

\*La investigación que ha dado lugar a estos resultados ha sido realizada mediante fondos procedentes del Departamento de Investigación y Universidades de la Generalitat de Catalunya y la Universidad Ramón Llull.

\*\*Miembro de la línea de investigación Filocultura, SmartSociety Research Group, La Salle – Universitat Ramon Llull.

La mirada al abismo.  
Relecturas del mito de Orfeo en la obra de Maurice Blanchot\*

The Gaze into the Abyss.  
Rereadings of the Myth of Orpheus in the Work of  
Maurice Blanchot

DOI:

[doi.org/10.23924/oi.v15i35.651](https://doi.org/10.23924/oi.v15i35.651)

Joan Cabó Rodríguez\*\*  
La Salle – Universitat Ramon Llull, España  
joan.cabo@salle.url.edu  
orcid.org/0000-0003-2277-1810

Fecha de recepción: 14/08/2023 • Fecha de aceptación: 09/02/2024

*Resumen*

La imagen mítica y literaria de Orfeo nos ofrece una perspectiva privilegiada sobre la obra de Maurice Blanchot y las implicaciones filosóficas de su crítica literaria. El objetivo de este estudio es tanto interpretar las relecturas que Blanchot hace de dicho motivo a lo largo de su obra a partir del sentido global de su pensamiento, como ensayar una interpretación del mito en clave fenomenológica, poniendo en diálogo el acercamiento de Blanchot al espacio literario con algunas consideraciones sobre regiones límite de la fenomenicidad, tal como han sido propuestas, en concreto, por Jean-Luc Marion.

*Palabras clave*

Blanchot, crítica literaria, fenomenología, Marion, Orfeo.

*Abstract*

The mythical and literary image of Orpheus offers us a privileged perspective on the work of Maurice Blanchot and the philosophical implications of his Literary criticism. The objective of this study is both to interpret the rereadings that Blanchot makes of this motif throughout his work from the global sense of his work, as well as to test an interpretation of the myth in a phenomenological key, putting Blanchot's approach to the literary space in dialogue with some considerations on limit regions of phenomenality, as they have been proposed, specifically, by Jean-Luc Marion.

*Keywords*

Blanchot; literary criticism; phenomenology; Marion, Orpheus.

Si el otro merece este título, necesariamente deberá entrar en la invisibilidad. [...] Esta paradoja se confirma en la experiencia inmediata del intercambio de miradas. [...] Aquí, por vez primera, en el bello entorno de lo visible, no hay nada que ver, sino un vacío invisible e inmirable.

J.-L. Marion, *Prolégomènes à la charité* [*Prolegómenos a la caridad*]  
(1986: 100 / 1993: 97)

### *Introducción*

La imagen mítica y literaria de Orfeo, en la cual la tradición cultural occidental ha visto de diversos modos una figura paradigmática del poeta, nos ofrece una perspectiva privilegiada sobre la obra de Maurice Blanchot, su reflexión sobre la literatura y las implicaciones filosóficas de su crítica literaria. El escritor francés convertirá esta clásica alegoría en un motivo destacado de su pensamiento y se referirá a él explícita o implícitamente en muchas y muy diversas ocasiones a lo largo de su obra crítica y de ficción. El objetivo de este artículo es abordar las relecturas literario-filosóficas de este mito en el conjunto de la obra de Blanchot en la medida en que son una imagen privilegiada de su concepción de la experiencia literaria, y proponer a continuación la perspectiva fenomenológica como una clave valiosa para interpretar tanto su propia lectura del mito como su particular acceso a la obra de arte literaria.

Orfeo, en efecto, ha sido desde tiempos antiguos una figura recurrente en el arte, la literatura, la música y el pensamiento. Su personaje mítico se sitúa en la época heroica, unas generaciones antes de Homero (Bartra, 1982: 140-142; Martin, 2004: 427-437; Ramon, 2005). Considerado hijo de la musa Calíope y de Eagro, un dios río de Tracia, Orfeo es el cantor y poeta por excelencia, y se le ha atribuido la creación de la lira de nueve cuerdas. La tradición literaria

nos lo presenta apaciguando a las fieras con su canto, encandilando con su música a los animales y las plantas y emocionando a los hombres de corazón más duro. También se dice de él que participó en la expedición de los argonautas. Se le atribuyó igualmente la paternidad de la religión misteriosa del orfismo, doctrina de salvación y forma de vida.

El episodio más recurrente y recreado del mito de Orfeo ha sido sin lugar a duda su descenso a las profundidades del Hades. Habiendo fallecido su amada Eurídice por causa de una picadura de serpiente, cuando huía de Aristeo, Orfeo decide ir a rescatarla y consigue entrar en las regiones infernales gracias a su arte, que seduce a los que las custodian. Obtiene de Hades la gracia de llevarse a Eurídice con la condición de no mirarle hasta que ambos hayan salido del mundo de las sombras. Sin embargo, Orfeo gira sus ojos hacia Eurídice y ella se desvanece. Según algunas versiones, Orfeo no quiso tomar otra esposa y no hizo caso de las mujeres de Tracia, que acabaron descuartizándolo y esparciendo sus miembros. Solamente muerto podría volver para siempre al Hades al lado de su amada.

