen a través de monólogos individuales. En los confines de esta ciudad fantasmagórica, Thomas aterrado, descubre que “las enormes casas, con sus miles de habitantes, están desiertas, privadas de ese habitante primordial que es el arquitecto”¹³³.

Sin poseer la llave de su propia ciudad, Thomas no obstante, se propone guiar su “cortejo sin fin de cadáveres imaginarios” hacia la *otra* noche, hacia el abismo, soñando con que el sacrificio le permita recobrar a Anne. Sin embargo, los hombres de Thomas le preguntan: “¿con qué fin y de qué forma?”¹³⁴. En lugar de intentar responder, Thomas permanece silencioso, porque la ausencia de Dios, del arquitecto, hace imposible saber lo que hay en el hondón del abismo. Como el Apóstol Tomás, Thomas permanece escéptico ante lo que no puede ver. Aún así, sus hombres siguen especulando acerca de la naturaleza de ese vacío. En su deseo de preservar la identidad individual se “aferran obstinadamente a su nombre” e intentan componer, ante la ausencia de pensamiento, “un pensamiento más fuerte que devora leyes, teoremas, sabiduría”¹³⁵. Como Thomas, que alguna vez en el mar, experimentó que podía permanecer siendo él mismo y a la vez, “una ausencia de organismo, en una ausencia de mar”, sus hombres se niegan a reconocer que la conciencia es tributaria de un invariable vaciamiento en una nada, semejante al océano; que ni la conciencia pura sobrevive al cuerpo, ni la memoria a la muerte. Son como los esclavos acerca de los que Pseudo Dionisio alertaba a Timoteo, aferrados a su naturaleza física e individual y creyendo que con su razón pueden captar a aquel que puso su tienda entre tinieblas”¹³⁶.

Los hombres de Thomas, quieren, por lo tanto, pasar a la muerte sin morir. Y Sin embargo, algunos, al estar cerca del sudario de la parca, hundidos en un “*no lugar sin no*”, se vuelven radicalmente pasivos porque puesto que no es posible decir “yo muero”, hay que “esperar misteriosamente que la lengua que todo profeta ha sentido nacer en el fondo de su

¹³⁰ *Ibid*, p.92

¹³¹ *Ibidem*

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibid*, p.93

¹³⁴ *Ibid*, p.94

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, o.c, 1000 A, pp. 371-372.

garganta, salga del mar y les lance a la boca las palabras imposibles”¹³⁷. Así, más que atravesar la muerte desde la conciencia, estos hombres no hacen sino escuchar un grito prolongado que trasciende al lenguaje. Elevándose de “las profundidades tenebrosas” este grito los sumerge en el anonimato radical de un abismo sin forma. A diferencia de sus fantasmagóricos hombres, que ya habían experimentado la aniquilación de la abstracción, Thomas, sin embargo, se arroja al mar de imágenes como si la vergüenza hubiera comenzado para él¹³⁸. Lo que se manifiesta precisamente en la vergüenza – nos recuerda Levinas de manera esclarecedora- es (...) precisamente el hecho de estar encadenado a uno mismo, la imposibilidad radical de desprenderse de uno mismo para esconderse de sí, la irredimible presencia del ser a sí¹³⁹. Giorgio Agamben acota: “En la vergüenza quedamos entregados a algo de lo que no podemos deshacernos a ningún precio (...) Avergonzarse significa ser entregado a lo inasumible. Pero lo así inasumible no es algo externo, sino que procede de nuestra misma intimidad (...) El yo, en consecuencia, está aquí desarmado y superado por su misma pasividad, por su sensibilidad más propia (...) Llegados a este punto, podemos participar una primera definición, provisional, de la vergüenza. Ésta es nada menos que el sentimiento fundamental de ser sujeto, en los dos sentidos opuestos –al menos en apariencia- de este término: estar sometido (sujetado), y ser soberano (sujeto). Es lo que se produce en la absoluta concomitancia entre una subjetivación y una desubjetivación, entre un perderse y un poseerse, entre una servidumbre y una soberanía”¹⁴⁰.

El final de *Thomas el oscuro* no es entonces el final de Thomas. Más bien es una condenación última tanto de Thomas como del discurso literario que lleva su nombre. La prueba final de que el único fin posible para la escritura es, de hecho, la imposibilidad incesante de dicho fin. Y es que Thomas, como la obra misma, (y como vamos a ver más adelante), no puede ponerse ni fin, ni principio a sí mismo. El lenguaje (la llamada del *Dios sin verdad* dionisiano) lo precede antes de que sea él, y la muerte no es sino ese morir imposible (tan semejante al desposeimiento de la unión mística) donde su conciencia no podría, por lo tanto, reapropiarse de sí misma.

La escena del cadáver. La ausencia presente o, cómo ser hecho y deshecho conforme a la imagen.

El supraesencial salió de su misterio y se nos ha manifestado tomando naturaleza humana. Sin embargo continúa oculto incluso después de esta revelación, o, por decirlo con mayor propiedad sigue siendo misterio dentro de la misma revelación. Pseudo Dionisio Areopagita. Carta III.

¹³⁷Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c., pp.94-95

¹³⁸*Ibid*, p.95.

¹³⁹ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, Fata Morgana, Montpellier, 1982, p.87. Cf además Emmanuel Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000.

¹⁴⁰Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 109-112.

Cuando Anne muere, su madre y los otros dolientes, observando el dolor de Thomas deciden dejarlo un momento a solas con el cadáver. Fascinado con la ausencia presente que encuentra en la forma vacante de Anne, Thomas inicia un extraño soliloquio “dejando a un lado la extraña verdad a la que parece estar encadenado”¹⁴¹. Observando a Anne, él presiente que ella había premeditado su muerte, que la aguardaba y esperaba plenamente, y que por eso, la había convertido en *don*¹⁴². La premeditación de la muerte por parte de Anne no había sido sin embargo un gesto de orgullo sino uno de altruismo y de atención al otro. Afectado por la compostura serena con la que ella había saludado a esa muerte que era su destino, y por la tranquilidad con la que se dejó ir a lo desconocido, Thomas permanece en quietud junto al cadáver. En un momento dado, acuciado por el pensamiento de su reserva y propiedad, de esa muerte ideal que mostró más consideración por el mundo que temor por la profundidad del abismo, Thomas “le toma la mano, posa los labios sobre su frente y la trata como a una viva”¹⁴³.

El cadáver de Anne permanece inmóvil, estacionario, y como una obra de arte, incapaz de defenderse de la mirada del otro. Simboliza la belleza de la vida preservada intemporalmente y se convierte en objeto de contemplación. Y sin embargo hay algo irreductible en él que Thomas no puede atrapar porque: “morir había sido su astucia para dar a la nada un cuerpo”. Y sin embargo: “no se asemeja más que a sí misma (...) Está toda en sí misma: es la muerte, sobreabundante de vida”¹⁴⁴. El cadáver de Anne representa entonces para Thomas la Anne verdadera, esa presencia que permaneció oscurecida y escondida durante su vida. El peso de esa presencia hace precisamente, que Thomas comience a ver, en la imagen de la muerte, una semblanza que, aunque apartada del mundo de la acción, se adhiere más fielmente a su esencia. Thomas se encuentra frente a la paradoja de la presencia ausente. Thomas descubre en Anne, lo que Pseudo Dionisio descubriría en la paradoja de Cristo: “Y esto es lo más admirable: siendo hombre como nosotros, fue siempre maravilloso y supraesencia de nuestra esencia. Todo lo nuestro estaba en El de modo eminente, y en Él nos sobrepasamos a nosotros mismos”¹⁴⁵.

Así, el cuerpo de Anne, en tanto que revela y oculta, le va mostrando una fascinación que ya había sentido alguna vez, cuando contemplaba su propia imagen en el espejo. Recordó una vez en la que Anne, le había hablado como si él fuera su abismo personal: “Quisiera verte cuando estás solo. Si al menos pudiera encontrarme ante ti, completamente ajena a ti, tendría alguna oportunidad de reunirme contigo. Pero en cambio sé que no te alcanzaré nunca. La única posibilidad de disminuir la distancia que nos separa sería alejarme infinitamente. Aunque ya estoy infinitamente lejos y no puedo alejarme más”¹⁴⁶.

La evocación de estas palabras le hace pensar a Thomas que la presencia / ausencia que él experimenta ahora frente a su cadáver, ella la había experimentado alguna vez frente a él mismo. Percatándose de su pérdida, Thomas se reconoce entonces: “ausente de Anne,

¹⁴¹ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p. 71

¹⁴² Cf. En torno al don, y su vinculación con lo imposible, ver la nota 117. En *Thomas el oscuro* esta relación se pondrá en evidencia más adelante, cuando hablemos de la segunda pérdida de Anne.

¹⁴³ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.72.

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, o.c, 648D-649A, pp 288-289.

¹⁴⁶ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, pp. 43-44.

ausente de mi amor por Anne en la medida en que yo amaba a Anne. Y ausente doblemente de mí, trasportado cada vez por el deseo más allá del deseo, destruyendo incluso ese Thomas inexistente que creía habitar plenamente”¹⁴⁷. Efectivamente, Thomas se identifica con Anne, pero Anne esta muerta, y al identificarse con una muerta mientras vive y respira, lo que hace Thomas, es exacerbar su imposibilidad de morir: “Bajo el nombre de Thomas en ese estado elegido en que puede nombrármese y describírmese, tengo el aspecto de un vivo cualquiera, pero como yo no soy real más que con el nombre de muerto, dejo transparentar, sangre mezclada a mi sangre, el espíritu funesto de las sombras, y el espejo de cada uno de mis días refleja las imágenes superpuestas de la muerte y de la vida”¹⁴⁸. Entre el reino de los vivos y el de los muertos, Thomas “aquel muerto ilegítimo”, siente frente al cadáver de Anne, esa presencia de ausencia, porque el cadáver, si bien es una imagen, esa imagen es la de la desaparición de la Anne que conoció y la de la aparición de su doble fantasmagórico. La imagen de Anne, le recuerda que él también está hecho a su propia imagen, y que eso es lo que la extrañeza del cadáver le muestra: que el hombre es hecho, pero también deshecho conforme a su imagen. Que tener una relación con la imagen es estar abocado a lo posible pero también a lo imposible, y que en respuesta a este reino de lo *neutro*, uno cae fuera del espacio definido por el “yo”.

Mientras la noche se desliza de manera más absoluta, Thomas se prepara “a la agonía con la conciencia exaltada de no poder morir”¹⁴⁹. La incapacidad para morir representa la incapacidad última del sujeto, algo que, según Thomas se nos manifiesta a todos y que constituye “lo extraño de nuestra condición y la vergüenza de una existencia interminable”¹⁵⁰. Y es que la muerte se transforma en la imposibilidad de llevar alguna vez a un término la ambigüedad de la imagen del cadáver, o de experimentar el final absoluto que su definición daría a entender. Es ahí cuando Thomas se percata de que la ambigüedad en virtud de la cual nos hallaríamos dispersos, diseminados, no morando o habitando, sin cesar viniendo y yendo, y siempre aquí y allá y en ningún lado, en un mundo en que nada es presente o ausente, donde no hay proximidad o distancia, donde todo se escapa dejándonos la ilusión de tenerlo todo, es una consecuencia de esa oscuridad dispersa y errante que no hemos tenido la fuerza para poner en su lugar.

Como el guardián del santo sepulcro, cuya pérdida evoca la división entre lo finito y lo infinito, entre lo encarnado y lo descarnado, Thomas persiste como una criatura con un anhelo irrealizado. Porque Thomas, cercano al cuerpo de Anne, no tiene ya ninguna relación con él, como tampoco la tiene con la de su propio cadáver. Su imposibilidad de morir revela la imposibilidad de saber que hay más allá del umbral de la muerte. Y esa distancia se le revela infinita en la misma relación consigo mismo: “Matarme, absurda estrategia. Entre aquel cadáver, semejante a un vivo, pero sin vida, y este innombrable, semejante a un muerto pero sin muerte, no veía ningún lazo de parentesco. Ningún veneno para unirme a aquel que no podía soportar un nombre, ni ser designado por lo contrario de su contrario, ni concebido como una relación con cualquier cosa”¹⁵¹. Continuamente

¹⁴⁷*Ibíd*, p.84.

¹⁴⁸*Ibíd*, pp.74-75.

¹⁴⁹*Ibíd*, p. 73.

¹⁵⁰*Ibidem*.

¹⁵¹*Ibíd*, p.79.

desgarrado entre lo invisible e intangible y lo visible y lo tangible, Thomas llega a un espacio neutral que se asocia con el epíteto que acompaña a su nombre. Un epíteto que en tanto que inmerso en la paradoja y la imposibilidad de la síntesis, comparte con Heráclito, su insigne predecesor, el de *oscuro*.

La escena de Thomas y su oscuro gemelo, o la dificultad de ser radicalmente afuera.

Porque el misterio de Jesús está escondido. No hay palabras ni entendimiento que lo descubran. Inefable, por mucho que de Él digan. Aunque lo entiendan, permanece incomprendible. Pseudo Dionisio Areopagita. Carta III.

Arrebatado doblemente por una aniquilación que sólo puede seguir destruyendo, Thomas, en tanto que se percata de la imposibilidad de morir, encarna la paradoja de que “la muerte existe”, y se convierte en un muerto viviente que puede señalar: “existo no existiendo”¹⁵². La ausencia presente del cadáver lo deja desgarrado y disperso. Como Jano, Thomas tiene que afrontar su condición bifronte, en la que habita en el espacio liminar entre la vida y la muerte. Suspendido entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre el más acá y el más allá, Thomas siente una fisura en el centro de su ser: “sin que hubiera aquí el menor intento por aproximar palabras contrarias frotándolas una contra la otra como si fueran piedras” y murmura: “allí, donde gritaba, era donde no estaba, y estaba, en todas partes, igual al silencio (...) Me encontré con dos rostros pegados el uno al otro. Tocaba a la vez las dos orillas”¹⁵³. En tanto que se convierte en la única persona lo suficientemente próxima a la muerte, la única que puede saber de su oscuro gemelo muerto, Thomas es “medio-fantasma, medio-hombre en su perfecta nada”¹⁵⁴ y recuerda extrañamente esa presencia de la ausencia que él mismo experimenta ante el cadáver de Anne.

Ese oscuro gemelo, ese otro Thomas que encuentra dentro de sí, cuya presencia oculta e invisible, pertenece al reino de lo desconocido y la muerte, es inaccesible, pero aún así, ejerce sobre él un poder sin precedentes: “Tengo de mí una parte sumergida y es aquella parte perdida en un continuo naufragio a la que debo mi dirección, mi semblante y mi necesidad”¹⁵⁵. Desgarrado entre el cielo y la tierra, inmerso en la ambigüedad, entre lo espiritual y lo material, Thomas se parece a Cristo, dividido entre dos naturalezas, la humana y la divina y al ser extático dionisiano que consiste, como hemos visto, en *ser radicalmente afuera*: “descubro mi ser en el abismo vertiginoso donde no está; ausencia, ausencia donde se aloja como un dios. No existo y sin embargo perduro”¹⁵⁶. Y es que, Thomas el oscuro parece tener una autonomía que lo hace alejarse de la esfera de Thomas, hasta que éste mismo reconoce como condición de su propia existencia: “la proximidad inaccesible de aquel Thomas nada”. Reconociendo en el centro mismo de su conciencia algo que permanece escondido e inefable, Thomas comienza a sospechar que se trata del

¹⁵²*Ibíd*, p.77.

¹⁵³*Ibíd*, p.78.

¹⁵⁴*Ibidem*

¹⁵⁵*Ibidem*

¹⁵⁶*Ibíd*, p.85.

flujo de la conciencia vaciándose en el mar de la nada y acepta ser “el huésped posible y lleno de deseos de aquel oscuro Thomas”. Al hacerlo, paradójicamente, Thomas se peca de que su conciencia se siente “ligada a aquella nada, a su extrema existencia como condición inexcusable”¹⁵⁷ que es condición tanto de su posibilidad como de su imposibilidad.

La escena de la resolución de Igitur o de la imposibilidad del yo de darse fin a sí mismo.

Sería una locura pretender que un hombre a quien le hubiesen sacado los ojos, disfrutase de la luz que reciben sólo los de ojos sanos. Pseudo Dionisio Areopagita. La jerarquía eclesiástica.

Y sin embargo, pese a simbolizar la imposibilidad de la muerte, parte de Thomas desea hacer el último sacrificio, y como Orfeo con Eurídice, descender a las profundidades del abismo para reencontrar a Anne. Como desde su perspectiva, la muerte de Anne, “la buena muerte”, garantizaría la inmortalidad, él se siente “no sólo Sócrates muriendo, sino Sócrates y Platón a un tiempo”¹⁵⁸ y pretende descender “al duro bloque de mármol con la sensación de deslizarse por el mar” y “ahogarse en el mudo bronce”¹⁵⁹. Así, parte de Thomas en lugar de aceptar la muerte como un don, quiere, al igual que el *Igitur* de Mallarmé, aceptarla como el medio para lograr la libertad absoluta y trascender todas las limitaciones. Como *Igitur*, que intenta tener control sobre la muerte apagando la luz y bebiendo el veneno, esta parte de Thomas comienza a perseguir a la muerte como si fuera una obra diurna, algo que la razón nos puede traer y que a través de ella, podemos controlar. Thomas es atraído por la idea del suicidio filosófico, por la idea de la muerte como suceso que cae en nuestro poder, por “la purificación de la ausencia, un intento de hacerla posible y obtener de ella la posibilidad”¹⁶⁰.

La posibilidad en el caso de Thomas tiene que ver con el deseo de encontrar a Anne. La multiplicidad de los yoes de Thomas que hemos visto naufragar, “sus hombres”, pretenden entonces evitar convertirse en esas imágenes inmateriales atraídas por el vacío vasto y primordial, y creen poder controlar la *otra* noche y ser al mismo tiempo gotas de nada, que desembocan en el mar. Así, deseando evitar la pasividad radical y el anonimato de la muerte, Thomas quiere convertirla en un suceso instantáneo que resuelva el misterio de la existencia, y evitar la imparcialidad de la parca, que no distingue entre las vidas que toma. Sin embargo, es una acción condenada al fracaso. Efectivamente, “La expresión “yo me mato” sugiere ese desdoblamiento que no se tomó en cuenta. “Yo” es un yo en la plenitud de su acción y de su decisión, capaz de actuar soberanamente sobre sí, siempre capaz de alcanzarse, y sin embargo, quien es alcanzado no es más yo, es otro, de modo que cuando me doy muerte tal vez sea “Yo” quien la da, pero no soy yo quien la recibe, y tampoco es

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p.79.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pp.73-74.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p.84

¹⁶⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c., p.101.

mi muerte –la que di- en la que tengo que morir, sino aquella que rechacé, descuidé, y ella es esta misma negligencia, huida e inacción perpetua”¹⁶¹.

Guiado por el deseo de lo que Blanchot llama “una gozosa unión en la muerte”, y Pseudo Dionisio “unión mística”, Thomas se percata entonces, poco a poco, de que su éxodo hacia la muerte está condenado a prolongarse indefinidamente, y de la imposibilidad que hay para saber si tras el umbral, Anne podrá ser recuperada. En mitad de la noche, a través de sus especulaciones imposibles de asir, Thomas, hechizado todavía por el cadáver de Anne, se ve inundado por un flujo de imágenes oníricas, que contrastan en la oscuridad de la noche, y se muestran como espectros atenuados que cambian de manera incesante. Involucrado en el incesante trabajo nocturno, en lo interminable de las interpretaciones, en un trabajo que finalmente impide llegar a una conclusión y que por eso es infinito, Thomas aprende al fin que en la noche, el silencio es palabra, y no es reposo porque la positividad falta. Allí reina lo incesante y lo ininterrumpido, no la certeza de la muerte realizada, sino el eterno tormento de morir.

Suspendido entre la vida y la muerte, Thomas se halla lejos de cualquier conclusión teleológica, como un punto medio entre todo y nada, infinitamente remoto de la comprensión de los extremos, el final y el principio de las cosas permanece irremediamente perdido para él, en su secreto impenetrable. Así, si bien susurra “¡Oh noche!, ahora ya nada me hará ser, nada me separará de ti. Me conformo perfectamente con la simplicidad a que me invitas, me inclino ante ti, tu igual, ofreciendo un espejo a tu perfecta nada, a tus tinieblas que ni son luz ni ausencia de luz, a ese vacío que contempla”¹⁶²; los “hombres” de Thomas se rehúsan a dejar de tener control sobre la muerte y a dejar de hacer de esta un espacio de creación: “yo mismo me he hecho creador contra el acto de crear”¹⁶³. Y sin embargo, a medida que Thomas avanza en la noche, y a pesar de que asocia ésta con la nada y el abismo, esa nada y ese abismo, ese *afuera*, no son sino la imposibilidad de morir, una ausencia donde la solidez del mundo es experimentada como la posibilidad incesante de desaparecer en el vacío. Cuando Thomas exclama: “¡oh noche!, yo soy él mismo”¹⁶⁴, en realidad reconoce la imposibilidad de morir, y la vergüenza de saber que esta imposibilidad frustra su tentativa de recuperar por sus propios medios y fuerzas, “por sus sentidos y operaciones intelectuales”¹⁶⁵, diría el Areopagita, “a su prodigioso ausente”¹⁶⁶. Parte de Thomas quiere morir experimentando él mismo la muerte e ilustra, en cierto modo, la inevitabilidad de este deseo de coincidir consigo mismo en la muerte, cuando ésta es, precisamente, lo que señala Pseudo Dionisio acerca de la unión mística: “absoluto y puro apartamiento de *sí mismo*”¹⁶⁷.

¹⁶¹ *Ibíd*, p.98

¹⁶² Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.88

¹⁶³ *Ibíd*, p.89.

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, o.c, 997 A- 100 A, p.371.

¹⁶⁶ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c. P.88. Hay que señalar que en un pasaje de *Logique du sens*, o.c, Deleuze señala: “Cuando Blanchot piensa en el suicidio como el deseo de hacer coincidir las dos caras de la muerte- de prolongar la muerte impersonal por el acto más personal- muestra claramente la inevitabilidad del intento pero trata también de definir la ilusión” (p.156)

¹⁶⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística*, o.c, 100 A, p.371.

La escena de la experiencia órfica como experiencia límite y la herida del pensar

Los que son esclavos de las cosas mundanas (...) Piensan, además que con su razón pueden conocer. Pseudo Dionisio Areopagita. Teología Mística.

A pesar de que Thomas, se halla arrojado al abismo trata de ejercer una reducción fenomenológica y un estudio epistemológico de los límites de la experiencia. Al situarse en un lugar en el que se cuestiona acerca de la ontología de su ser al borde la aniquilación, se coloca en lo que Blanchot denomina experiencia límite o experiencia original. Esta experiencia “es la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en entredicho” y, como la experiencia interior de Bataille, no es sino “un viaje del hombre a los límites de lo posible”¹⁶⁸. Girando en torno a la ruleta de una muerte que presagia la imposibilidad de morir, en el vacío infinito de la deliberación y su reverso, Thomas parece fusionarse con el *toho-bohu*, el vacío sin forma del Génesis previo al *fiat lux* de Dios. Fascinado busca entonces “la embriaguez de salir de sí, de deslizarse en el vacío, de dispersarse en el pensamiento del agua”. Así, en la primera de sus experiencias límite, lo que él busca no es sino negar los límites de su individualidad. Abandonado a la disolución “a la ausencia de organismo en la ausencia de mar” Thomas encuentra en el ineluctable flujo de su imaginación un límite que se resiste a ser subsumido, y confrontado con su flujo continuo se pregunta: “¿qué hacer?”¹⁶⁹ Al experimentar el fallo de perderse a sí mismo en el abismo, Thomas vuelve con dolor a su individualidad y al asombro que no ser *todo*, y tener límites concisos, nos provoca.

No es esta, sin embargo, la última vez que Thomas se enfrenta con los límites de su ser. Perdido en un bosquecillo que podría ser definido como *ningún lugar sin no*, cerca de quedarse dormido, con una pasividad semejante a la muerte, Thomas se percata de que al recibir la oscuridad de la noche, recibe de hecho miles de pensamientos que convierten su mente en un planetario privado. Su flujo de conciencia aparece entonces como una lluvia de estrellas que le impide dormir y lo lanza al insomnio, en el que el mundo cotidiano, y él mismo, se disuelven en el vacío¹⁷⁰. El *désœuvrement* o desobramiento de la noche, lo conduce entonces a la imposibilidad de no ser, la insistencia incesante de lo neutral, el murmullo nocturno de lo anónimo, como aquello que nunca comienza (entonces, como anárquico ya que eternamente elude la determinación de un comienzo; es lo absoluto, pero la absoluta indeterminación). Similar al intento de Husserl en su búsqueda del ego trascendental, Thomas entonces, con la esperanza de aislar aquello que no puede morir, emplea la negatividad como una suerte de *epojé* fenomenológica, que le permita olvidar el *afuera*. Y sin embargo, perdido en la indomable espesura nocturna del bosque, exiliado de la productividad diurna, se encuentra con un avance “más aparente que real, ya que, al no distinguirse el nuevo lugar del antiguo, tropieza con las mismas dificultades, es en cierta

¹⁶⁸ Cf. Maurice Blanchot, *La experiencia interior*, en *Falsos Pasos*, o.c., pp. 45-51.; también Maurice Blanchot, *La experiencia límite*, en *El diálogo inconcluso*, o.c., pp.329-371.

¹⁶⁹ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c., pp. 9-11.

¹⁷⁰ Al respecto es maravillosa la descripción que Levinas hace del insomnio en *De la existencia al existente*, Arena, Madrid, 2000. Levinas lo describe como il y a, es decir como ese *afuera* de Blanchot, que es presencia de la ausencia, la noche, la disolución del sujeto en la noche, la realidad de la irrealidad. Se trata de una impecable descripción de la existencia humana para quien sepa de noches insomnes.

manera el mismo lugar del que se aleja por miedo a alejarse”¹⁷¹, y sin embargo, al llegar allí “pertenece a la dispersión, a la fisura, donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece a descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío”¹⁷².

La fascinación de Thomas por esas imágenes donde se hunden los objetos cuando se alejan de su sentido, donde la posibilidad de ver se inmoviliza como imposibilidad en el seno mismo de la mirada, hace que se identifique con ellas hasta el punto en que pierde su individualidad y se acerca a “ese hombre al cual le queda una parte del morir, llega a intuirlo, y se deja captar por lo infinito del fin de la muerte”¹⁷³. Su pensamiento “tomado irónicamente como objeto por algo que no era pensamiento”¹⁷⁴ se vuelve discontinuo y fragmentario, como generado por la espontaneidad y la contingencia. A través de una fenomenología negativa del *esse est percipi*, Thomas construye espacios en su mente, “ciudades enteras, ciudades reales hechas de vacío”¹⁷⁵, en las que confronta las imágenes que lo asaltan, intentando hacerse y deshacerse a sí mismo a través de la descentralización de la visión.

Antes sin embargo, de fundirse en la noche, antes de entregarse a esa “unión monstruosa”¹⁷⁶ donde “la cosa vuelve a ser imagen, donde de alusión a una figura se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia”, y lo que le ocurre “no le ocurre a nadie es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita”¹⁷⁷, antes de fundirse allá donde, en palabras de Pseudo Dioniso Areopagita: “Las formas y figuras rodean lo invisible, multiplican y materializan variedades de signos divididos”¹⁷⁸; Thomas, decide, en un esfuerzo supremo, abandonar el bosque y regresar al hotel, aunque el eco de su experiencia lo persigue y es que no puede evitar que “el pensamiento, que le habita de nuevo, pase rozando el vacío”¹⁷⁹.

La escena de la primera pérdida de Anne

No contaba más con su propia vida, sino con la de aquel de quien él estaba enamorado. Pseudo Dionisio Areopagita. Los nombres de Dios.

Irrevocablemente alterado por su experiencia límite, Thomas se ve incapaz de forzarse a tratar a los demás huéspedes con familiaridad y opta “por adoptar una actitud menos franca”¹⁸⁰. Así, declina ocupar su lugar habitual en la mesa y cuando una señora mayor le pregunta si se ha bañado aquella tarde responde lacónicamente que sí. Esta respuesta señala

¹⁷¹ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p. 14.

¹⁷² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, p.25.

¹⁷³ Cf. Maurice Blanchot, *El último hombre*, Paidós, Barcelona, 1994, p.21.

¹⁷⁴ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.15.

¹⁷⁵ *Ibíd*, p.16.

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, pp. 27-28.

¹⁷⁸ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, o.c, 592 B, p.273.

¹⁷⁹ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.16.

¹⁸⁰ *Ibíd*, p.17

la ironía de una pregunta inocente que sin embargo querría hacerle hablar de lo imposible. Incapaz de situar su experiencia, de designarla como inefable o de señalarla como fuera de la lógica del lenguaje, Thomas permanece, comprensiblemente, callado. Cuando la señora, quizá un tanto ofendida por su silencio, decide abandonar la habitación, Thomas, sin darse cuenta aparentemente, toma su lugar vacío. Aunque detecta en el ambiente una cierta desconfianza, al observar a su vecina, se queda consternado: “era una hermosa muchacha rubia cuya belleza se despertaba a medida que él la miraba”, ella “aunque había experimentado un vivo placer cuando se sentó a su lado (...) ahora había adoptado una especie de rigidez”¹⁸¹. Cuando escucha que alguien la llama: ¡Anne!, y que ella gira la cabeza, Thomas tratando de llamar su atención golpea la mesa lo cual indigna a los restantes huéspedes, que sin embargo sólo obtienen de él una “mirada vacía, exigente, que reclamaba no se sabía que y que erraba sin control”. Mientras se levantaba para abandonar la habitación, Thomas detecta en Anne “una fosforescencia difusa”¹⁸². Como si estuviera condenado a perderla entre las sombras, como si ella fuera la amada condenada a morir una y otra vez por la mirada de Orfeo.

Al percatarse de ello, Thomas siente que “no puede más que hundirse en un sentimiento de soledad”¹⁸³. Quizá por eso, al escucharla llamarlo desde la puerta, conteniendo las ganas de correr, y de precipitarse al espacio vacío, Thomas obedece su voz. Sin embargo cuando el silencio cubre la primera llamada, ya no está tan seguro de haberla oído, y se limita a escuchar con la esperanza de que le llame de nuevo. Ante su fracaso, Thomas experimenta un irremediable sentimiento de pérdida como el que Orfeo experimentó cuando Eurídice fue mordida por la serpiente, y sólo puede constatar que es “puro infantilismo esperar ver todas las distancias suprimidas por una simple llamada”¹⁸⁴. Y es que, si bien es cierto que es también la llamada, la que emplea el *Dios sin verdad dionisiano* con todo “su poder creante para hacer pasar todas las cosas de la nada al ser”¹⁸⁵, también lo es que a la llamada, sin embargo, “nada puede alcanzarla”¹⁸⁶.

La escena de la serpiente y la rata o la apropiación del texto.

También nosotros estamos sumergidos en estos y otros semejantes resplandores (...) que en armonía con las Escrituras nos transmitieron con maravillosa interpretación. Pseudo Dionisio Areopagita. Los nombres de Dios.

Ignorado por los demás, Thomas se retira a su habitación y decide quedarse a leer “con un cuidado y una atención insuperables”¹⁸⁷. Las palabras, debido a su aparente transparencia y limpidez, lo invitan al acto hermenéutico y él no tarda en caer bajo el hechizo. Al identificarse profundamente con la lectura y perderse en el texto, Thomas experimenta por lo tanto otra experiencia límite que nos recuerda a la del mar y a la del bosque, y que pone a prueba los límites de su individualidad de manera que “está, ante cada signo, en la situación

¹⁸¹ *Ibíd*, p.18

¹⁸² *Ibíd*, p.19

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ *Ibíd*, p. 20

¹⁸⁵ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, o.c., 592 A, p.272.

¹⁸⁶ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, 1048 B, p.380.

¹⁸⁷ *Ibíd*, p. 21

que se encuentra el macho cuando la mantis religiosa va a devorarlo”¹⁸⁸. Así comienza a percatarse, hasta un grado insospechado, de las capacidades simbólicas, puramente abstractas, de los signos. Los símbolos aparecen ante sus ojos “como una procesión de ángeles desplegándose al infinito, hasta el ojo del absoluto”¹⁸⁹. Thomas se ve empujado “al aspecto de la obra que, por la experiencia de la creación, está vinculado a la ausencia, a los tormentos del infinito, a la profundidad vacía de lo que no comienza ni termina nunca, movimiento que expone al creador a la amenaza de la soledad esencial, y al libro, a lo interminable”¹⁹⁰. Cautivado por el flujo equívoco de las palabras, y hechizado por los significados que pudiera haber detrás, Thomas encuentra la ambigüedad de la noche, ese fondo o hundimiento que “es *a veces* ausencia de fundamento, el puro vacío sin importancia, *a veces* aquello que origina el fundamento- pero que también *es siempre y al mismo tiempo* uno y otro, el entrelazamiento del Sí y del No, el flujo y reflujo de la ambigüedad esencial”¹⁹¹.

En un primer momento, sin embargo, Thomas intenta defenderse. Intenta obstinadamente apropiarse del texto rehusando apartar la mirada “creyendo ser todavía un lector profundo, cuando ya las palabras se apoderaban de él y comenzaban a leerle”¹⁹². Thomas, sueña todavía con el *Lazare, veni foras* del Evangelio, con ese acto literario, que entra dentro de lo cotidiano. Se trata de “el milagro de la lectura- lo que tal vez nos aclara el sentido de toda taumaturgia”¹⁹³. La tumba sería, desde esta perspectiva, no sólo el espacio de la ausencia, sino también aquello que hace posible la presencia: “Hacer rodar, hacer saltar la piedra es efectivamente algo maravilloso, pero que realizamos a cada instante en el lenguaje cotidiano”¹⁹⁴. Y es que, en el acto de la lectura: “a cada instante hablamos con ese Lázaro, muerto desde hace tres días, tal vez desde siempre, y que bajo sus vendas bien tejidas, sostenido por las convenciones más elegantes, nos responde y nos habla desde nuestro interior”¹⁹⁵. Sin embargo, lo que Thomas lucha por olvidar es que, como “el Lázaro que huele mal, que está perdido, que no ha sido salvado ni regresado a la vida”¹⁹⁶, está siempre aquello que permanece en la tumba: “aquello que trasciende todo conocimiento”¹⁹⁷.

Y es que hay una muerte, que ninguna muerte individual puede satisfacer. Así, sabemos sin saberlo, que la hija resucitada de Jairo, como Lázaro, eventualmente volverá a morir, y que los muertos resucitan muriendo. Para Blanchot, la resurrección, como la palabra, contempla la muerte e ignora simultáneamente lo que la muerte verdaderamente es. Toma su fuerza de la muerte considerada como negatividad, pero descuida su dimensión más oscura: un morir que no comienza ni termina, sino que se repite y disimula a sí mismo eternamente. La cabeza de Orfeo, rodó por tierra, pero de ella, nos cuenta la tradición, siguió saliendo su

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ *Ibid*, p.22

¹⁹⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, p.184

¹⁹¹ *Ibid*, p.228

¹⁹² Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.22

¹⁹³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, p.183.

¹⁹⁴ *Ibid*, p.183.

¹⁹⁵ *Ibid*, p.183.

¹⁹⁶ Maurice Blanchot, *La part du feu*, o.c, p.136

¹⁹⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, o.c, 593 A, p.274.

canto. Su cabeza y su lira se fueron cantando con la corriente del mar hasta Lesbos, la patria de Safo. La lírica eólica se erigió en heredera suya y consumó lo que él había comenzado. Lo que continúa aún. Lo que no tiene fin porque su ser es su originario recomenzar. Palabra a palabra, poema a poema, ausencia a ausencia. Las imágenes neutralizan las relaciones con lo real, y dejan al descubierto una pasividad fundamental. La lógica de la imagen arranca las cosas al mundo y del mundo, y las expone a sí mismas sin mundo; sin un horizonte de sentido; sin discurso posible. El lenguaje, como el Dios de Dionisio, no puede hablar de lo que se está hablando porque "es todo en todas las cosas y nada entre las cosas"¹⁹⁸

Consternado, Thomas se percata entonces de que si él se aproxima al texto, el texto se aproxima a él como en un espejo, como si fuera, de la misma manera, protagonista y lector del mismo, así "se reconoce con desagrado bajo la forma del texto que leía, estaba convencido de que en su persona, privada ya de sentido, habitaban palabras oscuras, almas desencarnadas, y ángeles de palabras que le exploraban afanosamente"¹⁹⁹. Ansioso por entrar en ese reino invisible, en ese reino del *Eidos* platónico, de las formas inmutables evocadas por el libro de los símbolos, Thomas llega a ocupar, poco a poco, esa gran fisura que divide a la mente del cuerpo. Buscando un espacio que, aunque está infinitamente más allá del sentido de percepción, puede, de algún modo percibir, se aproxima a una ausencia de tiempo que disuelve la duración. Dividido entre ese Thomas oscuro, que gravita en torno al mundo desencarnado y abstracto de las sombras, y ese Thomas de carne y hueso, que permanece anclado al mundo, entra en ese espacio literario donde: "nada tiene todavía sentido, y hacia el que, sin embargo, todo aquello que tiene sentido se remonta como hacia su origen"²⁰⁰.

Es entonces cuando una faceta de Thomas se experimenta sufriendo una metamorfosis que lo transforma en animal sin perder rastro de su conciencia humana. Como si hubiera entrado en una pesadilla grotesca que lo alejara de la lógica diurna, transformado en una serpiente que lucha con una gigantesca rata, Thomas simboliza al lector que lucha con el texto y con su autor; al lector que para apropiarse del texto debe desposeerlo violentamente de éste, para poder digerir esas palabras extrañas e inimaginables. Y sin embargo a pesar de su intento por devorarlo, por "arrastrarlo a su intimidad más profunda"²⁰¹, sólo tiene éxito en agrandar la fisura que separa la conciencia de la existencia corpórea. Así, aunque impulsado por la palabra literaria a entrar en el mundo angélico de la imaginación, en el océano del texto; Thomas descubre que el mundo le previene de dicha disolución, que, aunque se lance a la fría superficie de la obra: "la muerte no es el fin, es el no acabar de acabar, como en ciertos cuentos de Edgar Poe, en los que la amenaza se acerca cada vez más y la mirada mide esta cercanía siempre aún distante"²⁰².

¹⁹⁸ *Ibid.* 872 A, p.339.

¹⁹⁹ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.22.

²⁰⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c p.183

²⁰¹ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, p.24.

²⁰² Emmanuel Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, o.c p.37.

La escena del descenso y la tumba de Thomas o el imposible encuentro entre lo mismo y lo otro.

¡Que podamos también nosotros penetrar en esta más que luminosa oscuridad! Pseudo Dionisio Areopagita. Teología mística.

En la noche de su oscura noche del alma, Thomas se levanta, desciende sin hacer ruido, y se encuentra con un gato medio ciego, cuya voz señala la imposibilidad de poder morir: “Me encuentro rodeado de un vacío extraño que me repele y que no podré atravesar (...) Pienso, y mis pensamientos me son tan inútiles como lo serían el encrespamiento del pelo y las caricias en las orejas a las extrañas especies de las que dependo”²⁰³, se queja. El gato observa entonces como Thomas excava un agujero en la tierra, y se arroja estoicamente adentro con una piedra arrojada al cuello, como si así pudiera capturar la fosforescencia luminosa que había visto en Anne, o morir en el intento. Sin embargo, a medida que su cuerpo aterriza en la tumba, Thomas se da cuenta, con horror, de que ya está ocupada por ese “cadáver indesalojable” que es Thomas el oscuro. Thomas encuentra así la muerte como la imposibilidad de morir. La muerte se convierte en un término que está infinitamente un paso más allá de su espacio de aniquilación, en una luz al final de un túnel interminable. Como resultado, Thomas comienza a reconocer que en tanto que la muerte somete a los sujetos a un reino infinito y deshumaniza la conciencia, es lo que inevitable y paradójicamente, él no puede experimentar. Enterrado en una fosa, cuando comienza a asfixiarse, Thomas contempla por fin a la muerte como aquello que está fuera del alcance de su conciencia. Encontrándose a sí mismo incapaz de morir, y sin embargo, en un sentido, resucitado del abismo de su expedición fenomenológica, se convierte entonces: “en el único Lázaro verdadero”²⁰⁴.

La escena del encuentro entre Thomas y Anne o la distancia infinita

Está muy lejos de cualquier manera de ser, de todo movimiento, vida, imaginación, opinión, nombre, palabra, pensamiento, unión, inteligencia, estado, principio, fin, inmensidad. Pseudo Dionisio Areopagita. Los nombres de Dios.

Al descubrir que la fosa que había cavado lo lleva a la sensación irremediable de una pérdida anterior, Thomas penetra en el jardín de los muertos para buscar a Anne. Tropieza con una procesión de espectros “de cuerpos vacíos” que permanecen “deformes y mudos”. Aún así, busca a Anne desesperadamente, esperando que ella haya atravesado aquel lugar liminal “sin dejar de ser Anne”, que sea una presencia que se haya resistido a la disolución y haya superado la prueba de la duda²⁰⁵. Anne mientras tanto, lo ve acercarse sin sorpresa, reconociendo en él “al ser inevitable del que en vano habría tratado escapar, aquél al que encontraría todos los días”²⁰⁶. Y sin embargo la relación entre Thomas y Anne es la de una intimidad que parece carecer absolutamente de intimidad. Así si bien “sus palabras, antes de ser pronunciadas, estaban indiferentemente en una de las dos bocas”; también hay entre ellos algo infranqueable, de forma que “cuanto él más se retiraba al interior de sí mismo,

²⁰³ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, pp. 27-28.

²⁰⁴ *Ibid*, p.32.

²⁰⁵ *Ibid*, pp.34-35

²⁰⁶ *Ibid*, p.33.

más irreflexivamente avanzaba ella”²⁰⁷. Y la suya, “era una historia vacía de acontecimientos, vacía hasta tal punto de que todo recuerdo y toda perspectiva eran suprimidos, y que, sin embargo, extraía de esta ausencia su curso inflexible que parecía arrastrarlo todo con un irresistible movimiento hacia una catástrofe inminente”²⁰⁸. Anne, sin embargo, intenta comunicarse con Thomas obstinadamente, a pesar de la extraordinaria distancia que los separa, y es que debido a la ambigüedad del lenguaje, “no había manera, para ella, de decir nada que fuese verdad o tuviera apariencia de serlo”²⁰⁹. Cuando Anne le pregunta a Thomas: “En el fondo, ¿quién puedes ser?”, inmediatamente se percata de que al tratar a Thomas “como un ser que pudiese responder” daba la bienvenida al lenguaje, y con él a un elemento propenso a la disimulación y a la decepción. Por eso, cuando Thomas comienza a contestar, Anne rápidamente le pide lo imposible: “Cállate”²¹⁰.

Para Anne, la distancia que la separa de Thomas se debe a su ausencia presente, una ausencia que ella quiere entonces reflejar y habitar: “La única posibilidad de disminuir la distancia que nos separa sería alejarme definitivamente”²¹¹. Así, aunque se percata de que la muerte sería una carrera eterna en un laberinto, no puede evitar pensar que tal vez el entrar en lo desconocido, suponga romper sus límites y aliviar su separación de Thomas. Anne, sitúa así, todas sus esperanzas, en el abismo. Un abismo místico donde “arrojándolo todo y del todo, sea elevada espiritualmente”²¹².

La escena de la segunda pérdida de Anne o la pasiva desposesión de sí.

Caminan hasta la frontera de la muerte, final de sus santos combates. Pseudo Dionisio Areopagita. La jerarquía eclesiástica.

La búsqueda de Anne, por lograr comprender el lado oscuro de Thomas, la lleva irremisiblemente hacia el abismo. Para salvarse a sí misma, tal y como había percibido antes, debe aniquilar la individualidad de la conciencia “el pensamiento del pensamiento”, y buscar “un yo sin la soledad de cristal”. Anne va entonces al encuentro de la muerte, donde espera que se le dé “un cuerpo mil veces más bello que el suyo” y donde pueda reconocer: “la desnudez absoluta, pasando a través de su pura y propia transparencia”. Así, a pesar de su proximidad a la muerte los *yoes* de Anne, como los hombres de Thomas, comienzan a pensar que pueden abrazarla bajo los auspicios humanos y que es posible “volver a la superficie después de la zambullida”²¹³.

Y sin embargo, a medida que su enfermedad avanza, Anne, más que resistir la inevitabilidad de la muerte, comienza a expresar: “con sus ojos cerrados y sus labios apretados, la mayor pasión que jamás fue sentida”²¹⁴. Así, en lugar de saludar a lo desconocido con la repulsa que la sociedad espera de los moribundos, Anne oculta su

²⁰⁷ *Ibid*, p.37.

²⁰⁸ *Ibid*, p.41.

²⁰⁹ *Ibid*, p.44

²¹⁰ *Ibid*, pp. 38-39.

²¹¹ *Ibid*, pp. 43-44.

²¹² Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, 997 B, p.371.

²¹³ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro*, o.c, pp. 50-51.

²¹⁴ *Ibid*, p.65.

angustia bajo un velo de serenidad y transforma su muerte en un profundo sacrificio “en una nada de amor”²¹⁵. Evitando “las débiles emociones”, “la tristeza”, “las lamentaciones”, elevando a su verdadero significado la palabra entregarse, transfigura su muerte en una llama eterna que consagra a quienes la rodean²¹⁶. Al enfrentar tranquilamente el abismo, Anne muestra una preocupación por las convenciones aunque estas fueran a ser pronto anuladas. Aunque se aproxima a un reino en el que los rituales del mundo se muestran sinsentido, Anne persiste en su observancia: “todo lo que había que hacer ella lo hacía, se iba observando los ritos, perdonando a sus enemigos, amando a sus amigos, sin confesar, que todo aquello era ya insignificante”²¹⁷. Anne transforma así su muerte en un sacrificio por los otros, para quienes es absolutamente necesario que su muerte parezca un adiós solemne, donde todos recibiesen su apretón de manos, su sonrisa.

Superando así su afán de dominar y controlar la muerte, Anne “se adentra en el terreno de la resignación en el que no es posible llamar y obtener respuesta”²¹⁸, al hacerlo da la espalda al mundo y a cualquier tentativa de encontrar a Thomas, mientras se forma “en el fondo de ella misma, una segunda persona absolutamente oculta”²¹⁹. Gradualmente, Anne comienza a experimentar la ausencia de experiencia: “Todo lo que veía, todo lo que sentía, era el desgarramiento que la separaba de lo que veía o sentía”²²⁰. En el filo oscuro del mar primordial, en la oscuridad ajena a toda luz, Anne, en el umbral de lo irremediable, se confronta con un Apocalipsis que simultáneamente crea y destruye, “con valles insondables donde el mundo parece haber vuelto al momento de su creación”²²¹. Y sin embargo, bruscamente, Anne, de pronto, se pierde a sí misma. En un instante: “la misteriosa mano”, de un Dios escondido, nulifica la imposibilidad de su muerte, “aquello que, destruyendo todo, podía destruir también la posibilidad de la aniquilación”²²². Así, a medida que es consignada al abismo, con el olvido que permea toda conciencia, el mundo se vuelve cada vez más insignificante, tal vez porque como nos dice Pseudo Dionisio acerca de Moisés, no hay ya nada “que la mente pueda percibir ni comprender”²²³; Anne descubre las palabras que toda la vida había querido decirle a Thomas, y que le susurra con su último aliento: “Thomas, es insignificante (no tiene significado.) Durmamos”²²⁴.

²¹⁵ *Ibidem*

²¹⁶ *Ibid*, p.66

²¹⁷ *Ibid*, p.69

²¹⁸ *Ibid* pp.55-56.

²¹⁹ *Ibid*, p.56.

²²⁰ *Ibid*, pp.57-58.

²²¹ *Ibid*, p.67.

²²² *Ibid*, p.68.

²²³ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística, o.c.*, 1001 A, p.373.

²²⁴ Maurice Blanchot, *Thomas el oscuro, o.c.*, p.70.

La escena de la elegía y el retorno, o el anhelo de lo imposible

Ya separado de la muchedumbre y acompañado de los sacerdotes escogidos, llega a la cumbre de la santa montaña. Pero todavía no encuentra al mismo Dios. Contempla no al Invisible sino el lugar donde El mora. Pseudo Dionisio Areopagita. Teología mística.