Este mito, con diversas variantes, ha sido tratado por los literatos más renombrados. Esquilo o Platón ya lo mencionan, y serán poetas latinos como Ovidio y Virgilio los que más lo desarrollarán. Pero muchos otros autores lo han evocado a lo largo de todas las épocas: es el caso, por ejemplo, de Petrarca, Garcilaso o Lope de Vega. En época cristiana se hizo incluso una relectura del mito en clave crística, así como la atribución a Cristo de iconografía propia de Orfeo; en esta línea, por ejemplo, escribiría Calderón de la Barca su auto sacramental *El divino Orfeo* (1999). Las alusiones al mito llegan hasta la literatura contemporánea, y son también incontables en ámbitos como la iconografía, la pintura y la escultura, desde representaciones en piedra del siglo V a. C., pasando por miniaturas en manuscritos renacentistas, hasta la pintura barroca de Rubens. En la música, el mito ha sido igualmente una fuente de inspiración de obras geniales como *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi o de otros grandes maestros de tradiciones diversas como Rameau, Gluck, Haydn, Offenbach y muchas otras que llegan hasta nuestros días. También el cine ha propuesto relecturas de esta imagen, como lo han hecho Jean

Cocteau en *Orphée*, Marcel Camus en *Orfeo negro* o Jacques Demy en *Parking*.

Maurice Blanchot se suma a esta tradición y sitúa el mito de Orfeo en un lugar central de su obra. Toda la investigación del escritor y crítico literario francés podría comprenderse como una aproximación a la experiencia de la literatura. Tal como ha propuesto Jérôme de Gramont, se trata en un cierto sentido de un acceso “a las cosas literarias mismas” (2011: 10), es decir, de una exploración excéntricamente fenomenológica de los modos propios de manifestación del espacio literario, de los modos en que se da la palabra cuando su carácter instrumental es puesto entre paréntesis y se revela en la experiencia-límite de la escritura. Así lo hemos intentado defender en algunos estudios previos (Cabó Rodríguez, 2022; 2023).

No es de extrañar, entonces, que la imagen de Orfeo se convierta en un motivo recurrente para Blanchot, teniendo en cuenta tanto la densidad de su significación poética como su potencia evocadora en relación con aquella mirada que se dirige a las regiones límite de la fenomenicidad. Las alusiones y comentarios de Blanchot al mito de Orfeo recorren toda su obra, desde su primera novela, *Thomas el oscuro* (1941), y las crónicas literarias de la década de 1940 (Blanchot, 2007a: 268), hasta escritos más recientes como “Ne te retourne pas” [“No te gires”] (2010a), o *Tiempo después* (1983), pasando por prácticamente todas sus grandes obras críticas: *El espacio literario*, que sitúa “La mirada de Orfeo” en el centro de este libro (1955: 9; 225-232), *El libro por venir* (1959), *La conversación infinita* (1969) o *La amistad* (1971).

El presente artículo trazará un recorrido por las referencias explícitas que Blanchot hace al motivo de Orfeo, releyéndolo tanto a partir del sentido global de su obra como del contexto en el que aparecen, y ensayando una lectura del mito en clave fenomenológica, haciendo dialogar la propuesta blanchotiana con algunos aspectos subrayados por la fenomenología de Jean-Luc Marion.

De acuerdo con este propósito, estructuraremos el texto del siguiente modo: en la primera sección abordaremos las primeras evocaciones que Blanchot hace del mito en los años cuarenta y su cristalización en los cincuenta, con *El espacio literario* (1955); en la

segunda, nos adentraremos particularmente en el capítulo central de esta misma gran obra, inspirado en el movimiento del poeta-Orfeo; en la tercera, releeremos las menciones del mito en *El libro por venir* (1959) relacionadas por el mismo autor con el episodio homérico de las Sirenas, que subraya el rumor inicial o llamado que suscita la obra; en la cuarta, estudiaremos las alusiones a dicha imagen en *La conversación infinita* (1969), que adoptarán un carácter más ético, marcado por el pensamiento de Levinas; en la quinta, releeremos la relación que Blanchot establece en *La amistad* (1971) entre el error de Orfeo y el del personaje bíblico de la mujer de Lot; en la sexta, nos acercaremos al texto “Ne te retourne pas” [“No te gires”] (2010a) y a algún fragmento de *Tiempo después* (1983), que se inspiran en la prohibición impuesta a Orfeo y remarcan la imposibilidad de la lectura; finalmente, en la séptima sección del artículo, pondremos en diálogo el acercamiento de Blanchot al espacio literario con algunas consideraciones sobre regiones-límite de la fenomenicidad, tal como han sido propuestas, en concreto, por Jean-Luc Marion.

### *Orfeo en el centro del espacio literario*

Como anunciábamos más arriba, las evocaciones del mito se encuentran ya en trabajos tempranos de Blanchot, a principios de los años cuarenta, tanto en su obra literaria como en la propiamente crítica.

Con respecto a la primera, en un pasaje de *Thomas l'obscur* [*Thomas el oscuro*], presente en las dos versiones de la obra (la novela de 1941 y la versión posterior de 1950 reconvertida en relato), el narrador alude a una distracción de la mirada que retorna sobre lo visible cuando se dirige inevitablemente a la muerte. Los personajes de Thomas y Anne parecen encarnar, respectivamente, a Orfeo y a Eurídice. No obstante, aquí el escritor francés no se refiere a la mirada de Orfeo, sino a Eurídice volviéndose hacia lo visible: “Aquel momento de suprema distracción, aquella trampa en que caen aquellos que casi han vencido a la muerte, mirando, supremo retorno de Eurídice, una última vez hacia lo que se puede ver, Anne también acababa de caer en ella” (Blanchot, 1941: 287; 1950: 97 / 1982:

67).<sup>1</sup> Otras alusiones implícitas a Orfeo se podrán entrever en numerosos pasajes de su obra literaria, como en *Aminadab* (1942: 269-271), *Le Très-Haut* (1948a: 73-74), *L'arrêt de mort* (1948b: 111-112) o *Au moment voulu* (1951: 139-140); por su carácter menos evidente y por razones de extensión no aludiremos a ellas en este trabajo, que se concentra, como hemos dicho, en las relecturas explícitas del mito por parte del escritor francés.

En relación con la obra crítica, encontramos una primera referencia al mito en un artículo de 1942, comentando un motivo de la poesía de Pierre Emmanuel. En el texto, Blanchot remite a Orfeo como aquel hombre que ha hecho penetrar el lenguaje en los Infernos y no se deja vencer por lo inexpresable, sino que se adentra en ello. El escritor francés destaca, sin embargo, que quien emprende este camino no puede llegar al límite de su propósito a menos que experimente el fracaso y expíe su autoridad, tema al que Blanchot retornará, como veremos más tarde: “Victoria en sí misma trágica. No es posible ejercer la autoridad suprema de la palabra sin expiarla. El poeta que ha dado un nombre a las cosas prohibidas, que ha substituido el silencio por el término silencio y ha aliviado por medio de la virtud mágica del término la preocupación profunda del hombre, al final no puede sino ser desgarrado por mil pasiones nacidas de la palabra” (Blanchot, 2007a: 268).

Será sin duda *L'espace littéraire* [*El espacio literario*] (1955 / 1992) la obra de Blanchot en que el motivo órfico adquirirá un protagonismo más destacado. En la sección titulada “Le regard d’Orphée” [La mirada de Orfeo], el escritor francés consagrará el mito como centro del libro e imagen privilegiada de la experiencia del espacio literario (Blanchot, 1955: 9; 225-232 / 1992: 161-166), y dedicará numerosas páginas al comentario de los *Sonetos a Orfeo*, de Rilke, en un tono, en aquellos años cincuenta, muy marcado por sus lecturas de Heidegger.

<sup>1</sup> Aquí y en las siguientes citaciones referenciamos tanto el texto original como, si es el caso, la versión española utilizada, indicada después de la barra (/) e incluida también en la bibliografía final. En los casos en que no existe versión española la traducción es nuestra.

Blanchot introduce el tema, en efecto, a partir de los *Sonetos* de Rilke (Blanchot, 1955: 183-184 / 1992: 133). Según el escritor francés, Orfeo no es aquel que vence a la muerte, sino aquél que siempre muere. Orfeo, es “el poema, si el poema pudiese convertirse en poeta, el ideal y el ejemplo de la plenitud poética” (Blanchot, 1955: 184 / 1992: 133). Y el poema no es aquel que se realiza como tal, sino aquél que se sacrifica y alcanza así el origen del poema: el abismo del dios perdido, la traza infinita de una ausencia. Comentando a Rilke, remarcará cómo la vida del poeta consiste en una obertura infinita, en un don de la acogida (1955: 199-200 / 1992: 143). Esta obertura poética revelaría, según Blanchot, uno de los orígenes de la *Entschlossenheit* de la que habla Heidegger en los §§ 60-63 de *Ser y tiempo* (1971: 321-244). Esta noción, que José Gaos traduce por *estado de resuelto*, indica la obertura del *Dasein* por medio de una resolución o decisión de existencia que se proyecta y se expone a la angustia, un modo particular del *estar abierto* del *Dasein* que propiamente no tiene que ver con la subjetividad ni con la voluntad. Sin embargo, remarca Blanchot:

Orfeo no es el símbolo de la trascendencia orgullosa cuyo órgano sería el poeta, y que lo llevaría a decir: no soy yo quien habla, es el dios quien habla en mí. No significa la eternidad e inmutabilidad de la esfera poética, sino que, al contrario, vincula lo “poético” a una exigencia de desaparecer que excede la medida, es un llamado a morir más profundamente, a orientarse hacia un morir más extremo (1955: 204 / 1992: 146).