Dividido entre el mundo y el abismo, entre el *Afuera* y la promesa de un reino que le devuelva a Anne y a su oscuro yo, Thomas habita la noche del viajero nómada: “el tiempo del desamparo, donde Dios y la verdad faltan”²²⁵. Como Job, que se preguntaba: cuándo el hombre muere, ¿dónde está? (14:10), Thomas, comienza a renunciar a su afán de controlar la muerte y a dejar de verla dentro de los dominios de la lógica del día. Y sin embargo, a pesar de la imposibilidad del morir, desgarrado hasta el final, Thomas no puede dejar de girar en torno al abismo por el deseo de recuperar su parte sumergida y también a Anne. Dividido entre lo posible y lo imposible, no puede dejar de ver en la muerte, pese a todo, no sólo la imposibilidad, sino también la posibilidad por excelencia. Hay entonces, un lazo que une el don, la escritura y la muerte, y que sólo se entiende desde la *pasividad* en la que estamos vinculados al lenguaje. Como en la mística apofática dionisiana, una herida en el lenguaje, señala el hueco de un innombrable. La herida, se vincula a lo *imposible*. Al deseo de una muerte imposible, de una obra definitiva o de una unión mística consumada, que precisamente desharía al sujeto en tanto que sujeto de deseo, acabaría con el deseo mismo, y por ende, con ese *otro* hacia el que éste tiende irremisiblemente. Lo imposible engendra nuestro pensamiento, nuestro lenguaje, nuestro deseo, precisamente porque no puede ser dicho, definido, captado: “No se puede desear, pensar, nombrar, en la medida en que *aún* o *ya* se desea y se nombra y se piensa, en la medida en que puede anunciarse lo que, sin embargo, no se puede presentar a *la experiencia, al conocimiento*. Murmuración incesante de este alejamiento como una noche que se manifiesta en la noche, presencia de la ausencia, plenitud del vacío, “eclosión de lo que, sin embargo, se oculta y permanece cerrado, luz que brilla en lo oscuro, que resulta brillante por esta oscuridad devenida aparente, que levanta, que arrebató lo oscuro en la claridad primera de la eclosión, pero que desaparece también en lo absolutamente oscuro, en eso a cuya esencia pertenece cerrarse sobre lo que quería revelarlo, atraerlo hacia sí y engullirlo”²²⁶.

LA INDISCRECIÓN: RENDIRSE A LA PASIVIDAD

Escribir es morir, nos dirá Maurice Blanchot, por la reverberación incesante de lo *otro* que no puede ser captado, ante lo cual el “yo” pierde su ipseidad. Pseudo Dionisio Areopagita nos provee de la primera meditación sistemática en torno a la inefabilidad de Dios y la experiencia mística. A través de todo un simbolismo de la luz y la oscuridad, del ascenso y el descenso, explora como la mente puede acercarse a lo *otro*. Dionisio utiliza la hipernegación como la ausencia de imaginación, poder, discurso, entendimiento, vida,

²²⁵ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c., p.257.

²²⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c., pp. 235-236.

sustancia, o tiempo, desde que “nada puede añadir la afirmación a la que es perfecta y única causa de todo cuanto es. Y toda negación se queda corta ante la trascendencia de quien es absolutamente simple y despojado de toda limitación. Nada puede alcanzarlo”²²⁷. Con esta declaración sorprendente, el conocimiento místico señala la relación anagógica de la imaginación y la creación, con la “oscuridad misteriosa de lo desconocido”, y pone en duda la habilidad del lenguaje para representar la realidad con absoluta propiedad y de la mente para conocer con certidumbre. Para Pseudo Dionisio, no obstante, las imágenes son necesarias en tanto que “entendemos según nuestra capacidad”²²⁸, sin embargo, avanzar en el camino místico supone reconocer que si Dios, como el cadáver de Anne, está hecho a su imagen (en la creación, en la criatura), también está desecho a esa imagen. Supone reconocer la presencia de una ausencia, o la ausencia de una presencia. La presencia de esa ausencia es la que sumergirá a Blanchot en la pérdida irremisible del *afuera*, y a Pseudo Dionisio en esa indiscreción que nos impide distinguir entre plenitud y falta.

Alois Haas, ha demostrado en su estudio *Mors Mystica; Thanatologie der Mystik, insbesondere der Deutschen Mystik* cómo la figura de la muerte tiene una tradición larga, rica y compleja, para describir los momentos cumbres dentro del misticismo cristiano. Argumentando que esta historia apoyaría, y de hecho demandaría, una suerte de “tanatología mística sistemática”, Haas se opone con fuerza, y de manera sólida y consistente, a la visión tradicional de algunos estudiosos de que: “La mística tiene que ver primordialmente con una visión de la irrealidad de la muerte”²²⁹. Es más, según Haas: “la experiencia mística puede ser una experiencia de muerte (*Todeserfahrung*) ya sea porque la muerte es la esfera más adecuada o representativa (*Vorstellungsbereich*) para el deshacimiento del yo (*Entselbstung*), o ya sea porque la muerte es la realidad de la penetración mística en Dios”²³⁰. Para Haas, desde esta ladera (la de nuestro pensamiento y lenguaje) la “metáfora” de la muerte implicaría un salto entre el signo y el referente, que vendría indicado por un *quasi*: “jamás un místico cristiano ha dudado que nuestro morir al unísono con Dios, aquí abajo siempre culmina con un *quasi*”²³¹. Así: “sin la traducción, sin la figuración (*verbildlichung*) de la muerte, esta experiencia sería imposible, pero la experiencia no es definitiva porque descansa en una imagen (*Bild*) y en una comparación, que no es nunca la cosa misma”²³². Al distinguir entonces entre los diferentes tropos utilizados en relación a la muerte, y entre por otro lado, la “cosa misma” (la muerte) a la que éstos se referirían, Haas, *argumenta que la experiencia de la muerte sería posible*.

Para mí, sin embargo, a través de las obras de Pseudo Dionisio y Blanchot, la muerte se revela como *figura de lo imposible*, porque como tal, o en sí misma, no puede ser *nunca* el

²²⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología Mística*, o.c., 1048 B, p.380.

²²⁸ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, o.c., 529 B, p.273.

²²⁹ Cf. El por otra parte hermoso libro de Evelyn Underhill, *Mysticism*, Crossroad, New York, 1997, p.147.

²³⁰ Publicado en Alois Haas, *Sermo Mysticus: Studien zu Theologie und Sprache der Deutschen Mystik*, Swiss Freiburg: Universitätsverlag, 1979, p.348. Agradezco enormemente la generosidad de la hermana Maria Summers (OBVM) que con su conocimiento del alemán, su interés por el tema, y sus estudios de Teología en Friburgo, me ayudó a conseguir el texto y tradujo para mí, partes del mismo. En castellano, se puede consultar: Alois Haas, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid, 1998; y Alois Maria Haas, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Herder, Barcelona, 2002.

²³¹ *Ibid.*, p. 351

²³² *Ibidem.*

contenido u objeto de una experiencia. La articulación tanto del morir imposible como de la unión mística dionisiana dentro del pensamiento y del lenguaje, acontecería entonces en un discurso que no es sino una circulación incesante de lo posible en torno a lo imposible, en tanto que es lo imposible lo que engendra ese pensamiento, lenguaje, y deseo que permanecen orientados hacia una *anterioridad otra* que está *nunca desde siempre*, porque ni el pensamiento, ni el lenguaje, ni el deseo pueden jamás alcanzarla. Es por ello, que el lenguaje permanece irremisiblemente figurativo, metafórico, y simbólico e indiscretamente cercano a un Dios que no puede ser nombrado y/o a una muerte que no puede ser nunca experimentada.

El deseo es incesante decíamos, leyendo a Pseudo Dionisio, incesante, porque recordemos que el retorno del alma a Dios no conduce a su satisfacción (como sería el caso de la *apocatástasis* de Orígenes) sino a la *epéctasis*, o a su insaciabilidad sin fin. Este deseo radical del alma creada de la nada que tiende a ese Dios que es nada, implica una apertura irreductible del lenguaje que se articula a través del infinito nombrar de lo sin nombre. Como ya he señalado, en el juego donde lo catafático, lo apofático y lo místico, se entrelazan sin cesar, la síntesis nunca se logra. El deseo es desmesurado vemos en Blanchot, porque anhela lo imposible. La esencia de la mística dionisiana, como la del arte, consistiría en pasar del lenguaje a lo indecible que se dice; en hacer visible por medio de la escritura, por medio de la obra, la oscuridad de lo elemental. Y sin embargo, esto no supone la dialéctica, porque de esta alternancia de contrarios en la que uno sumerge al otro, no se despeja ya un plan de pensamiento donde dicha alternancia se remonte y donde la contradicción se atenúe. Si el pensamiento tuviera que despejar este plan – elevarse a una síntesis-, todavía permaneceríamos en el mundo, sobre el terreno de las posibilidades y de las iniciativas humanas, en la acción y en la sensatez. Pseudo Dionisio nos arroja sin embargo a un margen donde ningún pensamiento puede arribar; desemboca en lo impensable. La fuerza de todos estos quiasmos no se agota en la paradoja de un sentido cuyo efecto tiende a volatilizarse una vez se percibe su carácter retórico, porque en la inversión virtual, necesaria en tanto que factible; de cada término lo afirmado se desdobra en negación, y el sentido espejea el no-sentido, que confirma y deniega la ficción como lenguaje.

Para Maurice Blanchot, podría decirse que escribir no conduce a la verdad del ser sino a su error, al ser como lugar de errancia, a ese lugar al que es imposible llegar. Para Heidegger una alternancia entre la nada y el ser opera también en la verdad del ser, pero Blanchot, a diferencia de él, no la denomina verdad sino no-verdad, insistiendo en ese velo del *no* en este carácter inesencial de la obra²³³. También el Dios de Pseudo Dionisio es, finalmente,

²³³ Derrida nos advierte cómo el filósofo que desea mantenerse en la estructura onto-interrogativa de la pregunta ya ha sometido al espacio del arte al manejo de las artes discursivas, de la voz y del *logos*. Lo filosófico encerraría entonces al arte, y a sí mismo (discurso sobre el arte) en un círculo; Sin embargo como uno puede advertir en el *Origen de la obra de arte de Heidegger*, el discurso trata a partir de una presión, que viene de adentro y de afuera a la vez, de no encerrar al arte. La figura del círculo sería entonces la del círculo abismal y la palabra “proximidad” buscaría un acercamiento a la obra no cognoscitivo que no se ubicaría en un plano óptico, y donde la obra se mantendría en su lejanía esencial. Cf. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, pp. 24-29. En este sentido creo que la principal diferencia entre Blanchot y Heidegger sería que para el primero, la obra *no crea* mundo. Desde la perspectiva de Blanchot una ley gobierna al arte, la prohibición impuesta por Plutón y Perséfone, que obedecida permitiría a Orfeo traer a la

“sin verdad”. La obra descubre, un descubrimiento que no es verdad, una oscuridad. Oscuridad totalmente exterior respecto de la que ninguna toma de medida es posible. El arte, lejos de esclarecer el mundo, deja percibir la noche desolada que lo sustenta y da a nuestra estancia su esencia de exilio. Ante la oscuridad a la que llama el arte, como ante la muerte, como ante la unión mística, el “yo” soporte de poderes se disuelve en un anonimato radical que nos obliga a volvernos nómadas del lenguaje sin poder encontrar domicilio en el desierto²³⁴. Místico es, aquel o aquella que no puede dejar de caminar. Y es que, allí donde Dios se da más plena o excesivamente, el alma no puede encontrarse en presencia de su propio pensamiento o lenguaje, y por lo tanto este exceso excede la distinción entre ausencia y presencia. Así, el pensamiento y el lenguaje del desconocimiento místico sólo pueden girar en torno a ese Dios sin verdad en una interminable proliferación que señala un inextinguible – y desconocido- deseo. Desde cierta lectura, por lo tanto, los momentos más negativos del lenguaje místico concernirían no a una experiencia de ausencia sino más bien a una ausencia de experiencia – o mejor aún- a ese punto de *indiscreción* donde esta misma distinción, colapsaría.

luz a Eurídice. Lo traído a la luz sería el “mundo “de Heidegger. Pero Orfeo no desea ver a Eurídice en la luz sino en la noche. No quiere hacer visible lo invisible, sino *ver lo invisible*. La paradoja de Orfeo es, si satisface su deseo, deja de ser artista; si no lo satisface, también; el deseo que destruye el arte es también su fuente.

²³⁴ Deleuze y Guattari, se refieren a la película de Wim Wenders, *En el transcurso del tiempo*, para dar el ejemplo de cómo diferenciar el camino sedentario clásico estriado del imperio de la Unidad y el Sujeto, - trayecto de uno de los personajes- y el camino *nómada*, incierto, sólo experimentación y amnesia en el desierto, trayecto de otro de los personajes (que nos recuerda a lo que magistralmente cuenta Michel de Certeau de la figura del *loco* y la *idiotia*, de la mística del desierto). Cf. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp.490-491. Y La primera parte de Michel de Certeau, *La fable mística*, o.c.

2

Verbot für Waffentriebe
BEZIEHUNGEN
MIT DER DORF

Desierto / Lugar de deserción



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA DESGARRADURA: EL OPERADOR VISUAL DE LA DESAPARICIÓN

Denegar en el reino del arte, de la figura, de la imagen, de la forma de la representación. Formar lo que es una deformación. Deformar lo que es una formación. En el proceso, estar en la intersección entre lo que se revela y lo que se sustrae; entre la ausencia y la presencia. Cada re-presentación es entonces una des-presentación. Georges Didi-Huberman habla, atinadamente, de *une fonction déchirée*: “una función desgarradora –nos dice- es decir, una función que incluye dentro de sí, el poder de lo negativo, y que preside, *como obra*, la intensa y evanescente visualidad de las imágenes del sueño. ¿Cómo entender esta obra? (...) Freud nos puso en guardia contra nuestro intento de <<representarnos de manera plástica nuestro estado psíquico en el momento de la formación del sueño>> (...) El problema es ser capaz de imaginar sólo sobre la base de aquello que (...) *se presenta a sí mismo*; y no es por casualidad que Freud comenzara a problematizar la noción de *Traumarbeit* insistiendo en que el carácter de presentación del sueño es el de los *fragmentos* que se juntan pero que, a menudo, presentan lagunas. Lo que se presenta crudamente al principio, lo que se presenta a sí mismo y lo que recusa la idea, es *la desgarradura* (la *déchirure*) Es la imagen fuera del sujeto. La imagen como imagen de un sueño. Ésa, que, sólo se impone aquí por la fuerza de la omisión (*Auslassung*) o por la reducción de lo que es estrictamente hablando, lo único que sobrevive, el *vestige*: al mismo tiempo residuo soberano y huella de la borradura. Un operador visual de la desaparición”¹.

Será a través de esta “huella de la borradura” que es “el operador visual de la desaparición”, que la imposibilidad de presentar tanto la presencia como la ausencia será “presentada”. La *fonction déchirée* permitirá la des-aparición aparecer, a través de las fallas, fisuras, y huecos. En el arte, el problema de la representación es una cuestión que se suscita, de manera estrecha, junto con la preocupación por el lenguaje. Si bien el lenguaje tradicionalmente se ha entendido a sí mismo como representativo, la representación, gradualmente, se ha ido comprendiendo a sí misma, bajo los términos del lenguaje. Paradójicamente, cuanto más se percata el artista de los medios que utiliza, más opacas parecen volverse sus nociones de lenguaje y representación. El lenguaje y la representación no son entonces, sino ese velo que oscurece, más que revela. Un velo que, en palabras de Christine Buci-Glucksmann: “es la escena instituyente. El lugar donde surge la paradoja de la apariencia”². A medida que la visión se transforma en cuestionable, la representación- como veremos en fray Juan de la Cruz y en Anselm Kiefer- deja de ser ese ideal que ha de ser realizado, para convertirse en ese obstáculo que ha de ser superado.

En el reino del arte, dos alternativas parecen haber emergido en torno a este problema de la representación. La primera, concentró sus fuerzas en eludir el significante para permitir aparecer lo significado con claridad pretendidamente prístina y meridiana. La segunda, buscó colapsar el significado en el significante para asegurar así, la autorreferencialidad de los signos. Hay sin embargo un tercer camino, que es el que parece encontrarse en los

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990, p.178.

² Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, o.c, p.14.

dibujos de fray Juan y en los lienzos de Kiefer. Se trata de un lugar intersticial, que cae *entre* la abstracción y la figuración. Nada es borrado ni absolutizado, sino subvertido, para hacer aparecer lo que elude la aparición misma: “Vivir un acontecimiento en forma de imagen- nos dice Maurice Blanchot- no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él, como lo querría la versión estética de la imagen y el ideal sereno del arte clásico; pero tampoco es comprometerse por una decisión libre: *es dejarse tomar*, pasar de la región de lo real en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región en la que la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas”³.

Si en el reino del arte, que Cézanne acabaría designando como *Le peinture*, el artista fue concebido como una suerte de visionario encargado de llevarnos a la tierra prometida, lo cierto es, que el reino de los cielos no ha llegado todavía, y que a menudo el sueño se ha transformado en pesadilla. La tierra prometida, como un espejismo en el desierto, se retira a medida que nosotros avanzamos: “¿Pero adónde nos conduce el arte? –nos preguntamos entonces- Antes del mundo, antes del comienzo. Nos arroja fuera de nuestro poder de comenzar y terminar, nos orienta hacia el *afuera* sin intimidad, sin lugar y sin reposo, embarcados en la migración infinita del error. Buscamos su esencia: está allí donde lo no verdadero no admite nada esencial. Apelamos a su soberanía: ella arruina el reino, arruina el origen, lo lleva a la inmensidad errante de la eternidad extraviada”⁴. En este *no lugar*, no podemos evitar seguir vagando, seguir errando; en este territorio de nadie, nuestras distinciones se deshacen. Teoría y práctica, por ejemplo, ¿cómo separarlas?

Con su ironía y perspicacia características, Tom Wolfe, escribía precisamente desde el desconcierto: “Lo que vi hoy, delante de mí fue al principal crítico de arte del *New York Times* diciendo: <<si uno mira hoy una pintura y carece de una teoría persuasiva, carece de algo crucial>>. No dijo <<carece de algo que ayuda>>, o <<de algo que es valioso>>, o incluso <<extremadamente valioso>>. No. Dijo <<carece de algo crucial>>. Es decir que, en estos días, sin una teoría que me sostenga, no puedo ver una pintura. En ese momento experimenté un flash, conocido como el fenómeno del ¡Ajá!, y la vida secreta del arte contemporáneo se me reveló por vez primera: La niebla se disipó, y las nubes se levantaron”⁵. Arthur Danto, con menos sentido del humor que Wolfe, y mayor sofisticación filosófica, de cariz sospechosamente hegeliano, ahonda la reflexión: “Si observamos el arte de nuestro pasado reciente (...) señala- lo que vemos es un arte que depende cada vez más de la teoría para sobrevivir como arte. La teoría no es ya algo externo al mundo que busca comprender sino que comprendiendo al objeto se comprende a sí misma. Y sin embargo, hay también otra característica interesante, que es que a medida que el objeto se aproxima al cero, la teoría se aproxima al infinito; así que, virtualmente, todo lo que hay al final es teoría, el arte se vaporiza en el pensamiento en torno a sí mismo, y permanece sólo, como el objeto de su conciencia teórica”⁶.

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, p.250.

⁴ *Ibid.*, p.233.

⁵ Tom Wolfe, *The painted world*, Bantam Books, New York, 1985, pp.4-5.

⁶ Arthur Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, 1986, p.111.

Desde perspectivas como la de Danto, habría que lanzar las campanas al vuelo: la línea del arte moderno que sería trazada desde el objeto material hasta la teoría inmaterial, supondría el cumplimiento de las profecías de Hegel en torno al final del arte. Así, el arte no objetual y abstracto sería considerado como “avanzado”, mientras que el arte que no se conformara a esta estética purista de lo formal, sería contemplado como ideológicamente “regresivo”, obcecado tercamente, “a estas alturas”, en reinvestir tanto al artista como a la obra, con lo que Walter Benjamín describió como “aura”; e indiscutiblemente anacrónico con respecto a la utilización de los medios que la sociedad electrónica promete y brinda.

Desde este tenor, el crítico de arte Douglas Crimp, al comentar la obra de Barbara Rose *American Painting: The eighties*, señalaba: “ El principio unificador en la estética de los pintores que Rose reúne en su catálogo, es que todos ellos rechazan de manera consciente la fotografía y todos los instrumentos de reproducción mecánica que, para ellos, buscan privar a la obra de arte de la singularidad de su *aura*. Para ella, lo que distingue a la fotografía de la pintura, es su fe en los poderes de la mano que construye superficies, en tanto experimentadas como táctiles”⁷. Si bien es cierto que la supremacía que Barbara Rose otorga a la pintura frente a la fotografía no deja de ser parcial y problemática –añadiríamos nosotros- tampoco deja de serlo la supremacía que Douglas Crimp, otorga a la fotografía sobre la pintura. Y es que, a pesar de los esfuerzos de especialistas como Arthur Danto, no se puede forzar al arte a entrar en un esquema lineal de desarrollo. No hay nada que nos haga suponer que el arte abstracto es intrínsecamente más “avanzado” que el arte no abstracto; como tampoco hay nada que nos haga suponer que el arte no abstracto es más “regresivo” que el primero⁸. Y sin embargo, lo que sí es innegable, es que la teoría parece jugar actualmente un papel constitutivo en la producción del objeto artístico.

Siempre hay un fantasma recorriendo el mundo. Cuando uno parece a punto de desvanecerse, ya otro ha pedido la vez. Robert Morris, escultor y crítico, explica así, de manera esclarecedora la historia del desarrollo del arte abstracto o la historia de las relaciones difíciles entre imagen y texto: “esta historia –nos dice- es también la historia de la represión de las palabras, ya que la demanda de un arte autónomo pretendía evitar la contaminación literaria en su interior. Sin embargo, ese lenguaje reprimido simplemente se trasladó al reino de la teoría”⁹. En el arte moderno, la figura y el discurso, la imagen y el texto, se involucraban en un juego complejo que establecía líneas de asociación entre dos dominios claramente diferenciados¹⁰. En la primera mitad del siglo XX, sin embargo, las palabras desaparecieron de la superficie de los lienzos de los artistas más destacados, sólo para regresar con fuerza, a partir de los años 50. Y sin embargo, como el mismo Morris advierte: “aunque las palabras parecían haber sido borradas, permanecían <<presentes>>, en su <<ausencia>>”¹¹. Efectivamente, los artistas modernos desarrollaron teorías, a

⁷ Douglas Crimp, “*The end of painting*” Citado en W.J.T Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, 1990, p.10.

⁸ Habría que ver por ejemplo, cuidadosamente, como a veces el arte considerado “avanzado” se ha visto implicado en ideologías fascistas y totalitarias. Cf. Alex Scobie, *Hitler’s state architecture*, Pennsylvania State University Press, 1990. También Leo Steinberg, *Criteria: Confrontation with 20th century art*, Oxford University Press, 1982.

⁹ Robert Morris, *Critical relations*, Highgate Art Trust, 1989, p.6

¹⁰ Cf. José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991, pp.33-47.

¹¹ Robert Morris, *Critical relations*, o.c., p.7

menudo densas aunque se soñaran cristalinas, que pudieran acompañar y guiar al espectador en la comprensión de su trabajo. Y sin embargo, añade Morris- siempre hay un *resto* oscurecido, semioculto, índice de la existencia de *otra* escena en *sombra*, que resiste a cualquier propósito iluminador y a la obscenidad despótica del imperio de las transparencias.

Es este resto, *vestige*, diría Didi-huberman, el que nos interesa. Nos interesa porque apunta, tanto en Anselm Kiefer como en fray Juan de la Cruz, a que la relación figura/discurso, imagen/texto, u objeto/teoría, no puede ser percibida bajo los términos de una lógica binaria clásica, de obra/comentario o teoría/ejemplo. Como veremos en ambos autores, se trata de una constelación heterogénea en la que los dos polos son necesarios y ninguno se reduce al otro. Imagen y texto se vinculan entonces bajo una extraña lógica parasitaria en la que cada uno es para el otro: “*le dedans du dehors et le dehors du dedans*”¹². Cuando el texto no explica y el objeto no ejemplifica, la imagen se transforma el texto, y el texto en imagen. La escritura y el arte hacen intersección en ese punto que marcaría entonces los márgenes de la representación. Ese punto donde, “ser artista es no saber nunca que ya existe un arte, ni tampoco que ya existe un mundo”¹³. ¿Se trataría entonces una suerte de más allá que está más acá? ¿De un *lejos- cerca*, que produciría inquietud porque provocaría la salida de nosotros mismos para encontrarnos en nosotros mismos? La extrañeza de lo lejano es la experiencia de lo próximo; el proyecto de lo próximo es hacerse lejano para poder ser sin abandonar la proximidad. La tensión crea el desierto. Adentrémonos¹⁴.

TAN LEJOS Y TAN CERCA: LA NOCHE, EL SILENCIO, LAS ESQUIRLAS

Abgrund, abismo, catástrofe... desgarró. ¿Es la ausencia absoluta de fundamento la deserción absoluta? ¿Es la deserción de lo Absoluto? ¿Si es así, podemos hacerla visible? Si se trata de que la experiencia estética exponga un riesgo en esta mirada *desde la imagen* que realizaremos desde la mística, este riesgo conllevará también, *la imposibilidad de su determinación*. Fray Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido, da, más de una vez, noticia de esta ambigüedad. Al declarar la canción 38 del *Cántico espiritual*, escribe: “¿Y que será aquello que allí le dio? *Ni ojo lo vio ni oído lo oyó, ni en corazón de hombre cayó* como dice el Apóstol (I Cor 2,9) Y otra vez dice Isaías: Ojo no vio Señor, fuera de ti, lo que aparejaste (64,4) Que por no tener ello nombre, lo dice aquí el alma, *aquello*”¹⁵. Retracción radical del lenguaje, imposibilidad de ver, imposibilidad de nombrar. *Aquello*, dice fray

¹² Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1980, p.23.

¹³ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, o.c, p.219.

¹⁴ Escribe también Heidegger: “nuestra relación con lo que está cerca es ya desde siempre tosca y torpe. Porque el camino a lo cercano es, para nosotros los hombres en todo momento el más alejado y por ende, el más difícil”. *La proposición del fundamento*, Serbal, Barcelona, 1991, p.27.

¹⁵ San Juan de la Cruz, *Cántico B, Canción 38*, en *Obras Completas*, Monte Carmelo, Burgos, 2000, p.923. Mientras no se indique lo contrario esta será la edición utilizada.

Juan en el colmo de la indeterminación. Y sin embargo, he aquí, en cambio, lo que él mismo declara en el comentario de la canción 39: “Pasa por el alma *algo de ello, no quiere dejar de decir algo de aquello cuyas prendas y rastro siente*”¹⁶. En realidad, ahonda Lyotard, el silencio es la condición sin la cual no hay discurso, y es que “un discurso es algo denso. No sólo significa, expresa. Y si expresa, se debe a que también posee un bullir consignado en él, un movimiento, una fuerza (...) también él reclama al ojo, también él es energético. Tracemos los recorridos del ojo en el campo del lenguaje, captemos el bullir-fijo, abarquemos los valles de la metáfora, *que es deseo, y entonces veremos como la exterioridad, la fuerza (...) puede estar presente en la interioridad, en la significación cerrada*”¹⁷.

Extraña aventura, esta del encuentro con Juan de la Cruz, el cantor de la noche y de la llama. Toda su vida había querido él hacer desaparecer su propia voz, su palabra de autor, para hacer resaltar la sonoridad musical, los acordes rítmicos, sonoridades que remitían a otras sonoridades, carentes, a su vez, de autor. Se trata de que a través de su nombre surja para nosotros “*como iluminación profana*”, lo que su nombre designa en el universo del lenguaje: verdad del lenguaje que no aparece sino en la aniquilación de todo lenguaje creado, nombre que nombra, pero no puede ser dicho; *imagen que muestra, pero que no puede ser mostrada*. “*Visión del ángel*”, “*música de las esferas*”, “*lenguaje de los pájaros que sólo los niños nacidos en domingo pueden comprender*”. Lo primero, es de notar, Juan de la Cruz vierte su experiencia mística, o la forja, desde el molde de otro texto, *El Cantar de los cantares, el texto bíblico, la Escritura*, como si desde el principio quisiera su propia identidad instalándola en el campo de una tradición ya general. Exposición indirecta del carácter no propio, *en el sentido estrecho de la palabra*, de lo suyo. Para el ojo entrenado es posible observar la presencia de un discurso semita (tanto árabe como judío) dentro de su discurso cristiano¹⁸, y observar también, un “sub-texto” erótico, que subvertiría el “sobre-texto” tradicional¹⁹.

“Góngora sin proponérselo prepara – escribe Lezama Lima- el esplendor del sentido (...) Uno de sus prodigios, y de su época, consiste en que *cerca de él existe quien destruye el sentido*. Orgulloso (Góngora) de sus escamas ante la luz, y muy cerca de él, *el humilde del sin sentido*. Destella la luz por la corteza del cordobés, pero después de la ofrenda sólo quedan los que san Juan de la Cruz llama *ejercicios de pequeñuelos*. Acude el sentido ante su luz principal, báñase en gozo de su tiempo de luminosidad, pero después se devora y extenúa. Marca sin igual del apetito en la luz, pero muy cerca de él san Juan nos previene:

¹⁶ *Ibíd*, Canción 39, p.925

¹⁷ Jean François Lyotard, *Discurso, Figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp.33-34.

¹⁸ Miguel Asín Palacios y Luce López-Baralt barajan en sus trabajos la relación de fray Juan con el misticismo islámico. Por su parte Mario Satz y Catherine Swietlicki, enfatizarán su semejanza con el misticismo judío. (Ver bibliografía.)

¹⁹ Cf, los bellísimos trabajos de Rosa Rossi, *San Juan de la Cruz: Silencio y Creatividad*, Trotta, Madrid, 1998; y *Juan de la Cruz: una personalidad no patriarcal*, en José Angel Valente y José Lara Garrido (Eds), *Hermenéutica y Mística. San Juan de la Cruz*, Tecnos, Madrid, 1995, pp.249-261.

Porque si es espíritu ya no cae en sentido; y si es que pueda comprenderlo el sentido, ya no es puro espíritu”²⁰.

Destrucción del sentido, apertura infinita. Tal es el límite extremo entre el entender y lo inteligible, el decir y lo indecible, entre la extinción de la imagen, y la plenitud de la visión. El incendio que sólo deja ceniza, la huella de la quemadura. El *Cristo crucificado* de fray Juan de la Cruz (Ilustración 3), hace que nos podamos replantear la relación entre el misticismo, la nada, y la imagen, con una inusual fuerza. Realizado en Ávila entre 1572 y 1577, representa una visión que, según la tradición, se le reveló durante la oración, algo que no deja de ser problemático para un santo que desconfiaba *radicalmente* de cualquier aspecto visionario: “Imaginar a Cristo crucificado (...) o en la columna, o en otro paso, o a Dios con grande majestad en un trono; o considerar e imaginar la gloria como una hermosísima luz (...) todas estas imaginaciones –apuntará- *se han de vaciar*, quedándonos a oscuras, por cuanto no pueden tener ninguna aproximación con lo divino”²¹.

Las primeras menciones acerca del *Cristo crucificado* de fray Juan, las encontramos ya en el siglo XVII, pero no fue hasta 1926, que el Padre Bruno de Jesús-María, lo descubrió en el Monasterio abulense de la Encarnación. Desde entonces, muchos estudiosos han señalado su importancia. Tiempo terrible ése en el que fray Juan pinta su *Cristo crucificado*, tiempo de crucifixiones. Lutero. El evangelio que estallaba otra vez con la violenta pureza de la palabra nueva bajo las viejas formas. “Tiempos recios”- dirá la misma Teresa de Ávila. En el *Cristo crucificado* de fray Juan, de acuerdo con René Huyghe: “la cruz se inclina hacia delante como un crucifijo que se apretara contra los labios de un moribundo”²². José Nieto, por su parte, señala que la característica más importante y excepcional del dibujo es la perspectiva: “Tal perspectiva peculiar, a vista de pájaro y no desde abajo, es en sí misma única en la historia de las representaciones de la crucifixión”²³. Y continúa: “La perspectiva única de Juan nos impresiona por su concepción, porque la crucifixión está vista desde arriba, a vista aérea. Tal perspectiva indica que la experiencia religiosa de la visión de Cristo no está ceñida a una ubicación geográfica sobre la tierra, sino que pertenece al reino superior. Así pues, la crucifixión de Cristo está vista desde una perspectiva divina, es decir, desde el cielo y no desde la tierra.”²⁴

Además del inusual punto de vista tomado por fray Juan, José Camón Aznar reconoce el hecho de que la figura parece estar cayendo a través del espacio, o, como él dice: “cayendo sin cesar en los abismos del dolor”²⁵. La obra revelaría claramente un problema de perspectiva y de movimiento. Y, sin embargo, antes de tratar de insertar el dibujo en la obra sanjuanina, creo que debemos prestar atención a algunas de sus características. Podríamos aceptar la aseveración de José Nieto de que fray Juan intentó crear la impresión de que la

²⁰ José Lezama lima, *Sierpe de don Luis de Góngora, Analecta del reloj*, La Habana, 1953. Cf también Colin Thompson, *The poet and the mystic. A study of the Cántico Espiritual*, Oxford University Press, 1977; así como su más reciente, *Canciones en la Noche*, Trotta, Madrid, 2002, pp.307-327.

²¹ San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, 2.12.3, en *Obras Completas*, o.c, p.276.

²² Citado en José Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a san Juan de la Cruz*, FCE, México, 1982, p.197

²³ *Ibid.*, p.227.

²⁴ *Ibid.* Pp. 229-230.

²⁵ José Camón Aznar, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1972, p.32.

imagen había sido vista desde arriba, desde el cielo, más que desde la tierra. Sin embargo *¿cómo podríamos explicar entonces la proximidad extrema entre el observador y la figura?* De hecho, tres de las cuatro extremidades de la cruz se extienden más allá de los bordes del mismo dibujo. Este hecho, unido a la presencia de un marco circular en el que el dibujo está contenido, lleva a una dimensión casi microscópica del trabajo.

Más que una mirada a través de la vastedad de los cielos hasta la divinidad, cuando vemos el dibujo, experimentamos la sensación curiosa de estar mirando, a través de un agujero, a algo infinitamente cercano, y, al mismo tiempo muy pequeño. Es decir, a algo, *Muy lejano*, y *muy cercano* a la vez. Concentrémonos ahora en la imagen misma. Tal vez lo primero que nos sorprende, es el hecho de que los travesaños de la cruz, no se unen en el ángulo correcto. Es decir, nuestro punto de vista difiere del adoptado por el artista. Si hacemos un esfuerzo por resituarnos, podríamos mover la parte superior del dibujo hacia la izquierda, de modo que el travesaño principal quedara vertical, para después inclinar la parte de arriba hacia nosotros. Así, podríamos discernir la perpendicularidad de los dos maderos de la cruz. El resultado sería, que el punto de vista del artista, se localizaría no al nivel del espectador, sino en la parte superior izquierda del mismo dibujo. El hecho de que tengamos que levantar la vista, y volver a mirar para poder ver la cruz de cara, hace que nuestra moción ocular sea como la de la esposa del *Cántico Espiritual*, de fray Juan, que primero asciende a las “subidas cavernas”, y luego desciende a las aguas.

Si el madero de la cruz parece alzarse hacia arriba; es éste un Calvario particularmente despojado. La cabeza de Cristo está doblada, su cuerpo se dirige hacia la tierra, y el ángulo de posición oculta el rostro como apuntando a la flacidez de la muerte. El rostro oculto que podría figurar el dolor y la muerte, un fuego que hubiera dado ya toda su llama y ardiera sólo dentro de sí mismo. La expresión absoluta del dolor está en la sola contención de la forma. Cáliz. Posición accipiente. *Ecce. Accipio*. Este rostro oculto podría contener, también, la promesa de la redención. Y sin embargo, si es éste el cascarón del Cristo resucitado, o si es la imagen de un hombre abandonado, *parece ser, y de manera bastante literal, cuestión de perspectiva*. En el interior de la misma superficie aparecen dos lecturas, dos cuerpos no dialécticos y que ninguna composición puede someter. La originalidad de la obra radica aquí no en el objeto, sino en la presencia de la ausencia. La imagen contiene un potencial enorme para dar pie a cualquiera de las dos lecturas; y al hacerlo, cuestiona nuestra habilidad para distinguir entre tiempo y espacio, entre vida y muerte. Una presencia de la ausencia operada por esa fuerza, produce una fascinación donde la mirada es arrastrada hasta el contacto con la imagen, trayecto incierto hacia una imagen que resiste, sin embargo, toda dominación. Ahí donde la imagen alcanza su más alto grado de luminosidad, corre siempre el riesgo de desvanecerse en cenizas, de diseminar su discurso, de “desobrarlo”. Este abrasamiento supone el riesgo de la disolución, la imagen tiene: “el poder de hacer aparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, presencia que regresa a la ausencia, a la ambigüedad. Perpetuidad oscilante, residuo ineliminable, irreductible, la reserva. Momento fulminante, fulgurante, resplandor (La imagen) se muestra y se disuelve.”²⁶

²⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, o.c, p.209.

La situación se complica aún más, si nos percatamos, como Camón Aznar ha indicado, de que la misma figura parece moverse. Este movimiento se revela más claramente a través de las gotas de sangre. En lugar de descender en dirección al pie de la cruz, caen hacia en fondo del dibujo mismo. Aunque no es ciertamente el caso, la gota de sangre que se halla más arriba, podría haber estado oculta a la vista, por la presencia del brazo. Parece como si la figura se hubiera movido de su posición original, donde la sangre en primer lugar se hubiera derramado. Este movimiento, es tal vez la característica más significativa del dibujo. Lo que sugiere la imagen es por naturaleza un “ser a punto de desaparecer del lienzo”. Los aspectos más tangibles del trabajo – las gotas de sangre- son ellas mismas, vestigio de algo ausente desde el exterior.

Cuando observamos el dibujo tenemos la sensación, de que si fray Juan hubiera esperado un minuto, Cristo se hubiera desvanecido. Como si el dibujo nos mostrara el deshacerse de Cristo como ser del mundo. Si la obra es ficción que no disimula la irrealidad de su ser, en la condición efímera de la obra de fray Juan descubrimos no sólo la potencialidad efectiva de su ausencia sino la puesta en duda de su realidad como objeto artístico. Aún estando literalmente fijado al lienzo, Cristo parece, como he señalado, a punto de desaparecer. La inestabilidad de la visión, la perspectiva absolutamente extraordinaria, la falta de la evidencia de la tumba vacía, y el potencial de la figura para mostrar la presencia de la ausencia real del Crucificado; hacen entonces que la imagen nos deje perplejos. El arte de fray Juan, entonces, “con su lógica de la ambivalencia, no es solamente una razón *otra* en el interior de la modernidad, sino que es sobre todo la razón de lo *otro*, de su exceso, de su huida de los límites”²⁷. La relación entre el cuerpo y la mente, entre la interpretación y la figura, parecen hallarse aquí, en un territorio visualmente incierto, que nos lleva a preguntarnos no sólo acerca de ese Dios que parece hallarse suspendido entre la aniquilación y la creación; sino acerca del poder de la imagen para transmitir la ausencia y la incertidumbre. El *Cristo crucificado* de San Juan, parece a punto de sumergirse en el vacío y dejar el lienzo que lo acoge. El blanco del lienzo. El blanco, un *no color*, es en la crucifixión de fray Juan una explosión hacia dentro. Genera más matriz. Qué escándalo de la sombra el rigor del dolor. El rigor de lo blanco.

La aventura mística de Juan de la Cruz, es necesario recordarlo, comienza con la angustia. La angustia de un deseo que se contradice. La apertura infinita se determina, y fray Juan trata desesperadamente de liberar el fondo de ese deseo, de apuntar a lo abierto. La angustia es pues la prueba de la defeción de una palabra y de una imagen que no encuentran donde acogerse, y que son, en definitiva, *deseo*²⁸. El movimiento queda plasmado, de manera intensa, no sólo en el *Cristo crucificado*, donde como acabamos de ver hay una meditación radical en torno a la visión, el espectador, la aniquilación, y la borradura; una meditación que James Joyce, gran lector de la *Noche oscura del alma*, llamaría una “*Cruelficción*”²⁹; sino también, y de manera intensa, en el *diagrama de Subida del Monte Carmelo*

²⁷ Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, o.c, p.39.

²⁸ Cf. Manuel Ballesteros, *Juan de la Cruz: De la angustia al olvido*, Península, Barcelona, 1977; también del mismo autor, *Poesía y experiencia en el Cántico* en José Ángel Valente y José Lara Garrido (Eds), *Hermenéutica y Mística. San Juan de la Cruz*, o.c, pp.63-80.

²⁹ Cf. James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin, New York, 1967, p.47.

(Ilustración 4.) Este esquema elaborado en 1579, es el único superviviente del hábito de Juan de la Cruz de presentar a sus novicios su pensamiento, en forma visual.

El monte Carmelo, presencia física y mítica a la cual se refiere toda la tradición monástica oriental u occidental desde sus orígenes, y *a fortiori* los carmelitas nacidos en sus faldas en el siglo XIII, así como también un largo linaje contemplativo judío; el monte Carmelo cuyo nombre quiere decir, *ciencia de la circuncisión*³⁰, lugar de desierto, de eremitas, el monte Carmelo hacia el que Juan quiere conducir, a través de un corte en lo vivo de la carne. Trabajo de escultura caro al santo. Teología negativa. Significa por lo que *quita*. No hace sino llevar a la herida. Resistiendo y simultáneamente absorbiendo las distinciones ordinarias genéricas, *el diagrama de Subida del Monte Carmelo* presenta una esquematización altamente erotizada de la oscuridad, la nada y el no-lugar, cuyo centro y esfera delimitan, y disuelven a un tiempo, cualquier sentido de inmovilidad o de fijeza en el espacio, conjugando la imposibilidad de fijar el lugar, el abandono a la irrealización del referente, y la explosión de la inversión imaginaria. El ascenso al monte comienza con una serie de admoniciones escritas verticalmente en el fondo de la página, en las que se urge al contemplativo a renunciar a toda satisfacción terrenal deseando su opuesto, o incluso rechazando cualquier impulso en torno al deseo. Esta base en el deseo sirve bien a la imagen. Efectivamente, la franja alargada del centro, se extiende a lo largo del camino de la perfección de espíritu, y busca *nada* repetidamente, conduciendo, al final, a la cima de un monte, en el que no hay *nada*. Esta nada que constituirá la realidad profunda de la noche de San Juan de la Cruz.

Quizá, desde esta perspectiva, una de las primeras cosas que destaquen de Juan, sea su insistencia en subrayar la experiencia vivida del sufrimiento. El *Cántico espiritual* se abre así: ¿Adónde te escondiste, Amado y me dejaste con gemido?³¹ “*El más puro padecerdirá fray Juan- trae y arranca el más puro entender*”³². Se trata de un entendimiento anterior al concepto, un entendimiento que es padecimiento. Entendimiento de lo que nunca se tuvo y se perdió. “Ningún hombre –advierte Yahvé a Moisés en el *Éxodo*- puede ver mi rostro y permanecer vivo” (*Éxodo*, 33,20) Aquel que como el salmista busque entonces, “el rostro de Yahvé” (*Salmo* 105,4), debe entonces de experimentar una suerte de muerte en vida, desde que el deseo de ver el rostro de Dios, es también el deseo de las condiciones requeridas para ello: “necesariamente- nos dice fray Juan- el entendimiento ha de juntar aquél medio que junta con él y tiene con él próxima semejanza”³³. Deseo imposible, sabe fray Juan: “tal es la miseria del natural en esta vida que aquello que le es más vida y ella con tanto deseo desea, (...) cuando se lo vienen a dar no lo puede recibir sin que le cueste la vida”³⁴. Acercarse a Dios, es aproximarse a la muerte: “No consiste pues –nos dice- en recreaciones y gustos y sentimientos espirituales, sino en una viva muerte de cruz sensitiva y espiritual, esto es, interior y exterior”³⁵, y es que Dios, dice Juan de la Cruz, es *aquello* que “no se puede saber ni caer en el corazón”³⁶.

³⁰ Cf. Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c, p. 163.

³¹ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual A, Canción 1*, en *Obras Completas*, o.c, p.1142.

³² San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, 2.8.2, en *Obras Completas*, o.c, p.255.

³³ *Ibidem*

³⁴ San Juan de la Cruz, *Cántico B, Canción 13*, en *Obras Completas*, o.c, p.771.

³⁵ San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, 2.7.11, en *Obras Completas*, o.c p.253.

³⁶ *Ibid.*, 2.4.6, p.234.

En *Subida del Monte Carmelo*, fray Juan trazará un recorrido que va de aquellos síntomas vividos corporalmente en lo que él llama *la noche pasiva del sentido*, donde se detiene cuidadosamente en su carácter fisiológico -la desgana en comer, la ansiedad en la boca del estómago- y también en la incapacidad que se opera en los sentidos – la insipidez en el gusto, la dureza del oído y la cortedad de la vista, la extrema sensibilidad del tacto, o la incapacidad olfativa-; hasta aquellos síntomas intensificados por la referencia metafórica a las emociones hasta llegar a cuestionar el mismo poder y capacidad para el gozo, en la llamada “*noche pasiva del espíritu*”. Aquí, Juan de la Cruz, se detiene cuidadosamente en la evacuación del conocimiento, el colapso de la memoria, o la imposibilidad de concentrar la voluntad. A ambas “Las llamamos noches -nos aclarará- porque el alma, así en la una como en la otra, camina como de noche, a oscuras”³⁷. Para fray Juan, ambas noches, *la del sentido y la del espíritu*, son pasivas, porque el sujeto, las sufre, las padece sin poder evitarlo, ya que están relacionadas con la proximidad de Dios al alma. Son distintas pues, de los *estadios preliminares ascéticos*, donde el sujeto juega un papel importante a través de una vigorosa negación de sí. Para este ascetismo activo, fray Juan de la Cruz recomienda: “hay que cesar y mortificar todo apetito”³⁸, quitar “de en medio el encandilamiento del apetito”³⁹, “acabar de quebrar aquel hilo de asimiento o quitar aquella pegada rémora, de apetito”⁴⁰. Y sin embargo, parece haber una ambigüedad en aseveraciones como éstas: “Para venir el alma a unirse con Dios *perfectamente por amor y voluntad, ha de carecer primero de todo apetito de voluntad, por mínimo que sea*”⁴¹. Ambigüedad que tratará de evitar señalando: “esto es, que advertidamente y conocidamente no consienta con la voluntad en imperfección, y venga a tener poder y libertad para poderlo hacer en advirtiendo”⁴². Pero, ¿es entonces una imperfección desear algo creado? Así parece creerlo Juan cuando señala: “por el mismo caso que el alma ama algo, se hace incapaz de la pura unión de Dios y su transformación”⁴³. Para fray Juan de la Cruz, en última instancia, el desasimiento no consiste sin embargo en extinguir el deseo, sino en *poder desear ilimitadamente*⁴⁴.

“*Modo para no impedir al todo*”

Cuando reparas en algo,
dejas de arrojarte al todo.
Porque para venir del todo al todo
Has de negarte del todo en todo.
Y cuando lo vengas del todo a tener,
Has de tenerlo sin nada querer.

³⁷ *Ibíd.*, 1.1.1, p.161.

³⁸ *Ibíd.*, 1.5.6, p.179.

³⁹ *Ibíd.*, 1.8.3, p.191

⁴⁰ *Ibíd.*, 1.11.4, p.205

⁴¹ *Ibíd.* 1.11.3, p.203

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*, 1.4.3, p.171.

⁴⁴ En este sentido, se trataría de una crítica al deseo posesivo. Hay que recordar la sugerencia de Jean Lacroix recogida por José Ángel Valente cuando señalaba: “Es curioso que todavía no se haya hecho un estudio comparado de quienes han visto en la propiedad la raíz del mal humano como Juan de la Cruz, Spinoza, Rousseau, o Marx”, en *La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 2000, p.92.

Porque si quieres tener algo en todo,
No tienes puro en Dios tu tesoro.
En esta desnudez halla el espiritual su quietud y descanso,
porque no codiciando nada,
nada le fatiga hacia arriba y nada le oprime hacia abajo,
porque está en el centro de su humildad.
Porque cuando algo codicia, en eso mismo se fatiga”⁴⁵.

Sin embargo, ¿qué práctica ascética podría conducir a semejante estado de abandono? Para fray Juan, *ninguna*, puesto que el activismo ascético, al ser primordialmente una imposición de la voluntad del sujeto al deseo, es una reafirmación indirecta del “yo” a través de este dominio del mismo deseo. Así, aunque el ascetismo activo es necesario, no puede lograr por sí mismo la meta del abandono puro y hasta puede ser peligroso, porque en los mismos actos de negación de sí, se puede afirmar al mismo “yo” que realiza la negación. Cada apego, negado a los sentidos, corre el riesgo de ser compensado por un placer espiritual más sensitivo, que permita reflejar control y poder sobre sí. Efectivamente, para el “yo posesivo”, el ejercicio de la negación sobre los objetos exteriores, puede recaer en la afirmación del sujeto que posee, a través de una auto-indulgencia, que puede percibirse en una suerte de masoquismo; el último resorte de un *ego* que busca placer, y que constituye para fray Juan: “penitencia de bestias, a que también como bestias se mueven por el apetito y gozo que allí hallan”⁴⁶.