Hablar poéticamente y desaparecer devienen una misma cosa. Orfeo entra en un movimiento que es pura contradicción. “Orfeo es el signo misterioso que apunta hacia el origen, donde no sólo falta la segura existencia, la esperanza de la verdad, los dioses, sino donde también falta el poema, donde el poder de decir y el poder de oír se prueban en su falta, se someten a la prueba de su imposibilidad” (1955: 205 / 1992: 147).

Es, sin embargo, en el capítulo titulado “Le regard d’Orphée” [“La mirada de Orfeo”] (1955: 9; 225-232 / 1992: 161-166) donde Blanchot hará del descenso de Orfeo a los infiernos una alegoría de su propio pensamiento, proponiendo una relectura del mito de una gran densidad simbólica, que nos sitúa en el epicentro de su reflexión sobre la experiencia del espacio literario y la comprensión de su dinámica propia:

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche (Blanchot, 1955: 225 / 1992: 161).

La literatura y el arte son ámbitos de la cultura humana en los que se abre una dimensión otra, distinta del orden del mundo y de lo aprehensible mediante estructuras lógicas, racionales o, por así decirlo, *diurnas*. Con el canto, Orfeo, el poeta por antonomasia, penetra en la *noche*. Pero el objetivo del poeta no es solamente transgredir el orden del mundo para ingresar vivo en el Hades, sino que la finalidad del descenso de Orfeo es encontrar a su amada: no para extraerla a la luz, convertirla en gloriosa obra diurna y gozar de la autoría de su labor redentora que ha vencido las tinieblas, sino, esencialmente, según Blanchot, para realizar la transgresión suprema que consiste en mirar cara a cara a la Eurídice muerta, tal como paradójicamente aparece, desvanecida, en la profundidad del abismo. De acuerdo con el escritor francés, el propósito del poeta Orfeo no es, pues, rescatar a Eurídice de la muerte, sino, sobre todo, mirarla en la muerte; es decir, pretende dirigir su mirada hacia un acontecimiento *inaparente* e inobjetivo, y decir este *imposible* por medio de su canto.

Lejos de cualquier atribución gloriosa para el poeta, la empresa órfica supone un fracaso inevitable: fracaso del autor (Orfeo) y fracaso de la obra (Eurídice diurna). Pero es sólo mediante el fracaso como el poeta accede a este punto inaprensible que es origen y tendencia límite de la obra. Hemos señalado en otro estudio cómo el acontecimiento decisivo se produce en el fracaso y en la pasividad radical ante el otro, referido tanto al acontecimiento ético, en sentido levinasiano, como al poético o literario (Cabó Rodríguez, 2022: 37-42). Este punto profundamente oscuro hacia el cual tiende el arte solamente podrá reconocerse como una ausencia. La Eurídice nocturna, podríamos decir en una terminología más fenomenológica, se resiste al esfuerzo objetivador de la mirada, y al no dejarse constituir por ella, se desvanece. Como escribe Jean-Luc Marion a propósito de Levinas y del acontecimiento del rostro del otro: “aquí, por vez primera, en el bello entorno de lo visible, no hay nada que ver, sino un vacío invisible e inmirable” (1986: 100 / 1993: 97). La literatura y el arte se adentrarían así, también, en una región límite que desborda la fenomenicidad común.

Orfeo comete un error: retornar la mirada a Eurídice en medio de la noche. Pero para Blanchot ésta es la única manera de penetrar en la noche. Orfeo vive en el error, en un sentido cercano al modo en que yerra el pueblo judío, caminando por el desierto tras un *Deus absconditus* que escapa a cualquier representación o aprehensión idólatra de la divinidad (Cabó Rodríguez, 2015). Eurídice tampoco podría ser nunca recluida en la verdad de la forma y el concepto. Por eso, el ser de Orfeo es el canto, su patria es la palabra del himno, el único lugar en el cual se puede relacionar con su amada. La palabra neutra del canto es el lugar de relación entre Orfeo y Eurídice, es lo único con lo que el poeta puede atraer a Eurídice sin profanar la noche que los envuelve. No obstante, por medio del canto, Eurídice sigue atada. De tal forma que el instante de máxima libertad para Orfeo, según el escritor francés, es el instante de su mirada, en el que él se libera de sí mismo y libera aquello contenido en la obra, hace de ello un don. En esta decisión inspirada de mirar a Eurídice, Orfeo alcanza el origen y consagra el canto: “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 y donde, sin saberlo, todavía se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra” (Blanchot, 1955: 230 / 1992: 164).

La gloria de la obra y del poeta son sacrificadas. El punto intencional al que la mirada del escritor tiende, al no dejarse apropiarse u objetivar, aparece sólo en una lógica de la donación, que implica el don del escritor y de la obra. La mirada de Orfeo es hasta tal punto don y sacrificio que Kevin Hart ha podido calificar este movimiento del escritor como una *kénosis* (2004: 95). El escritor expía, así, su autoridad y sacrifica también la obra, que no está llamada a emerger y permanecer en la luz como una obra consumada.

Como sugiere Rilke en sus *Sonetos a Orfeo* (Primera Parte, III), cantar es un hálito *otro*, que sobrepasa cualquier anhelo de domesticar a la obra. Requiere olvidar el inicio del canto y librarlo a la nada. Ese punto profundamente oscuro del que nace el canto y al cual el canto tiende se desvanece como el humo ante una mirada aprehensiva u objetivadora: “El canto que tú enseñas no es anhelo, / petición de algo que al final se alcanza; / [...] aprende / a olvidar que cantaste. Esto pasa. / El cantar verdadero es otro hálito. / Un hálito por nada. Sopló en el dios. Un viento” (1987: 133-134).

Blanchot relee, pues, en el mencionado capítulo de *El espacio literario* una imagen que condensa los grandes motivos de su pensamiento, de su crítica literaria y de su obra de ficción. En el espacio literario se hace experiencia de la escritura como expiación de la autoridad del sujeto y de la gloria mundana del escritor, y se constata el fracaso de la obra. El espacio literario no radica en el autor, ni en la obra. Tampoco en la autoridad interpretativa del lector. Ni en una mimesis del mundo “natural”. Mucho menos aún en superestructura ideológica alguna. La clave del espacio literario se encuentra en una nada o vacío inconmensurable que impide la aprehensión de ese punto radicalmente intencional pero *inaparente* en el que radica el mismo impulso literario. Del mismo modo, la crítica literaria no consiste, para el escritor francés, en un juicio autorizado sobre cualquiera de estos elementos, sino en el desvanecerse de la palabra crítica que hace resonar aquel acontecimiento que ha abismado al escritor y a la obra (Cabó Rodríguez, 2023).

Más allá de las páginas centrales de “La mirada de Orfeo”, Blanchot volverá a aludir a Orfeo en *El espacio literario* subrayando que el poeta es aquél que habla porque ha escuchado una voz que, no diciendo nada, no deja nunca de *decir*, mientras que el lector es aquél que, escuchando la obra, la dice de nuevo (Blanchot, 1955: 301 / 1992: 214), pudiéndose leer esto en un sentido muy próximo a la distinción levinasiana entre el *decir* y lo *dicho* (1978: 220-238).

Todavía, en relación con los sonetos de Rilke, Blanchot propone una lectura del verso “Muere siempre en Eurídice” [“Sois toujours mort en Eurydice”] (Blanchot, 1955: 324 / 1992: 231). Aparentemente esta exigencia de morir en Eurídice tendría que completarse de esta manera: “Muere siempre en Eurídice para estar vivo en Orfeo”. No obstante, este *vivir* en Orfeo no significa una reivindicación de la vida, sino la constatación de la pérdida del poder sobre la muerte y el sacrificio esencial que hemos mencionado, tal como lo experimentó el propio Rilke (1955: 324-325 / 1992: 321-322).

### *La llamada de Eurídice y el canto de las Sirenas*

En *Le livre à venir* [*El libro por venir*], por su parte, Blanchot remitirá al mito resaltando en él un nuevo aspecto. En un pequeño pasaje, hace referencia a la llamada que Orfeo escucha de Eurídice (1959: 108). Pone aquí el acento más en el canto profundo que procede del abismo y que entona Eurídice, que en el canto de Orfeo. El mito se acerca, de este modo, a la lectura que el escritor francés hace de la narración de Ulises y las Sirenas en “Le chant des Sirènes” [“El canto de las Sirenas”] (1959: 9-18). El foco está puesto ahora en un canto que brota del espacio literario y que atrae hacia sí: ya sea el canto de las Sirenas, que seduce y conduce hacia la muerte, o el clamor de Eurídice desde el abismo infernal.

Michel Foucault (1983 / 1993) ha dedicado algunas líneas a hablar del recurso de Blanchot a las Sirenas, relacionándolo con Orfeo y Eurídice. A primera vista, Eurídice parece distanciarse de las Sirenas, porque ha de ser extraída del mundo de las sombras por medio del canto, mientras que las segundas atraen a la muerte por medio

de su voz. No obstante, según Foucault, “ella es un pariente cercano de las Sirenas: lo mismo que estas no cantan más que en el futuro de un canto, Eurídice no deja ver más que la promesa de un rostro” (1986: 43 / 1993: 58). Así, sigue Foucault, Orfeo ha tenido que ser prudente hasta el momento de girarse hacia Eurídice, como hicieron los pacientes compañeros de Ulises con las orejas tapadas, saliendo ambos vencedores. Ulises, escuchando el canto de las Sirenas y saliendo vencedor, libera la voz que explicará su aventura, y quizá el lamento de no haber escuchado a las Sirenas durante más tiempo. Orfeo, mirando el desvanecimiento de Eurídice, liberará la voz que podrá cantar un lamento sin fin (1986: 43-44 / 1993: 58-59). “La mirada de Orfeo ha recibido el poder mortal que cantaba en la voz de las Sirenas” (1986: 45 / 1993: 61); “El olvido asesino de Orfeo, la espera de Ulises encadenado, son el ser mismo del lenguaje” (1986: 60 / 1993: 81).