Es necesario, entonces, que el contemplativo sea introducido pronto en la *noche pasiva*, en la que: “el alma no hace nada, sino Dios la obra en ella, y ella se ha como *paciente*”⁴⁷. En la *noche pasiva del sentido*, el sujeto sufre, pacientemente, la pérdida de la capacidad de poder de gozar y recrearse en cualquier cosa. No sólo eso, pronto, también, se ve incapacitado para asumir las rutinas normales y cotidianas. En la *noche pasiva del sentido* la habilidad para diferenciar entre los objetos que provocan placer y los que provocan dolor, *se pierde*, como si fuera una suerte de condición de transparencia *en la que nada puede ser visto porque todo es visto a través de nada*⁴⁸.

Este movimiento de ascenso y de descenso, de actividad y de pasividad de la noche, de ascesis y de mística, es capturado por el enrizamiento del *diagrama de la Subida* (Ilustración 4) en el deseo y el placer terrenal; así como por las inscripciones de cada una de las franjas del esquema, que rechazan todo objeto material y espiritual, mientras aparece escrito un mensaje lateral que señala: “*cuando menos lo quería téngolo todo sin querer*”, sugiriendo la medida por la que serían cuantificadas. El lado izquierdo del diagrama, progresa desde abajo hacia arriba, señalando las posesiones espirituales que el contemplativo debe abandonar para alcanzar la cima del monte Carmelo. Estas recompensas celestiales son medidas por el tiempo: “*cuando ya no las quería*”, y tomadas en conjunto con los bienes de la tierra que se subrayan en el lado opuesto del esquema,

⁴⁵ San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, 1.13.12-13, en *Obras Completas*, o.c., p.217.

⁴⁶ San Juan de la Cruz, *Noche Oscura del alma*, 1.6.2, en *Obras Completas*, o.c., p.555.

⁴⁷ San Juan de la Cruz *Subida del Monte Carmelo*, 1.13.1, en *Obras Completas*, o.c., p.212

⁴⁸ La cercanía de este estado con la depresión ha sido analizada por Javier Álvarez, *San Juan de la Cruz: Mística y depresión*, Trotta, Madrid, 1997; Para ahondar en la depresión endógena es imprescindible el testimonio de William Styron, *Esa visible oscuridad*, Mondadori, Barcelona, 1991.

sugieren que el abandono en el deseo, a través de la supresión de la conciencia y de los sentidos, vuelve el tiempo y el espacio más relativos que nunca. La experiencia es la de un espacio más allá o más acá de las experiencias habituales en la que lo visual, lo audible, lo táctil, se hacen “cognitivos” sin ser jamás conceptuales.

Pero, ¿qué clase de experiencia es esta? ¿Es una experiencia de Dios, o una experiencia de pérdida y ausencia sin más? ¿En qué sentido es activa y en qué sentido es pasiva? Fray Juan de la Cruz, claro está, nos señala que la experiencia a la cual él se refiere está causada por la cercanía, por la presencia plena de Dios. Como si la capacidad cognitiva, sensorial e intelectual, hubiera sido arrojada de un plumazo a la oscuridad de la noche por un rayo de luz que hiciera estallar el mundo y nos precipitara en la ceguera. Y sin embargo, la causa de la noche oscura está más allá de la capacidad de experiencia. *La noche pasiva de los sentidos* deconstruye al sujeto de la experiencia, y le impide caer en la auto-indulgencia. Efectivamente, incapacitándolo, le revela la presencia, en él mismo, de un *poder puramente pasivo*, de una *capacidad para ser atraídos*, de un deseo por Dios, que sería *el deseo imposible*, que no se anclaría en la necesidad de poseer, ni de destruir, pero que implicaría necesariamente la aniquilación del místico en tanto que “*Sólo Dios es capaz de amar a Dios*”⁴⁹. Es decir, lo que paradójicamente deconstruiría *la noche pasiva*, no serían sino, precisamente, los mejores resultados de los esfuerzos del ascetismo activo.

Efectivamente, en *la noche activa*, las prácticas de un ascetismo motivado pueden ser prácticas terapéuticas dirigidas a lograr un mayor control y una mayor autonomía del yo. Así parece entenderlo Juan de la Cruz cuando nos habla con cierta ambivalencia del camino ascético que inicia el devoto cargado de buenas intenciones. Y sin embargo, en el proceso del ascetismo activo se construye la subjetividad que *la noche pasiva* demolerá sin compasión. Aun así, es necesario construirla para que pueda ser demolida, porque la condición de aquel que ni si quiera ha realizado prácticas ascéticas, es tal, que ni siquiera se puede decir que tenga algún tipo de subjetividad. Es decir, para fray Juan, el sujeto *pre-ascético* es un desorden de deseos sensoriales. La disciplina ascética proporciona entonces alguna consistencia en el comportamiento que, aunque superficial, otorga cierta coherencia a la narrativa de la experiencia. Sin embargo, esta subjetividad lograda a través del ascetismo, está construida por una voluntad que busca reafirmarse. Para Juan, el *yo-ascético*, producto de nuestros mejores esfuerzos, apoyado en toda la generosidad, el amor hacia a Dios, y la buena voluntad que hay en el sujeto; es una estructura precaria, pobre y contradictoria. Y, lo es, efectivamente, porque se funda en la combinación de fuerzas cuasi-morales, en deseos y anhelos más o menos posesivos, y en la fuerza de una voluntad impositiva. Así, la insistencia recurrente en *La Subida del Monte Carmelo* acerca de las prácticas ascéticas se afila en *La noche oscura del alma* con una advertencia abrumadora: “Por más que el alma se ayude, no puede ella activamente purificarse de manera que esté dispuesta en la menor parte para la divina unión de perfección”⁵⁰.

Para fray Juan de la Cruz los ascetas activos: “tienen muchas veces grandes ansias con Dios porque les quite sus imperfecciones y faltas, más por verse sin la molestia de ellas en paz

⁴⁹ Simone Weil, *The love of God and affliction*, en *Waiting on God*, Collins, London, 1990, p.61.

⁵⁰ San Juan de la Cruz, *Noche Oscura del alma*, en *Obras Completas*, o.c., 1.3.3, pp. 548-549.

que por Dios”⁵¹, además “piensan que todo el negocio de ella (la oración) está en hallar gusto y devoción sensible, y procuran sacarle, como dicen, a fuerza de brazos, cansando y fatigando las potencias y la cabeza”⁵², finalmente “cuando se ven imperfectos con impaciencia no humilde se airan contra sí mismos; acerca de lo cual tienen tanta impaciencia, que quisieran ser santos en un día”⁵³. Así, aunque el *yo-ascético* represente un logro y un avance moral sobre la disipación de la subjetividad *pre-ascética*, el sujeto corre el riesgo de quedarse ahí, ahí donde según san Juan: por más que el principiante en mortificar en sí se ejercite todas sus acciones y pasiones, nunca del todo, ni con mucho, puede”⁵⁴. Es necesario, por lo tanto, aniquilar este *yo-ascético*. Fray Juan se imagina al alma, como una criatura que está siendo amamantada a los pechos de Dios: “al alma (..) ordinariamente la va Dios criando y regalando (..) al calor de sus pechos le calienta, y con leche sabrosa y manjar blando le cría”⁵⁵, símil que se convierte en metáfora más adelante, cuando Dios decide destetar a aquellos espiritualmente maduros y les hace “gustar el manjar de robustos, que en estas sequedades y tinieblas del sentido se comienza a dar al espíritu vacío y seco de los jugos del sentido, que es la contemplación infusa que hemos dicho”⁵⁶. El primer fruto entonces de esta noche de contemplación será que el alma se vea “tan seca y miserable”⁵⁷.

La noche pasiva del sentido previene entonces los deseos infantiles secando “los cursos de leche” de manera que “no se mueve a obrar por el gusto y sabor de la obra (..) sino sólo por dar gusto a Dios”⁵⁸. Coherentemente, la imagen del crío que es amamantado, desaparece en *la noche pasiva del espíritu*. A través de la imagen de la alimentación y el amamantamiento, fray Juan suplanta al deseo erótico infantil a través del deseo de *conocer pasivamente* a Dios: “no es la disposición la leche primera de la suavidad espiritual, ni el arribo del pecho de los sabrosos discursos de las potencias sensitivas que le gustaba al alma, sino el carecer de lo uno y desarribo de lo otro, por cuanto para oír a Dios le conviene al alma estar muy de pie, y desarribo”⁵⁹. “En la noche es horadada mi boca con dolores”⁶⁰ - dirá fray Juan - y también “a la verdad no es éste tiempo de hablar con Dios, sino de poner, como dice Jeremías *su boca en el polvo*”⁶¹. La boca-que-consume es aquí devorada. En su función de pura recepción, de avidéz insaciable, se encuentra aniquilada, “arrojada al polvo”. Se trata de la *asunción radical de la distancia del otro*, irreductible siempre al propio deseo.

Así, el camino a seguir se trata de “no poder fijar el concepto en Dios”. La ausencia de placer, estimulación y capacidad imaginativa, es la que permite el ingreso en la *noche pasiva del espíritu*. Absorbido por el deseo que lo descentra fuera de sus límites y de sí

⁵¹ *Ibíd.*, 1.2.5, p.544

⁵² *Ibíd.*, 1.6.6, p.557.

⁵³ *Ibíd.*, 1.5.3, p.554.

⁵⁴ *Ibíd.*, 1.7.5, p.560.

⁵⁵ *Ibíd.*, 1.1.2, p.541.

⁵⁶ *Ibíd.*, 1.12.1, p.576

⁵⁷ *Ibíd.*, 1.12.7, p.580.

⁵⁸ *Ibíd.*, 1.13.3, p.582

⁵⁹ *Ibíd.*, 1.12.5, p.579

⁶⁰ *Ibíd.*, 2.9.8, p.621.

⁶¹ *Ibíd.*, 2.8.1, p.612

mismo, el lenguaje se va agotando. En *Subida del Monte Carmelo*, fray Juan se repite, se enreda, se pierde en clarificaciones, en esquemas, que ya no tienen razón de ser, hasta tal punto que la obra, al igual que la *Noche oscura del alma*, es un artefacto que, por una suerte de lógica interna, produce un mecanismo que la hace cesar de existir y quedar, para consternación de sesudos especialistas, abandonada, incompleta. El secreto nos desvía entonces, sin que sepamos adónde. Quedamos en suspenso. “La sabiduría nunca es eso”, diría incansablemente fray Juan.

La meta de *la noche pasiva del espíritu: En la cima del monte, nada*; emerge entonces desde el vacío, la oscuridad y el despojo radical, como el correlativo mental del abandono perceptual y cognitivo: “*En la tierra desierta sin agua y sin camino parecí delante de ti*”⁶², señala el santo. El alma entonces “a oscuras y segura, por la secreta escala” se adentra en la nada, no simplemente por la ausencia de los sentidos purgados en la noche del sentido, sino porque mora “en su vacío y tiniebla”, en una oscuridad radical, para que se verifiquen las palabras de Pablo: *nihil habentes, et omnia possidentes*⁶³. La única experiencia es entonces la experiencia de la pérdida del “yo de la experiencia”: “De repente estoy deshecho y contrito (...) quebrantóme, púsome como señuelo suyo para herir en mí (...), llagó todos mis lomos (...), embistió en mí, con fuerte gigante (...) trájome a las tinieblas y no a la luz. ¡Tanto ha vuelto y convertido su mano sobre mí todo el día! (...) Cerrado me ha mis salidas y vías con piedras cuadradas; desbaratóme mis pasos. Oso acechador, es hecho para mí, león en escondrijos. Mis pisadas trastornó y desmenuzóme, púsome desamparado”⁶⁴.

La fe, para Juan de la Cruz, no es sino “el óscuro hábito de la unión”⁶⁵, fe cuya presencia es presencia de una privación, de una ausencia. Fe que consiste en la pérdida de la experiencia religiosa cuidadosamente acumulada. Fe que consiste en la pérdida del yo. Así, aunque el iniciado desee ser algo, algo con lo que pueda amar a Dios; poseer significados, que acerquen a la divinidad, fray Juan no puede ser más tajante al respecto: “*Se entiende aquí por la tierra seca y desierta (...) por la tierra sin camino*”⁶⁶. La escalera de la fe descansa en el mundo del sentido y del pensamiento, pero se eleva hacia el reino de lo no conceptual. Y es que, ¿qué sentido del yo deja esta noche pasiva?. Cuando la característica de ser yo se pierde, se encuentra la propia *nada*, en identidad con la *nada de Dios*. Pero, ¿qué o quien encuentra su nada? Fray Juan llega al punto donde, al tratar de describir la transformación del alma en Dios, se percata de los límites del lenguaje y se adentra en los oscuros vericuetos del *no saber*, esos mismos vericuetos que se revelan incesantes en su *diagrama donde la vegetación de escrituras que está a los pies, se hace cada vez más escasa al subir*.

¿Con qué sentido del yo deja entonces al místico *la noche pasiva del espíritu*? Con ninguno, excepto *el sentido de pérdida*. Como *intelecto*, nos recuerda fray Juan, nos vemos desposeídos por la fe, de nuestro poder de construir un mundo con sentido para nosotros mismos, e incluso un Dios que podamos comprender; porque, como nos señala de manera áspera el santo: “Es muy grande imperfección y muy contra la condición de Dios, porque es

⁶² *Ibíd.*, 1.12.6, p.580

⁶³ *Ibíd.*, 2.8.5, p.615

⁶⁴ *Ibíd.*, 2. 7.1-2, pp.607-608.

⁶⁵ San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, 2.3.1, en *Obras Completas*, o.c, p.226.

⁶⁶ San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma*, 1.12.6, en *Obras Completas*, o.c, pp.579-580.

impureza en la fe (querer) sentir a Dios y gustarle como si fuera comprensible y accesible”⁶⁷. Como *memoria*, nos vemos desposeídos por la esperanza, de la rememoración reiterativa del pasado como recuerdo y de la proyección desiderativa del futuro, puesto que ambas son para fray Juan de la Cruz *una avidez posesiva no purificada en relación con el tiempo*. Se trata de soportar aquí el tiempo del deseo privado de toda delectación, sabiendo del “vacío de todo aquello memorable, con atención amorosa”⁶⁸. Como *voluntad*, la carencia y la desnudez. La indagación fracasa porque la única forma de aquietar la inquietud, sería la desaparición del amante. Querer romper el vidrio que nos separa de lo deseado, querer abolir la distancia, establecer un contacto inmediato, significa desaparecer. El espacio que se destruye es el de la “representación” propia de la subjetividad, del yo. Por eso, roto el vidrio, lograda la cercanía, no queda nada. Ni sujeto ni objeto deseado. El deseo es lo imposible, si se cumple el gozo mata: la ausencia se ausenta y se enmascara la presencia.

La oscuridad de la noche, la cima del monte, y el vaciamiento de los sentidos y de las facultades, revierten entonces en el eje central *del diagrama de la Subida del Monte Carmelo*, en el camino del espíritu de perfección. Este camino lleva a la *nada*, y esta *nada* apunta no solamente al clímax de una experiencia mística negativa, sino al centro visual de una conciencia que no es conciencia. En lo alto del monte la nada es también Dios, y la cita de Jeremías 2:7: “Te he traído a la tierra del Carmelo para comer sus frutas y sus cosas buenas”, rodea a esta nada, a esta oscuridad, y a esta noche, de una sensualidad tan sutil como extrema. Fray Juan apunta: “desea y padece en el deseo también a este modo en muchas maneras en todos los tiempos y lugares, no sosegando en cosa”⁶⁹, y sin embargo, se trata ya de una llama, “que consume y no da pena”⁷⁰, pero siempre en fray Juan, *la diferencia*, el velo, *el desierto de la muerte*. Él mismo nos dice en *Llama de amor viva*, tal vez su texto más arrebatado, al comentar la tela, el velo, que separa al místico de la consumación de su deseo: “no se puede dejar de sentir vacío”⁷¹, y sin embargo, no hay ya expectativa, ni vínculo cierto o positivo, entre satisfacción y deseo “déjeme, dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado”- escuchamos al final del poema de la *Noche oscura*. “Este gemido, pues, - añadirá fray Juan de la Cruz- tiene aquí el alma dentro de sí en el corazón enamorado, porque donde hiera el amor allí está el gemido de la herida, *clamando siempre, en el sentimiento de ausencia*”⁷².

“Como si el origen- pudiéramos pensar nosotros- estuviera siempre velado y escondido por lo que produce, y tal vez destruido o consumido en tanto que origen, rechazado y siempre ventajosamente separado y alejado, como originalmente diferido lejos de expresarse y de mostrarse en eso que sale del origen”⁷³. En lo alto del diagrama se nos dice que la experiencia es limitada porque es autorreferencial: “*ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley, él para sí se es ley*”. Nos encontramos envueltos en ese límite

⁶⁷ *Ibid*, 1.6.5, p.557.

⁶⁸ San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, en *Obras Completas*, o.c, 3.15.1, p.440.

⁶⁹ San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma*, 2.11.6, en *Obras Completas*, o.c, p.629.

⁷⁰ San Juan de la Cruz, *Poesías, Cántico B*, en *Obras Completas*, o.c, p.88

⁷¹ San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, 1.5.27, en *Obras Completas*, o.c, p.981.

⁷² San Juan de la Cruz, *Cántico B*, 1.14, en *Obras Completas*, o.c, p. 712.

⁷³ Maurice Blanchot, *L'amié*, o.c, p.19.

incesante, en esa pasión, que es un más allá que en realidad es más acá: puro “ahí” de nuestra finitud.

Y sin embargo, la lógica involucrada en el esquema y su naturaleza enraizada en el deseo, sugiere que este conocimiento emerge de una combinación de memoria presente y pasada, de experiencia y de descenso en la aniquilación, todo lo cual ocurre de manera circular. Los mismos trazos del diagrama sugieren esta representación orgánica. Efectivamente recuerdan simultáneamente al cerebro sobre la espina dorsal, al pene, a la imagen de una relación sexual o quizás a una vagina abierta. Puede ser también un cuerpo fantástico cuyos pulmones resollaran rítmicamente (como los versículos bíblicos): “ni eso, ni eso, ni esotro, ni esotro”, un cuerpo dividido por un barranco central donde se repite, *nada, nada, nada*. Fray Juan parece alcanzar aquí, con su *diagrama, una dimensión anterior a toda representación*, que esconde una incertidumbre tremenda, una falta de respuesta, una ausencia de cierre. Es decir, el mismo dibujo borra las distinciones entre lo físico y lo psíquico, entre espacio y tiempo: “No tiene ni alto ni bajo- nos dice el santo- más profundo ni menos profundo, (...) no tiene más diferencia que dentro que fuera, que es de una manera y no tiene centro de hondo y menos hondo cuantitativo (...), como el aire, que todo está de una manera ilustrado y no ilustrado en más o en menos”⁷⁴. Para fray Juan de la Cruz, la naturaleza del deseo, y la de la realidad misma, es circular, siendo imposible cerrar la diferencia entre el ser y el no ser, entre la difusión y la integración. Su misma construcción de la identidad, divina o no, se predica a sí misma, en la ausencia y en la pérdida. Ese esbozo de fray Juan es un *no lugar*, como el aire, nos dice, para añadir después en un guiño: “no hay para qué atarse a la declaración”⁷⁵.

Fray Juan de la Cruz nos conduce de nuevo, una pasividad que es y no es el sujeto y que por lo tanto pudiera ser la clave de su resignificación. Es la existencia que se destruye a sí misma como presencia con una destrucción que deja todo intacto, pues no había nada que destruir antes de la *pasividad*. Es por lo tanto la producción de *nada*, de *ninguna parte*, de *lo que nunca ha sido*. Cuando no hay nada es porque no había ya nada. Dar con Dios es dar con una fisura que me despoja de mí, de mi certeza de mí, de mi estabilidad. Es dar con un anonimato persistente. Dar con Dios, es “dar con nadie”. Esa extraña cima de la montaña del silencio que es *el monte Carmelo* traza un círculo en cuyo interior, vendría a inscribirse el *afuera* de todo círculo. Después, silencio y estrellas. El fuego y sus esquirlas.

⁷⁴ San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, 1,10, en *Obras Completas*, o.c, p.960.

⁷⁵ San Juan de la Cruz, *Cántico B*, Prol. 2, en *Obras Completas*, o.c, p.693.

TAN LEJOS TAN CERCA: LA CENIZA Y EL LIENZO

“Se ruega mirar la Ausencia –dice Gérard Wajcman- frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo”⁷⁶. Se trata de aceptar la constitución del ser principalmente como ausencia, como presencia, en todo caso, de esa ausencia. La desterritorialización de una filosofía *nomade*, cuyo lenguaje es pura vacilación e interrupción. Tal vez *acontecer* y no ser, tal vez *creación* y no-representación⁷⁷. Es la locura, “la sin nombre”, la que altera al lenguaje ubicándolo en una temporalidad diferente de la dialéctica. La locura del desierto. Perderse ahí. Este espacio que no se hunde ni escapa hacia las profundidades, cavidades, grutas, tubos, guaridas subterráneas, escondrijos silvestres. Está todo en la superficie, se ofrece enteramente al ojo. Da a *ver lo que es ver*. Mirarlo es trazar caminos, senderos. Organizar estéticamente una pérdida de sentido⁷⁸.

Habla Edmond Jabès: “Muchas veces permanecí solo en el desierto durante cuarenta y ocho horas. No llevaba libros sino una simple frazada. En un silencio semejante, la proximidad de la muerte se hace sentir de una manera tal que parece difícil soportar más. Por haber nacido en el desierto, sólo los *nómades* son capaces de soportar la presión de una tenaza semejante. Es que no podemos imaginarnos fuera del tiempo, fuera de los acontecimientos. Toda nuestra cultura nos reduce a plazos. Mire los anacoretas: están más muertos que vivos, literalmente abrasados por el silencio. Sólo *los nómades*, una vez más, saben transformar ese silencio abrumador en energía vital”⁷⁹.

Hay una relación muy estrecha, entre pintura (*Zographia*) y escritura (*graphie*) que se revela, sin ir más lejos, en el jeroglífico: “En la escritura jeroglífica – apunta el arquitecto Daniel Libeskind- un punto y un círculo definen la intersección de la presencia. Cuanto más grande es el punto, más enfática es la intersección entre presencia y vacío. Es algo muy arcaico. En las culturas sánscritas, el rasta, o red, es una fuerza que proviene de un campo creado por nueve líneas paralelas entre las que se genera una especie de fuerza vacía. Por tanto, la fuerza y la linealidad, la fuerza y la no-linealidad, estarían estrechamente relacionadas con la demarcación del lugar, la determinación de la ubicación del punto y de su conclusión, y la desaparición de éste en la intersección *imposible* con aquello de lo que constituye el comienzo”⁸⁰.

⁷⁶ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p.207.

⁷⁷ Cf. Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1995.

⁷⁸ Cf. Jean François Lyotard, *Discurso, Figura*, o.c. Para Lyotard no hay oposición entre hablar y ver: “el ojo se halla en la palabra puesto que no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de un visible, pero además está porque hay una exterioridad gestual, al menos visible, en el seno del discurso que es expresión. Al perseguir esta doble exterioridad, tal vez se pueda recoger el reto presentado por lo visible al lenguaje, por el oído, al ojo” (p.281.) Lyotard opone a la lógica visual racionalizada y codificada, una lógica libidinal, del inconciente y lo reprimido. Cf. Andrew Benjamín, *Art, Mimesis, and Avant Garde*, Routledge, 1991, p.17.

⁷⁹ Edmond Jabès, *Del desierto al libro*, o.c. pp. 25-26.

⁸⁰ D.L Bates, “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind” en *El croquis Daniel Libeskind 1987-1996*, N°80, Madrid, 1996, p.17.

Encontrarse con la obra del artista alemán Anselm Kiefer, es encontrarse con este *imposible*. Con una obra que persigue infatigablemente “hacer ver lo que no podemos representar en palabra o en imagen”⁸¹. Los colores de los lienzos de Kiefer son oscuros, pero no opresivos. Púrpura, amarillo, marrón, ocre, lavanda, negro- se revelan inquietantemente seductores. Mientras que exploran y atisban itinerarios del espíritu, los lienzos de Kiefer, hacen gala, de manera ostentosa, de su materialidad irreductible. La pintura es tan pesada que amenaza con resquebrajar la superficie. Paja, arena, tierra, cartón, plomo, o hierro, se mezclan libremente con acrílico y óleo. La pintura, la fotografía, la escultura, y la escritura, conviven y forman obras que nunca construyen una totalidad, pero que tampoco se hallan absolutamente desintegradas. Ni lo mostrado por la imagen ni lo enunciado por la palabra quedan, en ese acto, así fijados: sino que vienen a revelarse pura intensidad lábil, transitiva, potencia de significancia en estado crudo. Estos lienzos son, a la vez, monumentales y frágiles. Más que limpios o puros, son sucios; como si estuvieran contaminados. Más que claros, son sombríos; más que auto-referenciales y auto-reflexivos, son fragmentarios, casi están hechos de jirones. Al traer en ellos tantos elementos que nunca se reconcilian, el lienzo nos abre a la vibración fósil que resuena más allá de toda cuestión de tema, género o estilo. *Lo que no puede verse ni decirse - parece indicar- el arte debe mostrarlo.*

A pesar de haber iniciado su trabajo a finales de los años 60 e inicios de los 70, Anselm Kiefer comenzó a ser reconocido a partir de la *Bienal de Venecia* de 1980. Su obra suscitó adhesiones apasionadas y rechazos viscerales. Kiefer muestra, en la vasta lámina de madera barnizada y trabajada con acrílico *Wege der Weltweisheit-die Hermanns-Schlacht*, 1978-80 (*Caminos de la sabiduría del mundo. Batalla de Arminius*. Ilustración 5), las figuras más sobresalientes de la cultura alemana, ordenadas en torno a la imagen de bosque oscurecido, en cuyo centro hay un fuego. Al acercarse detenidamente al lienzo, se pueden ir detectando los rostros de Heidegger, Kant, Hölderlin o Böhme. Sobreimpuesta a las caras, las llamas, y los árboles, hay una suerte de esbozo, de lo que se asemejaría a la paleta del pintor. Esta paleta (a veces alada, pero congelada en su vuelo por el frío. *Palette mit Flügeln*, 1981. Ilustración 7) aparece constantemente en su obra y representa, en sus propias palabras: “El arte de pintar. Todo lo que pueden ver en mis pinturas, es aniquilado por la paleta. Pueden decirlo así, la paleta quiere abolir (...) es muy complicado, porque nada queda abolido al final”⁸². Abolir. El pintor desea abolir la presencia y traer la ausencia, el vacío, la falta. La obra de Kiefer sólo se concibe a partir de este deseo decidido: mostrar lo que no puede representarse, hacer ver en imágenes lo que escapa a las imágenes, ese exceso de oscuridad o exceso de luz del mundo, que vela y destruye toda imagen, que desfigura todo rostro.

En *Ikarus-märkischer Sand* –1981, la cabeza de Ícaro tomará la forma de la paleta, y su ojo coincidirá con el orificio que esta tiene para introducir el pulgar. Y sin embargo, el hombre-pájaro-paleta aparece carbonizado en un paisaje donde el sol está ausente. Si existe lo imposible en el arte, se conjuga con lo necesario. Es la paleta del pintor congelada por el tiempo, abrasada por la historia, en medio de su vuelo. Kiefer lucha por no fabricar ningún objeto de arte, se trata más bien, de eliminarlo. *Precisamente para hacer arte.*

⁸¹ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, o.c, p.23.

⁸² Citado en Andrew Benjamín, “*Deconstruction and art / the art of deconstruction*”, en Andrew Benjamin y Christopher Norris (eds), *What is Deconstruction?*, Saint Martin Press, New York, 1988, p.53.

En un trabajo anterior a *Wege der Weltweisheit-die Hermanns-Schlacht*, intitolado *Deutschland Geisteshelden 1973 (Los héroes espirituales de Alemania. Ilustración 6)* Kiefer inscribió los nombres, pero no las imágenes de Hegel, Feuerbach, Marx, Schopenhauer, Wagner, Jung, Heidegger y Nietzsche. Cada nombre es el trazo grabado y todos juntos componen la figura, el retrato, trazo por trazo, de la ausencia. El interior al cual nos vemos confrontados, es, al mismo tiempo, una suerte de sala de ceremonias y un crematorio. Está hecho de madera y corre el riesgo de arder en cualquier momento. Estos “héroes espirituales” son por lo tanto transitorios y vulnerables. Reducidos a sus nombres, aparecen en lo que se asemeja a una cabaña amplia de madera, alejada de cualquier idea de majestuosidad o permanencia. En lugar de celebrar una memoria “oficial”, de perpetuar el recuerdo de lo que se recuerda, Kiefer tiene en mira otra cosa, *tiene en mira y muestra, lo que es el olvido*. Sus obras “hacen ver”, pero para ser rigurosos, hay que indicar que “hacer ver” no es nunca un calco exacto de “volver visible” y que estas obras no vuelven estrictamente hablando, gran cosa “visible”. Lo propio del trabajo invisible de Kiefer es hacer surgir en lo visible lo que allí falta, exhibir la ausencia de los cuerpos y los agujeros de memoria que vuelven a tensar ese espacio perceptible *que llamamos nuestra realidad*.

Como los títulos de sus lienzos sugieren, lo que le interesa al artista no es entonces sino la relación, compleja y abismal, entre la cultura alemana, la teología, la literatura, el arte; y la catástrofe acaecida en el Siglo XX. No se trata de glorificar la tierra del padre o la Alemania del Cantar de los nibelungos y el III Reich⁸³. Kiefer quiere hacer confrontar un pasado que ha sido largamente reprimido. Su obra no es afable, no es terapéutica. No colabora en el trabajo de duelo. No es un artista cortés ni tranquilizador. No se suma al ronroneo de la memoria conmemorante. Es brutal: “Véase sobre lo que está edificada Alemania”. Y sin embargo, hay que ser cuidadosos. Para él, no se trata únicamente de la historia de Alemania. La disciplina estética que surgió en Jena a finales del Siglo XVIII, conformó los cimientos del arte moderno y postmoderno y se extendió más allá de las fronteras alemanas⁸⁴. Para Kiefer, se trata de la historia de Occidente. Hay que atisbar los mitos, ritos y relatos, de griegos, romanos, escandinavos, babilonios, hebreos... Hay que

⁸³Kiefer ha rechazado siempre estas acusaciones en las pocas entrevistas que ha concedido y ha señalado que al nacer en 1945, ese año de la pérdida de la II Guerra Mundial, pertenece a una generación que no quiere enfrentar los fantasmas. Fantasmas que obsesionan su obra. “El sufrimiento que se perpetúa tiene tanto derecho a la expresión como los torturados lo tienen a gritar” acabó escribiendo Adorno, “por eso puede haber sido erróneo decir que después de Auschwitz no podía escribirse ya ningún poema”. Cf. Steven Madoff, “Anselm Kiefer: A call to memory”, en Andrew Benjamin y Christopher Norris (eds), *What is Deconstruction?*, o.c, p.128. Para una discusión más profunda, Cf. Lisa Saltzm, *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, Cambridge University Press, 2000.

⁸⁴En torno a la década de 1790, coincidieron en Jena: Herder, Goethe, los hermanos Schlegel, Novalis, Fichte, Tieck, Schiller, Hölderlin, Schelling, Scheleimacher y Hegel. Para Jean-Luc Nancy y Philippe Lacue-Labarthe, constituyeron: “El primer grupo de vanguardia de la historia”, a partir de una reflexión y de una crítica a la filosofía kantiana, los resplandores del romanticismo y del idealismo influenciarán, desde aquí, y de una u otra forma a los movimientos artísticos posteriores. Efectivamente si en la *Crítica de la razón pura* encontramos una imaginación controlada y regulada; en la *Crítica del juicio* encontramos una razón fuera de control. La imposibilidad de acuerdo y de consenso en cuanto al gusto, excede la razón. Hereje frente a su propio sistema Kant habla de placer *pasivo*. Tampoco se ve, como juicio alguno pudiera hacerse cargo de lo desconocido, que fuera del alcance del ojo, fuera de la óptica, destruye los sentidos y la imaginación misma y nos abre a lo infinito, más allá (quien sabe cómo) de lo inteligible y de lo sensible. Cf. Jean-Luc Nancy y Philippe Lacue-Labarthe, *The literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, State University of New York Press, 1988.

acercarse a los místicos judíos y cristianos. Se trata de esta historia, y del papel que jugaron la literatura, el arte, o la religión, en el surgimiento de las condiciones que hicieron posible el desastre del Siglo XX. Así, a medida que los estratos de su obra se acumulan, el arte de Kiefer se convierte en un tejido de trazos que luchan por figurar algo que sólo puede ser figurado, *de manera imposible*, a través de la *desfiguración*.

Y, ciertamente, es innegable que sus obras están desfiguradas- horrorosa y terriblemente desfiguradas, diría yo-. Los detritus son despojados para exponer un rechazo aún mayor; los agujeros no se tapan; las fisuras no se cierran, las heridas se dejan abiertas. Los lienzos parecen haber sido torturados; están quemados, achicharrados, carbonizados. Ninguna complacencia. Obras, que en lugar de edificar objetos que imponen respeto y llaman a colmugar, hacen hablar y dividen. *La huella* que llevan es la de la ceniza. La escena es la de la devastación y la de la deserción. Este lugar de deserción es el *no-lugar* de una cierta retracción. Hay algo que está perdido, algo que escapa siempre en el arte de Kiefer. Más allá de la historia, más allá del mito, Kiefer busca lo *otro* que no está ni cerca ni lejos, que no es ni inmanente ni trascendente. Aquello cuya distancia es proximidad y cuya proximidad distancia. Lo *otro* que no esta nunca presente sin estar ausente, ese más allá que está más acá, eso infigurable que el artista quiere hacer aparecer. La ceniza que permanece en el lienzo, ese trazo de un desastre inmemorial, de un pasado que nunca fue presente. Kiefer está obsesionado por el *desierto*. No por representarlo, sino por hacer de su obra, *el lugar de deserción*. Su obsesión lo lleva a desfigurar la figura de la sustracción de lo infigurable. Sin embargo, no se trata de la desesperación, sino del cuestionamiento inexorable de las fuerzas que desatan el desastre, y de la pregunta por el arte en nuestro mundo contemporáneo.

Obsesión, hemos dicho. Recurramos al diccionario etimológico de Joan Corominas: “1737, “idea fija”. Tom del lat. *Obsessio*. “Bloqueo”, deriv. *De obsidère* “asediar, bloquear”, propte. “Sentarse en frente”, y éste, de *sedere* “estar sentado”. La obsesión, jugando con la palabra, sería entonces un estar sentado, cercado y asediado por algo, sin razón alguna, porque sí. De lo contrario no sería una obsesión, sino una actitud normal. Es el “reino de las comillas”, las que acabo de usar por pudor ante el lenguaje de la razón. No obstante, las comillas son ineludibles, ante la ambigüedad del lenguaje y debido al hecho de que el vocabulario envejece muy rápidamente, y, entonces, el uso de determinados términos parece un despropósito o parece una desacertada confusión reemplazarlos por nuevos términos, nuevos y extraños, o pretenciosos. Como diría René Char, es preciso concentrar, decir con rapidez, iluminar con exactitud en la época de la *serenidad crispada*, la nuestra. Y sin embargo, es la época de las comillas en que ni la palabra ni la imagen significan lo que significan. Por eso quizá Kiefer, busca cada vez materiales más y más densos, como si quisiera darle a la obra una existencia de plomo, que se desplomara sobre nosotros como para no dar tiempo a las comillas. Kiefer es un obsesivo. El arte, sin ninguna duda, lo puede. Lo asedia.

En 1966, a la edad de diecinueve años, Anselm Kiefer realizó un retiro en el monasterio dominico de La Tourette, un monasterio diseñado, precisamente, por Le Corbusier. Acababa de dejar sus estudios de abogacía, y se encaminaba a su carrera artística. Eligió cuidadosamente, su lugar de retiro, explica Mark Rosenthal porque “aspiraba a estudiar los métodos utilizados por el reconocido arquitecto para dar una apariencia material y

concreta, a las ideas religiosas abstractas”⁸⁵. Es necesario señalar, que junto a Notre-Dame-du-Haut, y Ronchamp, La Tourette es uno de los ejemplos más relevantes de la arquitectura de posguerra de Le Corbusier, y de su paso de la geometrización austera, a un biomorfismo más vitalista. En Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, y La Tourette, las líneas errantes, los ángulos extraños y los símbolos herméticos que la estética puritana de Le Corbusier le había impelido a reprimir; crean, indefectiblemente, estructuras vibrantes; restallantes. “Al final – nos explica Manfredo Tafuri- Le Corbusier encontró al intelecto sumido en la impotencia. Pero desde esa comprobación, aprendió que podía hablar. Creía que podía comunicar algo sólo si se refugiaba en espacios místicos, en monasterios, en el Himalaya, y se retiraba de la realidad de la metrópoli que, había creído de manera equivocada, podía ser reconciliada consigo misma. Y sin embargo, llevado a sus límites, el lenguaje incesantemente fracturaba su propia unidad y se rehusaba a hacer las paces con aquello que lo obligaba a aceptar el exilio”⁸⁶.

Será precisamente esa fractura de lo *Uno* lo que creará el espacio para el exilio de Kiefer en el desierto del arte. Tras vivir en una celda monástica y participar de los rituales de los monjes durante tres semanas, abandonó La Tourette y regresó a Friburgo donde comenzó a estudiar y a realizar su obra. A través de su itinerario, sin embargo, Kiefer permaneció fascinado con la potencialidad creativa y destructiva de la espiritualidad. En una entrevista realizada en 1985, describía los “dioses extraños” que lo acechaban, y que probablemente, poco tenían que ver con los de los buenos dominicos de La Tourette: “Para mí –reconocía- no está en absoluto claro, que nosotros representemos el punto medio de la realidad del mundo. Hemos hablado de dioses descontentos de los mortales. Es posible que quizá exista un Dios que no tenga ninguna relación con los seres humanos. *Como artista, creo que es posible percibir algo, sentir una fuerza, que no tenga referencia ninguna al ser humano*”⁸⁷. La pregunta paradójica sería entonces: ¿Cómo podría el artista concebir esta diferencia sin negar su alteridad?

La obra de 1973, *Resurrexit* (Ilustración 8) es tal vez la más representativa de su primera etapa, y la que más revela acerca de sus preocupaciones posteriores. La imagen está dividida en dos partes. En la primera, la sección central de la pintura, parece recrear una escena de invierno en el bosque de la Selva Negra (donde Kiefer vive y trabaja.) Hay un sendero limpiamente trazado creando un claro, y sin embargo, abajo, justo donde comenzaría el sendero, hay una serpiente. La serpiente, que aparece frecuentemente en la obra de Kiefer, nos lleva a múltiples asociaciones: *El Génesis*, Moisés, Aarón, Gilgamesh, Edda, o la poesía de Paul Celan. Las serpientes de Kiefer a veces implican el mal, a veces el bien; a veces la destrucción, a veces la creación; a veces la ignorancia, a veces la sabiduría. En *Resurrexit*, la cabeza de la serpiente dirige la mirada del espectador hacia un

⁸⁵ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer. Exhibition and Catalogue*, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 10. He utilizado de manera constante los siguientes catálogos: Anselm Kiefer, *The books of Anselm Kiefer, 1969-1990*, Georges Brazillier, 1995; Anselm Kiefer, *Lilith*, Marian Goodman, 1992; Anselm Kiefer, *Grass will grow over your cities*, Shirmer and Mosel Verlag, 1999; Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer, Works on paper in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, 1999; Markus Bruderlin, *Anselm Kiefer, The seven heavenly palaces 1973-2001*, Hatje Cantz Publishers, 2002.

⁸⁶ Manfredo Tafuri, *Modern Architecture Vol 2*, Institute for Contemporary Art, New York, 1990, p.324.

⁸⁷ Citado en John Gilmour, *Fire on the earth: Anselm Kiefer and the postmodern world*, Temple University Press, 1991, p.75.

punto que se desvanece en el horizonte, donde el sendero del bosque se abre a una nube con forma de embudo que asciende al cielo hasta llegar a unas escaleras de madera. En los primeros escalones, Kiefer ha escrito *resurrexit*. Los escalones conducen a una puerta que está cerrada. ¿Qué hay detrás de la puerta? Curiosamente, los interiores de madera, rústicos y artesanales que reflejan los trabajos de este periodo, se asemejan a lo que fue alguna vez el estudio del artista. Las escaleras, parecen ser las mismas que conducen a la puerta del taller de Kiefer. ¿El arte como redención?

La fascinación de Anselm Kiefer por la alquimia puede brindarnos, tal vez, algunas pistas en torno a su visión artística y ayudarnos a responder esta pregunta. En muchas de sus obras utiliza plomo, que es tradicionalmente la base material con la que el alquimista obtendría el oro. El oro, se vincula en la tradición hermética, con la posibilidad de escapar del laberinto de la destrucción y la muerte a través del control del tiempo. El oro es la promesa: *resurrexit*. El plomo se transforma en oro a través del fuego, que lo limpia de impurezas y lo convierte en el metal precioso⁸⁸. Muchos de los lienzos de Kiefer parecen representar una suerte de proceso alquímico. El plomo derretido, ascendiendo a través de la superficie chamuscada, aparece en el punto donde uno diría que va a transformarse en otra cosa.

En el tríptico *Ohne Titel (Sin título)* (1980-1986. Ilustración 9) fragmentos de plomo parecen deslizarse a través del embudo que aparece a la derecha de la obra, y uno se siente tentado a pensar, que si el proceso continuara los fragmentos de plomo se transformarían en las rocas que aparecen en la parte izquierda del tríptico. En el centro del tríptico aparece la figura de la cruz y la de la serpiente. La serpiente es símbolo de inmortalidad por su capacidad de regenerar la piel, pero también es el animal que se arrastra, que simboliza la materialidad más absoluta, la caída. Kiefer juega con esta ambigüedad. A menudo identifica tanto al ángel celeste como al ángel caído, como serpiente. En *Ohne Titel*, el artista se mantiene en suspenso. No hay resolución posible. El tríptico no consuela. Las rocas de la izquierda pueden ser ángeles que caen para ser transformados en serpientes. Pueden ser simplemente meteoritos que pasan por el embudo y de los que sólo nos quedan fragmentos. La serpiente es la ambigüedad, la suspensión de cualquier título, la imposibilidad de llevar a buen término el proceso alquímico. Tras haber aprendido las lecciones de la voluntad purificadora de la modernidad, Kiefer se percata de que el fuego que purifica, destruye. No es oro, sino ceniza, lo que invariablemente acaba apareciendo. Ceniza. No oro. “No tu pelo de oro Margarethe, sino tu pelo de ceniza Sulamith” podríamos decir evocando la *Fuga de la muerte* de Celan. Así, si de nuevo ascendemos por las escaleras de madera que conducen a la puerta cerrada, tendremos que quedarnos como “el hombre de campo” de Kafka, esperando laboriosamente hasta que el guardián se incline y nos indique la naturaleza de nuestra espera: “Esta entrada sólo estaba hecha para ti. Ahora me voy, y cierro la puerta”. Mientras, esperando esta hora postrera, la escritura permanece. También el trazo del artista y su sempiterna paleta.

⁸⁸Cf. Al respecto, Anselm Kiefer, *The books of Anselm Kiefer, 1969-1990*, o.c, p.65. También John Gilmour, *Fire on the earth: Anselm Kiefer and the postmodern world*, o.c, pp.27-32. Acerca de la alquimia puede consultarse el clásico de Mircea Eliade, *Herreros y Alquimistas*, Alianza, Madrid, 1986, también Claus Priesner y Karin Figala (eds), *Alquimia: Enciclopedia de una ciencia hermética*, Herder, Barcelona, 2001.

En *Vater, Sohn, heiliger Geist*, 1973 (*Padre, Hijo, Espíritu Santo*. Ilustración 10) podemos ahondar un poco más acerca de *Resurrexit*, y observar, al mismo tiempo, una visión que se perfila diferente. La obra, no muestra ya una escena de invierno, sino los restos humeantes de los árboles. La puerta está abierta y revela una habitación rústica donde hay tres sillas, en cada una de ellas arde un fuego, que se perfila en humo, A lo largo de la línea que une y separa los árboles humeantes y el ático, hay tres palabras escritas: *Vater, Sohn, hl Geist*. La asociación del fuego, con el espíritu de la metafísica es tan vieja como la filosofía. Para Heráclito, el fuego era la manifestación material del *Logos*: “El fuego vive de la muerte del aire y el aire de la muerte del fuego”, leemos en el *fragmento 76*. En la tradición judía, el fuego, por su parte, se relaciona con la *ruah*; en el cristianismo, con el *pneuma*. Yahvé es fuego devorador y la *Torah* fue dada por el Señor en un marco de fuego blanco con letras grabadas a fuego negro. El Espíritu Santo descendió sobre los Apóstoles en lenguas de fuego, dice el Nuevo Testamento. En la tradición occidental judeocristiana, el fuego, por lo tanto, es signo de la presencia de Dios. La presencia del fuego, en la historia del siglo XX, es, para Kiefer, la presencia del desastre, y acaba, finalmente como la Trinidad de su obra (*Vater, Sohn, heiliger Geist*), en *humo*. Nada sublime ni metafísico queda –ni viento, ni tempestad, ni alma humana-. Ningún ideal absoluto cuyo vestigio deba ser representado en lo visible, como sucedería en la teoría clásica del humanismo renacentista, donde se asistía a la instauración de un canon clasicista, legitimado como residuo de un “más allá” de la realidad contingente⁸⁹.

Y es que, Kiefer, critica como idolátrica la convicción que se percibe en los productos de la filosofía especulativa de considerar la estética como *re-ligatio*, como una manera de guiar a la sociedad y los individuos de la fragmentación, a la unidad y a la integración; ya sea como memoria de un pasado que se añora, como esperanza entusiasta de un futuro que se aproxima, o como realidad presente que espera ser desvelada⁹⁰. La obra es el objeto mismo, no hay otra cosa. Para entender este devenir objeto de la obra se puede recurrir a la figura del espejo en un cuadro como *Las meninas* de Velásquez, que no sólo marca la presencia en otra parte del espejo “real”, sino que, dejando de lado lo representado, es un desplazamiento infinito del espejo a lo reflejado y de lo reflejado al espejo⁹¹. Pintar es una tarea interminable: “Al final nada queda abolido”- dice Kiefer, y el artista es, en cierto sentido, un hijo de Aarón, “la voz de Moisés”, personaje que le fascina, y a quien ha dedicado varias obras. Como tal, puede caer, por tanto, en la tentación de adorar la imagen; de adorar al ídolo⁹². A través de un proceso similar a la alquimia, Aarón, es, quien ante la ausencia de Moisés, tomó las joyas de del pueblo y realizó un becerro de oro. Cuando Moisés retornó de la montaña, y contempló a su pueblo adorando al ídolo, se enfureció, e

⁸⁹ André Malraux, piensa precisamente que esta búsqueda del *más allá* es lo que caracterizaría al arte religioso, y sigue cuidadosamente sus vicisitudes en *The metamorphosis of the Gods*, Doubleday, New York, 1960; Creo con Victor E Taylor (2000) que se debería de matizar entre un arte teológico y un arte religioso, y diferenciar mucho más cuidadosa y sutilmente de lo que hace Malraux formas y contenidos. *Ver Bibliografía*.

⁹⁰ Para profundizar en la cuestión es necesario acudir a Germano Celant, *The destiny of Art: Anselm Kiefer*, en Germano Celant et al, *Anselm Kiefer* (Venezia Contemporánea), Charta, 1997, pp. 13-69. Acerca de su relación con el pensamiento de Heidegger, a quien dedicó un escrito y de quien se mantiene en una curiosa cercanía y distancia, Cf. Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martín Heidegger*, Cambridge University of Press, 2000.

⁹¹ Cf. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, o.c, pp13-25.