J. Gregorio Avilés (1995: 128-129), en cambio, tiende a distanciar la significación blanchotiana del mito de Orfeo del episodio de Ulises ante las Sirenas. Ulises se resistiría a las Sirenas, y por medio de la técnica las objetivaría – interpretación que recuerda, salvando algunas diferencias, a la lectura del mito en la *Dialéctica de la Ilustración*, de Adorno (2007: 47 ss.). Ulises se convertiría, así, en Homero, en literatura. Orfeo, en cambio, se acerca a lo insondable cuando asume el riesgo de girarse hacia Eurídice. Gregorio Avilés, muy marcado por la lectura que del mismo relato hace Marion (1986: 100-102 / 1993: 96-97), lee la mirada de Orfeo a Eurídice como aquella que establece la profunda distancia que no permite la objetivación de lo mirado. La distancia es la nada en la que Eurídice se desvanece, que provoca el retorno de Orfeo y su arte. Aun así, la tentación de Orfeo bien podría ser también la objetivación de Eurídice, por mucho que la imposibilidad al fin se imponga. Por ello, quizá ambas lecturas, la de Foucault y la de Gregorio Avilés, no sean sino complementarias.

Posteriormente, todavía en *El libro por venir*, Blanchot volverá a hablar del poeta como aquel que está en una relación íntima con un rumor inicial, que no se confunde con la inspiración, aunque se le parece mucho, y que conduce al infierno al que desciende Orfeo, un

lugar, sin embargo, único para cada uno (1959: 300 / 2005: 259). En otro lugar de esta obra había hecho igualmente referencia al canto de Orfeo acentuando de nuevo el fracaso de la obra: el poeta traiciona el canto y la obra misma para lograr algo más grande. Todo esto le parece nada ante la Eurídice desconocida que pretende ver y no ya cantar: “Sólo a costa de renegar de la obra puede ésta adquirir su dimensión mayor, lo que hace de ella más que una obra” (1959: 126 / 2005: 119).

Finalmente, en la última de las alusiones al mito en *El libro por venir*, Blanchot relaciona el descenso de Orfeo a los infiernos con el descenso del autor y de la obra a la existencia anónima y neutra, asociada esta vez a la existencia pública. La disolución en la publicidad absoluta (1959: 339-340 / 2005: 292-293) será una de las experiencias directas que el escritor hace de la miseria, la indigencia, de la muerte de la autoría y de su obra. El espacio público, sin embargo, no ha de ser considerado únicamente el lugar de la proliferación infinita de lecturas, sino una imagen de la *neutralidad*, como vacío que marca la diferencia insalvable con la Eurídice desvanecida, una alteridad inalcanzable que no puede ser apropiada.

### *Abismo y alteridad*

El escritor francés retornará otra vez sobre el mito en muchas páginas de *L'entretien infini* [*La conversación infinita*] (1969 / 2008). A propósito de la obra *L'improbable*, de Yves Bonnefoy, y con algunas resonancias heideggerianas, Blanchot se pregunta si la causa de que haya poesía es el hecho de que el poeta haya visto el ser en su ausencia —como Orfeo ve desvanecerse Eurídice— y pueda retener todavía su presencia en el habla, o bien solamente recordarla, “o mantener abierta, merced al habla poética, la esperanza de lo que se abre más acá del habla, oculto y revelado en ella, expuesto y depuesto por ella” (Blanchot, 1969: 53 / 2008: 47). Pero más adelante, en el capítulo “Tenir parole” [“Mantener la palabra”] (1969: 84-93 / 2008: 75-82) esta reflexión sobre la relación entre Orfeo y Eurídice adopta un carácter más ético, incluso levinasiano, porque la alteridad encarna

la presencia del infinito, y ante el otro existe la posibilidad de responder desde la distancia del respeto o bien desde el acercamiento violento y apropiador. Eurídice representa la alteridad absoluta. Y ante el *otro*, afirma Blanchot, sólo se puede hablar o matar. “Eurídice es la extrañeza de lo extremadamente lejano que es el prójimo, en el momento del cara a cara, y cuando Orfeo se da la vuelta, al dejar de hablar para ver, su mirada se manifiesta como la violencia que lleva consigo la muerte, el alcance que espanta” (1969: 86 / 2008: 77). Blanchot proseguirá, de hecho, este fragmento insistiendo en esta disyuntiva entre la palabra o el asesinato a través de la historia bíblica de Caín y Abel.