⁹² Por ejemplo *Das Schlangenwunder* 1984-85 (El milagro de las serpientes) o *Aaron* 1984-1985. Cf. Anselm Kiefer, *The books of Anselm Kiefer, 1969-1990* o.c, pp. 123-124.

hizo añicos *las tablas de la escritura de Dios. En la fugacidad de un instante, el texto original, quedó perdido para siempre.*

En *Bilder-Streit* -1983- (*La controversia iconoclasta*. Ilustración 11) Kiefer ahonda sobre esta visión suya de la idolatría. El interés de Kiefer por la iconoclasia es evidente, por lo menos, desde 1973, cuando observamos que en su *Vater, Sohn, heiliger Geist*, escribe los nombres, pero no dibuja, a la Trinidad. Su gesto recuerda a la discusión bizantina en torno a la pertinencia de las imágenes religiosas⁹³. En su propia versión de la controversia iconoclasta, Kiefer centra la discusión contemporánea en la técnica de la fotografía y la necesidad de *mantener la distancia*: ¿Cómo renunciar a la fruición morbosa del contacto con los objetos que forman y conservan el recuerdo de la aniquilación? ¿Cómo vencer a la tentación de acudir a las ruinas como objeto de la memoria? Para ciertos autores, como Susan Sontag o Roland Barthes, la fotografía forma parte de los llamados por André Bazin (que a su vez sigue a Charles Sanders Peirce) *signos indicativos*, caracterizados frente a los signos icónicos, por una continuidad material entre aquello que es fotografiado y la imagen que sobrevive⁹⁴. Y sin embargo, como Eduardo Cadava señala atinadamente: “La fotografía al mismo tiempo que hace algo presente, lo arranca de sí y lo trae violentamente al futuro. Las respuestas en torno a la fotografía- subraya Cadava- se mueven entonces hacia dos direcciones posibles: hacia el mito de la presencia total y la inmanencia, o hacia el reconocimiento de la anterioridad de un pasado que no puede ser capturado”⁹⁵.

En *Bilder-Streit*, Kiefer sitúa una fotografía sobre el lienzo (una superficie de madera), que recubre de óleo, emulsiones, laca y arena. La fotografía, donde *tres tanques de juguete* se confrontan entre sí en lo que parece un desierto, fue tomada en el estudio del artista. Entre los tanques, *hay un vacío*. Yuxtapuesta sobre el paisaje desértico, el trazo ubicuo de la paleta del pintor. La tierra aparece fisurada y desgarrada. En la superficie de la paleta las llamas de las batallas, los sacrificios, los funerales, o los hornos, hacen erupción. La obra de Kiefer se ubica así en el doble registro de lo irrepresentable: la presencia de una ausencia que está más allá o más acá, de la huella o de la imagen, y la imposibilidad de representar esta experiencia a través de la fotografía. La respuesta para él, como veremos más adelante, es *el vacío*. Es necesario materializar la memoria con lo que ya no puede volver a experimentarse; materializar esas líneas del olvido, y provocar sensaciones muy alejadas de la simple exhibición de objetos, fotografías e imágenes documentales. Es como si Kiefer quisiera sustraerse a la saturación del vestigio de *ser* que se sostiene en esas figuraciones, que son también su encierro. Se trata de abrir un espacio en lo cerrado que dé cuenta de una trascendencia que no es promesa sino anterioridad a toda imagen y a toda experiencia. La historia de Alemania es inseparable de la historia de la modernidad, pero el vínculo con esa historia no se produce a través de formas obvias, donde el decorado disimula la desnudez

⁹³ Cf. Al respecto, Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la Iconoclasia*, Siruela, Madrid, 2003, pp.141-187.

⁹⁴ Cf. André Bazin , “*The ontology of the photographic image*” En Peninah R. Petruck, *The camera viewed: writings on 20th century Photography*, Dutton, New York, 1979. Ver también Susan Sontag, *On photography*, Anchor Books, New York, 1971; también Roland Barthes, *Camera lucida: reflections on photography*, Hill and Wang, New York, 1981.

⁹⁵ Eduardo Cadava, *Words of light: theses on the potography of history*, Princeton University Press, 1997, xxviii.

brutal de la materia. Hay siempre un núcleo inexistente, innombrable e invisible. El vacío es lo impenetrable. La plenitud de la ausencia de una presencia.

Y sin embargo, la gestualidad gráfica de *Bilder-Streit*, a pesar de las limitaciones de su material, no es puro lenguaje técnico. La obra nos sitúa en el extremo, en el umbral de lo irrepresentable. La apuesta artística de Kiefer es entonces, que el espectador devenga, él mismo, “lugar de lo impensable” Sus lienzos son aquello que, como diría Roland Barthes: “fisura la representación misma del significado”⁹⁶. Allí estamos llamados a percibir lo imperceptible, lo imposible, lo indescriptible, a través de un trayecto por espacios fracturados, fragmentarios. Se trata entonces de que ante la inmensidad y heterogeneidad de la obra, *nos perdamos*. Se trata, dice Kiefer: “De la capacidad de un ser de vivir la pérdida del amor; la capacidad de un cuerpo de asumir todos los otros, de espaciar los movimientos en el aire, los gestos en el espacio, reconduciendo todo hacia sí mismo; la capacidad de un nombre de hacerle lugar a su sombra, a su parte oscura, sacra, de reconocer y balizar su abismo”⁹⁷.

La obra, no parece ni terminar ni comenzar en ninguna parte, firma su propia sentencia de muerte, y afirma por lo tanto, la imposibilidad de todo relato. El espacio real se suspende para dar lugar a otro espacio, el del vacío silencioso y la ausencia de tiempo. Un espacio difuso, evadido y difractado. No se trata por lo tanto, de continuidad con los objetivos de las vanguardias abstractas, sostenidas por sistemas, procesos y conceptos precisos. Se trata, justamente, de la dislocación de los ejes convencionales para situarnos frente a la sospecha de una anterioridad de la que no puede dar cuenta ninguna imagen, ninguna figuración. En *Malen = Verbrennen*, 1974 (*Pintar = Quemar*. Ilustración 12) el trazo blanco de Kiefer esboza la paleta del pintor, sobre los restos abrasados de un paisaje carbonizado. Como ha señalado Andrew Benjamín: “Todo lo que se revela en este lienzo es todo lo que se rehúsa a ser representado; el Holocausto, la aniquilación nuclear, lo queda después de la guerra. No son sucesos históricos porque son lo que pone en cuestión el mismo proceso que hace la historia. *El instrumento de representación –la paleta- no es sino un trazo que anuncia la imposibilidad de situar en el lienzo lo que fue reducido a cenizas*. Es el vacío de la paleta lo que anuncia el vacío de la historia”⁹⁸.

”La posición del arte –señala Lyotard de manera esclarecedora- es un rehusar la posición del discurso. La posición del arte es la de una figura que no es significada, y esta función se da alrededor y a través del discurso. Esto indica que la trascendencia del símbolo es figura, es decir, una manifestación espacial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin ser interrumpido; es una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación. *El arte es definido en términos de alteridad como plasticidad y deseo* (...) frente a la invariabilidad y la razón. Es su espacio diacrítico (...) El enigma es que ahí permanece (...) un *entre-mundo* que es la reserva de las visiones y aquello en lo que se disipa todo discurso antes de resolverse. El *otro* absoluto es probablemente esta

⁹⁶ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977, p.167.

⁹⁷ Anselm Kiefer, *The books of Anselm Kiefer, 1969-1990* o.c, p.55.

⁹⁸ Andrew Benjamín, “*Deconstruction and art / the art of deconstruction*” en Andrew Benjamin y Christopher Norris (eds), *What is Deconstruction?*, o.c, p.55.

diferencia”⁹⁹. La alteridad se abre entonces, en la figura de un trazo, un trazo que está *fuera* de aquello que pudiera ser trazado. “El arte por el arte –dirá Anselm Kiefer- es una tautología. Uno no tiene punto de apoyo; uno sólo puede trabajar desde el *afuera*”¹⁰⁰. Aunque no sea evidente de manera inmediata, podemos añadir nosotros, este *afuera, este desierto, es la fisura de la cripta*.

Las llamas de *Bilder-Streit (La controversia iconoclasta)* se reavivan en *Shulamith-* 1983 (Ilustración 13) como memoria de algo que excede a aquello de lo que podemos acordarnos¹⁰¹. Algo que no es eterno, pero que es más arcaico que el mismo tiempo: “Lo inmemorial, lo desconocido que no tiene presente, es el *otro* inolvidable”¹⁰² dice Maurice Blanchot. El espacio oscuro que nos presenta Kiefer en *Shulamith*, nos recuerda a un horno monstruoso. Allí donde alguna vez ardieron las llamas de los héroes alemanes, las ventanas están oscurecidas; cubiertas con fragmentos de madera quemada, Al fondo, alcanzamos a percibir siete pálidas llamas- la silueta desmayada de la *menorah*. Kiefer no ha escrito ningún nombre, porque sabe que pareciera que se hubiera borrado a las víctimas de la lista de los vivos y de los muertos. Como si no hubieran existido nunca. Y como si luego se hubiera borrado la propia lista, se hubiera devuelto una hoja en blanco, y se hubiera hecho desaparecer la hoja misma, reduciendo y dispersando las cenizas.

Shulamith, es esa mujer bellísima que aparece sólo una vez en la Biblia, en el *Cantar de los Cantares* (6:13): “Vuelve Sulamita vuelve; vuelve, vuelve para contemplarte. ¿Por qué miran a la Sulamita cuando se desliza entre las filas de los danzantes?”. Shulamith parece ser, en cierto modo, un personaje del margen, su lugar de aparición es *entre* las filas de los danzantes. La cuestión que ella suscita es la de cómo leer, la de cómo representar, lo que no puede ser dicho directamente pero que tal vez, sólo tal vez, puede ser atisbado *entre las líneas*. Shulamith, es, también, y sobre todo para Anselm Kiefer, la Shulamith de *Todesfuge (Fuga de muerte)* de Paul Celan:

“Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde
Bebemos y bebemos
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que
Escribe
Que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarethe
Tu pelo de ceniza Shulamith cavamos una fosa en los aires no se yace ahí estrecho (...)
Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán
te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos
La muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
Él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú

⁹⁹ Jean Francois Lyotard, *Discurso, figura*, o.c, p.34.

¹⁰⁰ Citado en Germano Celant, *The destiny of Art: Anselm Kiefer*, en Germano Celant et al, *Anselm Kiefer*, o.c, p.25.

¹⁰¹ Anselm Kiefer, *Lilith*, o.c, p.10. Cf. También Markus Bruderlin, *Anselm Kiefer, The seven heavenly palaces 1973-2001*, o.c, p.20.

¹⁰² Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c, p.117.

Vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarethe
Azusa sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire
Juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán

Tu pelo de oro Margarethe
Tu pelo de ceniza Shulamith”¹⁰³.

Negra leche: una flagrante metáfora¹⁰⁴. Se requiere la metáfora, nuestra figura de dición que afirma algo contrario a los hechos, para comunicar un hecho. Esta metáfora es extrema, agridulce. Invalida el alimento vital para la humanidad. “Te bebemos de mañana a mediodía de tarde bebemos y bebemos” permite a través de la aliteración grabar la cotidiana fatalidad de la existencia en el campo de exterminio. Para el poeta la dificultad de prestar testimonio genera la necesidad de hacerlo. Su propio sufrimiento se esconde en el interior de la voz que ha adoptado: a paladas “cavamos una fosa en los aires”. Cuando los amigos le preguntaban qué trabajo había hecho en el campo de concentración, Paul Celan respondía: “¡Palear!”¹⁰⁵. La frase lacónica del poeta da un tono proverbial a la idea de que estos prisioneros ya no volverán a dormir apretujados en estrechas y toscas literas una vez que hayan ascendido, convertidos en humo, desde esa fosa que ellos mismos cavan.

“Vive un hombre en la casa”- oímos- “Que juega con las serpientes que escribe”. Hay por lo tanto, una cualidad letal en el hecho de escribir. El comandante de campo alemán, con la famosa pureza de su gélido ojo nórdico, escribe a su amada: “tu pelo de oro Margarethe”. Lo que Celan hace que escriba, incide doblemente en el ideal romántico alemán. Margarethe tiene, para empezar, el mismo nombre de la heroína trágica de Goethe. Es también la *Lorelei* de Heine, la sirena que peina sus cabellos de oro mientras sus joyas centellean; centellean como las estrellas amarillas que portan los judíos condenados a la muerte en Auchwitz o Treblinka. “Tu pelo de ceniza Shulamith”, aparece de forma paralela, pero la división del verso las mantiene separadas. Cuando Celan hermana a Margarethe y a Shulamith nada puede reconciliarlas¹⁰⁶. Y sin embargo, ambas están inextricablemente unidas.

Como Paul Celan, Anselm Kiefer las señala con largas y hermosas cabelleras. Cuando pinta a Shulamith, dibuja el esbozo, nunca la figura completa, de una mujer, una presencia física

¹⁰³Cito la versión de *Todesfugue* que aparece en uno de los traductores de Celan más reconocidos; John Felstiner, *Paul Celan: Poeta, superviviente y judío*, Trotta, Madrid, 2002, pp.61-62. (En el libro aparece el poema en el original alemán, en su traducción al inglés y en su traducción al español realizada sobre la de Felstiner, por Carlos Martín Ramírez y Carmen González Sánchez).

¹⁰⁴ Negra leche fue una metáfora que intrigó profundamente a Bachelard y a Derrida. Cf. Aldo Rovatti, *Como la luz tenue: Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990.

¹⁰⁵ John Felstiner, *Paul Celan. Poeta, superviviente y judío*, o.c, p.67.

¹⁰⁶ John Felstiner cuenta que el historiador judío Erich Kahler, al enterarse de la muerte de Celan, ahogado en el Sena, en mayo de 1970, lo expresó tal vez de manera certera al hablar de la imposibilidad de Paul Celan, de ser Judío-Alemán; de ser un poeta cuya lengua materna era el alto alemán, la lengua hablada por los mismos que acabaron con los suyos: “Con una pasión que hacía que temblara y que acudieran lágrimas a sus ojos, habló de la terrible carga psíquica que había conducido a Celan al suicidio: la carga de ser a la vez un gran poeta alemán y un joven judío centroeuropeo crecido en la sombra de los campos de concentración” Cf. John Felstiner, *Paul Celan. Poeta, superviviente y judío*, o.c, p.390.

material que inscribe en su centro una ausencia; allí Kiefer escribe en el lienzo el verso terrible de Celan: “Tu pelo de ceniza, Shulamit” (*Dein aschenes haar, Sulamit*, 1981. Ilustración 14.) Oscurecida por la ceniza, Shulamith pone fin al poema aferrándose a lo que el nazismo trató de erradicar. Aracaica, inalienable, tiene la última palabra, por no hablar del silencio que sigue. Margarethe, sin embargo, nunca aparece más que a través de sus cabellos, y hace referencia tal vez, al *ideal* ario de la feminidad, un ideal perverso. En una de sus obras intitulada precisamente *Margarethe*, -1981- (Ilustración 15) Kiefer indica la oscuridad que yace en el corazón de la modernidad a través de la *palidez de unas llamas que queman el cabello rubio simbolizado en la obra a través de la paja*¹⁰⁷. En el *Fausto* de Goethe, Margarethe (Gretchen), es la amante devota a la que el amor trae la perdición al asesinar a su hija. Más allá de las líneas del perturbador poema de Celan, Margarethe también arde, rastro de ceniza que se pierde, en la oscuridad del lienzo.

La ceniza – nos recuerda Derrida–“se inscribe solo para borrarse a sí misma”¹⁰⁸. No podemos olvidar aquello de lo que no podemos acordarnos, no podemos olvidar que no podemos acordarnos de eso. *El arte es recordar sin cesar la memoria porque acordarse es imposible*. “Cuento historias en mis lienzos buscando lo que hay detrás de ellas. Hago un agujero. Atravieso –asevera Kiefer–”¹⁰⁹. Atravesar es acercarse a un pasado que nunca fue presente, a una ausencia¹¹⁰. Hay un duelo imposible en el arte de Kiefer, por ese *otro*, más allá o más acá, que no puede ser nunca interiorizado¹¹¹. Este *no-lugar* del duelo, es el desierto de la cripta. Una cripta oscura, cenicienta, a veces iluminada, por la llama mortecina de una memoria, que sólo puede encontrar como brecha, como *otro*, aquello que buscaría afanosamente interiorizar. “Ninguna cripta –señala atinadamente otra vez Derrida– se presenta a sí misma. Está hecha para esconder y disfrazar algo: siempre un cuerpo, en cierto modo. Pero también está hecha para disfrazar el acto de esconder (...) No se trata, por lo tanto, de un lugar natural, sino de la sorprendente historia de un artificio, una *arquitectura*, un artefacto; de un lugar *comprendido* dentro de otro pero rigurosamente separado de él, aislado del espacio general por particiones, una cerradura, un enclave.

¹⁰⁷ Para profundizar en ambos personajes femeninos, a los que habría que añadir a Brunilda, Cf. Los catálogos Anselm Kiefer, *The books of Anselm Kiefer, 1969-1990*, o.c; también *Anselm Kiefer: Lilith*, o.c. Sería importante ver también “*Lilit: el lado oscuro de Dios*” en Esther Cohen, *La palabra inconclusa. Siete ensayos sobre la cábala*, UNAM, México, 1991, pp. 97-105.

¹⁰⁸ Jacques Derrida, *Schibboleth: pour Paul Celan*, Minuit, Paris, 1986, p.43.

¹⁰⁹ Citado en Steven Madoff, “*Anselm Kiefer: A call to memory*”, en Andrew Benjamin y Christopher Norris (eds), *What is Deconstruction?*, o.c, p.132.

¹¹⁰ Dice Claude Lanzmann: “En un sentido, nadie estuvo en Auschwitz. Porque los que estuvieron y murieron enseguida, no estuvieron, no conocieron Auschwitz: no supieron lo que era (...) Y afuera, desde donde se podía, los vecinos no vieron nada, y las naciones no vieron nada. Un desastre tuvo lugar a la vista de todo el mundo y nadie vio nada. Se habría necesitado un tiempo, bastante largo, para ver”, Citado en Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, o.c, p.234. Wajcman añade a pie de página: “Hay que ver un *livant qui passe*, sorprendente filme de Lanzmann sobre un ex responsable de la Cruz Roja que visitó Auschwitz en 1943, y, que, se comprende, no vio nada. El filme se vuelve precisamente alucinante cuando, de pronto, se alcanza a entender la situación exacta: es Claude Lanzmann quien, en 1979, informa a un anciano suizo responsable de la cruz roja durante la guerra, de lo que no vio en Auschwitz en 1943., o.c, p.234.

¹¹¹ Una reflexión fructífera en torno al duelo imposible puede verse en Jacques Derrida, *Memorias para Paul De Man*, Gedisa, Barcelona, 1989.

Como para hurtar *la cosa* del resto. Construido como un sistema de particiones, con superficies externas e internas, el enclave de la cripta produce una fisura en el espacio”¹¹².

Esta fisura en el espacio, que es la entrada a la cripta, *es la desfiguración del abismo que aparece cuando el cimiento desaparece*. La figura de esta desfiguración, es la ceniza. La oscuridad de la ceniza aparece cuando el resplandor de los ídolos decae, después de la deserción de los dioses:

Ceniza.
Ceniza. Ceniza.
Noche.
Noche y Noche¹¹³.

La ceniza del pelo de la sulamita, y la ceniza que oscurece el *horno- cripta* de su propia obra *Shulamith*, en la que, más allá de las siete llamas que palidecen, parece anunciarse una oscuridad todavía más oscura que la noche, y que, sin embargo, *se sustrae*. Es en esta oscuridad, que aparece *To the Supreme Being* –1983 (*Al Ser Supremo*. Ilustración 16.) Esta obra, trae, de manera conjunta, a *Shulamith* y a *Los héroes espirituales de Alemania* (Ilustración 6), y conforma una imagen inquietante. Allí, al fondo de un espacio que podría ser fácilmente identificado como una catedral, y donde uno esperaría encontrar el altar, lo que hay son tres paneles negros. Las llamas parecen haberse extinguido y sólo la oscuridad permanece. “El altar” negro, negro como la pez, marca el punto donde la alteridad se sustrae, espacios rectangulares negros como iconos que miran a la noche y la oscuridad, y donde uno piensa: “está vacío”. Esta deserción no deja, sin embargo, velando *una mera ausencia*, y tampoco promete ninguna presencia. La oscuridad de Kiefer intenta señalar un punto que no ofrece soporte. El desvanecimiento del punto marca la desaparición que permite el aparecer. “El punto ni existe ni no existe, no está ni presente ni ausente, no es ni ser ni no ser- dirá el mismo Kiefer- Este es el punto del *Zim Zum*”¹¹⁴.

Zim Zum –1990 (Ilustración 17), es tal vez la obra más impactante de Anselm Kiefer, y tal vez, también, la más perturbadora. En esta obra el artista lleva el arte hasta el límite de una hosca oquedad que se retrae. La pintura es aquí un ojo ciego, que ve lo que lo ciega; que pinta la imposibilidad misma de pintar. La tierra abrasada, se cuartea con tiras, mezcla, y plomo fundido. Los tonos terrosos son interrumpidos por destellos amarillos, naranjas y rojos, que parecen ser señales tenues de un fuego devastador. En medio de la superficie quemada, un enorme hoyo gris se abre para exponer el vacío sobre el que la tierra se halla suspendida. El suelo que parecía firme no es sino un cascarón vulnerable que falla en cubrir el vacío que lo rodea. En la Cábala de Isaac Luria, *Zim Zum* es el nombre del punto en el que Dios se retira para permitir que el mundo aparezca: “Me siento tentado de interpretar ese retraimiento de Dios dentro de su propio Ser- confiesa Gershom Scholem- en términos

¹¹². Jacques Derrida, “*Fors: The english words of Niicolas Abraham and Maria Torok*” en Nicolas Abraham y Maria Torok, *The wolf’s man magic world: A cryptonomy*, University of Minnesota Press, 1986, Xiv.

¹¹³ Jean Baudrillard, *Simulations*, p.336, Citado en Andrew Benjamín, *Art, Mimesis, and Avant Garde*, o.c, p.197.

¹¹⁴Citado en Markus Bruderlin, *Anselm Kiefer, The seven heavenly palaces 1973-2001*, o.c, p.17.

de un *Exilio*, de un desterrarse a sí mismo de su totalidad a una profunda reclusión”¹¹⁵. *Zim Zum*, “como tropo poético de limitación implica en esta perspectiva, una pérdida progresiva de significado, una carestía de sentido, que impone sin embargo un exceso de interpretación”¹¹⁶. En el lienzo de Kiefer, *Zim Zum*, la sustracción de Dios, es un acto de desertión que deja al mundo perdido. El lienzo parece inscribir, entonces, una ausencia no ausente, que está perdida desde siempre y que deja, por lo tanto, todo desenraizado.

La obra abandonada, incompleta, es entonces la ficción que no disimula la irrealidad de su ser. Nos remite no ya a la cosa ausente, sino a la ausencia como presencia. La obra se expone, entonces, al riesgo de su propia desaparición, como si la ambigüedad estuviera inscrita en su misma carne y la condenara, por su fragilidad, al enfrentamiento incesante con el morir. *Zim Zum*, se construye a partir de la nada, a partir de la ausencia. Nuestra ausencia de nosotros mismos, la ausencia original gracias a la cual se da la creación. El abismo. *Zim Zum*, lleva al extremo la fractura de las reglas de orden y composición en que las apariencias se deforman a través de una fuerza ficcional: el ver tiende a lo irrepresentable. La experiencia se transforma en una locura del ver, en la captación de un exceso donde el vacío, la ausencia y el silencio son intervalos pulsantes que no encajan en un orden de representaciones. Las tensiones del lienzo, al no unificarse, no pueden tampoco dar cabida a una afirmación. No se trata entonces de una afirmación de las tensiones sino, más bien de una paciencia tensa, paciencia hasta la impaciencia. Ante el lienzo, la experiencia sensible del espacio, puro devenir, se opone a la contemplación intelectual del objeto. *Zim Zum* no sólo está en el límite, es el límite. Es el intento de expresar lo indecible y lo inasible, duelo de la idea, lugar donde el sentido vacila en una pérdida constitutiva de su ser.

Todo arte señala Kiefer, implica *Bilder-Streit* (la controversia iconoclasta.) El lienzo se desliza, sí, se propulsa en vuelos insospechados, pero allí donde lo *otro* sería alcanzado en el deslizamiento, la obra se detiene. ¿Dónde marcar sobre la superficie el lugar en que la obra devendría *otro*? ¿Dónde calcar con la paleta del pintor la huella de la satisfacción del deseo? Y sin embargo, frente a *Zim Zum*, la falla, la fisura, la grieta, abre un resquicio, un *no-lugar*, de la interrupción y de la separación, de lo desconocido en su distancia infinita. La palabra de Bataille, citada por Bident, habla por nosotros: “Para cada uno, en medio de estas tinieblas, hay una presencia oscura, disimulada, pero presentida, contra la cual unos después de otros vienen a golpearse. No reconocen el poder inefable, no saben nombrarlo, pero contra todas estas almas mediocres o monstruosas, escuchamos el choque terrible”¹¹⁷. Aquí, *no representar nada*, resulta entonces no de una prohibición, de un afán de una dignidad arrogante o de una postura estética minimalista, sino de una elección; esa elección forzosa que conjuga *lo imposible de ver*, y *la necesidad de mostrar la ausencia que horada y habita el mundo*. Entre la imposibilidad y la necesidad, no sólo se cuestiona el estatuto del objeto, de artefacto de la obra, sino el del propio sujeto que la recorre. Mirar es entonces: “Ser testigo de la ausencia (...) Cada espectador pasa a ser por sí sólo el Testigo.

¹¹⁵ Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, FCE, México, 1993, p.215. Cf. también su obra *La cábala y el simbolismo*, Siglo XXI, México, 1998; Cf. La perspectiva distinta de Moshe Idel, *Kabbalah: New Perspectives*, Yale University Press, 1988. Cf. también Esther Cohen, *La palabra inconclusa. Siete ensayos sobre la cábala*, o.c, pp. 125-145.

¹¹⁶ Esther Cohen, *La palabra inconclusa. Siete ensayos sobre la cábala*, o.c, p.135.

¹¹⁷ Citado en Christophe Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Champs Vallon, Paris, 1998, p.126.

Cada uno de nosotros pasa a ser, lo quiera o no, en su retina, en los músculos de su vientre, en sus huesos, el lugar sin lo cual nada tiene lugar. Un lugar migrante (...) una memoria diaspórica, sujetos como monumentos portátiles”¹¹⁸. *Tan lejos y tan cerca.*

Permítanme una última imagen: En *Auszug aus Ägypten (Éxodo de Egipto)*. 1984-85. Ilustración 18) Kiefer trabaja sobre la fotografía inmensa de un desierto, en la que yuxtapone, a través de golpes de brocha, textura de madera; y una nube gris, que se asemeja al plomo que se derrite. Desde la parte superior del lienzo un hilo pende con un nudo corredizo al final. A lo largo de la montaña desértica hay una carretera, vagamente trazada, que parece venir de ninguna parte e ir a ninguna parte. Si nos acercamos a la parte más baja de la obra, el camino parece caer en un vacío. Si alejamos la mirada hacia el fondo del lienzo, el camino, se pierde en un punto evanescente. El desierto está desierto. Completamente desierto. Ser lastimado por la herida del arte; es sufrir una brecha incurable. Como el deseo. Hacer ver es una potencia del arte, pero no en el sentido de un proyecto deliberado o de una “voluntad artística”, es una suerte de deseo sin cabeza, sin sujeto, un deseo-del-arte. Ese arte de Anselm Kiefer. Nos deja perdidos. Sin lugar. Nos hace regresar a la inmensidad errante de un camino eternamente extraviado. No existe un único Centro. El Origen es una nebulosa y Dios no es sino una interrogación de su propio Ser. El artista ve, en cada imagen, la huella de una mayúscula, pero sabe también que la imagen es, por su propia naturaleza una caída en lo arbitrario del signo y, por lo tanto, en el universo de la errancia del sentido: ¿Y si el desierto no fuese más que polvo de cielo destruido?

¹¹⁸ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, o.c, p. 229.

LA INDISCRECIÓN: ACERCA DE LOS ÁNGELES. DE LA DISTANCIA Y LA MIRADA

“Escucha lo que sopla – pareciera decirnos Rilke- la noticia ininterrumpida que se forma de silencio. Escucha, como antaño sólo escuchaban los santos la enorme llamada que los levantaba del suelo. Resiste, estremecido hasta hacer fecundos esos, los más antiguos dolores. Resiste para, como la flecha concentrada en el salto, ser más que tú mismo”¹¹⁹. Escena primordial, arcaica: el desajuste, la inarmonía, una implacable incomodidad. No se habita el mundo interpretado en la plenitud, satisfactoriamente. “No nos sentimos en casa”, no podemos confiarnos. La forma en que el mundo se nos ofrece, el conocimiento que de él poseemos, atravesado por nuestra propia actividad lingüística, nombradora de todo, sienta el principio de nuestra inarmonía. A diferencia de los otros seres no estamos engranados a la marcha del mundo: somos su grieta, lo que en él chirría, su pequeño desajuste.

Distinguimos en él, se nos avisa, *con demasiada fuerza*. Todo se nos ofrece bajo la figura del contraste. Donde hay lo uno, nosotros introducimos el despliegue de contrarios. Donde la diferencia reina bajo la dulzura de lo continuo, nuestro pensamiento desgarrar a golpe de lenguaje el mundo nombrado. Lejos de estar capacitados para la habitación continua e instantánea del durar, nuestro pensamiento-lenguaje corta la eternidad en un pasado y un futuro que nos asolan, no perteneciéndonos, abandonándonos al exilio de un filo efímero, inconsistente. En esa grieta, no somos sino la herida del mundo. *Y miren*, ¿quién se hace pedazos en ese trance?, ¿Qué vida le toca al corazón de quien así conoce? Un extravío, una oscuridad que sólo se reconoce en el dolor de no llegar del todo a ser, de estar siendo sólo en tanto se está dejando de ser, entrando al mismo tiempo en la vida y en el abrazo ciego de la parca. *Tan lejos, tan cerca*, como en esa obra cinematográfica de Wim Wenders, emblema de nuestro error.

Desde una supuesta trascendencia, unos “ángeles”, deambulan por ámbitos concretos, en este caso la ciudad de Berlín, e intentan asir, desde la pasividad y la compasión a unos seres humanos atribulados por las angustias de la vida y, sobre todo, a aquellos que agonizan. ¿Qué es el ángel? Un escalofrío. Una pre-sencia que se pre-siente. Una mirada invisible que te observa, desde la espalda, tocándote con inesperado plus de energía, de lucidez, que no te pertenecen, que escapan a la mera lógica de tu hábito, al potencial estructural de tu memoria, a la fuerza antientrópica que tus gimnasias te entregan como propia¹²⁰. Y es que hay un abismo de separación, un vacío espeso, entre esas dos dimensiones de la existencia. Ese abismo, que para fray Juan es la búsqueda del *Dios sin modo* y para Kiefer de un pasado de guerras, destierros y fracturas, de una *catástrofe inmemorial* que no puede ser asida; se perfila aquí, de manera diferente.

¹¹⁹ Cf. Rainer Maria Rilke, *Elegías a Duino, primera elegía*, o.c.

¹²⁰ Cf. El hermoso libro de Massimo Cacciari, *El ángel necesario*, Visor, Madrid, 1989, a quien debo mucho de mi reflexión acerca de los ángeles. Al respecto, y en torno a la obra de Klee, es indispensable Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia en Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 175-191; .Ver también a José Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1982.

Estamos en una ciudad concreta, en una situación urbana indefinida pero físicamente real, donde hombres sometidos al sufrimiento físico de la enfermedad y de la muerte próxima caen en una temporalidad que está “afuera” del tiempo, como si estuvieran en una suerte de *monte Carmelo* (Ilustración 4) o de extraño desierto del *Éxodo de Egipto* (Ilustración 18). Desde el principio experimentamos una sensación de distancia infinita entre seres que estando paradójicamente muy próximos, no logran vencer la invisibilidad que los mantiene separados. El film comienza con la imagen del ángel Cassiel, que de pie sobre la estatua del Ángel de la Victoria contempla desde lo alto la Ciudad de Berlín, ya caído el Muro. La columna que sirve de base a la escultura ofrece una plataforma de observación panorámica de la ciudad.

Tan lejos, tan cerca es la historia de este ángel observador, incapaz de comprender el ritmo de vida de los hombres, que deviene mortal en virtud de su respuesta al peligro de muerte de un ser humano. En la película se hablan cinco lenguas, una forma de mostrar la paradoja de la fragmentación en el marco de la unificación alemana y europea. Las escenas rodadas en blanco y negro pertenecen al mundo de los ángeles, los colores, en cambio, indican la percepción humana del mundo. Si bien la palabra “ángel”, está relacionada con la idea de enviado o mensajero, en la película no hay acento puesto en el mensaje sino en los propios personajes, que no son metáforas de algo, sino signos en sí mismos desplazándose a través de un espacio que no es analógico sino “otro”, a pesar de su absoluta actualidad física: la ciudad de Berlín. El propio Wenders habla de la búsqueda de “otra” Berlín dentro de sus límites, una ciudad con territorios urbanos desoladores que “encierran” también *la exterioridad de un desierto* por el que ya hemos vagado: “Berlín tiene mucha superficie libre –explica Wenders- Se ven casas con paredes enteramente vacías porque la casa de al lado no fue reconstruida después de un bombardeo. Están como *heridas*, y a mí la ciudad me gusta por sus heridas. Me cuentan su historia mejor que cualquier libro o documento. Durante el rodaje (...) estaba siempre a la búsqueda de estos lugares vacíos, de esta tierra de nadie, porque tenía la impresión de que la ciudad podía representarse mucho mejor por las zonas vacías que por las ocupadas (...) En Berlín, donde vivo, son los espacios vacíos los que permiten a los hombres hacerse una imagen de la ciudad. No sólo porque permiten abrazar con la mirada las superficies; sino porque a través de estas fallas se puede ver”¹²¹.

Los ángeles, esas curiosas figuras que Wenders se atreve a crear, miran de manera diferente, perciben la esencia de las cosas. La cámara es una especie de “ojo icariano” captando una perspectiva diferente de la condición humana. No son una metáfora de una vida “más allá” sino de la trascendencia de una vida “otra” desplazándose en el “más acá” de la inmanencia, como si estuvieran en la *cima del monte de la nada*. Encomendados desde la eternidad a un sitio terreno, la paradigmática ciudad de Berlín, escuchan incesantemente el discurso de las almas. Están frustrados por su existencia fuera del tiempo, sólo pueden ser testigos, no pueden intervenir en las grandes y pequeñas alegrías y tragedias de la vida humana. No tienen el poder de participar en sus angustias. Son, como su autor, espectadores de lo circundante, posicionados en una “pasividad apasionada” por la observación. Según Wenders, necesitamos abrir los ojos para re-aprender a mirar. La imposible relación con el *otro* y *la distancia de la mirada*, constituyen según sus propias

¹²¹ Citado por Gustavo La Varra, “*Post-It City: los otros espacios públicos en la ciudad europea*” en Rem Koolhaas et al, *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 1992, p.427.

palabras, la temática de *Tan lejos, tan cerca*: “La razón principal por la que hice nuevamente esta película con ángeles fue por su manera de mirar las cosas. Durante el rodaje de *Las alas del deseo* descubrí que el tema del film había sido la mirada amorosa de estos ángeles, y cómo expresar esto en una película, y que esta vez ese sería el asunto central (...) *que ellos pudieran hablarnos acerca de una idea diferente de ver (...) en la cual no sólo tomas con tu mirada, sino que también entregas con tus ojos*”¹²². Por este motivo, una voz angélica resuena en el fondo de la imagen en uno de los pasajes de la película: “Ahora sus ojos sólo pueden recibir. Reciben, observan, sus ojos ya no pueden dar. Olvidaron que la luz entra al corazón por los ojos y luego resplandece afuera por el ojo del corazón”. La mirada actúa en este contexto como uno de los vehículos del lenguaje, además de la obvia relación entre el ver y la obra cinematográfica. La gestualidad pasiva de los ángeles, al ofrecer una respuesta no escuchada, es el intento de romper lo definitivo de la eternidad, es un grito silencioso: “Haz de manera que yo pueda hablarte”, imperativo repetido también por Maurice Blanchot para vencer la paciencia del *afuera*: “Seguramente –cuenta- *en esta paciencia terrible que me mantenía en el punto muerto de un deseo furioso*, estaba esta tentación de hablar, una terrible, dramática tentación de pronunciar sobre esa calma una palabra denunciadora, una palabra, la verdad última de una palabra; pero yo no hablaba; me parece, a pesar de lo que digan los libros, que nunca he hablado. ¿Por debilidad? ¿Por respeto a los sentimientos felices? Yo no quería difamar a través de la verdad aquello que es más verdadero que ella, y además no soy juez. La palabra no me pertenece”¹²³.

En *Tan lejos, tan cerca*, Wim Wenders plantea una suerte de transferencia trascendente, de la divinidad encarnada a la encarnación del sujeto; y una referencia indudable al poder redentor de la encarnación cuyo vehículo sería, precisamente, la mirada. La obra comienza así, con una cita del Evangelio de Mateo: “La luz del cuerpo es el ojo. Si tu ojo está sano todo tu cuerpo estará luminoso pero si tu ojo está malo, todo tu cuerpo estará a oscuras” (Mt 6:22) Para Georges Didi-Huberman, la ruptura del vínculo entre el ritual, la obra de arte y las relaciones tradicionales, permitió: “Abrir esa relación cerrada. La resimbolizó enteramente, la agitó en todos los sentidos, la desplazó, la conmovió. Ahora bien, al hacerlo, nos dio acceso a algo así como su fenomenología fundamental”¹²⁴. Esta fenomenología de la distancia en *Lo que vemos, lo que nos mira*, se expone como la polaridad de “lo cercano” y lo “alejado” y aporta un instrumento teórico interesante en el análisis de *Tan lejos, tan cerca*, la distancia como forma espacio temporal del sentir: “La distancia es lo que designa la polaridad de lo cercano y lo alejado, de la misma manera que la palabra día comprende el día y la noche (...) En efecto, es imposible hablar de la distancia y el futuro sin referirse simultáneamente a la proximidad y al presente (...) La distancia, por lo tanto, es verdaderamente la forma espacio-temporal del sentir (...) y la forma espacio-temporal del movimiento viviente”¹²⁵.

¹²² Citado en la cubierta del Laserdisc *Faraway so close!*, del grupo irlandés U2, lanzado en agosto de 1994. Comparar esta visión con el escalofriante análisis sobre la mirada que realiza J. P Sartre en *El ser y la nada*, o.c, pp. 281-330.

¹²³ Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, Galli8mard, Paris, 1987, p.83.

¹²⁴ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, p.103.

¹²⁵ *Ibid.* p.106.

Hay una imagen bellísima en fray Juan de la Cruz que pudiera dar cuenta de este movimiento. En el *Cántico Espiritual* leemos:

“¡Oh cristalina fuente!
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados”¹²⁶.

Nada aparece en la fuente cristalina de san Juan de la Cruz, por eso él desearía un aparecer. Por otro lado, aquello cuya aparición se desea no es objeto, *solo mirada: los ojos deseados... Juan de la Cruz busca lo inencontrable como objeto; la mirada es visión, no visto*. La fuente y las presencias impresentes que se piden, no son término, sólo punto de paso, aparición precaria en medio de la precariedad de las anteriores vacilaciones. Los otros ojos, están por otra parte dibujados en las entrañas de fray Juan, pero fray Juan sabe que *no es eso*, que eso es su propia dimensión interna, y no cae en el fetichismo de objetivar a su Dios. Ni la fuente, ni la mirada en la fuente, *ni esos ojos grabados tan cerca*, en las entrañas, pueden ser nunca término del proceso de búsqueda. El poema continúa por el amor a más allá del amor, porque sabe *la distancia*. Anselm Kiefer, por su parte, explica: “Detrás de cada significado existe un silencio de muerte, un no significado, una pérdida de identidad, que sólo es posible llenar, dar vida, poner en movimiento con el verbo de lo imposible: *Pintar*”¹²⁷. Para ambos la imagen *no muestra sino la imposibilidad de mostrar lo otro, y lo muestra borrando límites, apuntando a la herida, vaciando el lienzo*, desconcertando nuestras distinciones entre presencia y ausencia ¿Dónde encontrar el reposo de una conclusión por efímera que fuera y herida de incertidumbre? Es ya mucho, demasiado, incluso a riesgo de una pérdida de sentido, sentir el roce del ala de *lo otro*.

El punto de apoyo en el pasado y en el futuro es, para fray Juan y para Kiefer, resbaladizo porque la vida voluntaria y racional se sabe mezclada con *otro poder* que le impide realizarse y le da siempre el aire de un esbozo: “sería infiel –nos dice Jacques Derrida– inducirse al engaño de que el *otro* que vive en nosotros vive en sí mismo: porque vive en nosotros y porque vivimos o viviremos esto o aquello en su memoria, en memoria de él”¹²⁸. “Al final, nada queda abolido”¹²⁹ - murmura Kiefer, y Fray Juan, “ donde hiera el amor allí está el gemido de la herida clamando *siempre* en el sentimiento de ausencia”¹³⁰. Por eso, fray Juan no cae en el reflejo de la fuente y desconfía constantemente de los esfuerzos ascéticos; de las obras acabadas. Por eso dibuja Cristos a punto de deshacerse y montes que no son sino *lugares de ninguna parte*, donde uno no sabe si está más acá o más allá. Juan de la Cruz continúa, incesante, su búsqueda por *el desierto carmelitano*. Anselm Kiefer, no cree, tampoco, en los monumentos conmemorativos (esos nuestros esfuerzos activos donde queremos dar lo mejor de nosotros mismos), no cree en la asimilación fácil de la pérdida, y trata de seguir haciendo del lienzo, de manera incansable, *lugar de deserción*. Ambos

¹²⁶San Juan de la Cruz, *Poesías, Cántico A*, en *Obras Completas*, o.c, p.49.

¹²⁷ Anselm Kiefer, *The books of Anselm Kiefer 1969-1990*, o.c, p.117.

¹²⁸Jacques Derrida, *Memorias para Paul De Man*, o.c, p.34.

¹²⁹Citado en Andrew Benjamín, “*Deconstruction and art/ the art of deconstruction*” en Andrew Benjamín y Christopher Norris (Eds), *What is deconstruction?*, o.c, p.53.

¹³⁰San Juan de la Cruz, *Cántico B*, 1.14, en *Obras Completas*, o.c, p.712.

buscan *lo imposible, la relación de la no relación*, ser fieles a una alteridad que no puede ser interiorizada porque permanece siempre irreductible. Lo único que queda del *otro* en nosotros es el *vestigio*, no *el otro* en sí mismo. Es extremadamente fácil deslizarse al advenimiento del ídolo, latría del íd-olo o de la id-eología. Si para fray Juan de la Cruz el deseo no es una cuestión voluntarista, sino que paradójicamente se “ha de desear con todo deseo *aquello que excede todo sentimiento, pensamiento, voluntad, apetito y gusto*”¹³¹. Anselm Kiefer nos dice: “El arte no es una cuestión de voluntad, y aunque habrá quien lo hace, en general no es cosa de buscar una expresión compleja o simple. Es una obsesión. Una obsesión que es una persecución con la paleta, no termina nunca”¹³².

Tan lejos, tan cerca, como los dibujos de Juan de la Cruz, o los lienzos de Anselm Kiefer, busca no ser una obra cerrada. Los personajes se colocan en el umbral, guardando la justa distancia que conecta y a la vez permite mantener separados el sujeto y el mundo. Aparecen situados en la fisura de esa opacidad infranqueable y escuchan un rumor procedente de ese *otro* lugar, de ese *otro* tiempo. Para los ángeles, el rumor del otro lado es un sonido incesante, algo de lo que no pueden librarse: “se siente la ausencia y el gemido juntamente?”¹³³ - dice fray Juan. Y Anselm Kiefer se pregunta: “¿Cómo no mirar lo que no puede ser mirado?”¹³⁴. Algunos ángeles, al sentir el impulso de la salvación, pueden llegar a la sustitución del *otro* y se atreven a cruzar el abismo, a romper la frontera, y constituirse, en virtud de esa decisión, en seres humanos. Si dejamos en suspenso la literalidad de la separación entre mundo terrenal y mundo angélico, y lo tomamos como su más lograda dimensión metafórica, podemos suponer que se trata de seres cuya relación es *imposible* aun cuando la persistencia en esa imposibilidad implique la ausencia de su propia singularidad. El resultado es la potencia de franquear ese precipicio que coloca, al ángel Cassiel, “*tan lejos, y a la vez, tan cerca*”, como única opción para una subjetividad encarnada. Maurice Blanchot explica de nuevo, insuperablemente, este movimiento: “Es el *otro* – nos dice-el que me expone a la unidad haciéndome creer en una singularidad irremplazable, como si yo no debiera faltarle, retirándome de lo que me volvería único. Yo no soy indispensable, no importa quién es, en mí, llamado por el *otro* como ése al que le debe asistencia. El *otro* es él, también, siempre *otro*, sin embargo, prestándose uno *-otro* que no es éste ni aquel- es, cada vez, el único al que le debo todo, comprendida mi propia pérdida”¹³⁵.

And If you look, you look through me,
 And If you talk, it´s not to me,
 And If I touch you, you don´t feel a thing.
 And If you listen I can´t call.
 And if you shout I´ll only hear you,
 Stay and the night would be enough. Far away so close¹³⁶.

¹³¹ San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, 2.4.6 en *Obras Completas*, o.c, p. 234.

¹³² Citado en Steven Madoff, “*Anselm Kiefer: A call to memory*”, en Andrew Benjamín y Christopher Norris (Eds), *What is deconstruction?*, o.c, p.130.

¹³³ San Juan de la Cruz, *Cántico B*, 1.14, en *Obras Completas*, o.c, p.712

¹³⁴ Citado en Steven Madoff, “*Anselm Kiefer: A call to memory*”, en Andrew Benjamín y Christopher Norris (Eds), *What is deconstruction?*, o.c, p.131

¹³⁵ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c, p.28.

¹³⁶ *Stay (Far Away, So close!)*, Bono, U2.



3

El apocalipsis / La nada desconocida



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL CUERPO Y LA PALABRA

El esbozo de la trayectoria de un deseo por el *otro* -Dios, la muerte, la catástrofe, la obra- ha sido inmovilizado en su vuelo. Pero, todavía incansables, nos seguimos preguntando ¿qué soporte admitiría la representación de algo que se da como paradoja en su misma naturaleza? Tal soporte habría de recibir un tratamiento que le permitiera traducir como irrepresentable la esencia misma de aquello que representa: un tratamiento artístico, en cuanto que el arte es capaz de jugar con los límites de representación del material con el que opera; podría ser, por ejemplo, un texto de Marguerite Duras, o tal vez de Ángela de Foligno. *Lo otro en femenino*: “Crear –dice el poeta José Ángel Valente- lleva el signo de la *feminidad*. No es un acto de penetración en la materia sino pasión de ser penetrado por ella, crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada, es el espacio vacío”¹. A los textos de Marguerite, de Ángela, responderá el *cuerpo erótico*, como *ritual de la presencia ausente*. A su minimalismo musical como exceso en el sostenido y exceso en la fragmentación, al texto como falla silenciosa en que se abisma el significado.

Marguerite Duras, o Marguerite Donnadieu. Hablar de ella y de controversia, supone hacer una asociación que es caer en el cliché. Dar pábulo a comentarios sobre su excéntrica personalidad. Duras, la obra, son controversiales, escandalizan. A través de los flashes, de las entrevistas, que hicieron de ella un icono mediático, declaraba: “Está también el escándalo que yo misma represento. Eso es lo que no puedo entender por qué soy, de manera continua, objeto de escándalo. Está la cuestión política (...) pero también está el escándalo de la literatura. *Creo que la literatura es escandalosa porque se sale de lo ordinario y vuelve a la gente loca*. ¿Es el escándalo totalmente infundado? ¿No es cierto que soy escandalosa cuando me expongo de manera continua, aunque todo se desmorone ante mis narices y sin embargo siga haciéndolo? Tengo la impresión de que escribo afuera, abiertamente, indecentemente, eso es lo que es escandaloso. La clase de literatura que escribo”²

Si mística hay –añadiríamos nosotros- ha de tratarse de una mística corporal, empeño de cuerpos enamorados. Forma mística pues, para un contenido pasional: tal parece significar Marguerite Duras al señalar indiferentemente a Anne Marie Stretter como “cristiana sin Dios” y “prostituta de Calcuta”. Vía ascética de Lol en su ejercicio de “evicción total” para vivir en el cuerpo de Tatiana el acto amoroso espiado desde el campo de centeno. Campos abiertos, playas infinitas, avenidas desiertas, edificios en desuso, espacios desolados e ingratos, *paisajes ascéticos de una pasión privada de satisfacción*³. También los místicos,

¹ José Ángel Valente, *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, primer fragmento, Citado en su artículo, *La experiencia abisal*, *Er.Revista de Filosofía*, Sevilla/ Barcelona 24/25, 1998, pp.223-239.

² *Les impressions de Marguerite Duras*, entrevista de Michel Delahaye, *Cinema* 59, 38, July 1959, 14-15. Citado en Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (Eds), *New French Feminisms*, Brighton, Harvester, 1981, pp. 111-113.

³ Cf. Marguerite Duras, *India song*, Gallimard, Paris, 1980; Cf. Marguerite Duras, *El vicecónsul*, Tusquets, Barcelona, 1986; Cf Marguerite Duras, *El arrebató de Lol V. Stein*, Tusquets, Barcelona, 1987.

apunta De Certeau “no rechazan las ruinas que los rodean. Se quedan allí. Van a ellas. Gesto simbólico”⁴.

“Al pensar en Bataille –se excusa Maurice Blanchot, y me excuso yo con él como un eco-pido permiso para pensar junto a una ausencia”⁵. El hombre abrió los ojos a la existencia en la cueva de Lascaux. La imagen pintada en la pared es el enigma del *ser* del ser humano. Enigma que desafía el pensamiento y que quizá sólo el arte y la religión puedan expresar⁶. El arte rupestre de las cavernas manifiesta esa pérdida nostálgica de la unidad con el *otro*, ya sea este *otro* el animal, el cuerpo o el medio. La metáfora final es *el nacimiento del yo*, producto de la repulsión ante el cuerpo y la carne⁷. Un arriba luminoso es contrapuesto a la miserabilidad de un abajo, el del cuerpo. Y, entonces, el mundo es construido a partir de figuraciones o idealizaciones en las cuales aparecen sólo la eternidad y la inmutabilidad. Es el momento de la ausencia y de la separación y hasta de la desaparición de la cosa, de esto de que “hay palabra y hay cosa”, o seguramente sólo palabra, sólo el animal dibujado, no el animal. Hay que comprender entonces, la relación entre la palabra y la muerte, entre la imagen y la ausencia de la cosa o del *no ser* de aquello que la imagen imagina o el lenguaje dice. Hay que hacer hincapié en la corporalidad, en la carne, y en la muerte; en que el “yo” es un producto y no una obviedad, y en que el ser humano separado del medio, de su propio cuerpo, de los *otros*, de Dios, es su miseria pero también su grandeza. *Será precisamente de estos síntomas del deseo sobre el cuerpo, de lo que habrá que tratar a partir de aquí.*

El deseo, para Duras, se vincula a una palabra clave: el *ravissement (arrebato)*, donde se nombra su combinación precisamente con la destrucción. En ese punto preciso en que coinciden pulsión deseante (destrucción) y desvanecimiento de la posesión del *otro*, suspende Marguerite Duras al sujeto deseante de su obra, en un instante que al ser a la vez revelación y aniquilación, podríamos describir también como *apocalíptico*. Que la francesa protagonista de *Hiroshima mon amour* no muriera de amor en Nevers en el instante mismo de la muerte de su amante alemán (“estoy segura de no poder sobrevivirte”)⁸-, la incomprensión de que esa coincidencia no tuviera finalmente lugar, deja a la amante en una devastadora apertura hacia el objeto desconocido. La superposición erótico-imaginaria de Nevers e Hiroshima que ella provoca, encuentra eco en una de esas “felices casualidades” del nombrar de Duras: “Hiroshima ne vers”, “Hiroshima vers rien”: la devastación suspendida; el desastre de Hiroshima invisible en Nevers. Nevers- “nunca”, en inglés:- nunca el desastre se ve:

“ÉL- ¿no quiere decir nada, en francés, Nevers?

Ella- Nada. No”⁹.

Nevers: negación, ausencia.

Si la fusión erótica no puede recibir un predicado adecuado, sólo se puede enunciar de manera negativa. Marguerite Duras se aproxima a este “innombrable” por la vía de la

⁴ Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c., p. 39.

⁵ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, o.c., p.143.

⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000, p.72.

⁷ Cf. Ginés Navarro, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Anthropos, Barcelona, 2002, p.14.

⁸ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (guión y diálogo), Gallimard, Paris, 1989, p.134

⁹ *Ibid.*, p. 86.

evitación- títulos como *L'amant* o *L'amour* son precisamente emblemas de lo que nunca podría ser llamado como tal en el cuerpo de los textos- y sus textos más declaradamente eróticos - *La maladie de la mort*, *L'homme assis dans le couloir*- transforman en imposibilidad de apelación su único y declarado intento: nombrar el acoplamiento de los amantes: “El límite es el lenguaje mismo, que habiendo hecho surgir lo que le falta a lo dicho para dar satisfacción, no permite sin embargo nombrar la otra cosa más que bajo un nombre que la representa como irrepresentable. Imposible hacerle oír lo que sea sin decirle falsamente que deseo tal cosa (decible) y evitar decirle de hecho que mi deseo va hacia la otra cosa”¹⁰. De este límite del lenguaje, de la inscripción del secreto en el texto, de cómo decir lo indecible, escribe Marguerite Duras, desde un deseo que quiere abrir la palabra a su propia alteridad. Es posible contemplar en la escritura de Duras, una veta mística: una especie de desafío: “Una palabra que se asimila al niño, a la mujer, a los iletrados, a la locura, a los ángeles o al cuerpo”¹¹. Tal escritura es producida por una reticencia extrema, entregada al borrado de sus signos. Se quiere a sí misma paradójica, trazada por una mano que no escribe sino reteniendo su paso. Que no dibuja el cuerpo entero. Si el trabajo de la negatividad “en el discurso y en la predicación (...) produce divinidad”¹², el efecto del silencio en el texto durasiano crea goce y pérdida al tiempo. Queda pues, dicha, la naturaleza de los dos campos en los que se trabaja el deseo de apertura a la alteridad: *el cuerpo y la palabra*.

La escritura de Marguerite Duras (esa escritura de libélulas y caballitos del diablo) pone al lenguaje en un funcionamiento que le hace penetrar no sólo el intelecto, sino la sensibilidad en su acepción más corporal: la palabra, -escrita, leída- es sentida como producción del cuerpo, y en el despliegue textual de ella tiene él experiencia de sí mismo: “en la quiebra de la superficie -escribe Gilles Deleuze- la palabra entera pierde su sentido. (...) es decir pierde su poder de experimentar o acoger otro efecto corporal que no sea el de las acciones o las pasiones del cuerpo (...) Toda palabra es física, afecta inmediatamente el cuerpo. (...) estalla en pedazos, se descompone en sílabas, letras, sobretodo consonantes que actúan directamente sobre él, lo penetran, lo hieren. (...) La palabra ha dejado de expresar un atributo del estado de las cosas, sus pedazos se confunden con calidades sonoras insoportables, entran violentamente en el cuerpo, donde componen una nueva mezcla, un nuevo estado de las cosas”¹³.

Y sin embargo, es importante insistir, y recordar la sabia advertencia de Marc Le Bot: “la totalidad del saber experimental del cuerpo no puede conducir a una verdadera representación del mismo; el cuerpo es un imaginario, su verdad no existe”¹⁴. El cuerpo, no es un modelo de identidad del yo, sino una metáfora de aquello que excluye la identidad: es la figura de la locura, no de la autoposición. No es una esencia o naturaleza sino el reverso de la esencia o la naturaleza. Es un nombre para lo que pone en crisis todo el juego de nuestras representaciones a través de una diferencia irreductible, y lo que denota, por

¹⁰Vincent Descombes, *L'inconscient malgré lui*, Minuit, Paris, 1987, p.65.

¹¹Michel de Certeau, *Le fable mystique*, o.c, p.24.

¹²Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, o.c, p.538.

¹³Gilles Deleuze, *Logique du sens*, o.c, pp. 106-107.

¹⁴ Marc Le Bot, “Une mort si douce”, en “*Le corps entre illusions et savoirs*”, *Esprit*, nº62, février, 1982, p.168.

encima de todo, *es deseo*. La referencia al cuerpo, entonces, es una referencia a todo lo que es transgresivo en el comportamiento humano.

El cuerpo, en los textos de Duras, “sabe leer entre”, es decir, desentraña, convierte en experiencia carnal los signos –sensaciones, estímulos- que percibe. Conocer, además, es, en su sentido bíblico más perfecto, algo carnal y sexual. Conocer verdaderamente, en palabras de Emile Cioran, “es conocer lo esencial, internarse en ello, penetrarlo con la mirada y no con el análisis ni la palabra”¹⁵. A la vez, la mirada, es la función del ojo, orificio simbólico por el que el mundo penetra en nosotros. Y obligado es recordar que los orificios del cuerpo son, al tiempo que los puntos de contacto más estrechos con el mundo, centros de gran importancia erótica.

Un cuerpo erotizado escribe el texto durasiano. Podríamos decir que *su lenguaje no es el de la expresión de un pensamiento, sino, acaso, el de la expresión de los estados del cuerpo*. Ciertamente, que sus textos reflexionan a menudo sobre la poderosa organización cognoscente que en el cuerpo construyen algunos de sus estados; el hambre, por ejemplo: “En Calcuta, no, en Calcuta no se confunde, en ningún momento, la comida con el polvo, las cosas son elegidas con precisión, pero la mente ya no está aquí para hacerlo, es otra cosa la que elige por ella lo que se presenta”¹⁶. Pero esta inteligencia corporal no es sólo objeto de reflexión; lo importante es que determina el contenido y la forma de la obra en su conjunto. En palabras de la misma Marguerite Duras: “Es un mundo totalmente corporal (...) es al andar cuando le viene a *Lol*, otra memoria que a veces alcanza el cerebro, no la conciencia”¹⁷. Las sensaciones tienen entonces el poder de revelar algo que no es consciente: “Esta mañana por ejemplo –escribe Duras- por esa desaparición momentánea del movimiento del mar, por ese espanto repentino y sin motivo aparente, he sido informada acerca de nuestra profunda semejanza ante el azar del deseo”¹⁸. Registra incluso casos como el de Alissa (en *Détruire dit-elle*), cuya conciencia ha desaparecido bajo el peso de una extraordinaria inteligencia corporal y no traduce en su discurso más que la enunciación de sus percepciones (esencialmente visuales y auditivas), de manera que sus frases inquietantes carecen de lógica, de reflexión, de ideas.

Hereda Marguerite Duras, sin duda de Merleau-Ponty, una noción de cuerpo- “carne”- como conciencia de sí y por sí, depositaria de una suerte de sabiduría. Para ambos “El horizonte, como la tierra o el cielo, no es una colección de cosas tenues, o el título de una clase, o una posibilidad de concepción, o un sistema de potencialidad de la conciencia: es un nuevo tipo de ser. Ser poroso, preñado, el ser de la generalidad y en él está sumido, englobado, el otro ser, aquél ante el cual se abre el horizonte. Su ser y las lejanías participan de una misma corporeidad o visibilidad en general, que reina entre éstas y aquél y hasta más allá del horizonte, más acá de la piel, hasta el fondo del ser.”¹⁹. Sin embargo, Duras,

¹⁵Emile Cioran, *La caída en el tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1993, p.22.

¹⁶Marguerite Duras, *El vicecónsul*, o.c., p.19.

¹⁷Marguerite Duras y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977, p.98.

¹⁸Marguerite Duras, *Aurélia Steiner* (guión), Mercure de France, Paris, 1980, p.143. Citado en Sharon A. Willis, *Marguerite Duras: Writing on the Body*, University of Illinois Press, 1987, p.69.

¹⁹Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p.184. El horizonte del ser es poroso, escribía ya Husserl.El cuerpo es carne. La carne del ser humano y la del mundo incluyen zonas claras y zonas de luz (las de los cuerpos y sus cualidades), pero también otras opacas, las de las líneas de

arropada por su quehacer poético, se arriesga a extralimitar en su obra las consecuencias de esta idea fenomenológica. El cuerpo conoce mediante sus sentidos, y esta aprehensión del mundo – que no suele retener nuestra atención más que en cuanto etapa hacia una elaboración intelectual de sus sensaciones- aparece en sí acompañada de *una suspensión de todo juicio*. En palabras de Juan David García Bacca: “la simple contemplación sensible implica una neutralización gnoseológica”²⁰.

Se produce sin embargo en esta etapa infra-consciente, una elaboración llevada a cabo por el propio cuerpo y a cuyo proceso no está convocado el entendimiento; esta elaboración, operación de conocimiento corporal responde en Duras, al nombre de *pasión*. Instintivamente, acordada a esta pasión, Anne Desbaresdes distingue enseguida que el homicida se conducía “Como si, viva o muerta, le fuera lo mismo ya”, y se eleva, pese a su inexperiencia a un nivel donde *oscuramente sabe*. Pero, ¿qué es lo que sabe? Anne revive la pasión de los amantes que consumaron su amor en una escena que tomó forma de asesinato. En la pasión que encuentra en la *comunidad de los amantes*, las manos de Anne Desbaresdes desean revivir por sí mismas el gesto del hombre que, en el relato de Chauvin, mata a su amante; Anne controla con esfuerzo esta iniciativa de su cuerpo, que intuye que un amor como el de la pareja de amantes muertos sólo puede darse en una similar experiencia corporal de muerte²¹.

Maurice Blanchot y Georges Bataille, en cuyo círculo de influencia e incluso de amistad se encontró Marguerite Duras, tuvieron seguramente parte en el hecho de que ésta escogiera la escena amorosa como formulación de la apertura al *otro*. Hablar de “escena amorosa” significa, pues, hablar de una cristalización representativa de la apertura al *otro*. Comunidad de los amantes es pues una apelación sincrética de la escena que representaría – si ello fuera posible- la relación de alteridad. Sobre la presencia o ausencia en ella de lo que convencionalmente llamamos sentimiento amoroso, Georges Bataille no da consignas definitivas, y llama, “mundo verdadero de los amantes”, a aquel en el que se da “una relación tan singular entre los seres que incluso el amor no es necesario, puesto que (...) su obsesión llega a tomar la forma de la imposibilidad de amar”²². Si la pregunta se le hace a Marguerite Duras, la respuesta es una paradoja evidente; así la desconcertante declaración de Lol V. Stein a Jacques Hold: “No te amo, sin embargo, te amo, ¿comprendes?”²³ Empezar el acercamiento a esta idea de la comunidad de los amantes desde la perspectiva de la calidad del impulso hacia el *otro* no exime de intentar dibujar los atributos de lo que Maurice Blanchot ha dado en llamar “comunidad”. Y, para ello, lo mejor es citarle de nuevo:

“He aquí la habitación, el espacio cerrado abierto a la naturaleza, cerrado a los hombres, en el que (...) dos seres no intentan unirse más que para vivir (...) el fracaso que es la verdad de lo que sería su unión perfecta, la mentira de esta unión que siempre se realiza al no realizarse. ¿Forman a pesar de ello algo así como una comunidad? Más bien es por eso por

fuerza. La carne maciza va acompañada de la carne sutil. Hay una idealidad no ajena a la carne. Dicho de otra manera, somos seres de frontera, biología y sentido.

²⁰ Citado por Carlos Gurméndez, *Crítica de la pasión pura I*, FCE, México, 1989, p.222

²¹ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 99-100.

²² Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, o.c, p. 58

²³ Marguerite Duras, *El arrebató de Lol. V. Stein*, o.c, p.136.

lo que forman una comunidad. (...) La comunidad de una prisión, organizada por el uno, consentida por el otro, donde lo que está en juego es la tentativa de amar- pero por Nada, tentativa que finalmente no tiene otro objeto que esa nada que les anima sin ellos saberlo y que no les expone a nada más que a tocarse vanamente. (...) una sola soberanía la de la muerte que merodea, que se deja evocar pero no compartir, la muerte de la que uno no se muere, la muerte sin poder, sin efecto, sin obra (...) (...) ¿Cómo no buscar aquí y cómo no encontrar la comunidad negativa, la comunidad de los que no tienen comunidad?”²⁴. “Tentativa de amar- pero por nada”. Así, dice la mujer en *Les yeux bleus cheveux noirs*: “Usted es mi amante por la razón que usted ha dicho, porque no quiere nada”²⁵.

La comunidad de los amantes incluye en su naturaleza la imposibilidad misma de tal comunidad. La comunidad, como el deseo, se encuentra pues en una tensión de destrucción, suspendida por el hecho de la imposible fusión de los amantes: “Entre usted y yo, la separación definitiva, la amo”²⁶. En ese punto mismo en que la comunidad se crea por el propio hecho de su imposibilidad, es donde Marguerite Duras decide encontrar a los amantes. Que la escritora siempre acuda a ese encuentro no puede extrañar a quienes conocen la atracción que sobre ella ejerce: “Este amor que lo ha arrebatado todo y que es imposible”²⁷. Patetismo del ser, romántico y crédulo, frustrado en sus esperanzas: “la historia son ellos, esta no coincidencia que puede un día olvidarse a sí misma y saberlo: ignorar su olvido de los posibles en tanto que demasiado distintos, aún tan lejos el uno del otro. La felicidad está aquí en S. Thala”²⁸. Conclusión al tiempo descorazonadora e insignificante, pues ¿qué memoria es posible tener de lo que no ocurrió? Memoria de la imposibilidad misma²⁹. Marguerite Duras encierra en *La maladie de la mort* a los amantes para vivir en el repetido contacto sexual: “la admirable imposibilidad de reunirse a través de la diferencia que les separa”³⁰. Así, se cierra *La maladie de la mort*, nombrando la pérdida como la única posibilidad, confiando a la memoria su incierto recuerdo: “Así, sin embargo, ha podido vivir este amor de la única manera posible para usted, perdiéndolo antes de que sucediera”³¹.

Consideremos entonces la siguiente afirmación: el amor- pasión, cuya pretensión es alcanzar la fusión con el *otro*, sólo se resuelve en el instante de la muerte. Pero una muerte que, como dice Eugenio Trías, es “muerte a dos, un genuino *duo-cidio*, en el que cada uno pretende vivir su muerte y la del ser amado, alcanzándose entonces la fusión. De ahí que el amor-pasión trame una relación intrínseca, desde su encadenamiento, con la muerte (filtro de Amor, filtro de Muerte), o sea, un amor que se desarrolla en el horizonte de la muerte”³². La relación del sujeto con la muerte participa entonces, de los mismos atributos que la

²⁴ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, o.c, pp. 82-83.

²⁵ Marguerite Duras, *Los ojos azules. Pelo negro*, Tusquets, Barcelona, 1997, p.97.

²⁶ Yann Andréa, *M.D*, Minuit, Paris, 1983, p.121.

²⁷ Marguerite Duras, *Los ojos azules. Pelo negro*, o.c, p.122.

²⁸ Leslie Hill, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, Routledge, New York, 1993, p.67.

²⁹ Cf. Georges Bataille, *El erotismo*, o.c, p.25.

³⁰ Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Minuit, Paris, 1982, p56

³¹ *Ibid.*, p.57.

³² Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 26. Cf. También el clásico de Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, CONACULTA, México, 2001.

relación erótico-amorosa. En ambos casos, una violencia –erótica o mortal- arranca al ser de aquello que lo funda. En ambos casos, también, la coincidencia e la ignorancia y la experiencia: aparición y evanescencia al unísono, conocimiento y fusión suspendidos entre su advenimiento y su desvanecimiento. La liberación de exceso de energía que comparten ambas pulsiones es traducible en convulsión orgánica y en suspensión de la actividad sensorial y, como consecuencia, en proyección de la conciencia en lo indefinido, en la atemporalidad: “Nadie podría negar que un elemento esencial de la excitación es el sentimiento de perder pie, de zozobrar. (...) Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir, sin dejar de vivir”³³.

Comunidad amorosa imposible, comunidad de muerte imposible, la indistinción entre ambas pulsiones se hace patente en el vocabulario de Duras: “*c’est fait*” (“ya está”, “así es”) y “*C’en est fait*” (se acabó) se reparten sin diferencias la expresión del acto sexual y de la muerte querida por los amantes. En esa particular relación erótica que viven Anne Desbaresdes y Chauvin, consistente en reconstruir mediante la conversación, la muerte consentida de una mujer a manos de su amante; la palabra que convierte a Anne, en la amante de Chauvin refleja la conmutabilidad de la muerte y el acto amoroso: “Quisiera que estuviera usted muerta” dice Chauvin”, “está hecho” dice Anne Desbaresdes³⁴. Marguerite Duras misma, explicita la razón erótica de Anne Desbaresdes, su pasión suicida: “Ella quema todas las etapas del deseo, del erotismo, de la conciencia. No conoce a Chauvin. Lo que adivina en él es una predisposición al asesinato. Es un conocimiento inmediato”³⁵. La fórmula erótica que utiliza la francesa de *Hiroshima mon amour*: “Me matas. Me haces bien”³⁶, reúne el goce y la agonía en una ambivalencia que, esté o no presente la muerte real, es siempre el nudo central de la relación amorosa en la obra de Duras. Como sugiere la extraña sabiduría de la amante de *Les yeux bleus cheveux noirs* que“(...) se para, le mira, luego le dice que durante las primeras horas de su encuentro supo que se había lanzado a amarle del mismo modo que se sabe que se ha empezado a morir”³⁷.

Marguerite Duras suspenderá a sus personajes en el estado de apertura a la coincidencia erótico-mortal entrevista e inmediatamente eclipsada en este instante *apocalíptico*. Podríamos decir que desea establecer un puente entre el significante y el significado, entre la palabra y la cosa, entre el yo caleidoscópico y un incierto e incognoscible *otro*: “Escribir-dice Duras- no es simplemente contar historias. Es justo lo opuesto. Contar todo de una vez. Es contar la historia y la ausencia de la historia. Es contar una historia a través de su ausencia”³⁸. Y unas pocas páginas más adelante añade: “He hablado mucho acerca de escribir, pero no sé lo que es”³⁹. El significado, que reposa aquí en el corazón mismo de la

³³ Georges Bataille, *El erotismo*, o.c, pp.244-245. Dice también Jean Didier Vincent: “La tormenta cerebral del orgasmo tiene como resultado una suspensión temporal de la percepción biológica de la duración tal y como se produce en ciertas epilepsias parciales. La búsqueda de la sincronía entre los orgasmos de los amantes podría ser un intento de completar la fusión de los dos estados centrales fluctuantes en una dimensión temporal unificada”. En *Biología de las pasiones*, Taurus, Madrid, 1990, p.318.

³⁴ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, o.c, P.130.

³⁵ Marguerite Duras “Interview” en Télérama, citado por Carol Murphy, *Alienation And Absence in the Novels of Marguerite Duras*, French Forum Publishers, 1982, p.67.

³⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, o.c, p.35.

³⁷ Marguerite Duras, *Los ojos azules. Pelo negro*, o.c, p.75.

³⁸ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, POL, Paris, 1987, pp. 31-32.

³⁹ *Ibid.*, p.37.

palabra, sólo nos atormenta porque siempre hay una ausencia. La presencia semántica plena nos está vedada. El deseo hace así que Marguerite tienda la palabra como anzuelo, anzuelo que quiere pescar lo que no es palabra, pescar *la entrelínea*, para arrojar la palabra afuera y darse cuenta, un tanto desconsoladamente, de que la no palabra, al morder el anzuelo, la incorporó⁴⁰. Para Marguerite Duras, escribir, en el sentido estricto del término, “es un viaje a lo desconocido, es dejar que la escritura escriba lo que quiera. Es saber y no saber lo que vas a escribir, es no creer que tienes la respuesta, es temblar”⁴¹. Así, explora estados de intensidad extrema- pero para ella, las motivaciones de los personajes resultan imposibles de reconstruir: “En el mundo de la locura – señalará, y *no debemos olvidar que para Duras la literatura es algo que vuelve a la gente loca-* no queda nada, ni la estupidez ni la inteligencia, ni el maniqueísmo, ni la responsabilidad, ni la culpabilidad. Todo se deshace”⁴².

Que la prudencia de la carne es enemiga de Dios, lo sabían ya algunos santos: “Lección de tinieblas el cuerpo místico es un cuerpo que grita, tejido de dolor y de alegría, de apoteosis y de abyección”⁴³. De este cuerpo místico, algo sabremos a través de Ángela de Foligno. Sabremos de la abyección, pero también del grito con el que rompió la apacibilidad de la Iglesia de Asís. Marguerite Duras revela un entendimiento similar, cuando, para nombrar el lugar de la pasión erótica en *L’amant* pone en boca de la joven protagonista, lo que le parece una forma equivalente en su exceso: “la habitación donde voy cada tarde a profundizar en el conocimiento de Dios”⁴⁴. Su mejor comparación para un cuerpo deseado-*comparación soberbia-* es la de la divinidad: “La indecencia de su cuerpo tiene la magnificencia de Dios”⁴⁵. Los amantes de Duras, como Ángela de Foligno y Cristo crucificado, se encuentran en cuerpo y abismo, abismo que se abre en el momento del *apocalipsis*, de la fulgurante revelación de lo irrepresentable.

El místico, como el amante, padece- gusta de- este mismo movimiento ejecutado y desmentido en la revelación y el ocultamiento simultáneos de lo *imposible*: “Toda mística parte de un conocimiento del dualismo y, al mismo tiempo, lo niega. El místico es errante, porque es un ser del entre-dos, está en la separación y en la reunión, a la vez, al mismo tiempo. (...) *Te contemplo, sintiendo que estoy separado de lo inaccesible*”⁴⁶. Es además, en el espacio de oscilación entre objeto dado y suprimido – sea el objeto erótico o el místico- donde se produce la apertura a la *noche del no-saber*. Un *no-saber* que coincide con un “ensimismamiento” que no ha de ser entendido como una concentración superlativa de la conciencia, sino como todo lo contrario, como apertura, como vaciado: “También el amor pertenece a las experiencias religiosas peligrosas, porque sustrae al hombre de los brazos de

⁴⁰ Para toda la idea de la *entrelínea*, ver Jacques Derrida, *De gramatología*, o.c.

⁴¹ Cf. *Marguerite Duras cherche la liberté et la vérité dans le crime*, *Combat*, 16-17, febrero de 1963. Citado en Sharon A. Willis, *Marguerite Duras: Writing on the Body*, o.c, p. 56.

⁴² Cf. *La Séduction de la folie*, *Le monde (des livres)*, 29 de marzo de 1967. Citado en Suzanne Horer y Jeanne Soquet, *La Création étouffée*, Pierre Horay, Paris, 1973, p.102.

⁴³ Jean Noël Vuarnet, “*Les phénomènes physiques du mysticisme et leur représentation*”, o.c, p.130.

⁴⁴ Marguerite Duras, *El amante*, Tusquets, Barcelona, 1989, p.94.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Ágatha*, Minuit, Paris, 1981, p.49. No hay que olvidar aquí que Ágatha constituye una lectura apasionada de Duras, en torno al *Hombre sin atributos*, de Musil.

⁴⁶ Youssef Ishaghpour, “*La voix et le miroir*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Ed de l’Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, p.105.

la razón y lo traslada a un estado de no conciencia, sobre un abismo sin fondo”, señalará Robert Musil⁴⁷. Danielle Bajomée ha dado un nombre atinado al proceso durasiano de desconocimiento: *ascesis de la insignificancia*. Y lo ha descrito como la vía imposible para coincidir con el ser en el silencio⁴⁸. Habría que señalar sin embargo con Jacques Derrida, que esta unión mística, este acto de des-conocimiento, es también: “una visión verdadera y un verdadero conocimiento (...). Este conoce al desconocimiento mismo en su verdad, que no es adecuación sino revelación”⁴⁹. Una revelación que para Duras anuncia que el único objeto de dicha revelación es el *apocalipsis* mismo; una catástrofe que no es sino lo que revela destruyendo, y lo que se destruye revelándose, una y otra, y otra vez⁵⁰.

Es Maurice Blanchot quien devuelve a esta exposición a su centro de interés, a la idea de *abolición*: “No estamos por encima de la persona, estamos por debajo, lo impersonal es uno de los rasgos de lo sagrado”⁵¹. Tal vez sea posible aquí, evocar la *religión de Acéphale*. Una religión sin otro dios que la soberanía *apocalíptica* del éxtasis y su imposible empeño: rehacer al hombre desrealizándolo en el cumplimiento de su propia nada⁵². La pasión de destrucción amorosa de los personajes de Duras, los acerca a menudo, a ese acto religioso por excelencia que es el *sacrificio*. Así, la pasión de Alissa la entrega a una mimesis con sus objetos de pasión – Elisabeth Alione entre otros- que físicamente se concreta en el corte de cabellos que se hace para parecerse a esta última; de esta manera, Alissa trata de provocar una confusión simbólica de las individualidades que conduzca a una circulación indistinta del deseo entre los miembros de esa pequeña comunidad que forman los personajes. A este episodio se refiere Marguerite Duras de la siguiente manera: “Es muy oscuro para mí. Ella corta sus cabellos (...) Sé que es algo *sacrificial*. Es algo que va hacia el mundo de Elisabeth, algo que ella da a Elisabeth Alione, que pasa al otro lado del mundo”⁵³. Marguerite Duras es perfectamente consciente del talante místico- *religioso*, dice ella, de sus escritos-: “Entiendo por *religioso* –aclarará- ese impulso más fuerte que uno mismo e injustificable” (...) “Ese desvanecimiento del ser, a favor del *otro*, que es un movimiento constante en (...) en estos textos. De alguna manera hay que llamarlo”⁵⁴. Y tras las páginas de *La Douleur* escribirá: “Aprended a leer: son textos sagrados”⁵⁵.

⁴⁷Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 35-36. Cf. También Juan García Ponce, *Robert Musil y el amor místico (1880-1980)*, en *Las huellas de la voz*, o.c, pp. 393-403.

⁴⁸Danielle Bajomée, “*La nuit battue à mort*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.34.

⁴⁹Jacques Derrida, *Psyché. Inventiones de l’ autre*, o.c, p.543.

⁵⁰Cómo bien ha sabido detectar Leslie Hill, en *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, o.c, ver especialmente su capítulo 6: *Writting Sexual Relations*.

⁵¹Citado por Danielle Bajomée, “*La nuit battue à mort*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.38.

⁵²Recordemos brevemente que la *religión de Acéphale* se basa en el sacrificio de la cabeza a favor de una disolución individual que pudiera conducir a la fusión de la víctima y el verdugo. Mística del sacrificio centrada en una pulsión de destrucción, en una pulsión de muerte cuya violencia produce una pérdida de energía – un exceso- que puede ser principio de creación. Cf. Georges Bataille, *El erotismo*, o.c, pp. 86-114.

⁵³Citado en Youssef Ishaghpour, “*La voix et le miroir*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.107.

⁵⁴Marguerite Duras en *Les Parleuses* (en colaboración con Xavière Gauthier) Citado en Yann Anréa, *M.D.*, o.c, p.178.

⁵⁵Marguerite Duras, *La douleur*, POL, Paris, 1984, p.134.

EL CUERPO ABIERTO Y LA MÍSTICA FEMENINA DE LA EDAD MEDIA

Un paso más y la palabra desemejante de Pseudo Dionisio, aquella que mostraba lo que no podía decir, será el cuerpo mismo, un cuerpo dolorosamente o deliciosamente atormentado por lo que le obsesiona, un cuerpo parlante y mudo, que atestigua lo que no puede ni decir ni saber. Una experiencia física e indecible del espíritu. Y es que a partir del siglo XIII— nos cuenta Michel de Certeau— una lenta desmitificación religiosa parece acompañarse con una lenta mitificación amorosa⁵⁶. A la palabra divina (que tenía también naturaleza y valor físicos), se sustituye el cuerpo amado (que no es menos espiritual y simbólico en la práctica erótica.) El modo de sentir toma formas físicas, relativas a una capacidad simbólica del cuerpo más que a una encarnación del Verbo. Esta manera de sentir, acaricia, hiere, recorre las gamas de las percepciones, llega a alcanzar los extremos que ella rebasa. “Habla” cada vez menos, se va trazando en mensajes ilegibles sobre un cuerpo transformado en emblema o en un memorial grabado por los dolores del amor. La palabra queda fuera de este cuerpo, escrito pero indecifrible. El cuerpo de los místicos, el cuerpo de Ángela, es, a partir de aquí, nuestro texto. Es el portador de las acciones en las que se encuentra materia tanto para construirse como para perderse. El lugar del cuerpo; el lugar donde angustias, dolores y sentimiento de abandono no ahogan sin embargo el estupefacto júbilo del amor puro, cierta ebriedad de alegría y el grito en el caminar oscuro hacia el otro y a partir de él. Este lugar del cuerpo nos permite desplazar la pregunta de saber lo que es pensar según la respuesta dada por Descartes, y oponer una visión experimental, lateral, donde pensar quiere decir pasar, exceso hacia el otro, éxtasis mortal de la identidad. Porque el cuerpo tan estrechamente controlado y codificado por la sociedad que lo especifica, es huidizo y evanescente, y constituye paradójicamente su zona opaca y su referencia invisible⁵⁷.

Por razones que vamos a explicar, la experiencia femenina se destacó frente a la producción teológica y masculina, que consideraba a la presencia como una venida del *Logos*. Así, tal y como Dionisio, Eckhart, o el mismo fray Juan de la Cruz “menos *moderno* que Teresa de Ávila en este sentido”⁵⁸ anclan su práctica apofática en la Escritura (aunque no podemos

⁵⁶ Cf. Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c, pp. 9-44. Entre el siglo XIII y el siglo XIV se tiende a fijar el comienzo del Renacimiento y la modernidad de Occidente. En este intervalo se produce la tecnificación de las élites y la marginalización de la mayoría de la población. Se profesionaliza la teología, se politizan las divisiones en las instancias eclesiásticas y se autonomiza el derecho secular. Es el periodo del aislamiento progresivo de la cultura y de las “devociones” rurales en relación con la burguesía naciente de las ciudades. En el momento en que se objetivan y desmoronan los marcos de referencia, se desorbitan los itinerarios individuales. Se multiplican las corrientes “heréticas” y la obsesión por el “fin”-fin de un mundo, muertes epidémicas; exilio del sentido.

⁵⁷ Algo que han mostrado los antropólogos Peter Stallybrass y Allon White, quienes siguiendo a Bakhtin señalan como la categoría cultural de cuerpo es la base sobre la que descansan otras construcciones simbólicas de la cultura, como las jerarquías estéticas y sociales. Stallybrass y White realizan un recorrido para ver como las imágenes del cuerpo nos hablan de las sociedades y los valores que las constituyen. Ver su obra: *The politics and poetics of transgression*, Cornell University Press, 1986.

⁵⁸ Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c, p.15.

olvidar tampoco que la Escritura en fray Juan es, fundamentalmente, El *Cantar de los cantares*), mujeres como Ángela de Foligno o Beatriz de Nazareth utilizarán sus prácticas diarias meditativas para inscribir en los cuerpos la huella de una presencia y de una ausencia. Un vocabulario relativo al cuerpo deletrea al deseo según un erotismo espiritual. La asociación de las mujeres con un cierto tipo de mística visionaria, extática y corpórea, (no sin señales de notable resistencia por parte de algunas y creo que nunca se subrayará lo suficiente)⁵⁹ no es el resultado del descubrimiento de un universal femenino, sino de un conjunto específico de restricciones sociales y culturales que enfrentaron a finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. Como atinadamente señala Adelina Sarrión: “La visión dualista del ser humano mantenida en la teología cristiana a partir de San Agustín de Hipona, afirma la composición del mismo por dos principios: el alma y el cuerpo, o bien, el espíritu y la carne. Esta dicotomía será utilizada para asociar a la mujer con el principio inferior al que se debe combatir y dominar: el cuerpo, la carne”⁶⁰.

La carne de la mujer signo de la fragilidad y la debilidad, debe entonces *ser sellada*. El cuerpo femenino es asociado con el orificio, el agujero, y por lo tanto es visto como permeable como susceptible de abolir la distinción interior / exterior (cuerpo/ espíritu) en la que descansa el orden simbólico. El cuerpo femenino *debe ser sellado*, hemos dicho, se trata, en efecto, de la *integritas* medieval que concierne no sólo a la castidad, sino también a la vista y al discurso⁶¹. Una modificación esencial sobre la integridad del “yo”, va a ser transgredida por algunas mujeres, a favor de la apertura amorosa al *otro*. Modificación que se presenta en la figura de “hueco”- “defecto”, “apertura”, “ausencia”- donde se pierde la distinción interioridad / exterioridad corporal, donde lo sensible desmiente su necesidad de una “superficie” donde el cuerpo espera y desea *lo otro de lo sensible*; y donde ciertamente se temen las consecuencias derivadas de esa percepción del cuerpo –perforable siempre- “con riesgo de pérdida sustancial vital por ese agujero”⁶².

A la enseñanza teológica y teórica de la Escritura y a la mediación con las instituciones ofrecidas por la figura masculina del sacerdote, se contrapone así el conocimiento experiencial femenino que pasa por el cuerpo, alterando muchas veces el tejido social, y que exige para sí el reconocimiento de su relación con lo divino. La tensión crecerá con el tiempo cuando autorizadas por su experiencia, las mujeres decidan tomar la palabra y enseñar. La distinción putativa entre un misticismo afectivo y afirmativo y uno intelectual o negativo, nos da pistas, entonces, de los debates acerca del valor y el papel de las experiencias visionarias y extáticas de lo divino. Como hemos señalado en nuestro recorrido por la obra del Areopagita, antes que remarcar una diferencia entre textos místicos apofáticos o catafáticos, deberíamos señalar que la distinción entre un lenguaje

⁵⁹ Cf. Amy Hollywood, *The soul as Virgin Wife: Mechtild of Magdeburg, Marguerite Porete and Meister Eckhart*, University of Notre Dame Press, 1995.

⁶⁰ Adelina Sarrión, *Beatas y endemoniadas. Mujeres heterodoxas ante la inquisición Siglos XVI a XIX*, Alianza, Madrid, 2003, p.33.

⁶¹ Cf. El exhaustivo trabajo de Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge University Press, 1990, pp. 1-62. El autor da referencias de esta asociación en por ejemplo, el *Sermo de conversione ad clericos* de San Bernardo o en *De Civitate Dei*, de Agustín de hipona.

⁶² Didier Anzieu, “*Le moi-peau*” en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 69, Paris, 1984, p.202. Citado en Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European culture*, Cornell University Press, 1997, p. 199.

catafático y otro apofático y místico, ocurre muchas veces al interior del *mismo* texto. Las visiones no necesariamente eliminan la apófasis; es más, implican a veces, un movimiento en el que *a través de la visión misma* se desliza una experiencia cada vez más inefable. Así, Ángela de Foligno, en una imagen bellísima, se mueve de la experiencia visionaria del cuerpo de Cristo hacia la inefabilidad, a través de la oscuridad que percibe en los ojos y en el rostro del Amado. De manera semejante, Hadewijch de Amberes, beguina visionaria del siglo XIII, narrará cómo en una visión, al recibir la Eucaristía, el cuerpo de Cristo se le presenta en forma humana y luego es aniquilado de manera que el alma y Cristo se vuelven uno, imposibles de diferenciar:

“Se dirigió hacia mí y sacó del cáliz su Cuerpo con la mano derecha, mientras que con la izquierda tomaba un cáliz, parecía que del altar, pero sin que yo viese de dónde. Se me apareció entonces en la ropa y la figura que tuvo por primera vez el día que nos dio su cuerpo: bajo la forma viril, dulce y hermoso vino a mí, tan humildemente como uno que se somete completamente al otro. Me hizo don de sí mismo bajo las especies y figuras del sacramento, como es de uso; después me hizo beber del cáliz, con el aspecto y sabor del vino como es costumbre. Finalmente, se adelantó, me tomó completamente en sus brazos y me estrechó contra él. Todos mis miembros sintieron los suyos en la plenitud que yo había deseado de corazón, según mi propia humanidad. Así tuve externamente la satisfacción plena y perfecta. Y por poco tiempo, tuve también la fuerza para soportarlo; pero bien rápido perdí la visión del hombre bello en su forma exterior y la vi desvanecerse sin que quedara nada. Se diluyó y se fundió de tal manera, que en mi no podía distinguirlo. Me pareció entonces que éramos uno sin diferencia”⁶³.

En este sentido, a pesar de que hubo muchas mujeres que hicieron de las visiones el terreno fértil de una experiencia que se les negaba a través de las Escrituras, las visiones no son patrimonio exclusivamente femenino. No hay sino recordar a Ruperto de Deutz (1070-1135), o a Joaquín de Fiore (m. 1202), para quienes las visiones al igual que para Hildegarda de Bingen (1098-1179) ofrecían una experiencia directa de la interpretación bíblica. Francisco de Asís (1181-1226) sufrió fenómenos físicos extraordinarios, y fue considerado el primer estigmatizado de la historia, lo curioso además, es que sus contemporáneos lo consideraron por lo mismo, un hombre *femenino*⁶⁴. Ya en el siglo XII, Bernardo de Claraval, iniciador de monacato Cisterciense, fue el mayor comentador medieval del *Cantar de los Cantares*, y podemos afirmar que inició y proveyó de vocabulario e imágenes a toda la tradición de la mística erótica que se despliega en los siglos XIV y XV.

Por otra parte, en el siglo XIII encontraremos sin embargo a Marguerite Porete, que dejará la experiencia visionaria y erótica en aras de una unión absoluta con lo divino, que se manifestará precisamente a través de la aniquilación del alma. En el siglo XV “tenemos testimonios de escritoras cuya espiritualidad sin embargo, se mueve al margen de la mística unitiva y visionaria: en Aragón, Isabel de Villena, y en Castilla, la insólita Teresa de

⁶³ Hadewijch de Amberes, *Cartas, Visiones, Canciones*, en *Flores de Flandes*, BAC, Madrid, 2001, *Visión 7*, pp. 172-174.

⁶⁴ Ver al respecto, Grace M. Jantzen, *Power, Gender and Christian Mysticism*, Cambridge University Pres, 2000, p. 190, pp.199-203.

Cartagena”⁶⁵. Pero de nuevo, incluso una figura como Meister Eckhart, a quien se ha señalado siempre como principal exponente del misticismo especulativo⁶⁶, fue profundamente influenciado no sólo por Marguerite Porete, sino también por las mujeres visionarias con las que convivió y trabajó⁶⁷. Mujeres que subvierten a través de sus palabras y de sus cuerpos, cualquiera de nuestros intentos por distinguir entre acción y contemplación, emoción y razón, cuerpo y alma.

La analogía aristotélica de que “el espíritu es a la carne, lo que el hombre a la mujer”, debe ser entonces, examinada con atención dentro del contexto del cristianismo de la Edad Media. La mujer es asociada, con la fisura, con el orificio, que podría suponer el lugar de subversión, la brecha entre el hombre y su unión armoniosa con Dios. Aquello que se quiere evitar *sellándola*: “tu *carne* –dice Agustín- es como tu esposa (...) se te rebela, tal y como ella lo hace. Censúrala, repréndela hasta que sean uno por la ley del *espíritu*”⁶⁸. Y sin embargo la lógica de la carne ofrece alternativas distintas a las de la identificación victimizadora con el control, o las del rechazo de la identificación de esa misma carne, a través de la identificación total con el *espíritu*; algo que con frecuencia no ha sido comprendido incluso dentro del llamado *movimiento de las mujeres* contemporáneo: “A la caverna donde estas mujeres de la Edad Media moran- nos proponen Cirlot y Garí- hay que acercarse con temor y temblor. No se puede llegar con los nombres de nuestro siglo y tratar sin más de conquistarla nombrando: histeria, dolorismo, depresión, anorexia. Nombraremos, pero de nada servirá, pues permanecerá herméticamente cerrada, sin que sus palabras fluyan hasta nosotros”⁶⁹.

Escritura necesaria, cuerpo que es texto, porque es recipiente colmado, desbordante, de *algo* que no puede dejar de ser dicho. Escritura *vacua* que atraviesa la palabra y el cuerpo de ese *algo* que no puede ser contenido. En Ángela de Foligno encontraremos la liberación de un exceso de deseo que, a través de la figura de Cristo, parece desdecir la narrativa que ella misma asume. La distinción entre lo material y lo espiritual, entre el cuerpo y el alma, lo puro y lo impuro, la plenitud y la pérdida, son continuamente transgredidas. No es extraño que en 1453, Jean Gerson, canciller de la Universidad de París, se pronunciara advirtiendo que tras las visiones y las palabras de las mujeres místicas había algo sumamente calamitoso, *la presencia del cuerpo femenino abierto*, como si la pulsión deseante hacia el *otro* produjera una descomposición de la función de barrera, que amenazara con desintegrar el “yo” y violentar los tabúes de la cultura: “No hay ninguna otra calamidad sin remedio ni con mayor capacidad para dañar que el discurso desenfrenado de las mujeres. Si su única consecuencia fuera la pérdida inmensa de tiempo

⁶⁵ Citado en Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona, 1999, p.16

⁶⁶ Ver por ejemplo, el influyente trabajo de W.T Stace, *Mysticism and Philosophy*, Jeremy P. Tarcher, 1960.

⁶⁷ Cf. al respecto los trabajos de: Bernard Mc Ginn, *Meister Eckhart and the beguine mystics*, Continuum, New York, 1994; también su obra *The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism 1200-1350*, Crossroads, New York, 1998 también Amy Hollywood, en el trabajo anteriormente citado.

⁶⁸ Citado en Peter Brown, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, 1988, p.424.

⁶⁹ Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, o.c., p.12.

que supone escucharlas, ya sería suficiente para el diablo. Pero deben saber que hay algo más. *Su comezón por ver, y hablar, por no mencionar, su comezón por tocar*⁷⁰.

LO OTRO EN FEMENINO

Volvamos por un instante a la obra de Duras. El hecho de que ésta gire en torno a personajes esencialmente femeninos (o personajes masculinos de dudosa virilidad) pareció alentar desde un primer momento al feminismo militante a una apropiación de la obra para sus propios fines; pero esta lectura feminista encontró muy pronto puntos de resistencia que desmentían la aptitud del texto durasiano para constituirse en ejemplo: en su severidad de criterios, asuntos tales como el de que las mujeres descritas fueran en su mayor parte no-trabajadoras, ociosas, pequeño-burguesas en suma, desvirtuaban la pureza del alegato. Vino después Marguerite Duras a poner en claro su desacuerdo con cualquier clase de militantismos barriendo así etiquetados que había consentido más o menos implícitamente; su tono, fue, por lo menos, contundente: “El militantismo (...) es una posición dictada que viene del exterior (...) es una aberración (...) es un autismo”⁷¹.

En *Détruire dit-elle*, Duras enumera algunas figuras, la del loco y la del judío que constituyen para ella, una fuerza profundamente transgresora frente a la racionalidad occidental. Permiten un estado de exilio perpetuo, devuelven la libertad, y una apertura extática a la alteridad: “un loco es alguien- nos dirá- en el que el prejuicio principal, el de los límites yo, ha sido destruido”⁷². Posteriormente un nuevo grupo será añadido al de la casta de los subversivos: el de las mujeres. Pero como en los sucesos que Duras narra en *Hiroshima mon amour*, amor y holocausto nuclear, Japón y Francia, olvido y memoria, - los agentes subversivos existen en una extraña relación de equivalencia recíproca del tipo: los locos son como los judíos, los judíos son como las mujeres, las mujeres como el proletariado, el proletariado como el cuerpo, el cuerpo como las variaciones de Bach de Göldberg...etc. El principio de no-contradicción se evapora y la ley que surge, es la del contagio metonímico, como la peste que se dispersa desde la piel purulenta de los leprosos de *India's song*. Los diversos agentes de subversión que a Duras le gusta destacar, comparten el mismo potencial trasgresor. Sin embargo en sí mismos, y hay que saber reconocerlo, aunque a veces no sea sencillo, más allá de esta capacidad de destrucción apocalíptica, no tienen una definición estable. Son zonas de paso, fronteras, que se caracterizan por la heterogeneidad y la inestabilidad.

⁷⁰ Jean Gerson, *De probatione spirituum*, citado por Barbara Obrist, *The swedish visionary Saint Bridget*, en Katharina M Wilson (Ed), *Medieval women writers*, University of Georgia Press, 1984, p.236. En inglés el término que he traducido creo que de manera exacta por *comezón*, es traducido por Obrist del latín, como *itch*, un término que enfatiza el vínculo con la corporalidad, que era lo que quería resaltar, precisamente, Jean Gerson.

⁷¹ Marguerite Duras y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c, p.35.

⁷² Marguerite Duras, Jean Narboni y Jacques Rivette, “*La destruction, la parole*” Citado en Yann Anreá, *M.D*, o.c, p.51.

Así, en el terreno de “la lucha de las mujeres”, Marguerite Duras ha exhibido opiniones, que han causado polémica, y tanta irritación como por lo menos la que causaron las místicas medievales, en ciertos sectores del feminismo. Opiniones como: “(...) la inercia, los rechazos, el rechazo pasivo, el rechazo a responder en suma, es una fuerza colosal, es la fuerza del niño, es la mujer”⁷³ - han levantado ámpulas. Duras, provocadora nata, continuó reafirmando: “La misoginia es buena – añadirá- es positiva para las mujeres (...) Recubre una diferencia que es positiva para nosotras. Nos permite estar al margen, no entrar en el juego masculino, que es un juego por el poder. Desde hace años todos los discursos de los hombres son un mismo discurso, repetido, repetitivo, muy codificado, todos dicen lo mismo. El único discurso imaginativo hoy es el de la mujer”⁷⁴. Conviene pues ver en qué consiste lo femenino (y la feminidad no es simplemente atributo de la mujer o del sexo femenino, aunque aceptemos para este contexto la equivalencia de estos términos) en esta obra frente a la que el lector (mujer u hombre), no escatima reacciones enfrentadas; subyugado o indignado, incondicional o detractor: las medianías y templanzas son difícilmente compatibles con Duras.