En la tercera y cuarta parte del capítulo “Réflexions sur l’enfer” [“Reflexiones sobre el infierno”] (1969: 271-288 / 2008: 234-247) Blanchot dedicará diversas páginas a comentar de nuevo el mito de Orfeo. Blanchot empieza comparando el descenso a los infiernos con la entrada en el desierto, “el inmenso vacío siempre más vacío” (1969: 273 / 2008: 235). Si para el pueblo judío la gran tentación en el desierto, tras un Dios que se esconde, era la construcción de ídolos, Blanchot alude aquí a los posibles espejismos que se producen en el desierto, a los posibles compañeros que nos figuramos, de los que sólo podremos verificar su presencia dándoles muerte (1969: 274 / 2008: 236). Algo parecido sucede con Orfeo cuando quiere asegurarse de la presencia de Eurídice. Blanchot hace en este fragmento una distinción particular entre la mirada de Orfeo, por una parte, y el canto de Orfeo, por otra. Si la mirada se asocia a la posesión y a la violencia apropiadora, la palabra puede sustraerse a su poder de representación y de significación y convertirse en canto: “el canto de Orfeo, el lenguaje que no rechaza el infierno, sino que penetra en él, habla a la altura del abismo y así le da el habla, dando escucha a lo que carece de escucha” (1969: 274 / 2008: 236). No obstante, la mirada de Orfeo, como sostiene después el mismo escritor, no es tampoco exactamente una mirada *diurna*, que deviene necesariamente representación o concepto, sino que es esta palabra del canto la que conduce “a la mirada de Orfeo, aquella que pierde lo que aprehende”, esta palabra “es esta mirada, pero anterior al habla, mirada de antes de la luz y distinta a toda visión” (1969: 274 / 2008: 236).

Blanchot releerá también la relación de Orfeo con Eurídice retomando la cuestión del *deseo*, que replantea, a su turno, la temática de la alteridad y de la diferencia que la preserva. El deseo es fruto de la separación y provoca una mirada que deviene fracaso, “fracaso no obstante más necesario y más valioso que todos los triunfos, si mantienen oculta y en reserva la exigencia de una relación diferente” (1969: 287 / 2008: 247). La vocación del canto parece devenir así preservación de la alteridad, y subrayando la separación que preserva al otro, Blanchot hace resonar implícitamente aquí la influencia de su amigo Emmanuel Levinas, especialmente palpable en su obra a partir de la década de 1960.<sup>2</sup>

Blanchot evocará de nuevo, a partir de unos versos de Corneille, el sufrimiento y la muerte de Eurídice (1969: 551-553 / 2008: 482-484). Pero es en el capítulo “La voix narrative” [“La voz narrativa”] (1969: 556-567 / 2008: 487-498) donde volveremos a encontrar una relectura del mito de Orfeo relevante. En ella el escritor francés propondrá que el descenso de Orfeo a los infiernos se produce en el mismo canto, puesto que el hecho de escribir es misterioso y en él se produce el abandono del *yo* subjetivo del autor y la entrada en el “*il*” impersonal de la voz narrativa (1969: 558 / 2008: 489). El descenso es la penetración del escritor en la noche neutra e impersonal a la cual le ha conducido la poesía misma.

Finalmente, todavía en *La conversación infinita*, pensando la cuestión del nihilismo, Blanchot sugerirá que quizá hemos de llevar a cabo nuestra búsqueda manteniéndonos paradójicamente cara a cara con aquello que sólo nos llega de modo indirecto (1969: 591 / 2008:

2 La relación de amistad entre Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas se remonta, como recuerdan ellos mismos en diversos lugares de su obra y como explican sus respectivos biógrafos, a sus años de estudios en la Universidad de Estrasburgo. Especialmente, a partir de la década de 1960 las afinidades intelectuales entre ambos se pueden reconocer tanto en el acercamiento de Levinas a la crítica literaria de Blanchot, como en la acentuación por parte de Blanchot de una cierta dimensión “ética” de la palabra y de la escritura, que tiene como misión interrumpir los discursos totalizadores para indicar el abismo que separa y preserva una alteridad irreductible. Dos obras importantes para comprender esta relación, en ambas direcciones, son *Sobre Maurice Blanchot*, de Levinas (1975 / 2000), y el texto que Blanchot dedica a su amigo Levinas en 1980, titulado “Notre compagne clandestine” [“Nuestra compañera clandestina”] (2010b).

518). Mientras Orfeo no se gira, acepta la ley infernal y se deja seducir por la ilusión nihilista, pretendiendo hacer que su arte triunfe de la nada. En cambio, Orfeo logra girarse: “tuvo la valentía de mirar de frente la cosa fascinante y fascinada y vio que eso no era nada, que la nada no era nada; en ese instante el infierno fue realmente vencido” (1969: 591 / 2008: 518).