Y sin embargo, a través de sus palabras, recogidas delicadamente por Ana María Moix, se puede intuir lo siguiente: No existe en el pensamiento durasiano una oposición frontal a lo que por femenino entiende la visión masculina, pero, de la negatividad inherente a tal concepción, ella extrae materia para una revalorización de lo femenino que ha de pasar por una redefinición del concepto de “sujeto en femenino”. Dice, y me parece que atinadamente, Christine Buci- Glucksmann que la imagen de la mujer que presentan las novelas de Marguerite Duras le ha hecho ver a ella “en la feminidad, un lugar de trasgresión de todos los saberes y filosofías, una trasgresión que permite al mismo tiempo una apertura hacia la alteridad”⁷⁵. Sobre esta capacidad de abrir brecha en el registro compacto del *mismo* abunda Viviane Forrester: “La prohibición, la prohibición mayor, la de lo femenino, apunta a lo que perturba, es decir hacia el *otro*; la *otra* manera es *femenina*. O, dicho de otro modo, lo femenino es *otro*, en sí. Todo lo que falta, lo que está de menos se encuentra en la *mujer*; la *mujer* es el *otro* del *hombre*”⁷⁶.

Matiza Levinas estas afirmaciones, haciendo de lo femenino no sólo aquello que permite la apertura a la alteridad o la ilusión de alteridad, sino aquello cuya naturaleza propia es la alteridad: “lo femenino es descrito como (...) el origen del concepto mismo de alteridad”⁷⁷. La expresión de tal naturaleza de alteridad es, precisamente en lo femenino, un movimiento reactivo a toda evidencia que Levinas describe referido a la luz y a la conciencia: “Lo que importa, en esta emoción de lo femenino –nos dice el filósofo- no es solamente lo

⁷³ Marguerite Duras, *Les Parleuses*, (en colaboración con Xavière Gauthier) Citado en Yann Anreá, *M.D.*, o.c, pp. 109-110

⁷⁴ Ana María Moix, “Marguerite Duras: Yo soy el centro del amante”, en *El país*, 30-12-1984, “Libros”, p.2.

⁷⁵ Citado en Marcelle Marini, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras* en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.62.

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 54-55.

⁷⁷ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, Paidós, México, 1993, pp78-79. En otro lugar, sin embargo, Levinas añade: “Quizá (...) todas esas alusiones a las diferencias ontológicas entre lo masculino y lo femenino parecerían menos arcaicas si, en lugar de dividir la humanidad en dos especies (o en dos géneros) quisieran significar que la participación en lo femenino y en lo masculino es lo propio de todo ser humano”. *Ética e infinito*, La Balsa de Medusa, Madrid, 1991, p.71.

incognoscible sino un modo de ser que consiste en sustraerse a la luz. Lo femenino es en la existencia un acontecimiento distinto al de la trascendencia espacial o de la expresión, que van hacia la luz; es una huida ante la luz. La manera de existir de lo femenino es un esconderse, o un pudor. Asimismo esta alteridad de lo femenino no consiste en una simple exterioridad de objeto. Tampoco está hecha de una oposición de voluntades”⁷⁸. Explica la propia Duras, en torno a uno de sus personajes femeninos, y de manera asombrosamente parecida a la de Levinas: “Para ella la luz es una trampa (...) la luz que es alabada por doquier, en toda la poesía, en toda la filosofía, en todos los racionalismos, la lógica, esta luz, esta claridad, es temida por ella, y este miedo de la luz, este poner en duda la luz y la claridad, es una definición de la mujer”⁷⁹.

Lo femenino es lo contrario. No lo opuesto, nos recuerda Derrida porque “la oposición, dialéctica o no dialéctica” sigue perteneciendo al régimen del *mismo*”⁸⁰. Pero es un contrario “absolutamente contrario, en nada modificado por la relación que puede establecerse entre él y lo que le es correlativo, una calidad de contrario que permite al término seguir siendo absolutamente *otro*”⁸¹. “Fuera de la escena, fuera de la representación, fuera del juego, fuera del yo”⁸² dice Luce Irigaray; y Marcelle Marini hablando de Marguerite Duras se referirá: “a esa ejemplar desposesión de sí que es la feminidad”⁸³.

Sabido es, que la definición falocéntrica de la mujer pretende que ésta es incompleta, y ello frente a la unidad que representa el hombre – “no entera” dice Lacan⁸⁴. Dejando de lado las respuestas que tal afirmación puede provocar (¿no habría en contrapartida un deseo masculino de poseer senos?), (¿el hijo, en el vientre femenino no suple con creces el falo masculino, no es en sí un falo?), llama la atención de que tal definición de la mujer es una definición respecto al *mismo*. La mujer no existe sino en tanto que castrada, es decir, insuficiente respecto del Uno. Pero en lo que hay que reparar es en que, que esa falta, esa carencia, esté ocupada no por otra carencia sino precisamente por *nada*, abre lo femenino a perspectivas desconocidas que exceden la estructura del *mismo*, abre lo femenino a la *alteridad*. Freud mismo entrevió tal frontera: la mujer, en su deseo, significa para el hombre

⁷⁸ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, o.c, pp.78-79.

⁷⁹ Marie-Pierre Fernandes, *Travallier avec Duras*, en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, pp. 97-98.

⁸⁰ Jacques Derrida, *Psyché. Inventiones de l'autre*, o.c, p.53.

⁸¹ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, o.c, p.77.

⁸² Luce Irigaray, *Speculum of the other woman*, Cornell University Press, 1985, p.21.

⁸³ Marcelle Marini, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras* en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.65.

⁸⁴ Jacques Lacan, *Encore. Le Séminaire, livre XX*, Seuil, Paris, 1975, pp. 12-15. *Hay que recordar que para Lacan la diferencia sexual, como la subjetividad misma, no es sino una función del lenguaje.* La sociedad dominante ha investido una diferencia corporal de un enorme poder simbólico ha asociado al pene con el falo, el significante trascendental a través del cual el significado es asegurado. Es por eso, que el deseo es *femenino*, (y hay hombres en ello tan buenos como las mujeres) señalará Lacan, hombres como fray Juan de la Cruz, el místico de las nadas, sin ir más lejos. El deseo es *femenino* porque no toma el lugar del falo (el lugar de ese significante de la totalidad y la plenitud que asegura el control, el poder y el significado) sino que señala el lugar en el que se renuncia a ser todo. Y como señaló alguna vez Georges Bataille “renunciar a ser todo, no es sino poner todo en cuestión”. Acerca de las repercusiones de este seminario de Lacan en torno a la mística y lo femenino, Cf. Amy Hollywood, *Jacques Lacan, Encore: Feminine Jouissance: the real*, en su trabajo: *Sensible ecstasy*, University of Chicago Press, 2002, pp. 146-173.

su propia castración y esta amenaza la dibuja como “*continente negro*”, como sabiduría diferente.

Marguerite Duras ha expresado también esa “*carencia de ser*” del sujeto femenino, borrando su identidad hasta la ausencia de nombre; a menudo sus personajes no son designados de otra manera que como “la mujer”, “la mendiga”, “la madre”, “la prostituta”. Marguerite Duras ha confesado a Bernard Rapp, una atracción particular por la figura de la prostituta⁸⁵. Pero en su obra la prostitución no es un ejercicio profesional, ni una marginalidad social, ni una perversión, ni un pasatiempo “pintoresco” de burguesas ociosas; la prostitución es la condición misma de lo femenino. Así, el hombre de *Les yeux bleus cheveux noirs* paga los servicios a la mujer y “le pregunta que por qué ha aceptado ir a su habitación. Ella dice que todas las mujeres habrían aceptado sin saber por qué esta unión blanca y desesperada”⁸⁶. Resulta evidente que Duras concede a la prostitución un carácter de trasgresión que no coincide exactamente con lo que socialmente entendemos por tal. Aquí la actitud de la mujer está dictada por una inevitable tendencia a vivir algo que es *imposible* – “unión blanca”- y deseado hasta el límite en su *imposibilidad* – “desesperada”-. Es precisamente su sexualidad la que la abre a una disponibilidad para este ejercicio de fusión insaciable con el *otro*; y sin embargo la prostituta, en la obra de Duras, no sólo representa sino que además exorciza la amenazante alteridad de lo femenino: el hombre de *Les yeux bleus cheveux noirs* “la cree (a la mujer) portadora de una clandestinidad natural, sin memoria, hecha de inocencia, de disponibilidad sin referencias”⁸⁷ nos dirá, pero también “ (...) buscaba a una joven para que durmiera con él durante algún tiempo, (...) tenía miedo de la locura. (...) quería pagar a esa mujer, esa era su idea, que había que pagar a las mujeres para que impidieran que los hombres murieran o se volvieran locos”⁸⁸.

Ofrecer dinero a la prostituta, como a la mendiga, es poner coto a la trasgresión que ambas significan, es reducirlas a un producto de mercado susceptible de ser dominado mediante dinero, reducirlas a un lenguaje comprensible para el hombre, eliminar, en suma la alteridad. Y ello porque si la prostituta representa a la castradora del hombre, la mendiga es además la castradora social: “como significante de la carencia radical, el pobre –nos recuerda Claude Liscia- metaforiza un vano, un punto de castración social, figura la desaparición suprema”⁸⁹. De esta comprensión surge el miedo al exceso, pues el cuerpo femenino, significa al hombre en su totalidad: mujer encinta y creadora. Y la desnudez del cuerpo femenino engendra también el horror a la nada que significa su sexo: “El cuerpo femenino debe ser velado y silenciado, si no, amenaza con hacer estallar el sentido de su

⁸⁵ Así, le hace la siguiente declaración: “También estaba fascinada, en la época del amante chino, por la prostitución. Me parecía que las señoras, en la ciudad, las verdaderas damas eran las putas. Las que iban solas, por el centro de las aceras, las que eran libres, eran las putas”, Bernard Rapp y Marguerite Duras “Interview” en *Caractères*, 5 juillet 1991, Citado en Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (Eds), *New French Feminisms*, o.c, p.116.

⁸⁶ Marguerite Duras, *Los ojos azules. El pelo negro*, o.c, p.29.

⁸⁷ *Ibid*, p.43.

⁸⁸ *Ibid*, p.23

⁸⁹ Claude Liscia, *La place du pauvre. Du côté de Marguerite Duras*, en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p. 195. Hay que recordar aquí la escena alucinante que narra Duras en *El Vicecónsul*, cuando la mendiga come la cabeza de un pez vivo que saca de entre sus senos ante la mirada aterrizada de Charles Rosset quien aterrizado huye tras haberle lanzado una moneda. Ver p.151.

nada”⁹⁰. Entre el exceso y el defecto, el lleno y el vacío, la mujer es la intrusa, lo heterogéneo, la desestabilización, la violencia sin ley que une a Eros y Thanatos. La mujer es *deseo*, afirma Marguerite Duras⁹¹; afirmación que resumiría su pulsión de apertura al *otro*, de *alteridad* en sí misma. Así, “Duras lejos de tejer para cubrir la nada, constituida tradicionalmente, ideológicamente como inadmisibles u obscenas (...) consagra su ficción a desvelarla”⁹². Para ella, la materia de conocimiento es entonces absorbida por esta *nada-sexo femenino*, que la convierte en corpórea conformándola a su misma condición abismal.

A través de la mirada masculina que percibe a la mujer como castradora y peligrosa representante de la muerte, a través de la revelación de una alteridad irreductible del sujeto femenino, que desautoriza la definición del mismo respecto a un significante último- “el falo”- a través de la encarnación de un cuerpo- sexo definido en paradoja por un exceso y por un defecto, surge en la obra de Duras, la historia no contada del advenimiento de un sujeto femenino en quien “el vacío horadado” y la “ausencia de falo” no sean negaciones de su integridad sino rasgos constitutivos de una estructura femenina y diferente cuyo ser deje de definirse como “no entera” para ser presentado como “ser de otra manera”. Historia no contada porque para dar la palabra a este sujeto femenino no existe un lenguaje. Marguerite Duras escribe desde su prehistoria balbuceante, como Ángela de Foligno balbucea, se enciende, y hasta llora, cuando no logra dar con la palabra que debe escribir fray Arnaldo. Es un lenguaje, por lo tanto, que hay que escuchar en los silenciosos intersticios del discurso, “que hay que descifrar como prohibición: en los signos o entre ellos”⁹³. Y es que, si bien tal vez sólo Occidente, tal vez sólo el siglo XX, construyeron un atisbo de lo que se ha dado en llamar *escritura femenina*⁹⁴, ésta sin embargo es un punto de llegada, el

⁹⁰ Marcelle Marini, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras*, o.c, p.66.

⁹¹ Marguerite Duras y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c, p.102.

⁹² Youssef Ishaghpour, “*La voix et le miroir*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.110.

⁹³ Fernando Flórez Castro, “*El valor de la escritura. Escritos de Jacques Derrida sobre el pensamiento de la deconstrucción*”, en *El país*, 11-03-1990, “libros”, p.7.

⁹⁴ Pensadoras feministas francesas, como Hélène Cixous, señalaron, ya en los setentas, que las mujeres tradicionalmente habían sido disminuidas, objetivadas, y excluidas por una tradición metafísica centrada en el varón. El lugar de las mujeres de cara a este lenguaje y a esta cultura masculina, era el de la outsider, la exiliada, la extranjera. Esto significaba, desde una primera perspectiva, que las representaciones acerca de las mujeres, más bien reprimían y desfiguraban sus pensamientos, sus vidas y sus cuerpos. Pero, si así lo aceptábamos, añadía Cixous de manera más controversial, la cultura fundamentalmente androcéntrica, podía tener, dentro de sí, su propio remedio homeopático. Desde un segundo nivel, la misma exclusión de las mujeres podía actuar dentro de esa cultura, como la palanca de Arquímedes que les permitiera hablar desde otro lugar, y retar radicalmente, los modelos androcéntricos de escritura y de discurso. Las mujeres, como la alteridad reprimida de la cultura, podían socavar y minar los presupuestos de dicha cultura. La jerarquía de lo masculino sobre lo femenino podía ser retada y desplazada, y los valores tradicionalmente asociados a las mujeres, podían ser puestos en juego de otra manera: así la mentada pasividad femenina podía ser re-articulada como principio de generosidad; Su emocionalidad podía redescubrirse como *pathos versus logos*, como un modo de rechazar la racionalidad totalizadora del modelo androcéntrico; incluso los llamados “histéricos” cuerpos femeninos podían ser interpretados como transgresores frente a la razón androcéntrica puesto que la diferencia sexual era lo que el discurso logocéntrico fallaba en reconocer y por tanto, reprimía. Creo que gran parte del problema que suscita hoy el término *escritura femenina* descansa en que no se ha comprendido el *poder metafórico*, ampliamente sustentado por la historia, de la categoría de lo femenino. Para Cixous misma, masculino y femenino se desdibujan de su asociación con hechos biológicos y se asocian más con modelos de pensamiento y de lenguaje (Cixous llegará a proponer dejar de preservarlos porque, según ella, encapsularían una visión metafísica del mundo que negaría la bisexualidad fundamental de todos

resultado de un proceso, que centellea y se descubre, en una genealogía que hunde sus raíces en la Edad Media.

La escena del grito: entre el exceso y el vacío.

Ese grito es terrible. No hay que escucharlo nunca; hace creer que...una vez, por un momento aunque fuese muy corto...como si fuera posible...se pudiera morir de amar. Marguerite Duras. Savannah Bay.

1291, Basílica de San Francisco de Asís. Una mujer participa de la vida ritual de la Edad Media y sin embargo abre una brecha a través de la intensidad que el deseo provoca. Su visión tiene lugar ante el san Francisco en el seno de Cristo de Cimabue, y su grito explota en el centro ritual mismo, ante la mirada pasmada de los fieles. Ángela de Foligno, desde su lengua umbra, desgarrar la historia con unas palabras ininteligibles entrecortadas por sus propios gritos. Los demás la observan estupefactos, perplejos, avergonzados. Hay quien se pregunta si no habrá enloquecido, o estará poseída por el mismísimo diablo. Entre los presentes se hallaba fray A, o fray Arnaldo, su confesor y pariente, quien confiesa:

“Vino dicha persona, fiel de Cristo, a Asís, a San Francisco, donde yo era fraile conventual. Ella lloraba a gritos, sentada a la puerta de la iglesia. Por ser yo su confesor y consanguíneo, es decir, su principal y particular consejero, me sentía muy avergonzado de esto. Sobre todo por causa de los muchos frailes que acudían a verla vociferar. Me conocían a mí y también a ella (...) avergonzado y con indignación, la esperé vociferando un poco, a cierta distancia de ella. Cuando dejó de gritar y vociferar, se levantó de la puerta y se dirigió a mí, pero yo apenas pude hablar serenamente. Le dije que en adelante no se atreviese a volver a Asís, pues de eso le venía aquel mal. Advertí a sus compañeros que nunca más la llevasen allí”⁹⁵.

El grito rompe la tranquilidad del lugar ritual, aquel que puede ayudar a soportar la pérdida y sustentar a la subjetividad. Alguna cosa de su cuerpo habla, que no tiene lenguaje alguno en la civilización, y que ya no tiene marcas dentro de una simbología. El grito marginal, hace añicos la codificación social, y marca su insuficiencia y la necesidad de reforzar la disciplina. En el lugar ritual se abre el espacio apofático. Aquel que desdice todo aquello, imaginario o simbólico, que impide que enfrentemos cara a cara, *lo real*, o los placeres profundos y los sufrimientos, de un cuerpo que habla. El grito de Ángela es un acto de exceso casi animal, una transgresión de los límites de la normalidad. Provocado por un dolor intenso amenaza con una regresión a estados prelingüísticos y preculturales, en tanto que indica la impotencia del doliente para articular su experiencia del mundo. El grito de Ángela como expresión dolorida y terrible de la ausencia en sí del *otro*, introduce su voz y su cuerpo en el lugar de culto, y transgrede la separación entre lo material y lo espiritual

los cuerpos.) Cf. especialmente Hélène Cixous y Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press, 1986.

⁹⁵El *Memorial* y las *Instrucciones* de Ángela de Foligno fueron publicadas en castellano bajo el título, *Libro de la Vida* (traducido por Teodoro H. Martin), Sígueme, Salamanca, 1991. Utilizo también, y así lo indico, Ángela de Foligno, *Complete Works*, Paulist Press, New York, 1993, *Libro de la vida.*, *Memorial*, capítulo II, pp 45-46.

impuesta por la cultura. Fray A, presiona entonces a Ángela para que le cuente los motivos por los que gritó. No sólo eso, sino que recoge al dictado la explicación de aquella extraña mujer:

“Yo, fraile, habiendo regresado de Asís a nuestra tierra, de donde era también la fiel de Cristo, comencé a preguntar pidiéndole por todos los medios y modos en que la podía obligar que me dijese con toda claridad la causa y los motivos por los que había gritado y vociferado en San Francisco de Asís. Obligada por mí de esta manera, y bajo promesa de que yo no lo diría a nadie que la pudiese conocer, empezó a contármelo todo”⁹⁶.

Aquel día en Asís, le narra Ángela a fray A, Dios había prometido hacerle sentir su presencia hasta el momento en el que entrara en la Iglesia por segunda vez: “Esta segunda vez, según lo dicho, apenas me arrodillé al entrar en la iglesia, vi a san Francisco pintado sobre la imagen de Cristo. (Dios) me dijo: Así te abrazaré, y aún más íntimamente de lo que puedan ver los ojos corporales. Ya es tiempo, mi dulce hija, mi templo, mis delicias, de cumplir lo que he dicho. Te privo de este consuelo pero no te abandonaré jamás, si tú me amas. Entonces *aun siendo amarga aquella palabra, sentí en ella grandísima dulzura*. Miraba para ver con los ojos corporales y de la mente”⁹⁷. Después de haber visto “una plenitud, majestad inmensa, que no puedo describir”, explicaba Ángela, Dios “con suavidad inmensa y delicadeza se ausentó”. En ese momento, refiere ella: “comencé a gritar y a vociferar. Sin ningún reparo gritaba y exclamando decía: ¡Amor desconocido!, ¿por qué te vas?, ¡Amor desconocido!, ¿y por qué, por qué, por qué?”⁹⁸. Los gritos, le contaba Ángela a fray A, se debían a la intensidad de su experiencia de Dios, y a su angustia ante la ausencia: “Gran dolor me causaba quedar con vida. Se me descoyuntaban los huesos”⁹⁹.

La locura del grito de Ángela es, entonces, la de un cuerpo que no logra delimitar sus fronteras: “Si la locura no es más que una perversión de los sentidos- o de la imaginación- entonces es cosa del cuerpo, queda del lado del cuerpo. (...) Queda, por retomar una expresión que Foucault propone en otro lugar, encerrada en el interior de lo exterior y en el exterior del interior. *Es lo otro del Cogito*”¹⁰⁰. Pero su hallazgo no es sólo la indistinción interioridad / exterioridad en lo sensible. Si “la sensación es la presencia, y el pensamiento la ausencia”¹⁰¹ lo que la locura provoca es que se piense con el cuerpo. Ángela introduce la ausencia en el orden de lo sensible, *experimenta físicamente aquello que no tiene entidad real en el mundo*. Dice Henri Maldiney que interrogamos a nuestra experiencia precisamente para saber cómo nos abre a aquello que no somos: “No está excluido –señala- que encontremos en ella un movimiento hacia lo que en ningún caso estaría presente en nosotros como original y cuya ausencia irremediable entraría a formar parte de nuestras experiencias originarias. Aquí se halla el punto de inflexión de Merleau-Ponty, a partir del cual la idea misma de fenomenología cambia, y se busca y se encuentra en lo visible y lo

⁹⁶ Ángela de Foligno, *Libro de la vida, Memorial*, cap III, p49, *Works*, p.141-142.

⁹⁷ *Ibid*, capítulo III, pp.49-51.

⁹⁸ *Ibid*, capítulo III, pp. 51-52.

⁹⁹ *Ibid*, capítulo III, p.52.

¹⁰⁰ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, o.c, p.73.

¹⁰¹ Antonio Domínguez Rey, *El signo poético*, Playor, Madrid, 1987, p.264.

invisible”¹⁰². Es como si Ángela estuviera dotada de una capacidad de reviviscencia sensible de sus “experiencias originarias”, inventando un cuerpo a lo que no lo tiene, dando, en suma, cuerpo a la alteridad; dar cuerpo a lo invisible de lo sin cuerpo, darle acogida, es lo que intentan hacer ciertos místicos unitivos en su propia carne. Ángela oscila entre el exceso y el vacío, por eso, *grita*. Su *grito* quiere decir que el deseo no halla satisfacción, que la fusión no es sino algo entrevisto y desvanecido. En el grito se pierde el límite entre el discurso y el cuerpo, entre el saber y el lugar, es allí, precisamente allí, *donde la voz se desvanece en la locura*.

La escena entre la ausencia y la presencia

El alma no ve nada y ve absolutamente todo. Ángela de Foligno. Libro de la vida. Memorial.

“Una voz de hombre, opaca y pausada, recitativa, anuncia
ÉL

No has visto nada en Hiroshima. Nada.

Una voz de mujer, muy velada, también opaca, una voz de lectura recitativa, sin puntuación, responde:

ELLA

He visto todo. Todo”¹⁰³.

Sobre la imagen fragmentada de dos cuerpos que se aman son pronunciadas las anteriores palabras, las primeras de *Hiroshima mon amour*. Este escueto diálogo tiende los hilos sobre lo que se tramará todo el texto y su historia: entre presencia, inevitable abandono al amor y, unidos sus cuerpos, inevitable también desaparición del de él a favor de fantasmáticas imágenes de su primer amante, muerto en Nevers; *el goce de los cuerpos los vacía de identidad; el cuerpo se ausenta de sí mismo y en la forma de su ausencia encarna la presencia fantasmática de otro cuerpo*. El diálogo que acompaña a la imagen en la película es redundante: erotismo sobre erotismo; pero la redundancia es la elección de Duras, y sus imágenes no hacen sino explicitar la potencialidad de la palabra.

Del “todo” a la “nada”, de la presencia a la ausencia, un trayecto inexplicable, una conversión indescriptible, una desaparición o una aparición – el fenómeno es oscilatorio-una creación o “un anonadamiento”. “Ver nada” y “ver todo” coinciden, de la misma manera que “querer todo” y “querer nada” coinciden. Y lo mismo “querer nada” y “no querer nada”. “La aniquilación del complemento (quiero nada) –dice De Certeau- se vuelve, además, hacia el sujeto: finalmente ¿quién quiere? ¿Qué es el yo que quiere? Queda desorbitado, el acto de querer, fuerza emergente. El verbo no está “ligado a nada” y nadie puede apropiárselo. Atraviesa los momentos y los lugares. En el principio es el verbo

¹⁰² Henri Maldiney, “*Chair et verbe dans la philosophie de M. Merleau-Ponty*” en Teresa Tymieniecka (ed) *Maurice Merleau-Ponty: le psychique et le corporel*, Aubier, Paris, 1988, p.61

¹⁰³ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (guión y diálogo), o.c, p.22.

querer”¹⁰⁴. Erótica de la nada articulada sobre ese estado paradójico, sobre ese desdoblamiento: un sentimiento de vacío y de nada, y al mismo tiempo, de una plenitud de cuerpo, de un despertar de los sentidos y de un eco hacia el infinito.

La obra de Marguerite Duras padece irremisiblemente “la fascinación por el cuerpo sin cuerpo”¹⁰⁵, experimenta la forma de la ausencia, convierte la forma de ausencia de cuerpo en cuerpo de ausencia, al cual se ve, se siente, se ama. La última escena de *Le ravissement de Lol V. Stein* presenta a Lol incurable, aferrada entre gritos (otra vez el grito) a la misma oscilación erótica en un nudo que reúne vacío y exceso, y que la hace nombrarse a sí misma como presencia y como ausencia. El grito es una llaga en el rostro, la cavidad que muestra el vacío de significado que progresivamente avanza en el ser de Lol: “Después, *entre gritos*, ha insultado, suplicado, implorado, que la tome y que la deje a la vez, acosada, intentando huir de la habitación, de la cama, regresando al lecho para hacerse capturar, hábil, y no hay diferencia entre ella y Tatiana Karl, salvo en su mirada exenta de remordimientos y en la propia designación –Tatiana no se nombra-, y en los dos nombres que se daba: Tatiana Karl y Lol V. Stein”¹⁰⁶.

Dice Marguerite Duras que hay en su obra *un libro oculto y nunca escrito*; un libro que “contaría el pasaje de lo lleno a lo vacío”. Tal vez tal libro no ha sido escrito, podemos pensar nosotros, porque está enteramente en el trabajo mismo de la escritura. Pero quizá sea posible, quizá, sólo quizá, atisbar este paso erótico de lo lleno a lo vacío en el cuerpo y sorprender, en el movimiento del deseo que lo anima, un reflejo del momento inaprehensible, del instante *apocalíptico*, en que la ausencia es la presencia, y la presencia ausencia.

La escena de la abyección y la fragmentación

Devórame. Defórmame hasta la fealdad. Marguerite Duras. Hiroshima mon amour.

En su interesante estudio de las prácticas bajomedievales y de su relación con la literatura visionaria, Denise Despress ha detallado la manera en que la literatura devocional franciscana abogaba por una forma de meditación sensible de carácter penitencial y participativo¹⁰⁷. Para los franciscanos, la contemplación era una forma de acción, y vivir de acuerdo a la vida de Cristo una forma de contemplación. Contemplación y acción, desde esta perspectiva, no eran antitéticas. Más aún, la meditación de la vida de Cristo conducía a la identificación sensible con su sufrimiento, de ahí a la verdadera contrición (el componente emocional) y a la realización de las acciones morales suscitadas a raíz de éste. La meditación era entonces, como Mary Carruthers muestra brillantemente en su estudio acerca de la cultura temprana del monacato que vería nacer a los franciscanos¹⁰⁸, un arte de

¹⁰⁴ Michel de Certeau, *La fable mystique*, o.c, p.232.

¹⁰⁵ Danielle Bajomé, “*La nuit battue à mort*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.38.

¹⁰⁶ Marguerite Duras, *El arrebato de Lol V. Stein*, o.c, p.152.

¹⁰⁷ Denise Despress, *Ghostly sights: visual meditation in late medieval literature*, Pilgrim Books, 1989.

¹⁰⁸ Mary Carruthers, *The craft of thought: Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge University Press, 1998.

la memoria y de la memorización. Desde aquí, la práctica meditativa sería un tipo de memoria que generaría emociones que a su vez facilitarían el proceso del recordar. El comienzo de la vida meditativa era a menudo entendida por los franciscanos, y por la audiencia a la que ellos se dirigían (entre quienes se encontraba precisamente Ángela) como un proceso de inculcación de culpa y de contrición, que llevaría a prácticas más intensas de meditación (incluyendo acciones imitativas de Cristo) a través de las cuales la culpa sería expiada. Esta forma de trabajo a través de la memoria y de una práctica meditativa exegética, es crucial para comprender a Ángela de Foligno, tanto en su originalidad como en su enraizamiento dentro de una tradición concreta.

Robyn O'Sullivan ha mostrado en su estudio dedicado a una comparación entre el libro de Ángela y *Las Meditaciones de la vida de Cristo*, obra del último periodo del siglo XIII, los acercamientos y divergencias de Ángela con los franciscanos¹⁰⁹. Así, si bien los autores franciscanos que fueron sus contemporáneos, aconsejaban al cristiano la identificación con varios de los testigos de diversos eventos de la vida de Jesucristo, con la finalidad de recrear con la imaginación los momentos cumbres narrados en los Evangelios; Ángela va a pasar de una identificación inicial con San Juan, o la Virgen María, en los primeros pasos de su *Memorial*¹¹⁰, a una identificación con el mismo Cristo. Es más, podemos decir que en su deseo de una unión profunda con Cristo y la divinidad, deseo reflejado en su práctica meditativa, Ángela trata de eludir la brecha entre quien observa y lo observado. Las prácticas externas corporales, inculcan y conforman entonces, ciertas formas de subjetividad interior. Así, sus descripciones del sufrimiento de Cristo, no son sino un intento para explorar totalmente las torturas que sufrió Cristo con la finalidad de hacer vivo y patente su sufrimiento para sí misma y para otros:

“Una vez pensaba en el gran dolor que Cristo soportó en la cruz y pensé en los clavos que había oído decir que eran los clavos que se habían llevado carne de las manos y de los pies en el madero. *Y deseaba ver al menos aquellos pedacitos de la carne de Cristo que los clavos habían incrustado al madero.* Entonces me sobrevino tan gran dolor por aquella pena de Cristo que no pude mantenerme en pie, me incliné y quedé sentada con la cabeza entre los brazos que había dejado caer hacia el suelo. Entonces Cristo me mostró su garganta y sus brazos”¹¹¹.

Hay que señalar aquí, que Ángela no medita acerca de la figura del cuerpo crucificado de Cristo; va más allá. Nos habla de los pedazos de carne de su cuerpo lacerado. A través del deseo, la transgresión que la acerca al cuerpo de Cristo requiere la violación de la integridad del cuerpo divino, y pone en riesgo la cultura. *El cuerpo consumible en el fragmento no es sino el resultado de un deseo que reconoce la imposibilidad de fusión-incorporación del otro en su integridad.* Paradójicamente la unión de Ángela sería entonces, a través del costo de la fragmentación. Como ha señalado Catherine Clément: “todo un mundo fantástico, hecho de trozos y pedazos, se abre más allá del límite, tan

¹⁰⁹Robyn O'Sullivan, “*Mimesis, Exegesis and the deconstruction of the self*” en Bernard Mc Ginn (Ed), *33d International Conference on Medieval Studies*, Kalamazoo, 1998.

¹¹⁰Cf. Ángela de Foligno, *Libro de la vida, Memorial*, o.c., capítulo I, p. 37.

¹¹¹*Ibíd*, Capítulo III, p.54.

pronto como la línea de la integridad masculina del cuerpo es cruzada”¹¹² La brecha que separa a Ángela como observadora del objeto de su contemplación se disipa en la fragmentación del cuerpo de Cristo. La atención a los fragmentos del cuerpo del *otro* provoca que ella moldee su propio cuerpo en el patrón cruciforme del tormento de Cristo: “parecía en cuerpo totalmente transformada en los dolores de la cruz. Se mostraba herida con dardo mayor aún al ver el cruel desencajamiento de todas las coyunturas, ligamentos, y unión de los miembros. Quedaban todos los nervios más dolorosamente descompuestos que por la vista de las heridas abiertas”¹¹³. A través de la recreación imaginaria del sufrimiento de Cristo, Ángela se mueve de la identificación sensible con aquel cuerpo sufriente hasta la incorporación de aquel cuerpo dentro del suyo propio. Su unión mística por lo tanto, exige poner en riesgo el cuerpo. Explota la potencialidad de la carne para el exceso, y para la perversión, para cruzar los límites de su propia exclusión.

En este contexto podemos entender la crudeza del siguiente pasaje que nos describe Ángela de Foligno. Gestos como éstos nos sitúan ante la absoluta alteridad de la santidad según era concebida y entendida en aquel mundo. El acto se hace a imitación de san Francisco, que en el *Testamentum* (1-3) reconoce la victoria sobre la repugnancia que le producían los enfermos al inicio de su vida evangélica. En la *Legenda perusina*, como el santo reprendió a un fraile que había llevado a un leproso, se impuso como penitencia comer todos los días del mismo plato que el enfermo. Paralelo es el gesto de Ángela, profundamente transgresivo, en tanto que desafía los tabúes medievales en torno a la polución del cuerpo, y pervierte aparentemente el sentido de la Eucaristía:

“(…) Un día de jueves santo dije a mi compañera que haríamos lo posible para encontrar a Cristo. Dije: Vamos al hospital, quizá le encontremos entre los pobres dolientes y afligidos (...) lavamos los pies a las mujeres y las manos de los hombres, sobre todo las de un leproso que las tenía muy dañadas o podridas y echadas a perder. Luego bebimos de aquella agua. Sentimos tanta dulzura que por todo el camino vinimos con gran suavidad como si hubiésemos comulgado. Me parecía realmente haber comulgado, pues sentía muchísima suavidad como si fuera así. Algunas partículas de las llagas quedaron pegadas en la garganta y yo hacía esfuerzos por tragarlas. Mi conciencia me impedía escupirlas como si hubiese comulgado (...)”¹¹⁴.

La abyección no es sino la toma de conciencia de las amenazas internas y externas que pueden disolver las fronteras del yo. Las heridas que se infectan, el olor a podredumbre, los cadáveres que se descomponen, tienen el poder de invadir los límites establecidos entre sujeto/objeto, interior/exterior, y hacer problemática su identidad.”¹¹⁵. “A veces- nos dice Ángela- el alma tiene la impresión de entrar en la herida del costado de Cristo y va con tal alegría y deleite que gustosamente se adentra allí de modo inexplicable”¹¹⁶. Instintivamente se concibe-nos dice M. Merback - que la herida constituye la disolución de la distinción literalmente vital entre interior y exterior”¹¹⁷. Desde esta misma perspectiva,

¹¹² Hélène Cixous y Catherine Clément, *Newly Born Woman*, o.c, p.33

¹¹³ Ángela de Foligno, *Libro de la vida*, o.c, *Instrucción IV* pp,141-142

¹¹⁴ Ángela de Foligno, *Libro de la Vida*, *Memorial*, capítulo V, p.70.

¹¹⁵ *Ibid*, capítulo IV, pp. 64-65.

¹¹⁶ *Ibid*, capítulo VI, p.81

¹¹⁷ Citado en Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior*, o.c, pp. 211-212.

Ángela nos narra una de sus visiones iconográficamente inédita, con el cadáver yacente de Cristo, que exhala un olor delicioso: “El día de sábado santo, después de lo dicho, la fiel de Cristo me refirió el maravilloso gozo que había sentido de Dios. Entre otras cosas me dijo a mí, fraile escribiente, que aquel mismo día cayó en exceso de mente y estuvo con Cristo en el sepulcro. Dice que primero besó el pecho de Cristo, y lo veía yacente con los ojos cerrados como yace muerto en el sepulcro, y que después le besó la boca de la que había recibido un olor delicioso, admirable e inefable, que salía de su boca”¹¹⁸.

La abyección- como nos recuerda Julia Kristeva- se vincula a lo sagrado a través del tabú, que excluye un elemento-relacionado con la higiene, la alimentación, la sexualidad- que es considerado como amenaza para los límites del sujeto¹¹⁹. Y sin embargo, y al mismo tiempo, lo sagrado llama a la transgresión, desde que es la misma trasgresión del tabú instituido desde lo sagrado, lo que da origen a lo que se llama abyecto. El deseo de Ángela fuerza la línea que separa la perversión de la perfección, y produce una suerte de contagio entre las dos. La lepra es, en efecto, la enfermedad de la muerte, comer las partículas de la piel del leproso, es querer introyectarla, querer capacitarse para la relación de alteridad, para ser destruida y despersonalizada. Entre un deseo imposible de satisfacer: el consumo parcial y sexualizado de los fragmentos de un cuerpo, y su recomposición a través de una idealización como cuerpo pasivo, muerto, cadáver, se sitúa la figura de la presencia-ausencia que revela el espacio secreto que cubre esta oscilación, el momento misterioso, entre la aparición y la desaparición, *en la ruptura de lo fragmentario*.

La escena del desposeimiento y la alteridad

Soy una forma en la cual se ha vertido una cierta historia que no es mía. Marguerite Duras. *La vie tranquille*.

¿Cómo describir un sujeto en apertura a una relación de alteridad? “Ya desde los primeros síntomas de la atracción- nos explica cuidadosamente Foucault- (...) se produce algo así como un movimiento suave y violento a la vez que irrumpe en la interioridad, la pone fuera de sí dándole la vuelta y la hace surgir a su lado- o más bien del lado de acá- (...) En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma –menos que una forma, una especie de anonimato informe y obstinado- que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir yo y alza contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y negación (...) es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, otro que es el mismo”¹²⁰.

¹¹⁸ Ángela de Foligno, *Libro de la Vida, Memorial*, capítulo VII, p.87; *Complete Works*, p.105.

¹¹⁹ Cf. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, Columbia University Press, 1989; también, Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of the Pollution and Taboo*, Routledge and Kegan Paul, 1977.

¹²⁰ Michel Foucault, *El pensamiento del Afuera*, o.c, pp. 63-65.

Hay, por lo tanto, una cierta sumisión a un movimiento violento y delicado, que hay que poner en relación con la pasividad legible en la actitud de *dejar venir al otro*. Pero, ya desde aquí, lo que es manifiesto, es que la raíz etimológica compartida de “pasividad” y “pasión”, tiene eco en Ángela de Foligno. Y si de pasión se trata, no es posible evitar el topar de nuevo con el gran fantasma que la habita: la fusión, la continuidad, un estado de indeterminación personal donde el sujeto no acierta a nombrarse o lo hace con un “yo”, que no se comprende a sí mismo: “Cuanto digo –señala Ángela- no pasan de ser tonterías. Es otra cosa”¹²¹, entre Dios, el mundo, los otros, y yo, se pregunta entonces: ¿dónde está la frontera? ; dónde está la frontera si: “Entiendo como (Dios) está presente en toda criatura, en todo ser, en el demonio, en el ángel bueno, en el infierno, en la gloria, en el adulterio, en el homicidio, en toda cosa que existe o de alguna manera tiene ser, tanto en lo honorable como en lo vergonzoso”¹²². Ángela adquiere, sometida a la pulsión del deseo, forma de cinta de Möebius: confusión de la interioridad y la exterioridad, resistencia a abandonar esta ubicua condición aun cuando el análisis del crítico intente seccionarlo y diseccionarlo en el centro mismo de su materia constitutiva.

Martin Jean Ferré, en un artículo publicado en 1925, tuvo el gran mérito de reconstruir la vida de nuestra mística; deduciendo hipotéticamente a partir del grito de Asís, el resto de la cronología biográfica: debió de nacer en el año 1248 o 1249 en Foligno, y en 1285 tuvo lugar la primera conversión que le hace orientar su vida de un modo diverso¹²³. Ella era una mujer casada y con hijos, y una primera iluminación le incita a comenzar un modo de vida espiritual, lo que se verá facilitado cuando, a la muerte de su familia, ingrese en la tercera orden franciscana. Al principio, sabemos que sintió una necesidad grande de confesarse, una extrema conciencia del pecado que se fue agudizando hasta pedir a san Francisco que pusiese en su camino un buen confesor. A partir de aquí inicia Ángela un camino de penitencia. Se confiesa y comienza a sentir gran dolor por las faltas cometidas. Ella misma nos especifica que “todavía no alcanza amor, pues no tiene más que dolor”¹²⁴. Penetrada por el sufrimiento, Ángela lo percibe en su propia carne, como percibiría un dolor físico: “Érame dado contemplar la cruz en la cual veía a Cristo muerto por nosotros. Visión que no me era gustosa por el mucho dolor que sentía”.¹²⁵

“En esta contemplación de la cruz –señalará-me era dado a conocer mejor como el Hijo de Dios había muerto por nuestros pecados. Reconocí entonces los míos con máximo dolor sintiendo que yo le había crucificado”¹²⁶. Al ofrecerse a acoger el sufrimiento atraviesa entonces un periodo fuertemente ascético aunque evita mencionar que penitencias se imponía a sí misma. Ángela desea participar, ella misma, en el sufrimiento intenso del cuerpo torturado, ser solidaria en la repartición de un exceso que ningún cuerpo humano podría albergar. Lo que hace entonces, *es exponerse*. Iniciar un camino en el que quiere ser

¹²¹ Ángela de Foligno, *Libro de la Vida, Memorial*, capítulo IV, p.57.

¹²² *Ibid*, capítulo IX, p.113.

¹²³ Martin Jean Ferré, “*Les principales dates de la vie d’Angèle de Foligno*, en *Revue d’Histoire Franciscaine* 2 (1925), pp.21-35. Citado en el prefacio de Romana Guarnieri, *Angela of Foligno, Complete Works*, o.c., p.17.

¹²⁴ Ángela de Foligno, *Libro de la Vida, Memorial*, capítulo I, p.33

¹²⁵ Ángela de Foligno, *Libro de la Vida, Memorial*, capítulo I, p.34.

¹²⁶ *Ibid*, capítulo I, pp.34-35.

figura de acogida de lo que, por absolutamente ajeno, es imposible prever, pensar, imaginar. Se establece entonces una correspondencia entre el concepto o la idea abstracta y el acto vital exterior a través de un gesto tremendamente audaz por su literalidad: “estando tan cerca de la cruz, me quité todos mis vestidos y me ofrecí toda entera a él”¹²⁷. El cuerpo desnudo significa una indefensión que es ofrecimiento a la comunicación. La desnudez de Ángela cubre como mínimo dos significados: su ofrecimiento como esposa de Cristo (pero también, como veremos, su deseo de identificación con la carne de Cristo) y, en segundo lugar, su despojamiento de bienes. Inspirado por la tradición franciscana, el despojo de los vestidos que el mismo Francisco de Asís llevó a cabo al inicio de su conversión, suponía la representación simbólica y *literal*, de un despojo que nos irá narrando en los pasos siguientes y que acaecía en tres niveles: el de la desposesión de los bienes materiales; de las relaciones personales; y el del “yo”, en última instancia. No se trata, por lo tanto, en este itinerario místico, de tomar un lugar, sino más bien de un movimiento en el que se es tomado en el propio cuerpo: “*El comer, el hablar, o cualquier otra cosa –nos explica fray A- no le impedía ser con mucha frecuencia elevada en cuerpo y alma. Por lo cual, su compañera estaba pendiente de ayudarla en la comida, pues a veces se olvidaba de lo que podía comer. Vi que apenas se acordaba de un día para otro de lo que me había dicho. Y cuando me hablaba en una u otra hora, olvidaba al punto lo que me había dicho, de modo que no acertaba a repetirlo*”¹²⁸.

Cuerpo de nadie que goza: el goce coincide en su advenimiento con la evanescencia del sujeto que desea. Ausencia, exclusión, nadie. Lugares interiores cedidos a la alteridad. ¿Quién, qué habla en estas regiones de sombra en que el sujeto del discurso no puede ser un “yo” que se autocomprende? De la muda fisura en el texto de ese “yo” horadado por el “otro” mana un texto de autoridad que desautoriza a cualquier “yo” que pretenda apropiárselo como sujeto del discurso: “duerme el cuerpo y la lengua está cortada”- dice Ángela de sí misma-¹²⁹. Si podemos observar entonces un vaciamiento de la interioridad, hay que señalar, que éste no puede darse sin un desplazamiento de la interioridad a la exterioridad. Aquí, “Yo es otro”, el “Yo” se disemina en alteridad. Si su desconceptualización era, como acabamos de ver, un movimiento centrípeto; aquí, lo es centrífugo. Ello no quiere decir que ambos movimientos se excluyan, antes bien, ambos abren, a través del deseo, líneas de fuga hacia el *otro*, vacían al sujeto, viven la pulsión en un cuerpo de alteridad.

Ángela sabe que ha de fusionarse totalmente en Cristo, para poder satisfacer su deseo: la fusión imposible. Se trata de un movimiento por el cual experimenta una cercanía intensísima con el cuerpo del crucificado que hace intolerable después, la imposibilidad de la identificación final. Al principio, cuenta Ángela “cuando veía en pintura algo de la Pasión apenas podía mantenerme en pie, me dominaba la fiebre y caía enferma”¹³⁰, gradualmente muestra un grado mucho mayor de experimentación y realización de la Pasión en su interior: “Después de esto cuando yo pasaba delante de alguna cruz donde estaba pintada la Pasión, me parecía que allí no había nada pintado en comparación con la

¹²⁷ *Ibíd*, p.35; *Complete Works*, p. 67.

¹²⁸ *Ibíd*, capítulo IX, p.108

¹²⁹ *Ibíd.*, capítulo IX, p.106.

¹³⁰ *Ibíd*, Capítulo I, p.40

grandísima Pasión la cual le fue hecha en verdad y la cual *me había sido mostrada e impresa en el corazón*”¹³¹, hasta llegar a participar de estos estados en su propio cuerpo: “los miembros se descoyuntan y este descoyuntamiento lo siento durante la elevación del Cuerpo de Cristo, y manos y pies se descoyuntan y se abren”¹³². Después, sin embargo, no hay satisfacción posible y el deseo se vuelve estrictamente interminable: “Me veía dividida, como partida en dos. Por un lado veía todo amor que venía de Dios y no de mí. Por otro lado me veía en sequedad y que no había nada bueno de mi parte (...) Dios se une de nuevo y produce un deseo más grande y ardiente que antes. Yo deseaba, ¡deseaba tanto! encaminarme a ese amor”¹³³. En el inútil movimiento de apropiación del *otro*, Ángela queda suspendida en una apertura deseante que modifica su estructura. El sujeto en este punto, compone una figura incompleta – “no entera”- cuya representación es el hueco horadado en profundidad, donde se abisma *lo desconocido*: “Sus ojos- nos cuenta fray Arnaldo, se hicieron enormes y parecía estar totalmente enajenada ” y Ángela añadía: “Me presento ante Dios como muerta y podrida, no me acuerdo entonces de nada digno de alabanza ni de bien alguno”¹³⁴.

La escena de la porosidad y la muerte

Querría andar en desnudez por ciudades y plazas con peces y carnes colgando del cuello. Soy homicida de muchas otras, y de mi propia alma. Ángela de Foligno. Libro de la Vida. Instrucción I.

“Esa es Anne Marie Stretter –aclara Marguerite Duras- la que estando lo más abierta posible a todo, a Calcuta, a la miseria, al hambre, al amor, a la prostitución, al deseo, es como más es ella misma. Cuando digo la prostitución quiero decir que la prostitución pasa por ella, como el hambre, las lágrimas, el deseo; es una forma hueca que recibe, las cosas se alojan en ella”¹³⁵. Compone pues Anne Marie Stretter, dentro de la obra de Marguerite Duras, una figura de “hueco” femenino y receptivo que modela su cuerpo en forma de recipiente acogedor y maternal; un recipiente que, al tiempo, contiene una profundidad abismal y vertiginosa: toda la India rechazada, desconocida, enferma y terrorífica que la sociedad occidental blanca de Calcuta trata de olvidar, y que acecha, proscrita, tras las alambradas del jardín de la embajada de Francia en Calcuta.

La prostitución es una condición de su cuerpo ante el deseo y el dolor, una apertura al exceso de todo aquello que afecta de manera más punzante a la carne. No es sólo transgresión en el terreno sexual sino transgresión de la integridad del ser a través de la presencia de la muerte, de la miseria, de esta India fantasmática. Esta prostituta es poseída tal vez por los hombres de Calcuta, pero, sobre todo, padece una “lepra del corazón”¹³⁶ que la abre a esta ciudad de muerte. La observación fetichista de las partes de su cuerpo inmóvil, petrificado en una pose que evoca su muerte-muerte acaecida con anterioridad a la

¹³¹ *Ibid.*, capítulo V, p. 69.

¹³² *Ibid.*, capítulo IV, pp. 64-65.

¹³³ *Ibid.*, Capítulo VII, p.88.

¹³⁴ *Ibid.*, capítulo VII, pp. 94-95.

¹³⁵ Michelle Porte y Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c, p.74.

¹³⁶ Marguerite Duras, *India's song*, o.c, p.34.

historia que se cuenta, y evocada en ella- señala a éste como objeto consumible por la mirada que lo desea, y es que como atinadamente señala Madeleine Borgomano: “no existe boca capaz de engullir un cuerpo entero, y la imposibilidad de introducir en nuestras entrañas la totalidad inefable del Uno provoca en nosotros la locura del amor por órganos, partes, secreciones, y hace del erotismo una eterna maldición”¹³⁷.

Anne Marie Stretter es un personaje ya muerto en los dos textos de los que es el centro – *El vicecónsul* e *India's song*-. Lo sabemos desde el principio. Ella, que nos es presentada como cuerpo vivo y activo contiene, en su experiencia corporal, su propia muerte. En el diálogo con Michel Foucault, acerca de Marguerite Duras, Hélène Cixous, describe a Anne Marie como: “una especie de sol muy negro. (...) Es un cuerpo de mujer –añade- (...) que conoce lo negro, que conoce la muerte”¹³⁸. De un lado están para ella –añadiríamos nosotros- un clima sofocante y opresivo, insoportable físicamente; de otro, el horror frente a la enfermedad, la lepra, y la impotencia dolorosa frente a la miseria de la India. Anne Marie Stretter reúne en un polivalente “no soportar” una y otra versión de lo insoportable, haciéndolas intercambiables para su sensibilidad. Convertido en sofocación física, su sufrimiento impone una presencia implacable del cuerpo que le es más reveladora que ninguna observación de la realidad exterior de Calcuta. Es en ese cuerpo en el que persiste la indeleble instrucción en el dolor recibida en un pasado que Duras hace resonar de manera mítica, y en un lugar, Savannakhet, que es el mismo que aquél desde el cual la mendiga desterrada de la casa materna y enloquecida, empieza una marcha errante que cesa sólo ante las puertas de la residencia de Anne Marie Stretter en Calcuta. De ese pasado compartido por ambas, la mendiga conserva el dolor en su cuerpo- hambre, gangrena, múltiples partos; ese sufrimiento enterrado bajo el olvido y la locura en la mendiga será acogido por el cuerpo de Anne Marie Stretter. Dividido por la verja de la embajada, el cuerpo de Calcuta se reparte el dolor y el sufrimiento. “La mendiga –nos dice Marguerite Duras- es un estado ilimitado del individuo. El lugar de lo escrito sin fondo ni fin. Además, no existe- es un eslabón en la cadena de miseria. Un estado de lo humano que no se conoce a sí mismo. No tiene pasado, ni futuro, ni estupidez, ni inteligencia. Sin referencias. Sin identidad”¹³⁹.

La mendiga ya está destinada a la muerte cuando empieza su andadura. Esta muerte progresa, alcanza poco a poco todas las partes de su ser: pierde los cabellos, es devorada por su hijo, se vuelve muda, pierde la razón y termina por ser estéril. Sin embargo no muere del todo, debe continuar viviendo una vida que no es tal. Su enfermedad, la suma de todo lo que físicamente le acontece, es un vaciamiento gradual, una pérdida de atributos que no se reemplazan por nada- cabellos, lenguaje, razón, hijos- una horadación, la entrada en ella de un signo de despojamiento que avanza conquistando el cuerpo: “la enfermedad, es –nos recuerda Foucault-el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida”¹⁴⁰

¹³⁷ Citada en Suzanne Horer y Jeanne Soquet, *La création étouffée*, o.c, pp.178.

¹³⁸ Michel Foucault, Hélène Cixous, *A propos de Marguerite Duras*, en VV.AA, *Ecrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.14.

¹³⁹ Marguerite Duras y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c, 107.

¹⁴⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, o.c, p.9.

Sorprendentemente, la mendiga no está afectada por la lepra entre la que, sin embargo, vive. ¿Demasiado muerta ya para ello? Tal vez. Lo que sí es cierto es que entre su enfermedad y la lepra hay grandes similitudes; como si fuera una lepra que atacara a la piel como frontera entre lo que es exterior e interior corporal, sino a la totalidad de las fronteras, imaginarias o no, que permiten a la persona establecer subjetivamente la diferencia entre lo que es propio y lo que es *otro*; enfermedad, alteridad en el cuerpo: la lepra que la rodea refleja el funcionamiento de su muerte siempre aplazada. Comparten las mismas características el cáncer, la lepra y la peste que simbolizan y realizan: “el rechazo a responder: hay una célula que no escucha la orden, se desarrolla fuera de la ley, de una manera anárquica- más aún- destruye la idea de programa, haciendo dudosos la comunicación y el mensaje, la posibilidad de reducir todo a simulaciones de signos (...) Algo que no comprendemos neutraliza maliciosamente el saber de un saber dominante. El cáncer sería considerado una amenaza singular no en el sentido de una muerte cierta, sino como alteración mortal, alteración más amenazante que el hecho de morir”¹⁴¹. La amenaza que representa la mendiga reside precisamente en su errante y desordenada figura de muerte no consumada; el trabajo de esta muerte, como el cáncer, la peste, la lepra y el sida, designa un innombrable.

La mendiga arrastra un pie ulcerado. Lepra también errante por su naturaleza contagiosa, de cuerpo a cuerpo, errante porque destruye la piel, esa frontera que marca los límites de la individualidad física y psíquica. Mezcla, disolución de diferencias, amenaza de alteridad. Anne Marie Stretter, la prostituta de Calcuta, presenta su cuerpo como hueco, los leprosos “hacen el vacío del cuerpo allí donde se desea la plenitud del ser”¹⁴². En la conversación que mantienen el Vicecónsul y Anne Marie, la lepra ocupa el lugar de la pasión que él le profesa:

“- ¿Por qué me habla usted de la lepra?

- Porque tengo la sensación de que si tratase de decirle lo que me gustaría llegar a decirle, todo se haría añicos- el vicecónsul tiembla- las palabras para decírselo a usted...las palabras, mis palabras para decírselo, no existen. Me equivocaría, emplearía otras...para decirle otra cosa...una cosa que llegaría a ser otra...”¹⁴³

La lepra es el espacio mismo de la India, que penetra el cuerpo de Anne Marie Stretter, por eso el vicecónsul la desea: “yo deseo la lepra en lugar de tenerle miedo”¹⁴⁴. Anne Marie consiente a la fusión definitiva con el espacio que siempre la ha habitado, la interiorización de la muerte presente en Calcuta – forma extrema del sufrimiento- ha sido realizada por ella hasta convertirla en su propia muerte. La inscripción en su cuerpo de esta muerte contemporánea a la vida disloca la temporalidad, bloquea el devenir, aproxima el final hasta impedir el intervalo en el que hubieran de tener lugar los acontecimientos: “¿Era hermosa?, ¿Qué edad tenía?, ¿Qué sabía ella que los demás ignoraban? (...) Nada podía sucederle ya a esta mujer, pensó Tatiana, ya nada, nada. Sólo el fin, pensaba.”¹⁴⁵

¹⁴¹ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c, p.137.

¹⁴² Marguerite Duras, *India's song*, o.c, p.45.

¹⁴³ Marguerite Duras, *El vicecónsul*, o.c, p.93.

¹⁴⁴ *Ibíd*, p.97.

¹⁴⁵ Marguerite Duras, *El arrebato de Lol V. Stein*, o.c, p.13.

La escena de la destrucción y el extrañamiento

Salía y volvía a entrar en este estado sublime e inefable. No sé si estaba dentro o fuera, ni si era yo, o que cosa. Ángela de Foligno. Libro de la Vida. Memorial.

“Una invención del *otro* –apunta Derrida- debe anunciarse como invención de aquello que no parecía posible. De otra manera no hace sino explicitar un programa de posibles, en la economía del *mismo*. Esta paradoja es la que atañe a la deconstrucción (...) dejar venir al *otro*, pues si el *otro* es precisamente lo que se inventa, la iniciativa o la inventiva deconstructiva no puede consistir más que en abrir, franquear, desestabilizar estructuras de exclusión para dejar paso al *otro*”¹⁴⁶. La única guía de los personajes de Duras en la destrucción /deconstrucción de su conciencia es, también, la pulsión de alteridad. De esta desestabilización es de lo único que se podrá dar cuenta. Así habrá que plegarse a formulaciones que hablan de un “yo” que piensa lo imposible de pensar, sabiendo que “el pensamiento de lo imposible, si fuese acogido sería en el mismo pensamiento, una especie de reserva, un pensamiento que no se dejaría pensar bajo el modo de la comprensión apropiadora. (...) Hay que añadir sin embargo que lo imposible no está ahí para hacer capitular al pensamiento, sino para dejarle que se anuncie según otra medida que la del poder. ¿Cuál sería esta otra medida? Quizá precisamente la medida del *otro*, de lo *otro* como *otro*, y ya no ordenado según la claridad de cuanto atribuye a lo *mismo*”¹⁴⁷.

Pensar lo imposible, esa operación que sólo se produce dejando venir lo *otro*, es “la relación con el Exterior (...) la pasión que no se deja dominar como paciencia. Imposibilidad que es la pasión por el exterior mismo”¹⁴⁸. Pasión, pasión que hemos visto en Ángela de Foligno, pasión a la que se refiere también Marguerite Duras para llamar esta disposición hacia el *afuera*: “Esta ausencia –confesaré- esta relegación de la vida personal es también una pasión. Incluso cuando antes estaba embarcada en historias, por muy violentas que fueran, raramente reemplazaron esa otra pasión de no ser nada más que una especie de puesta a disposición del *afuera*”¹⁴⁹. La pasión, esa insistencia hacia el *otro*, es la experiencia imposible que destilan todos los textos de Duras: “Es Anne Marie Stretter que, rechazando los límites de la diferencia, se extiende a la comunidad del dolor (...) Es Peter Morgan que escribe el deseo de tomar el dolor de Calcuta (...); el Vicecónsul que desea ser contagiado por la lepra, llevado por un deseo casi osmótico, explica Duras, de fundirse con la India (...) Es la joven que ha olvidado: la locura”¹⁵⁰.

A la pregunta de Levinas: “¿El ser puede entrar en relación con el otro sin dejar que el otro le destruya su sí mismo?”¹⁵¹ La respuesta sería: Jamás el *otro* “tiene ni puede tener patria común conmigo ni alinearse en un mismo concepto”¹⁵². ¿Un “yo” entonces sin concepto, el

¹⁴⁶ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, pp. 59-60.

¹⁴⁷ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, o.c, p. 87.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.91.

¹⁴⁹ Marguerite Duras y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c, p.125.

¹⁵⁰ Danielle Bajomé, *La nuit battue à mort* en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c p.31.

¹⁵¹ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, o.c, p.65

¹⁵² Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, o.c, p.101.

otro en lugar del “yo?”, Sería la diferencia inscrita en el lugar del mismo, el *otro* enajenando al mismo. Una interioridad invadida por el *afuera* sobre la que nadie podría imponer un posesivo. Marguerite Duras frecuenta hondamente estos parajes de desposesión: “no comprendo quien está en mi lugar” –susurra Lol-¹⁵³. Hay un no reconocimiento del sujeto en esa operación de metamorfosis, una brecha no rellenable por la memoria de sí mismo, el eterno desplazamiento de Lola Valerie Stein: “Lol era divertida, burlona impenitente (...) aunque una parte de sí misma estuviera siempre ida lejos de ti y del momento presente. ¿Dónde? ¿En los sueños adolescentes? No, responde Tatiana, no, diríase que en nada aún, exactamente, en nada”¹⁵⁴. ¿Qué puede tener entonces de extraño que Marguerite Duras represente la pasión compartida por dos amantes bajo la forma de la ausencia radical de sí mismos y del uno para el otro?: “El japonés llega a su lado. Ella lo ve, no se mueve, no reacciona. Su ausencia, del uno para el otro ha comenzado. Ninguna extrañeza”¹⁵⁵. Se acerca así una vez más Duras a Blanchot, y a su idea del “don como exigencia infinita (inagotable) del otro (...) que va hasta la pérdida imposible: don de la interioridad”¹⁵⁶. La relación con el otro remite a una relación con lo que nos sobrepasa y nos excede. El extrañamiento de un sujeto que no se reconoce porque la alteridad no es reconocible, *pero que sí se espera a sí mismo en el seno del otro*.

Anne Desbaresdes es conducida por su deseo por Chauvin al único lugar de posible coincidencia con él: a la “otra” historia, la que nunca podrán vivir ellos, la historia de los amantes que encuentran satisfacción a su deseo en la muerte. Anne sabe oscuramente que ha de convertirse en la “otra” mujer, porque sólo siendo “otra” alcanzará a Chauvin. A lo largo de *Moderato Cantabile*, como la amante muerta y alcohólica en la que pretende convertirse, Anne empieza a beber incesantemente, y su interioridad queda resuelta en exterioridad. “El movimiento de la atracción –nos recuerda Foucault- la retirada del compañero ponen al desnudo aquello que es ante todo palabra por debajo de todo mutismo: el fluir continuo del lenguaje (...) la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla”¹⁵⁷. Marguerite Duras, cámara de eco, sabe que no hay resonancia sin vacío, que esa palabra *otra* no surge sin una violencia sobre el discurso, violencia que ha de producir una falla, una oquedad muda en su seno: “Escribir es ir a buscar fuera de uno mismo lo que está ya dentro de uno mismo”¹⁵⁸. “A medida que escribo –confesaré- voy existiendo menos”¹⁵⁹. La escritura de Duras como ausencia de obra, como obra perdida en un exceso; exceso de exterioridad.

¹⁵³ Marguerite Duras, *El arrebato de Lol V. Stein*, o.c, p.111.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 10.

¹⁵⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, o.c, p. 112.

¹⁵⁶ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, o.c, p. 170.

¹⁵⁷ Michel Foucault, *El pensamiento de Afuera*, o.c, pp.74-75.

¹⁵⁸ Marcelle Marini, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras* en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.63.

¹⁵⁹ Youssef Ishaghpour, “*La voix et le miroir*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.109.

La escena del pasaje fallido del grito a la escritura

Usted tampoco sabría nada nunca, ni usted ni nadie, nunca (...) Ella misma tampoco sabe. No sabría decírselo. Usted no podrá aprender nunca nada de ella. Marguerite Duras. *La maladie de la mort*.

El memorial de Ángela de Foligno, es esa práctica a través de la cual se intenta traducir el cuerpo a un *corpus*. La carne, esa carne femenina de la que se quejaba amargamente Jean Gerson porque su exceso de deseo podía llevar fácilmente al pecado; esa carne que se esfuerza en dar cuerpo a lo *otro*, produce también un *nuevo discurso*. La carne y la palabra no se perciben como separadas. No se trata ya del *Noli me tangere* (Juan 20:17) La palabra toca al cuerpo; el Verbo a la mujer; el lenguaje a las mujeres. Es un lenguaje que insiste en los afectos de esa carne; que lucha desesperadamente por borrar la división entre el *humanus amor* y el *divinus amor*¹⁶⁰. Es un lenguaje considerado peligroso porque no respeta los límites y amenaza la trascendencia de Dios. En una de sus visiones, Ángela recibe la Palabra a través de la inmersión en el cuerpo del crucificado: “Otra vez dijo que su alma fue lavada, purificada y sumergida en la sangre de Cristo, que estaba como si acabara de salir del cuerpo de Jesús crucificado (...) Me mostró el Verbo de tal modo- dice Ángela- que ahora entiendo lo que es el Verbo, lo que significa decir Verbo. Me dijo entonces: este es el Verbo que quiso encarnarse por ti. Se dirigió a mí, me acarició y me abrazó”¹⁶¹.

De la sospecha inicial de que Ángela estaba poseída por los demonios, el fraile pasó a ser su transcriptor y amanuense. A él le debemos el *Memorial*, libro donde nos cuenta retrospectivamente los diecinueve pasos previos al suceso de Asís y los siete siguientes de los que él fue testigo. Ahora bien, no hay que mantener demasiado rígida una secuencia narrativa en torno a la que el mismo fray A, se muestra dubitativo: “Hay que considerar aquí, que yo, fraile escribiente, con la ayuda de Dios me esforcé en continuar la materia desde el primer paso hasta el lugar que se escribe en el vigésimo primer paso o en el final de la segunda revelación, donde fue escrito que Dios le reveló milagrosamente que todo cuanto escribimos era verdad y sin mentiras, aunque estaba mucho más lleno de lo que yo escribiera pues lo había disminuido y lo había hecho con defecto. Desde ese lugar en adelante no supe continuar la materia (...) no supe distinguir ni numerar con certeza los otros pasos, por lo que me esforcé en contar lo que sigue en siete pasos o revelaciones, tal como yo vi a la fiel de Cristo (...) y tal como pensé que era más conveniente y adecuado hacer”¹⁶². El *Memorial*, narra por lo tanto, los once años transcurridos desde la conversión de Ángela hasta aquel año de 1296, con el grito de Asís como eje vertebrador. Junto con el *Memorial* y bajo el título *Libro de la vida*, se editan las *Instrucciones*, un conjunto de distintos textos redactados por los discípulos del círculo de Ángela, que culminan con la emotiva narración de sus últimos momentos acaecidos en 1309.

¹⁶⁰ Sobre la irreductibilidad de ambos contrarios, véase el ya clásico libro de Anders Nygren, *Ágape and Eros*, Westminster Press, Philadelphia, 1953. “Nosotros creemos –escribe en cambio A. Vergote-, *Dette et désir*, Seuil, 1978- que la oposición entre deseo y amor corresponde a un falso espiritualismo que, por culpabilidad, niega un deseo siempre presente”.

¹⁶¹ Ángela de Foligno, *Libro de la vida*, o.c., *Instrucción XXXVI*, p.195.

¹⁶² Ángela de foligno, *Libro de la vida*, *Memorial*, o.c., capítulo II, p.43; *Complete Works*, o.c., p. 6

La redacción del *Memorial*, no fue fácil. Ángela no sabía escribir y hablaba en su lengua umbra. Fray A transcribía en latín. El texto es así fruto de una doble autoría: la del fraile que escribe y la de Ángela que habla: “yo, indigno escribiente, me sentí obligado por Dios a escribirlo y la fiel de Cristo se vio obligada a decirlo”¹⁶³. Oralidad y escritura, analfabetismo y alfabetismo, esa doble faz que contiene el texto en la cultura del manuscrito se expresa aquí con fuerza en una repartición de funciones. En el *Memorial* se quiso dejar constancia de lo que habían aportado cada uno de los autores: fray A y Ángela. A pesar del latín, la voz de Ángela suena en el texto que se ha conservado: en la sencillísima estructura sintáctica basada en la parataxis más elemental, en un estilo caracterizado por la ausencia de figuras retóricas y por el uso de negaciones puras y simples, brutales. En ella no hay voz poética, y la inmensa potencia con la que suena el texto sólo puede explicarse a partir de la autenticidad de la experiencia: “La voz de Ángela es la primera voz italiana cuyo sonido-aunque oscurecido- llega a nosotros por el canal directo de la revelación personal y no de la leyenda piadosa”¹⁶⁴.

Cuando Fray A habla de las dificultades en torno a la redacción del *Memorial*, reconoce que provenían de dos frentes. El primero y al cual él mismo otorga mayor importancia, de orden interno: “Era tan poco lo que yo entendía para ponerlo por escrito que me creí ser como una criba o cedazo de harina que deja escapar la harina más fina y preciosa quedándose con la más burda”¹⁶⁵. El segundo de orden más bien externo: “por temor a los frailes que murmuraban de que pasase tiempo con ella en la Iglesia escribiendo me apresuraba lo más que podía”¹⁶⁶. Sin embargo, fray A, era especialmente cuidadoso, incluso para anotar sus incorrecciones, como el paso brusco de la tercera, a la primera persona: “Escribía con gran reverencia y temor, sin añadir nada por mi iniciativa, ni siquiera una palabra que ella no me hubiese dicho. Una vez que me retiraba de su presencia me negaba a escribir cualquier cosa. Cuando escribía sentado cerca de ella le hacía repetir muchas veces la palabra que debía escribir. Lo que yo escribí en tercera persona ella lo decía siempre en primera persona hablando de sí misma. Me ocurría escribir en tercera persona por ir más deprisa, y no lo he corregido todavía”¹⁶⁷.

No obstante, Ángela le reprochaba “has escrito lo peor y lo que es nada, y no has escrito nada de lo precioso que siente mi alma”¹⁶⁸. Fray A detalla exhaustivamente “Aún cuando yo me había esmerado en tomar nota la oí exclamar maravillada que no reconocía en realidad sus palabras”¹⁶⁹. Así, si bien al final del escrito Ángela puede reconocer que fray A escribía con verdad y que “no había nada falso”¹⁷⁰, sin embargo tampoco dejará de señalar: “por estas palabras me acuerdo de lo que te he dicho, pero tu escrito está muy oscuro”¹⁷¹ y

¹⁶³ *Ibíd*, Prólogo, p.31

¹⁶⁴ Citado en Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior*, o.c, p.199.

¹⁶⁵ Ángela de foligno, *Libro de la vida, Memorial*, o.c, capítulo II, p.46

¹⁶⁶ *Ibidem*

¹⁶⁷ *Ibidem*

¹⁶⁸ *Ibíd.*, capítulo II, p. 47

¹⁶⁹ *Ibíd.*, Capítulo II, p.46-47.

¹⁷⁰ *Ibidem*

¹⁷¹ *Ibidem*

enfatará: “Todo cuanto diga me parece haber dicho nada o haberlo dicho mal. Y añadió luego: Me parece blasfemar. Me parece blasfemar el que tú me preguntes”¹⁷².

Mientras ella experimenta su carne siendo visitada, tocada, y abrazada por la Palabra, reconoce al mismo tiempo la inadecuación de la palabra escrita y hablada para articular esto. La Palabra que habla a través de la carne, se manifiesta a través del cuerpo- es el grito, el desmayo, el temblor-. *Sin el cuerpo sellado*, las fronteras entre la carne y el espíritu, entre el espíritu y la letra, se rompen. ¿Y sin embargo como encontrar en el lenguaje la verdad del grito? Ángela se desespera, fray A, asume su incompetencia. Las buenas intenciones no bastan. Ángela quiere que se escriba el grito pero el grito, tiende a exceder todo lenguaje porque es la pronunciación de la palabra aún no nacida. En el se anudan el origen del hombre, el seno materno, y un lenguaje anterior al lenguaje. Territorio de la oralidad y de la demanda fusional: expresión de la privación, voz que se inscribe en la separación. El grito, como la carne, es la fisura del lenguaje. Un lenguaje de cuyas decepcionantes mutilaciones da cuenta Ángela, en su amarga queja a fray Arnaldo.

La escena del pasaje fallido de la escritura al grito

Sufro, sufro por no poder decirlo. Ángela de Foligno. Libro de la Vida. Memorial.

La historia nunca es segura, asevera Michel de Certeau¹⁷³. “La historia de mi vida no existe”, “nunca hay un centro”, dice Marguerite Duras en la famosa cita de *L’amant*. “Centro- nos recuerda Derrida- era el nombre de un agujero”¹⁷⁴ “El vacío, lo que se ahonda, y se marca con señales”¹⁷⁵. Este centro ilocalizable, ubicuo- “sagrado”, prolífero- no es nombrable sino por una *palabra-agujero* que pudiera acoger en su “forma-sentido” un espacio significativo cuyo centro fuera el propio vértigo de la movilidad semántica. La *palabra-agujero* sería entonces un significante a cuyo seno acudiría el “significado” de todas las incalculables “diferencias”; significaría esta *palabra-agujero* la abolición del lenguaje por la vía del exceso. “Quisiera – nos dice Jacques Hold en *Lol V. Stein*- actuar, decir, *pronunciar un largo gemido de todas las palabras fundidas* y devueltas al mismo magma”¹⁷⁶. Y también: “Sería una palabra-ausencia, una palabra-agujero, con un agujero cavado en su centro, ese agujero donde se enterrarían todas las demás palabras”¹⁷⁷.

La escritura de Duras persigue a esta palabra llevada a una especie de estado cero, preñada a la vez de todas las especificaciones pasadas y futuras. Esa caja de Pandora de la que surgieran todas las virtualidades del lenguaje y de la que nos habla Barthes en *el grado cero de la escritura*. Una *palabra agujero* cuya existencia es inadmisibile en el lenguaje a causa de su radical naturaleza de alteridad: “Esta palabra que no existe –insiste Jacques Hold- está ahí sin embargo: os espera a la vuelta del lenguaje, os desafía, indómita, a levantarla, a

¹⁷²*Ibid.*, capítulo IX, p.107

¹⁷³Michel de Certeau, *La posesion de Loudun*, o.c, p.2.

¹⁷⁴Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, o.c, p.406

¹⁷⁵*Ibid.*, p.409.

¹⁷⁶Marguerite Duras, *El arrebató de Lol V. Stein*, o.c, p.104.

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 40

hacerla surgir fuera de su reino horadado por todas partes”¹⁷⁸. Esa palabra que “les habría convencido (a los amantes) de lo imposible, (...) que de una sola vez los habría nombrado, a ellos, al futuro y al instante”¹⁷⁹. Operaría la *palabra-agujero* una fusión física – materializable, pronunciable- que pondría fin a la discontinuidad del lenguaje; como los cuerpos de los amantes, “si existiera, nombraría el sexo y la muerte”¹⁸⁰. Nombraría la confusión amorosa, la anulación. Sonaría como un *estoy muerto* que “en la suma ideal de todos los enunciados posibles de la lengua (...) es precisamente el que es radicalmente imposible: es el punto vacío, la mancha ciega de la lengua”¹⁸¹. La significación de la abolición corporal, significaría así la abolición del lenguaje. Pero Marguerite Duras no da con la palabra: si lo hubiera hecho hubiera cesado su escritura. Su búsqueda, sin embargo, deja huella: “Faltando, esa palabra estropea a todas las demás por el hecho de faltar, las contamina, es también el perro muerto en la playa en pleno mediodía, *ese agujero de carne*”¹⁸². Y es que, si el lenguaje no ha podido ser reducido a un solo significante, en cambio, lo que sí se ha producido es la contaminación del vértigo que constituye la *palabra-agujero* a todos sus términos; todos los significantes de la escritura de Duras, son portadores, en sus límites significativos, de una misma huella, el cuerpo fusional de los amantes: “*ese agujero de carne*”.

Imantado por la *palabra-agujero* se encuentra el texto de Duras, a punto siempre de pronunciarlo pero nunca haciéndolo, polarizándolo hacia la positivización en el lenguaje de un exceso significativo que lo destruiría, que lo haría inoperativo, ausente, silencioso. Es el silencio el *performance* de la *palabra-agujero* en el que se profiere la continuidad amorosa del lenguaje, y, como tal, indecible. La palabra profiere su precariedad. Experimenta la pérdida de significado en el desvanecimiento hacia el silencio. Le ocurre a la escritura lo que al mismo Françou: “Lo que yo decía se hacía cada vez más ininteligible a medida que se prolongaba el silencio”¹⁸³. Escribir, para Marguerite Duras, es *borrar*¹⁸⁴. El texto se escribe “con una extrema reticencia, entregado al borrado de sus signos, abrazando una retórica de la desaparición que le entrega a una ascesis de la insignificancia”¹⁸⁵. La retórica de la desaparición de esta escritura no puede entonces ser descrita- al igual que la locura, “cuyo silencio no está dicho, no puede ser dicho en el logos del libro, sino que se hace presente, metafóricamente, si se puede decir, en el *pathos*”¹⁸⁶. La mendiga errante al llegar a Calcuta no sabrá ya utilizar la lengua materna, y su canto será un grito. El grito durasiano inscribe la voz en el orden de la esquizofrenia: “ya nada impide que las proposiciones se plieguen a los cuerpos y confundan sus elementos sonoros con los afectos del cuerpo, olfativos, gustativos, digestivos”¹⁸⁷.

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Marcelle Marini, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras* en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.68.

¹⁸¹ Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, citado en Danielle Bajomée, “*La nuit battue à mort*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.36.

¹⁸² Marguerite Duras, *El arrebató de Lol V. Stein*, o.c, p. 40.

¹⁸³ Marguerite Duras, *La vie tranquille*, o.c, p.103.

¹⁸⁴ Marguerite Duras, *Emily L*, Tusquets, Barcelona, 1988, p.21.

¹⁸⁵ Danielle Bajomée, “*La nuit battue à mort*” en VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c, p.34

¹⁸⁶ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, o.c, p. 56.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, o.c, p.347.

El cuerpo errante de la mendiga, un cuerpo que busca perderse, es también el lenguaje tratando de perderse a sí mismo. Se trata de los inútiles discursos en el silencio de esta mendiga, de la locura de la obra, pero también de la obra de la locura. En *L'Amour*, por ejemplo, Duras efectúa rupturas y suspensiones de la sintaxis que intentan recomponer el sentido de las frases de los locos y propiciar una comprensión física del lenguaje a través de la imagen y el sonido, que provoca en el lector-espectador temor, exasperación y desasosiego. Lo que le sucedía tal vez a Jean Bedford, cuando en su esquizofrenia indolora, Lol interiorizaba todas las formas del *otro* que salían a su encuentro y todas sus palabras, que destruía y recomponía ajenas al sentido de todo discurso: “Lol imitaba, pero ¿A quién?, a los demás a todos los demás, al mayor número posible de personas (...) ¿No se convertía en un soliloquio de una pasión absoluta cuyo sentido no se dejaba aprehender? ¿Y no resultaba inevitable que a veces Jean Bedford sintiera miedo?”¹⁸⁸. Lo que le sucedía a Peter Morgan, cuando, frente a la mendiga de Savannakhet se preguntaba “¿Ella será en Calcuta como un punto final de una larga línea de hechos sin significación diferenciada?, ¿No habrá en ella más que sueños, hambres, desaparición de los sentimientos y también de la relación que hay entre la causa y el efecto? (Le queda en Calcuta) La risa...como blanqueada..., la palabra que ella dice, Battambang, la canción...el resto ha sido volatilizado. ¿Cómo recuperarla en el pasado?, ¿Poner en orden incluso su locura?, ¿Separar su locura de la locura, su risa de la risa, la palabra Battambang de la palabra Battambang?”¹⁸⁹

La palabra del loco es un lenguaje no reconocido como tal por el lenguaje discursivo. La comprensión de la locura no puede entonces venir más que por la auto-exclusión del conocimiento de su campo de acción, por el conocimiento “enloquecido” que se niega a sí mismo. El loco invadido por la exterioridad, es un ser poroso en quien las fronteras “dentro/fuera” se anulan. Está enteramente capturado por el signo, ya que se confunde con él. La palabra, fijada de esta manera en su “materia”, cae como verdad única del cuerpo e impide todo acceso al sentido. A medida que los cuerpos pierden su unidad y el yo su identidad, el lenguaje pierde su función de designación (que es su manera de integridad. Su manera de inteligibilidad) y se vuelve *imposible*, enloquecido. Enloquecedor. “Cuando se observa la extrema dificultad de los autistas y los psicóticos para penetrar en el lenguaje, para aceptar la separación y vencer la pulsión regresiva y suicida hacia el Todo- dice Jean-Thierry Maertens- se puede pensar que lo que hoy es más o menos controlada, pudo ser, en el alba del primer lenguaje codificado, una tentación colectiva ¹⁹⁰. Tentación la de Duras, en todo caso diríamos nosotros- tentación de regresión, desde nuestra lengua de sujetos discontinuos, hacia un magma lingüístico original e indescifrable, inscrito en nuestra memoria bajo la forma del olvido.

¹⁸⁸ Marguerite Duras, *El arrebato de Lol V. Stein*, o.c, p.28.

¹⁸⁹ Marguerite Duras, *El vicecónsul*, o.c, p. 135.

¹⁹⁰ Jean Thierry Maertens, “*Le corps encrypté*” en *Revue de l'Université de Bruxelles*, o.c, p.144. Habría que recordar aquí que la obra literaria, *aunque obra*, es aquel discurso cuya poeticidad horada la univocidad del lenguaje y lo pone en tensión hacia la pérdida de su coherencia mediante el ejercicio de “semejanzas” poéticas que sufren la atracción devenir “salvajes”. El loco es alguien aprenderá Peter Morgan en *El vicecónsul*- que se ha olvidado que se podía escribir.

La escena de la nada desconocida

¿Viene para romper la unidad? Sí. ¿Para introducir desorden en la unidad? Sí. ¿Y a reemplazarla por qué cosa? Por nada. Marguerite Duras. Abahn Sabana David.

Los últimos pasos de la obra de Ángela de Foligno describen su vivencia de la unión mística, que ella expresa como “pleno conocimiento de la verdad”. Así, después de haber enfatizado el papel del sufrimiento en su experiencia, y su relación con la encarnación y la pasión de Cristo, describe el movimiento desde ese objeto centrado y esa relación amorosa cargada de deseo, hasta el encuentro con una oscuridad en la que es transformada en no-amor- “Allí yo no veía al Amor. Perdí entonces al Amor y me hice no amor”¹⁹¹. Ángela se siente entonces en el abismo:

“Cuando estoy en aquella tiniebla no me acuerdo de ninguna humanidad ni de Dios-hombre ni de cosa alguna que tenga forma, y sin embargo, no viendo nada lo veo todo. Apartándome de lo antes dicho o quedándome con ello veo a Dios-hombre. Él atrae el alma con tanta mansedumbre que dice a veces: tú eres yo, y yo soy tú. Veo sus ojos y su rostro tan apacibles y en disposición de abrazarme. Lo que resulta de aquel rostro y de aquellos ojos es lo que he visto, que veo tiniebla. Eso viene de dentro y tanto me deleita que no puedo contarlo. Estando en Dios-hombre mi alma vive. En esta visión de Dios-hombre estoy mucho más que en lo otro con tiniebla. En la visión de Dios-hombre el alma vive. Pero lo de la tiniebla atrae al alma todavía mucho más, sin comparación, que la visión de Dios-hombre”¹⁹².

¿Qué es lo que nos dice Ángela? Uno diría que trata de articular una relación entre por un lado, su experiencia de unidad con Cristo a través del sufrimiento, y por otro, aquella experiencia de la tiniebla, de oscuridad divina y finalmente de la nada y del desconocimiento. Así, nos señala que hay una relación entre ambas experiencias, aunque el vínculo no queda claramente dilucidado. Sin embargo podríamos pensar que cuando nos explica que ve la oscuridad en los ojos y en la cara de Cristo, nos está sugiriendo una conexión causal entre su meditación e identificación con la pasión y su experiencia de la disolución de sí y del otro, en una oscuridad extática: “Lo que resulta de aquel rostro y de aquellos ojos es lo que he visto, que veo tiniebla”- nos dice ella-. Parece haber una relación entre el éxtasis ante el objeto y el éxtasis ante el vacío. Es como si el cuerpo quisiera ver el avance de su deseo sobre el cuerpo ajeno, y lo quisiera ver sobre el rostro que le hace frente. Sin embargo, es imposible poseer también lo irreductiblemente *otro*: ante ese acontecimiento la imagen se vacía de contenido. En esos ojos, en cuyo mirar se inscribe la ausencia, un rostro se ofrece, como vacío, como fisura hacia lo desconocido. Esta exterioridad es cualidad constitutiva de la mirada del *otro*, mirada cuya función es la fusión de la interioridad y la exterioridad. Por ello, la mirada de Ángela no es ya posesión ni aprehensión, es apertura a una pasividad que es ofrecimiento, espera. *Esta mirada padece del mismo desvanecimiento de su objeto que el deseo.* Desaparición del objeto de la mirada o presencia que significa lo inaccesible, visión de la ausencia misma de lo visible.

¹⁹¹ Ángela de Foligno, *Libro de la vida, Memorial*, capítulo IX, p.105.

¹⁹² *Ibíd.* capítulo IX, p.107., *Works*, 205.

Esta vivencia se inserta sin embargo, en la inauguración de una noche mística que tiene su origen en el concepto de tiniebla que ya vimos en la teología mística de Pseudo Dionisio. Tiniebla, cuyo significado, es polivalente. Efectivamente, en un principio la tiniebla parece hacer referencia a la alternancia de los estados anímicos propios de todo itinerario espiritual, donde a veces uno siente mayor pesadez e incertidumbre y aparece en contraposición a la claridad: “Mientras estaba en esta tiniebla. Quería volver atrás y no podía, y no podía ni ir hacia delante ni regresar. Y después de esto el alma fue sacada completamente de aquella tiniebla anterior. En aquella tiniebla yo yacía en tierra, pero en esta gran iluminación me mantuve en pie sobre la punta de los dedos gruesos. Y era tal la ligereza y la alegría y la renovación del cuerpo como nunca la había tenido”¹⁹³. Posteriormente, sin embargo, la tiniebla parece hacer referencia a una fase purgativa, que afecta tanto al espíritu como al cuerpo:

“Cuando estoy en aquella horrible tiniebla de los demonios, parece faltarme absolutamente toda esperanza de bien. La tiniebla es terrible; resucitan los muertos que yo sé están muertos en el alma pero que son suscitados desde fuera por los demonios. Surgen incluso los que jamás habían existido. En el cuerpo (que es donde menos padezco), en tres sitios, en los lugares vergonzosos, hay tanto fuego que acostumbé a aplicar fuego material para apagar el otro fuego, hasta que tú me lo prohibiste”¹⁹⁴.

La tiniebla sin embargo implica también, simultáneamente, una vivencia nueva de la divinidad. Esta simultaneidad queda perfectamente expresada en el siguiente pasaje: “Por un lado, el mundo me rechaza con sus espinas de modo que todas las cosas que hay en el mundo son para mí amargura y espinas. Los demonios me rechazan con tanta molestia y tanta constante persecución pues tienen poder sobre mí por haber puesto Dios en sus manos mi alma y mi cuerpo (...) Por otro lado Dios me atrae hacia sí. Sería falso decir que me cautiva con dulzura, amor o con alguna cosa que se puede decir, imaginar, o pensar. No me atrae por ninguna cosa que pudiese nombrar o pensar el mayor sabio del mundo. Y si digo yo que es todo-bien, lo destruyo”¹⁹⁵.

Para Ángela de Foligno la tiniebla reúne pues dos conceptos distintos. Ángela precede a la mística renana, a la que se atribuye la reunión de dos conceptos bajo el mismo nombre de noche, y se sitúa frente a la interpretación habitual de la teología que ve la luz en la tiniebla de Ángela. De la visión del Dios-hombre crucificado, Ángela pasa a la visión de Dios *en la tiniebla y con tiniebla*. Mediante estas dos preposiciones alude, por un lado, al lugar de Dios, y al modo en el que ella lo percibe. Dios está rodeado de oscuridad y ella lo percibe con oscuridad, como nos cuenta en el siguiente pasaje:

“Después de esto lo vi *en una tiniebla* y justamente en tiniebla porque (...) todo cuanto se pueda pensar y comprender no se le aproxima ni lo alcanza. (...)Lo que veo *con tiniebla* es

¹⁹³*Ibid.*, capítulo VI, pp.81-82.

¹⁹⁴*Ibid.*, capítulo VIII, pp 100-101. En el código de Asís, el de Subiaco y el de Roma, una mano piadosa censuró el original “en los lugares vergonzosos” por “no en los lugares vergonzosos”. La edición castellana se mantiene inexplicablemente fiel a esta censura. No así la inglesa, afortunadamente. Cf., *Complete Works*. p215. Cf al respecto Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior*, o.c, p. 216.

¹⁹⁵*Angela de Foligno, Libro de la Vida, Memorial*, capítulo IX, p.107.

el todo (...) ver a Dios de este modo en la tiniebla no trae risa a los labios, ni devoción ni fervor, ni amor ardiente. Porque no vibra ni se mueve alma ni cuerpo como estaban acostumbrados a conmoverse. El alma no ve nada y lo ve todo. Duerme el cuerpo y la lengua está cortada”¹⁹⁶. Y después: “Salí y fuera estoy de aquellas cosas que había tenido anteriormente en que solía deleitarme, es decir, la vida y humanidad de Jesucristo, la consideración de la profundísima sociedad tan amada eternamente por Dios Padre que le dio a su Hijo. Yo estaba habituada a deleitarme profundamente en ello, es decir, en el desprecio, en el dolor y pobreza del hijo de Dios, y en la cruz, que acostumbré a tener por lecho de descanso. Me han sacado de aquel anterior modo de ver con tanta unción y somnolencia que de ningún modo me di cuenta. Sólo ahora lo noto, al ver que ya no tengo aquellas cosas, porque en la cruz, donde hallaba tanto deleite que era mi reposo y mi lecho, ya no encuentro nada. En la palabra del hijo de Dios ya nada hallo, ni en nada de cuanto se pueda nombrar”. Y también: “De este modo me han sacado de aquel anterior modo de ver a Dios en la tiniebla donde estaba habituada a deleitarme”¹⁹⁷.

Aquí, en un momento, su experiencia mística de se subvierte y va más allá de una unión amorosa con Dios para apuntar a un más allá de una oscuridad misteriosa. Un más allá en el que el deseo se radicaliza hasta saber que no hay ninguna pretensión de satisfacción o plenitud: “No entra ni alegría ni tristeza, ni deleite ni virtud, ni satisfacción por nada que tenga un nombre”¹⁹⁸, “Si iba a ser condenada no me causaría sufrimiento alguno” añadirá Ángela¹⁹⁹. Ausencia de Dios en tanto que Dios es aquello que da razón, orden y coherencia a la vida humana: “No me deleito menos en Dios viendo y comprendiendo a un demonio y a un adúltero que viendo y comprendiendo a un ángel bueno o a una obra buena”²⁰⁰. El texto mismo, aunque Ángela le repita a fray A que fue escrito y autorizado por la voluntad divina porque: “cuanto yo dije y tu escribiste era verdad sin que haya en ello nada falso ni superfluo”²⁰¹, se subvierte porque es ella misma la que también señala que: “de ningún modo se aproxima a la realidad y mi expresión es devastadora, por lo cual la califico de blasfema”²⁰². Las últimas palabras que los discípulos de Ángela recogieron antes de su muerte, palabras pronunciadas en un grito que resuena junto al grito de Asís, fueron: *¡oh nada desconocida!, ¡oh nada desconocida!* Lo divino, como la muerte, es aquello que está más allá del significado, la instrumentalidad, el pensamiento, o la salvación: “nunca el corazón puede en manera alguna llegar hasta allí. Ni tampoco puede decir absolutamente nada, pues no es posible hallar con qué decirlo o indicarlo. Por eso, mi corazón, no puede en lo sucesivo llegar a entender nada de él, ni siquiera a imaginarlo”²⁰³ - señala Ángela al final del *Memorial* y precisamente al hablar de su “pleno conocimiento de la verdad”. Pero, ¿qué plenitud es ésta?, ¿Será que los místicos se mueven más allá de Dios sin conocerlo? Pero, ¿qué significa conocer si estás en el reino de lo incognoscible?

¹⁹⁶ *Ibid.*, capítulo IX, p.106.

¹⁹⁷ *Ibid.*, capítulo IX, p.113

¹⁹⁸ *Ibid.*, capítulo IX, p.115; *Complete Works*, p.295.

¹⁹⁹ *Ibid.*, Capítulo Vi, p.82.

²⁰⁰ *Ibid.*, capítulo IX, p.113.

²⁰¹ *Ibid.*, capítulo IX, p.117

²⁰² *Ibid.*, capítulo IX, p.114

²⁰³ *Ibid.*, Capítulo IX, p.114.

La escena del amor sin objeto

Veía a Dios con tal claridad, plenitud, belleza y plenitud como nunca lo había visto. Allí yo no veía el amor. Perdí entonces mi amor y me hice no amor. Ángela de Foligno. Libro de la Vida. Memorial.

La voz que construye el texto durasiano es quizá ésa que Bataille llama la voz del deseo y no la de los seres deseables²⁰⁴, Marguerite Duras emplea desde muy temprano en su obra, la fórmula: “enamorada del amor mismo”²⁰⁵. Y la consideración del deseo como fuerza mucho más poderosa que el sujeto y el objeto que la padecen, le permite la redefinición de conceptos como el de fidelidad: “Ella dice que no era sino el amor, el llorado por ellos dos aquella noche, *la verdadera fidelidad del uno al otro, que rebasaba su historia presente y las futuras de sus vidas*”²⁰⁶. De la indiferencia del objeto de amor al amor sin objeto, el salto no es un juego de palabras: lo esencial está en la pulsión; el resto es aleatorio. Lol no recuerda a Michael Richardson sino al amor en sí: “Cuando digo que dejé de amarlo quiero decir que no puedes llegar a imaginar hasta donde se puede llegar en la ausencia del amor”²⁰⁷. Así, a través de historias futuras las mujeres como ella ofrecen ambiguamente: “el aire de dormir en las aguas de la bondad sin discriminación...ésas hacia las cuales van todas las aguas de todos los dolores, esas mujeres acogedoras”²⁰⁸. En *Les mains négatives*, Duras propone a un sujeto que no sabe nombrarse a sí mismo, que define su ser como pulsión de deseo, como apertura amorosa:

“Soy alguien soy aquel que llamaba que gritaba en aquella luz blanca
El deseo
La palabra no está todavía inventada”²⁰⁹

Este texto-poema trata también de ajustar una fórmula que nombre al objeto amoroso:

“Te amo más allá de ti,
Amaré a cualquiera, a cualquier cosa, que oiga que grito que te amo”²¹⁰

La designación confunde finalmente “tú”, “cualquiera” y “cualquier cosa”. “Más allá de ti eres aún tú” dice Marguerite Duras en *L’amour*²¹¹ y también: “Es cierto- ella se interrumpe, la voz se vuelve tierna- *Usted no es nada*”²¹². El *otro* no coincide con una persona definida, la vocación de alteridad del poema recoge bajo el “tú”, a todo lo susceptible de entrar en relación- “oír”- con la voz portadora del deseo. Las manos negativas muestran el gesto y la

²⁰⁴ Georges Bataille, *El aleluya y otros textos*, o.c, p.107.

²⁰⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, o.c, p. 154.

²⁰⁶ Marguerite Duras, *Los ojos azules, pelo negro*, o.c, p.133.

²⁰⁷ Marguerite Duras, *El arrebató de Lol V. Stein*, o.c, p.110.

²⁰⁸ Marguerite Duras, *El Vicecónsul*, o.c, p.90.

²⁰⁹ Marguerite Duras, *Les mains négatives*, p.111 citado en Leslie Hill, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, o.c, p. 26.

²¹⁰ Marguerite Duras, *Les mains négatives*, p.113 citado en Leslie Hill, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, o.c, p. 27

²¹¹ Marguerite Duras, *El amor*, o.c, pp. 19-20

²¹² *Ibid.*, p.40.

huella, pero no son las manos²¹³. Así el amor, en la obra de Marguerite Duras, aprehendido en el intervalo del “yo” al “otro” fijado para siempre en una materia imposible, con la forma de un movimiento en suspenso: abiertas las conciencias, los cuerpos y las manos en “ese instante, el de un deslumbramiento, nada”²¹⁴, “pues allí no se alcanza nada, al igual que en el lugar insoportable del deseo y la pasión”²¹⁵.

LA INDISCRECIÓN: ERÓTICA DE LA TEXTURA DEL CUERPO

Marguerite Duras / Ángela de Foligno. Leerlas con delicadeza, es acercarse a ver cómo el lenguaje de nuestra cultura occidental ha operado la elisión de la alteridad en su seno, instalándose en una positividad y en un pensamiento lógico-racional que excluyen lo femenino y por tanto el cuerpo. Existe sin embargo una escritura cuyos textos han hecho y hacen de estos textos de exclusión su punto de referencia; es una escritura que busca la continuidad entre el inconciente y el cuerpo: “En las regiones claras de la escritura –cuenta la propia Duras- decía que las heridas que nos hacían esas mismas espadas de sol, venían inflingidas por el cielo. (...) Que era otra cosa. Otra cosa y lejos de dónde pudiera suponerse. Que esas heridas no anunciaban nada, no confirmaban nada que pudiera ser objeto de una enseñanza, de una provocación en el seno del reino de Dios. No, se trataba de la percepción de la última diferencia: la que es interna, la que está en el centro de los significados (...) Las regiones de la escritura se hacían oscuras, indecisas. Se decía o casi, que esa diferencia interna estaba contagiada por la desesperación soberana, de la cual ella era algo así como el sello. (...) se perdía a continuación en un viaje aéreo, en los últimos valles antes de las cimas, la fría noche de verano, la aparición de la muerte”²¹⁶.

La escritura retiene la falla, la herida, la diferencia, “en el centro de los significados”, una distancia irreductible en el seno del texto “contagiada por la desesperación soberana”, una imposible unidad; y al tiempo el vuelo, el vuelo del deseo, donde aparecen signos de abolición mortal. Que la noción de deseo pueda y deba estar en el origen de la escritura, que atienda al acto mismo y no a una supuesta psicología de autor, es idea que sugieren los textos mismos. Observación del texto como cuerpo sometido a impulsos propios y dotado de una irrepetible organización; en su origen, como en el de todo sujeto corporal, existe una definición de los propios límites que designa al mismo tiempo, por exclusión, todo lo que el texto no es; es decir, desde su origen, todo cuerpo- y también éste textual- está marcado por el deseo de su *otro*. La escritura es relación lingüística en la que la alteridad desvela definitivamente su naturaleza incapturable; y la pulsión de la escritura, como la amorosa, queda en suspenso, vertida en una sollicitación que no concede ningún reposo y que no conduce a ninguna parte.

²¹³ Recordemos que se llama manos negativas a las pinturas de manos encontradas en las grutas magdalenienses de la Europa atlántica del sur.

²¹⁴ Marguerite Duras, *Los ojos azules, Pelo negro*, o.c, p.132.

²¹⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Cahiers du Cinéma, n°312-313, juin, Paris, 1980.

²¹⁶ Marguerite Duras, *Emily L*, o.c, p.85.

A este movimiento textual *el otro* siempre se resiste, frustrando así la aniquilación a que se entrega el texto. Irreductible el *otro*, pero irreductible también el deseo del texto. Recordemos a Ángela con el cadáver de Cristo. Escuchemos ahora a Marguerite Duras: “Me dije que siempre se escribía (...) en el cuerpo muerto del amor. Que era en los estados de ausencia donde lo escrito se adentraba para no sustituir nada de lo que había sido vivido o de lo que suponía que lo había sido, sino para dejar constancia del desierto que ello había dejado”²¹⁷. El hecho de que ninguna producción de naturaleza lingüística pueda albergar las tres dimensiones de su referente corporal, pone a estos textos en situación de padecimiento, de pasión por un cuerpo en ausencia; en el intento de hacer presente algo que no puede advenir en los signos del lenguaje, el texto se hiende de manera femenina: su propio cuerpo textual mima el cuerpo ausente:

“El cuerpo femenino se confunde aquí con el cuerpo de la escritura: no se trata de escritura del cuerpo para explorarlo, revelarlo, pues el cuerpo es rechazado demasiado violentamente en el universo de los fantasmas. (...) la feminidad aquí no se presenta, y sobre todo, no se presenta oponiéndose a la virilidad en el eje del cuerpo y del sexo: se presenta como diferencia absoluta e indefinible, como una alternativa a todo lo que ofrece el mundo existente. Como tal, no logra ser puesta en palabras, pues ello la encerraría de nuevo entre redes, las del lenguaje, sino que se presenta como esa sombra perfilada tras las palabras y su encadenamiento”²¹⁸. En la oquedad sombría del *Memorial* y de los textos de Marguerite Duras, se nos da a leer un cuerpo ilegible. La escritura percibe “y hace perceptible para el lector esa insuficiencia- de-decir (o de escribir): al borde de ese abismo, la escritura tiembla y se detiene, pero siempre designando, con su temblor, el vacío que la fascina. Incluso si a continuación, y a falta de otra cosa, se nombra de todas maneras el cuerpo con las palabras de siempre, las huellas de su insuficiencia persisten a lo largo de todo el texto”²¹⁹:

“Yo fraile escribiente – nos dice fray Arnaldo- escribí con gran temor y reverencia (...) mientras ella hablaba cerca de mí. No añadí nada por mí mismo desde el principio y hasta el final, sino que omití muchas cosas que decía, pues mi inteligencia no podía comprenderlo ni escribirlo”²²⁰. “Escribía con verdad –dice en otra ocasión- sin mentir en nada, pero con harta deficiencia porque yo podía captar solamente lo más rudimentario, sin comprender lo que ella decía”²²¹. La insuficiencia de las palabras que designan el cuerpo revela el espacio vertiginoso que aspiran a ocupar; la experiencia del lector frente a este deshacerse del lenguaje es similar a la de fray A cuando escucha a Ángela, o a la de Jacques Hold cuando escucha a Lol: “La oigo con una fuerza ensordecedora y no la entiendo, ni siquiera comprendo que no significa nada”- dice Jacques al escuchar a Lol²²². La violencia de este acontecimiento sitúa al texto de Marguerite, al texto de Ángela, en “el otro lado (del lenguaje, en el lado) móvil, vacío (capaz de adoptar cualquier contorno), que nunca es sino el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje”²²³.

²¹⁷ Marguerite Duras, *L'été 80*, Minuit, Paris, 1980, p.67.

²¹⁸ Suzanne Horer y Jeanne Soquet, *La création étouffée*, o.c, pp.178-179.

²¹⁹ *Ibidem*

²²⁰ Angela de Foligno, *Libro de la Vida, Memorial*, o.c, capítulo IX, p.117.

²²¹ *Ibid.*, Capítulo II, pp.46-47.

²²² Marguerite Duras, *El arrebató de Lol V. Stein*, o.c, p.94.

²²³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, o.c, p.15

Ángela / Marguerite se distinguen así “del lado sensato, conforme, plagiarlo (en el que) se trata de copiar la lengua en su estado canónico, tal y como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, y la cultura”²²⁴. En la pulsión autodestructiva del lenguaje, que ofrece y sustrae simultáneamente, la visión de un cuerpo, reside el erotismo del texto; texto que es de *jouissance* (goce) y no de *plaisir* (placer) porque: “pone en estado de pérdida, al ser aquel a través del cual el sujeto en lugar de consistir se pierde, experimenta el derroche que es el goce propiamente dicho”²²⁵. Experimenta ¿qué? El instante del *apocalipsis*. Nada. El goce que es “atópico, asocial; (que) se produce de manera imprevisible en (...) la cultura, en el lenguaje”²²⁶. Goce del texto o goce del cuerpo; ilegible en el texto, impronunciado en la voz. El grito, como la escritura, tiende a exceder todo lenguaje, incluso si se deja recuperar como efecto de la lengua, a la vez súbito y paciente. La paciencia del grito, lo que no se detiene en no-sentido, un sentido infinitamente suspendido, prohibido, descifrable-indescifrable. ¿Y nosotros? Los lectores de Duras y de Ángela de Foligno, seducidos por esta *nada*, ¿nos volveremos locos a nuestra vez?, o bien, vueltos a casa, ¿trataremos si se puede de olvidar lo que se nos ha quitado?


Finalmente ningún contrato, así sea el primero y el último de todos, el del lenguaje, es respetado por la flacura de esa mujer, por ese pedacito de ninguna cosa, que va y viene, atravesando la imagen, que peregrina a Asís, y profiere un grito interminable. Ella es la que pasa a través de los textos. Ya no habla, hace hablar. Llevando el hambre en sí misma, viene al umbral de nuestras cocinas. Ella, flacura de Calcuta en esta noche de hartazgos se sienta entre los locos. Allí está la cabeza vacía, el corazón muerto, esperando siempre el alimento. Allí se mantiene, con las sobras. Entre los leprosos, la purulencia y las llagas. Olvidadiza. Desligada. Es decir, absoluta. Al repetir nuestras palabras y símbolos la mendiga, la peregrina de Asís, insinúa, precisamente, su mentira. Tal vez, en cuanto el *symbolos* es ficción productora de unión, ella es entonces *dia-bolos*, disuasión de lo simbólico por lo inenunciable de la cosa. Al final del mundo, al final de nosotros mismos, en esos lugares movedizos, limítrofes, en un acercamiento constante que no se convierte en alcance, ¿cómo dar cuenta de este anagrama corporal, de esta “*pornografía*?”²²⁷

²²⁴ *Ibíd*, p.14.

²²⁵ *Ibíd*, p.25.

²²⁶ Roland Barthes *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1981, p.168.

²²⁷ Lo que me interesa en “*pornografía*”, dice Barthes, es la grafía, la escritura de la lujuria, el hecho de que se escriba. Cf. su *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, o.c., p.160.



¿

Errantes: La imposible conclusión



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Y, sin embargo, en algún momento, hay que concluir. Concluir es acto que quiere ser definitivo; es consumir, consumir, encontrar un término de reposo, cerrar en síntesis una dialéctica, todo aquello a lo que, precisamente, se han resistido nuestras *figuras de lo imposible*. La insatisfacción es el origen y término del deseo: concluir es entonces eliminar la propia razón de ser del deseo. La escena del arquero y su flecha detenida en vuelo, no ha mostrado el espacio al que apuntaba; no hay construcción en perspectiva, no hay descripción de trayectoria, no hay, en el deseo, sino una superficie infinita en la que el movimiento es sólo obstinada resistencia a la inmovilidad.

Así ocurre con la escena de alteridad que él mismo trata de convocar. La presencia del punto extremo en el que habría de ser recibida la flecha es siempre incierta; ese espacio *otro* no se adivina sino en la tensión que fragmenta al espacio representado y que apunta hacia *otro* espacio que en éste no está contenido. Como el *Ángelus Novus* de Paul Klee, nuestro arquero se mantiene inmóvil y dispuesto al movimiento; su enigma procede de la ambigüedad de su postura y de sus poderes: ¿cómo determinar el invisible que su mirada señala? Desde la mirada del arquero, tratamos, a lo largo de nuestro recorrido, de abordar distintas *figuras* adheridas a la persistencia de su deseo, conscientes de que, del ver al decir, *-lo indecible, lo invisible-* se desplaza, en y por una distancia, que es la escritura, que es la obra. Contemplamos la escritura, contemplamos la obra, y quisimos discernir en ellas los puntos de fuga sobre los que pudiéramos construir una perspectiva reveladora de lo *otro*; una perspectiva similar a la que el arquero debía de adivinar con su mirada.

Descubrimos que el deseo del místico postula un imposible como todo verdadero deseo: llegar a ser el *otro* de quien no tiene *otro*, del *non aliud*, de aquel cuyo ser consistiría en ser sin que nadie fuera el otro de sí. Como si fueran tan sólo, en el hueco de un no estar, tensión hacia el *otro*. Como si los místicos prefirieran deshacer la propia coherencia de sus textos, a fin de que en las grietas de su funcionamiento pudiera adivinarse *aquello* que no les pertenece. Como si se tratara de mantener el relato inicial en un estado agonizante, en esa condición agonística y fronteriza por causa de la cual se convierte en exceso o en pérdida (¿cómo distinguir entre los dos?) de lo que no se puede decir. Esta *ars mystica*, se organiza en función de eso que se escapa, de esa cosa “perdida” que no se puede buscar y que vuelve por sí sola en los vacíos que se le *abre*. Es necesario, entonces, ver pasar a los místicos en su *nomadismo*; seguirlos, aunque de ellos, como de Empédocles, sólo nos queden, humildes, las sandalias.

Cada palabra, cada una de ellas, se ensombrece con su precariedad. Una precariedad inevitable e irremediable. En la ausencia no ausente de la huella de esta precariedad, todo decir es no decir. Un indecible que se dice en y a través, de la falla de todo lenguaje. El “nombre” de esta falla es lo innombrable, y el pseudónimo de lo innombrable es “Dios”. “El nombre de Dios –explica Maurice Blanchot- significa no sólo que aquello que es nombrado por este nombre no pertenece al lenguaje en el que este nombre se inserta, sino que este nombre, de manera difícil de determinar, sería parte de ese mismo lenguaje aunque pudiéramos excluirlo. La idolatría del nombre, o simplemente la reverencia que lo hace impronunciado (sagrado), se relaciona a esta desaparición del nombre que el nombre mismo hace aparecer. Fuerza al lenguaje a elevarse por encima de sí hasta prohibirlo. Se da lugar entonces al puro nombre. A un nombre que no nombra, pero que siempre está a punto de nombrar, el nombre como nombre; de esta manera de ninguna forma un nombre. Sin

poder nominativo, colgado en el lenguaje como por casualidad y pasando, por lo tanto, por el poder (devastador) de la no designación que lo relaciona consigo mismo”¹. Y añade Edmond Jabès en un estilo insólitamente cercano al del *grito de la hora nona*: “Dios no es Dios. Dios no es Dios. Dios no es Dios. *Es*. Es antes que el signo que lo designa. Antes de la designación. Es el vacío antes del vacío, el pensamiento antes del pensamiento; por tanto también lo impensado antes de lo impensado, cómo podría ser una nada antes de la nada. Es el grito antes del grito, el estremecimiento antes del estremecimiento. Es la noche sin la noche, el día sin día. La mirada antes de la mirada, la escucha antes de la escucha. Es el aire antes de la respiración. El aire inspirado y espirado por el aire. No todavía viento, sino aire ligero, indiferente, en su ocio primitivo. *Oh, infinito vacante*”².

“¿Por qué me has abandonado?”- gritó Cristo en la desolación del Viernes santo- “¿Oh nada desconocida!”- exclamó Ángela de Foligno poco antes de morir-, “¿Adónde te escondiste Amado y me dejaste con gemido?”- arrancaba bruscamente fray Juan en el *Cántico*-, “La Palabra permanece escondida”-insistía el Areopagita. “Todos los que han vislumbrado esta verdad ahonda Hadewijch de Amberes- se apresuran a través del camino oscuro, no trazado. No indicado. Están ebrios de lo que no han bebido”³. Embriaguez sin consumir, inspiración de no se sabe dónde, iluminación sin conocimiento. Están ebrios de lo que no poseen. Ebrios de desear. Por eso son *caminantes*. Los místicos crean un exceso, se exceden, pasan, y pierden los lugares. No es extraño que atraigan a los obsesionados por el arte de la fuga y la fisura: Maurice Blanchot y su *nouvelle théologie mystique*; Anselm Kiefer que pinta la deserción de Dios, el éxodo, y la controversia iconoclasta; Marguerite Duras que habla de sus textos y subraya que son textos sagrados.

A lo largo de nuestro itinerario, fallas textuales se abrieron, lienzos y bocetos desconcertantes se recorrieron, y ante su abismo de *alteridad*, nos encontramos tan ciegos como el espectador frente a los ojos del arquero. Nada cabía esperar aquí sino *huellas*, y el estudio se cerró sin dolerse de una ausencia anunciada. Si la relación de *alteridad* no podía sino ser intuida desde el ofrecimiento a la “llegada” del “otro”, desde una constitución receptiva –*en femenino*- del sujeto del deseo, quisimos alcanzar a ver como la mirada del arquero poseía materialidad corporal, y lo más importante, como se ofrecía como cavidad en la que acoger la exterioridad- *la alteridad*. Ajena a la escena visible, imantada hacia el *otro* espacio, esa mirada designaba un invisible, se abría –*previsora y visionaria*- a la experiencia de un contacto del cual, el espectador del cuadro, nunca tendría constancia. Cuando el cuerpo reveló de esta manera su “*inte-ligencia*” nos volcamos sobre él en búsqueda de las huellas de la apertura a tal experiencia. Huellas, y no certezas, recogió, pero sabía ya de la imposibilidad de su representación y no asistió, decepcionado, a su propio final.

Inconcluso el deseo, inconcluso este estudio, y también inconcluso su objeto: esas *figuras de lo imposible*. Convertida en texto deseante, en suspenso, la inconclusión ha ganado también el contenido temático y el acto mismo de la escritura. La pulsión del escritor, la pulsión del místico, la pulsión del pintor, reconocen lo inevitable e imposible del deseo.

¹ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973, pp.69-70.

² Edmond Jabès, *Le parcours*, o.c, p.35.

³ Hadewijch de Amberes, *Cartas, Visiones, Canciones*, en *Flores de Flandes*, o.c, p.134.

Desanclado del “origen” del que hablaba Pseudo Dionisio, el viajero ya no tiene fundamento ni fin. Entregado a un deseo sin nombre, es un barco a la deriva. Privado de voz, más solitario y perdido que antes, o menos protegido y más radical, va siempre en busca del lugar poético, del lugar del arte, del lugar del cuerpo. El deseo continúa pues caminando, trazándose en silencio, escribiéndose. Quizá sea esta la única manera de poner punto (suspensivo) a un estudio que no lo admite, y a la descripción de unos frutos que fermentan sin consumirse ni poder ser consumidos: acudir incesantemente a los textos, los lienzos, los bosquejos; extenuarse en el gesto inútil que habría de marcar sobre la página el *imposible* enunciado del *otro* texto, para que, *entre las líneas*, algo se abra, algo centellee y se anuncie. Si el amor fuera cierto, nos haría pedazos, *lo sabemos*. Entonces perfecto: que la poesía, que el arte, trabajen implacables de esa parte. Y todo riesgo sea asumido. Caminar, errar, escribir incesantemente. Ofrecer la pluma a un deseo que le dé alas: aunque su batir sea imperceptible, aunque su vuelo, esté convertido en piedra.

*Amarán el vacío de su corazón hasta el deseo siguiente;
Porque nada naufraga o se complace en las cenizas;
Y quien sabe ver cómo la tierra alcanza su fruto,
No se conmueve ante el fracaso aunque todo lo haya perdido.*

René Char



Ilustración 1. Giacometti en su taller.



Ilustración 2. Joan Miró, *Personaje*.



Ilustración 3. Cristo crucificado.

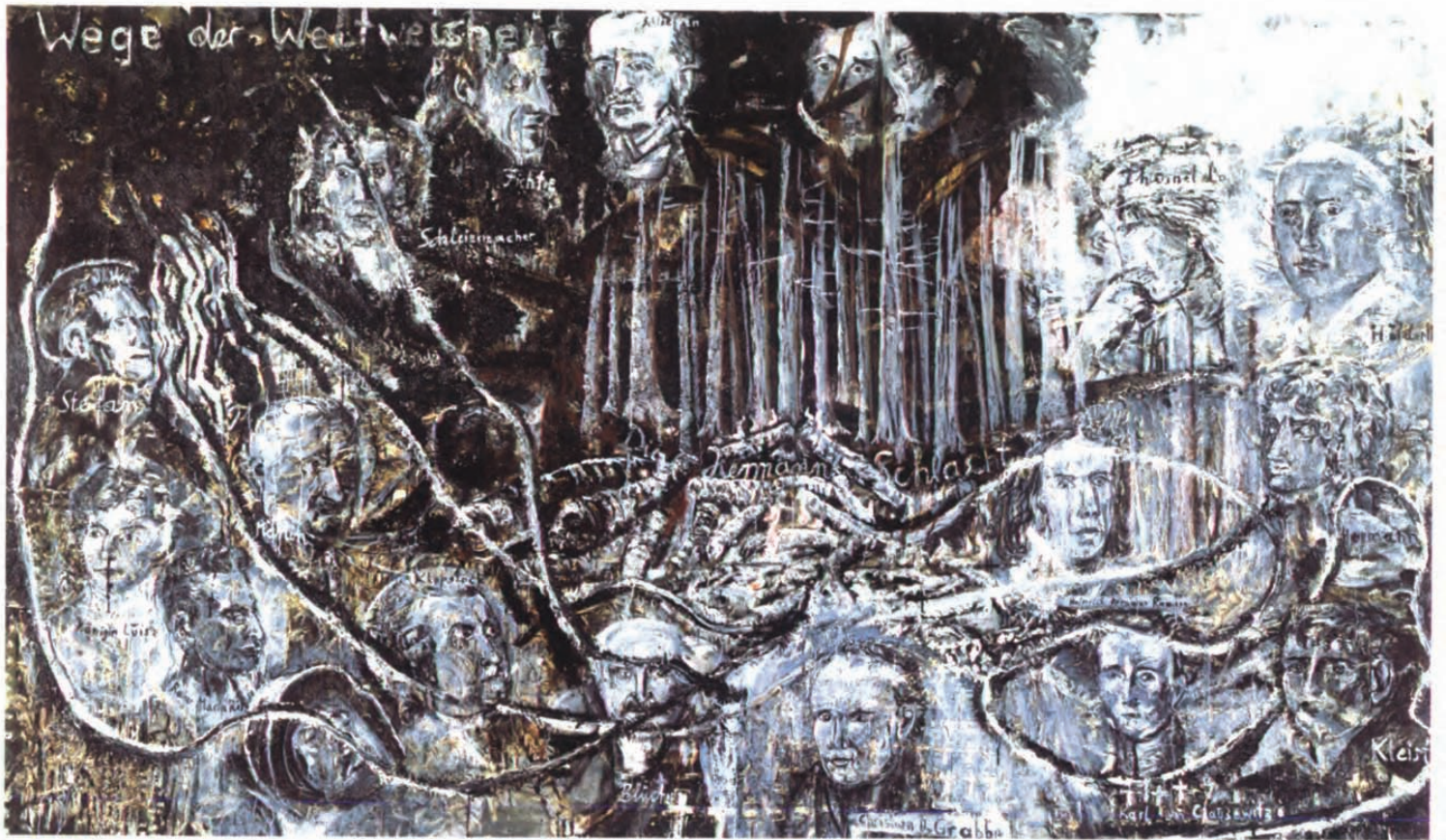


Ilustración 5. *Caminos de la sabiduría del mundo. Arminius.*



Ilustración 6. *Los héroes espirituales de Alemania.*



Ilustración 7. *Palette mit flügel.*



Ilustración 8. *Resurrexit.*



Ilustración 9. *Sin título.*

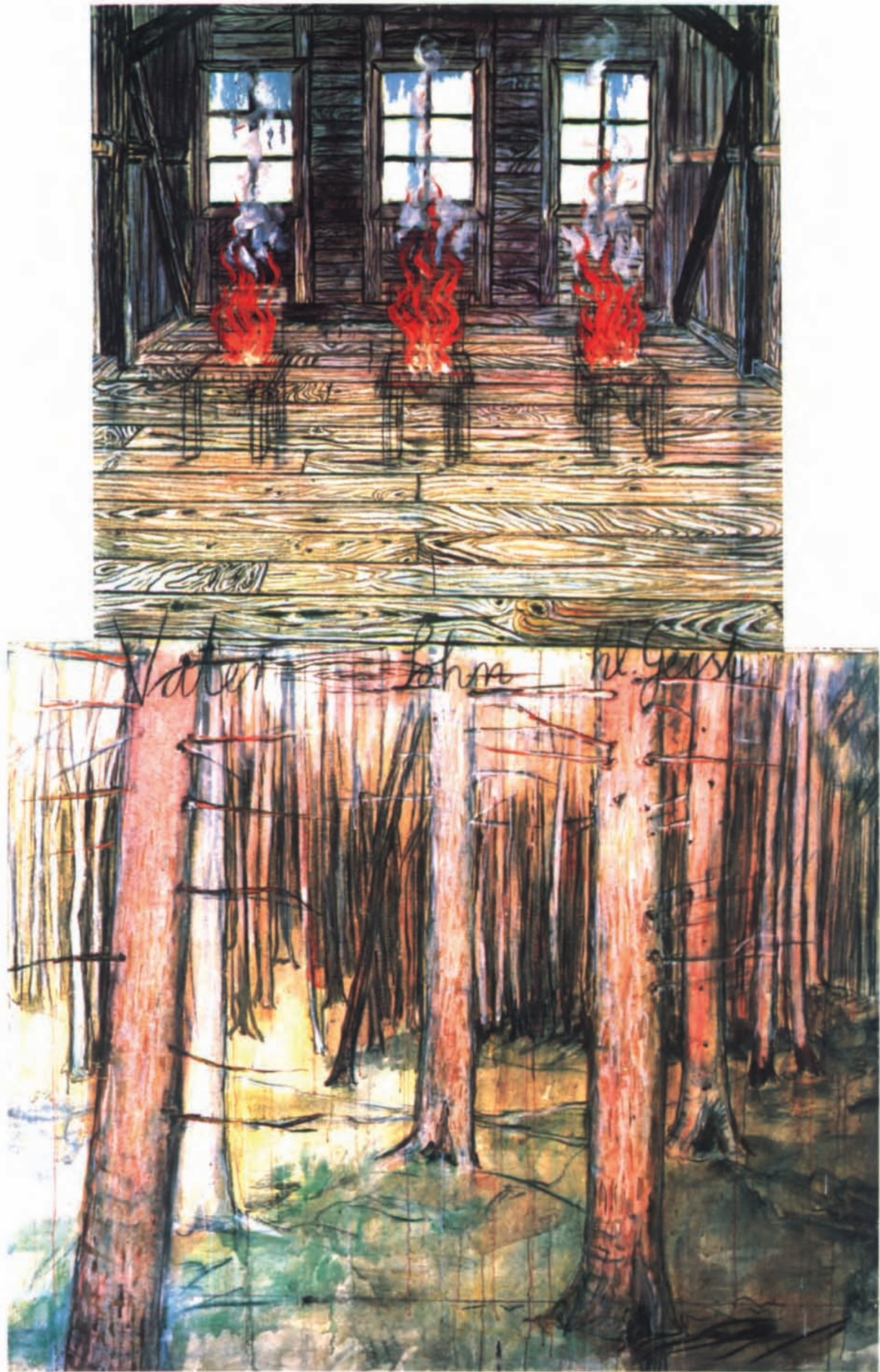


Ilustración 10. *Padre, Hijo, Espíritu Santo.*



Ilustración 11. *Controversia Iconoclasta.*



Ilustración 12. *Pintar = Quemar.*



Ilustración 13. *Shulamith*.



Ilustración 14. *Tu pelo de ceniza, Shulamith.*



Ilustración 15. *Margarethe.*

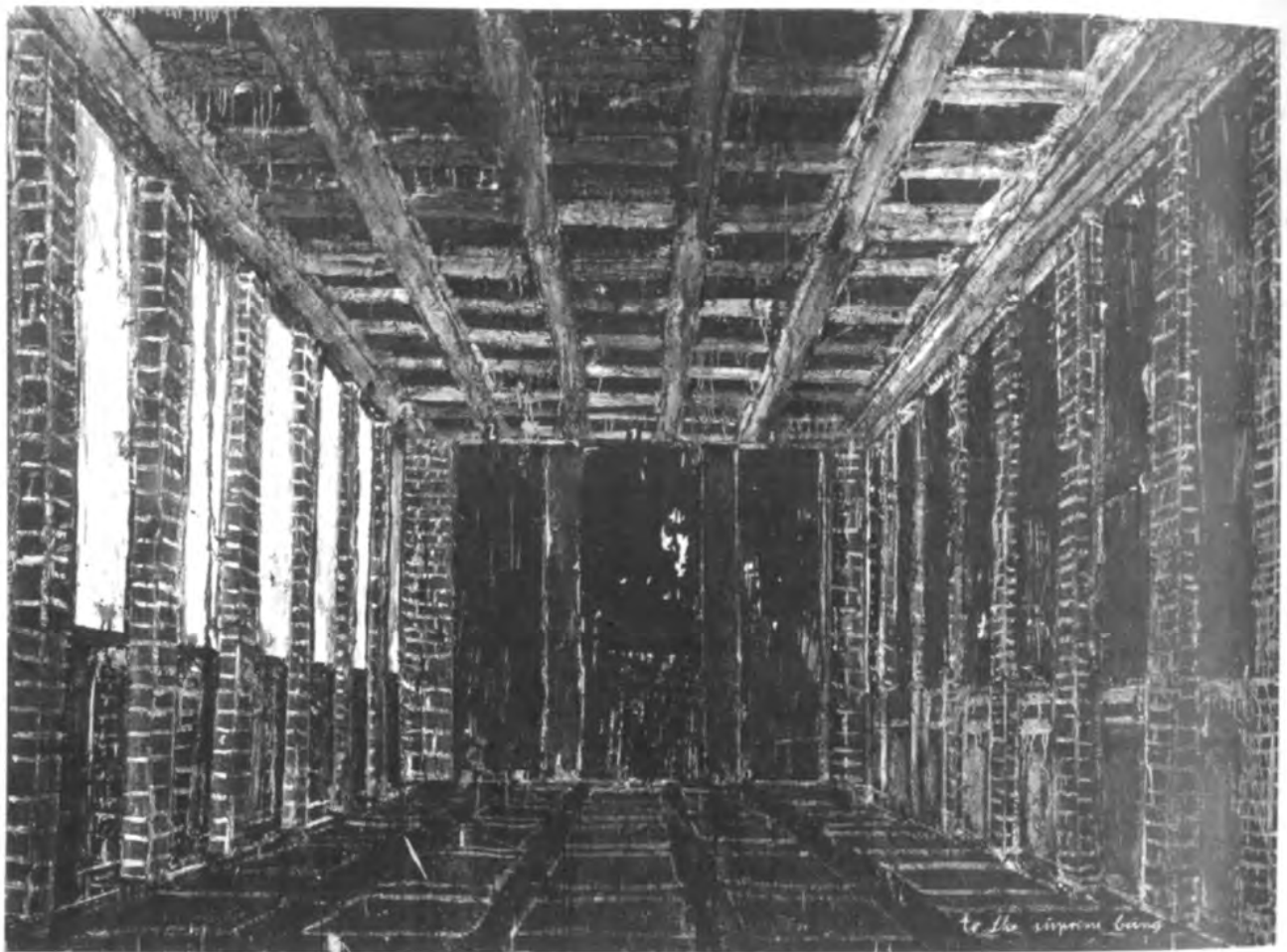


Ilustración 16. *Al Ser Supremo.*

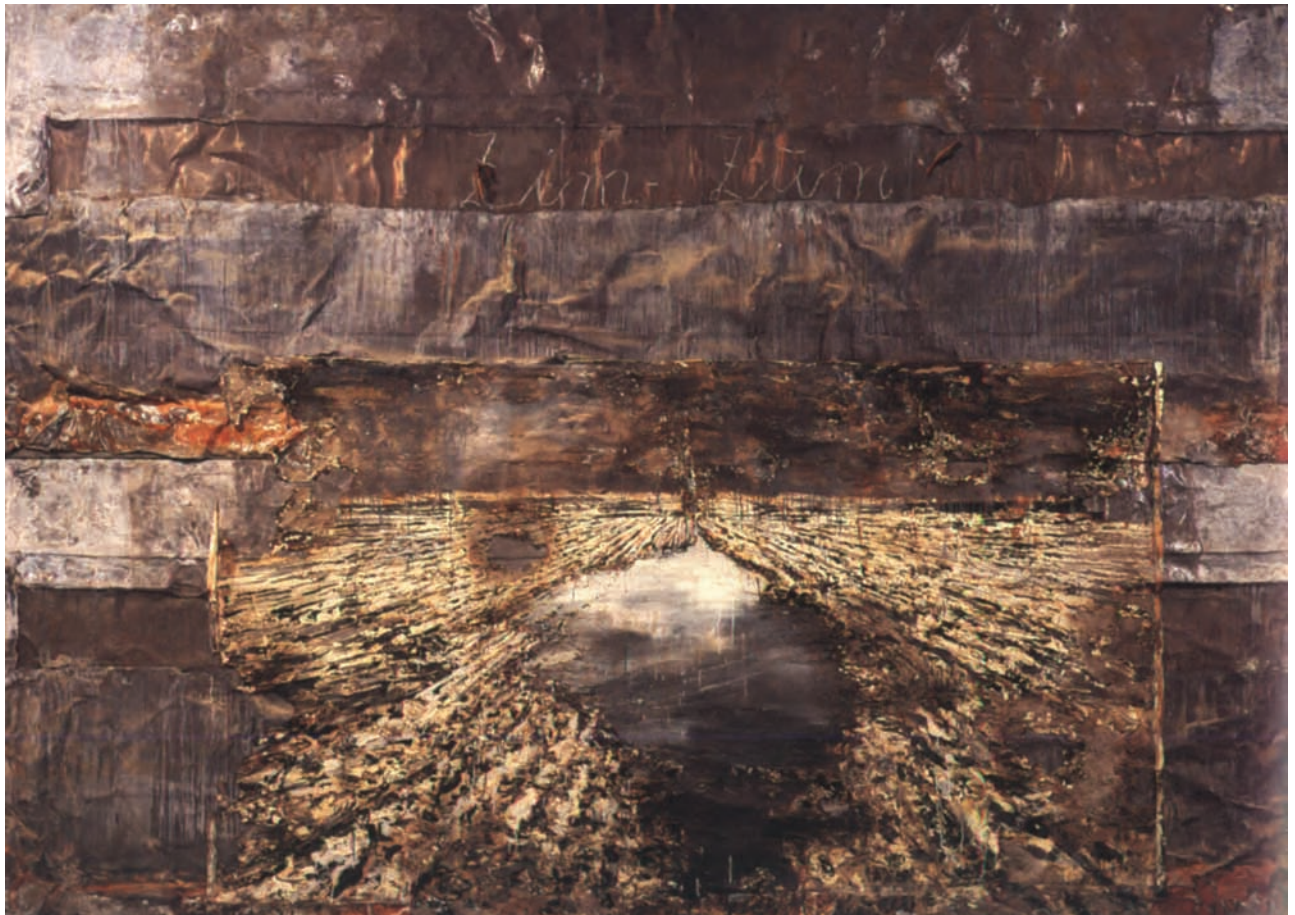


Ilustración 17. *Zim Zum.*



Ilustración 18. *Exodo de Egipto.*

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- , *El lenguaje y la muerte*, Pre-Textos, Valencia, 2003.
- Álvarez, Javier, *San Juan de la Cruz: Mística y depresión*, Trotta, Madrid, 1997.
- Andréa, Yann, *M.D*, Minuit, Paris, 1983.
- Areopagita, Pseudo Dionisio, *Obras completas*, BAC, Madrid, 1995.
- Auerbach, Erich, *Figura*, Trotta, Madrid, 1998.
- Ballesteros, Manuel, *Juan de la Cruz: De la angustia al olvido*, Península, Barcelona, 1977
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Gallimard, Paris, 1973.
- , *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977
- , *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1981.
- Bataille, Georges, *Impossible*, Minuit, Paris, 1962.
- , *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, Taurus, Madrid, 1979.
- , *El Aleluya y otros textos*, Alianza, Madrid, 1987.
- , *L'expérience intérieure*, Tome V: *Somme Athéologique I*, Gallimard, Paris, 1989.
- , *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000,
- , *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- Bell, Rudolph, *Holy Anorexia*, University of Chicago Press, 1985.
- Benjamin, Andrew y Christopher Norris (eds), *What is Deconstruction?*, Saint Martin Press, New York, 1988.
- Benjamin, Andrew, *Art, Mimesis, and Avant Garde*, Routledge, 1991.
- Bernauer, James, *Michel Foucault's force of flight : Toward an ethics for thought*, Humanities Press International, New Jersey, 1990.
- Bident, Christophe, *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Champs Vallon, Paris, 1998
- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1969.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

- , *L'Amitie*, Gallimard, Paris, 1972.
- , *Le pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973
- , *Falsos Pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977.
- , *La littérature et le droit à la mort, La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1982.
- , *La communauté inavouable*, Minuit, Paris, 1985
- , *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Caracas, 1987.
- , *Au moment voulu*, Gallimard, Paris, 1987
- , *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.
- , *El último hombre*, Paidós, Barcelona, 1994
- , *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1996.
- , *Thomas el oscuro*, Pre-Textos, Valencia, 2002
- Borrensen, Kari Elisabeth, *Subordination and Equivalence: the nature and role of women in Augustine and Thomas Aquinas*, Washington DC university Presss of America, 1989
- Brea, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Brown, Peter, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, 1988
- Bruderlin, Markus, *Anselm Kiefer, The seven heavenly palaces 1973-2001*, Hatje Cantz Publishers, 2002.
- Buci- Glucksmann, Christine, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin, Galilée*, Paris, 1986.
- Bynum, Caroline Walker, *Holy feast and Holy Fast: the religious significance of food to medieval women*, University of California Press, 1987.
- , *Jesus as mother: Studies in the spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, 1982.
- Cacciari, Massimo, *El ángel necesario*, Visor, Madrid, 1989.
- Cadava, Eduardo, *Words of light: theses on the potography of history*, Princeton University Press, 1997.
- Camón Aznar, José, *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1972

- Caputo, John D, *The prayers and tears of Jacques Derrida: Religión without religion*, Indiana University Press, 1997.
- Carruthers, Mary, *The craft of thought: Meditation, rethoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge University Press, 1998.
- Celant, Germano et al, *Anselm Kiefer* (Venezia Contemporánea), Charta, 1997
- Cioran, Emile, *La caída en el tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1993.
- Cirlot, Victoria y Blanca Garí, *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona, 1999
- Cixous Hélène y Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press, 1986.
- Cohen, Esther, *La palabra inconclusa. Siete ensayos sobre la cábala*, UNAM, México, 1991.
- Corbin, Michel. “Négation et transcendance dans l’oeuvre de Denys ». *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 69 (1985) : 41-76.
- Critchley, Simon, *Very little...Almost nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, New York, 1997.
- Cruz, san Juan de la, *Obras Completas*, Monte Carmelo, Burgos, 2000.
- Danto, Arthur, *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, 1986.
- De Certeau, Michel, “*Histoires de corps*”, entrevista, *esprit*, núm. 68, febrero de 1982.
- , *La fable mystique*, Gallimard, Paris, 1982
- , *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, Paris, 1987.
- , *La possession de Loudun*, Gallimard, Paris, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- , *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1987
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988.
- Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1995
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978

- , *Schibboleth: pour Paul Celan*, Minuit, Paris, 1986
- , Derrida, Jacques “*Fors: The english words of Nicolas Abraham and Maria Torok*” en Nicolas Abraham y Maria Torok, *The wolf’s man magic world: A cryptonomy*, University of Minnesota Press, 1986
- , *Psyché. Invention de l ’autre*, Galilée, Paris, 1987
- , *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989
- , *Memorias para Paul De Man*, Gedisa, Barcelona, 1989
- , *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989
- , *Dar (el) tiempo I, La moneda falsa*, Paidós, Barcelona, 1991
- , *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 2000
- Descombes, Vincent, *L ’inconscient malgre lui*, Minuit, Paris, 1987.
- Despress, Denise, *Ghostly sights: visual meditation in late medieval literature*, Pilgrim Books, 1989.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l ’image*, Minuit, Paris, 1990.
- , *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997
- Domínguez Rey, Antonio, *El signo poético*, Playor, Madrid, 1987
- Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of the Pollution and Taboo*, Routledge and Kegan Paul, 1977.
- Duras, Marguerite y Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977
- Duras, Marguerite, *India song*, Gallimard, Paris, 1980;
- , *Ágatha*, Minuit, Paris, 1981
- , *La maladie de la mort*, Minuit, Paris, 1982
- , *La douleur*, POL, Paris, 1984
- , *El vicecónsul*, Tusquets, Barcelona, 1986;
- , *El arrebato de Lol V. Stein*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- , *La vie matérielle*, POL, Paris, 1987
- , *Emily L*, Tusquets, Barcelona, 1988
- , *Hiroshima mon amour* (guión y diálogo), Gallimard, Paris, 1989.

- , *El amante*, Tusquets, Barcelona, 1989
- , *El amor*, Tusquets, Barcelona, 1993
- , *Moderato cantabile*, Tusquets, Barcelona, 1994
- , *Los ojos azules. Pelo negro*, Tusquets, Barcelona, 1997
- Duque, Félix, *El tránsito y la escoria: Las escatologías de Heidegger y Celan*, En *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Akal, Madrid, 1997
- Felstiner, John, *Paul Celan: Poeta, superviviente y judío*, Trotta, Madrid, 2002
- Foligno, Ángela de, *Libro de la Vida*, Sígueme, Salamanca, 1991.
- , *Complete Works*, Paulist Press, New York, 1993
- Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996.
- , *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2000
- , *El pensamiento del Afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004
- Frey, Hans-Jost, *Studies in poetic discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*, Stanford University Press, 1996.
- García Ponce, Juan, *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982.
- Gersch, Stephen, *From Iamblichus to Eriugena: An investigation of the Prehistory and E of the Pseudo-Dyonisian tradition*, Brill, Leiden, 1978.
- Gilmour, John, *Fire on the earth: Anselm Kiefer and the postmodern world*, Temple University Press, 1991.
- Gurméndez, Carlos, *Crítica de la pasión pura I*, FCE, México, 1989
- Haas, Alois, *Sermo Mysticus: Studien zu Theologie und Sprache der Deutschen Mystik*, Swiss Freiburg: Universitätsverlag, 1979.
- Hart, Kevin, *Trespass of the sign: Deconstruction, philosophy and theology*, Cambridge University of Press, 1989.
- , *Maurice Blanchot and the gaze of the sacred*, The University of Chicago Press, 2004.
- Heidegger, Martin, *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- , *Ser y Tiempo*, FCE, México, 2005.
- Hill, Leslie, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, Routledge, New York, 1993

Hollywood, Amy, *The soul as Virgin Wife: Mechtild of Magdeburg, Marguerite Porete and Meister Eckhart*, University of Notre Dame Press, 1995.

-----, *Sensible ecstasy*, University of Chicago Press, 2002

Horer Suzanne y Jeanne Soquet, *La Création étouffée*, Pierre Horay, Paris, 1973

Idel, Moshe, *Kabbalah: New Perspectives*, Yale University Press, 1988.

Irigaray, Luce, *Speculum of the other woman*, Cornell University Press, 1985

Jabès, Edmond, *From the book to the book: an Edmond Jabès reader*, Wesleyan University Press, 1991

-----, *Del desierto al libro*, Alción Editora, Argentina, 2001.

Jantzen, Graze M, *Power, Gender and Christian Mysticism*, Cambridge University Pres, 2000

Johnston, William, *El ojo interior del amor*, Paulinas, Madrid, 1989

Kiefer, Anselm, *The books of Anselm Kiefer, 1969-1990*, Georges Brazillier, 1995;

Anselm Kiefer, *Lilith*, Marian Goodman, 1992;

Anselm Kiefer, *Grass will grow over your cities*, Shirmer and Mosel Verlag, 1999;

Koolhas, Rem et al, *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 1992

Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, Columbia University Press, 1989

Lacan, Jacques, *Encore. Le Séminaire, livre XX*, Seuil, Paris, 1975

-----, *Ecrits I*, Seuil, Paris, 1984.

-----, *Ecrits II*, Seuil, Paris, 1986.

Laqueur, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge University Press, 1990,

Le Bot, Marc, “*Une mort si douce*”, en “*Le corps entre illusions et savoirs*”, *Esprit*, n°62, février, 1982.

Le Brun, Jacques, “*Expérience religieuse et expérience littéraire*, en Tietz y Volker Kapp, *La pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVIIe siècle en France*, Gallimard, Paris, 1984.

Levinas, Emmanuel, *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000

-----, *Ética e infinito*, La Balsa de Medusa, Madrid, 1991.

-----, *El tiempo y el otro*, Paidós, México, 1993.

- Lezama lima, José, *Sierpe de don Luis de Góngora, Analecta del reloj*, La Habana, 1953.
- Lomperis, Linda y Susan Stanbury (eds), *Feminist Approaches to the body in medieval literature*, University of Pennsylvania Press, 1993.
- López-Baralt, Luce, *San Juan de la cruz y el Islam*, Hiperion, Madrid, 1990.
- , *Asedios a lo indecible: San Juan de la cruz canta al éxtasis transformante*, Trotta, Madrid, 1998.
- Lyotard, Jean François, *Discurso, Figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976
- Malraux, Andre, *The metamorphosis of the Gods*, Doubleday, New York, 1960
- Mallarmé, Stéphane, *Obra Poética*, Edición Bilingüe, Hiperion, Madrid, 1980.
- , *Igitur-Divagations*, Gallimard, Paris, 2003
- Marion, Jean Luc, *El ídolo y la distancia*, Sígueme, Salamanca, 1999.
- Marks, Elaine, e Isabelle de Courtivron (Eds), *New French Feminisms*, Brighton, Harvester, 1981
- Mazzoni, Cristina, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European culture*, Cornell University Press, 1997.
- Mc Ginn, Bernard, *Foundations of Mysticism*, Crossroad, New York, 1991
- , *Meister Eckhart and the beguine mystics*, Continuum, 1994
- , *The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism 1200-1350*, Crossroads, 1998
- Merleau-Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1966
- , *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1980
- Mitchell, J.T, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, 1990
- Morris, Robert, *Critical relations*, Highgate Art Trust, 1989
- Murphy, Carol, *Alienation And Absence in the Novels of Marguerite Duras*, French Forum Publishers, 1982
- Nancy, Jean-Luc y Philippe Lacue-Labarthe, *The literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, State University of New York Press, 1988
- Navarro, Ginés, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Anthropos, Barcelona, 2002

- Newman, Barbara, *From virile woman to woman Christ. Studies in medieval religion and literature*, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Nieto, José, *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a san Juan de la Cruz*, FCE, México, 1982.
- Petruck, Peninah (Ed) *The camera viewed: writings on 20th century Photography*, Dutton, New York, 1979
- Rilke, Rainer Maria, *Elegías a Duino*, Hiperion Madrid, 1990.
- Roques, Renè, *L'univers dionysien: Structure hièrarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Editions Du Cerf, Paris, 1983.
- Rorem, Paul, *Pseudo-Dyonisius: A commentary on the texts and an introduction to their influence*, Oxford University Press, 1993.
- , *La espiritualidad elevadora del Pseudo-Dionisio*, en Bernard McGinn, John Meyendorff y Jean Leclercq (eds), *Espiritualidad cristiana: desde los orígenes al siglo XII*, Lumen, Buenos Aires, 2000
- Rosenthal, Mark, *Anselm Kiefer. Exhibition and Catalogue*, Philadelphia Museum of Art, 1987.
- Rosenthal, Nan, *Anselm Kiefer, Works on paper in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, 1999
- Rosolato, Guy, *La relation d'inconnu*, Gallimard, Paris, 1989.
- Rovatti, Aldo, *Como la luz tenue: Metáfora y saber*, Gedisa, Barcelona, 1990
- Saltzm, Lisa, *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, Cambridge University Press, 2000.
- Sarrión, Adelina, *Beatas y endemoniadas. Mujeres heterodoxas ante la inquisición Siglos XVI a XIX*, Alianza, Madrid, 2003.
- Satz Mario, *Umbría lumbre*, Hiperion, Madrid, 1991.
- Swietlicki, Catherine, *Spanish christian cabala*, Missouri Press, Columbia, 1986.
- Syrontinski, Michael, "How is Literature Possible?", *A New History of French Literature*, ed. Denis Hollier, University Press of Harvard, 1989.
- Tafuri, Manfredo, *Modern Architecture Vol 2*, Institute for Contemporary Art, New York, 1990

Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, FCE, México, 1993

Taylor, Mark C, *Erring: A postmodern A/ theology*, The University of Chicago Press, 1984.

-----, *Nots*, The University of Chicago Press, 1993

Taylor, victor E, *Para/Inquiry*, Routledge, 2000.

Thompson, Colin, *The poet and the mystic. A study of the Cántico Espiritual*, Oxford University Press, 1977

-----, *Canciones en la Noche*, Trotta, Madrid, 2002,

Trías, Eugenio *Tratado de la pasión*, Mondadori, Madrid, 1988.

Tymieniecka Teresa (ed), *Maurice Merleau-Ponty: le psychique et le corporel*, Aubier, Paris, 1988

Turner Denys, *Eros and Allegory: Mediaeval Interpretations of the Song of the Songs* Cambridge University Press, 1991.

-----, *The darkness of God: negativity in christian mysticism*, Cambridge University Press, 1999.

VVAA, *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Ed de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985

Valente, José Ángel y José Lara Garrido (Eds), *Hermenéutica y Mística. San Juan de la Cruz*, Tecnos, Madrid, 1995

Valente, José Ángel *La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 2000,

Vanneste, Jan, "Is the mysticism of Pseudo-Dionysius genuine?" en *International Philosophical Quaterly*, vol 3, nº2 (may 1966)

Vega, Amador, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cuadernos de la cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.

Vitiello, Vincenzo, *Desierto, Ethos, Abandono. Contribución a una topología de lo religioso*, en Jacques Derrida y Gianni Vattimo (eds), *La religión*, PPC, Madrid, 1996.

-----, *Cristianismo sin redención. Nihilismo y religión*, Trotta, Madrid, 1999.

- Von Balthasar, Hans Urs, *Glory of the Lord*, Crossroad, New York, 1984
- Vuarnet, Jean Noël, “*Les phénomènes physiques du mysticisme et leur représentation*” en Revue de l’Université de Bruxelles, “*Le corps spectacle*” n°3-4, Belgique 1987.
- Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001
- Wilson, Katharina M, (Ed), *Medieval women writers*, University of Georgia Press, 1984,
- Willis, Sharon, *Marguerite Duras: writing on the body*, University of Illinois Press, 1987.
- Wolfe, Tom, *The painted world*, Bantam Books, New York, 1985.
- Yannaras, Cristos, *De l’absence et de l’inconnaisance de Dieu d’après les écrits aréopagitiques et Martin Heidegger*, Editions du cerf, Paris, 1971.
- Yébenes Escardó Zenia, *El itinerario del sujeto místico*, Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Filosofía, UNAM, 2003
- , *Jean Luc Marion: La teología negativa y la fenomenología del don*, en *Libro Anual del ISEE*, Segunda época, n°7, Noviembre de 2005.