### *La mirada de Orfeo y la mujer de Lot*

En la obra de 1971 *L'amitié* [*La amistad*], por su parte, Blanchot remite al mito de Orfeo en dos ocasiones. En la primera, afirma que la mirada de Orfeo abre algo infinito y silencioso, de tal manera que después de la mirada se produce una hecatombe de las palabras; en el canto, quedarán reconciliados el silencio, la palabra y la muerte (Blanchot, 1971: 148 / 2007b: 121). En la segunda, Blanchot relaciona la mirada de Orfeo con el absurdo, que viola la prohibición y toca lo imposible. Girarse como Orfeo, dice el escritor francés, es la pasión y la exigencia del pensamiento:

El absurdo es lo que se ve cuando uno se da la vuelta, pero más precisamente es el movimiento de volverse: la mirada atrás, la de Orfeo, de la mujer de Lot, la vuelta que viola la prohibición y que toca entonces lo imposible, pues esa vuelta no es un poder. No *podemos* volvernos. Y, sin embargo, volverse es la pasión del pensamiento, la exigencia decisiva (1971: 217 / 2007b: 177).

Es importante notar cómo de nuevo Blanchot introduce un motivo bíblico con el que relaciona el mito. En este caso, alude a la mujer de Lot, que, como relata el capítulo 19 del Génesis, se convirtió en una estatua de sal después de mirar hacia atrás cuando escapaba de Sodoma con su familia. La teología tiende a proponer una lectura moral de este relato, aconsejando no seguir el ejemplo de la mujer de Lot, y en este sentido se remite al episodio en la misma Escritura: se trata de no mirar atrás con curiosidad, sino de avanzar en el propósito santo que se ha emprendido (Sab. 10, 7; Lc. 17, 32).

En el contexto del libro de Blanchot, podríamos leer estas imágenes en el sentido de una transgresión de la prohibición, más cercana quizá al pensamiento de Bataille: mirar al abismo, a Sodoma en llamas, poniendo entre paréntesis el juicio moral. Aun así, el texto bíblico al que alude Blanchot nos puede decir más: la mujer de Lot muere por querer mirar cara a cara a Dios, o a su acción. La interpretación del escritor francés podría adoptar, así, un sentido menos cercano a una “transgresión” moral.

En efecto, una lectura más alegórica del pasaje podría remarcar precisamente que el pensamiento no ha de refugiarse en lo posible, sino que está tensado por lo imposible, que hay algo que no puede ser mirado ni objetivado, pero que paradójicamente es la vida del pensamiento. Este algo irreductible a la mirada es un “afuera”, lo “otro”, “el otro”, que escapa a la objetivación. Ciertamente, esta segunda lectura sería, de nuevo, más cercana al pensamiento ético de Emmanuel Levinas, una “ética” en sentido radical, como “filosofía primera”, fundada en la responsabilidad, la pasividad y la “sujeción” al otro.

### *“Noli me legere”*

En un texto crítico posterior, del año 1979, titulado “Ne te retourne pas” [“No te gires”] (Blanchot, 2010a), escrito para un número monográfico de la revista *Digraphe* dedicado a Roger Laporte, el escritor francés volvía todavía sobre el mito de Orfeo. En la expresión “no te gires” que fue impuesta a Orfeo para guiar a Eurídice hacia la superficie, Blanchot ve “la forma de la prohibición por la cual se determina la posible imposibilidad de la transgresión” (2010a: 351). En este caso, vincula el mito tanto a otra fuente mítica antigua, Narciso, como a una judía, de nuevo la mujer de Lot. Pero en este texto Orfeo es releído, sobre todo, como expresión de la experiencia profunda de la escritura y, de este modo, otra vez, como síntesis del pensamiento blanchotiano sobre la experiencia literaria. Lo que se escribe busca incesantemente el vacío de su origen, como Orfeo busca a Eurídice y, en este movimiento, descubre la distancia incommensurable que le separa de su fuente (2010a: 351-352).

En esta distancia Blanchot remite también a la imposibilidad de leer el texto que experimenta el propio escritor, al imperativo “Noli me legere” (2010a: 352), y en el que resuena otro motivo bíblico: la prohibición del Cristo resucitado a María Magdalena, el “Noli me tangere” (Jn 20, 17), sin duda otra escena de separación, de imposible acceso a la realidad que se abre a la mirada de la Magdalena. La recomendación infernal “No te gires” y la transgresión de Orfeo ponen de relieve esta separación radical que es también la separación entre la escritura y su origen profundo. La diferencia preserva la alteridad de ser aprehendida o sintetizada y, como había remarcado Levinas, la relación con ella es asimétrica (Levinas, 1961: 236-238) y no hay sincronía posible: “no hay síntesis posible, o sincronía (para retomar este término del lenguaje de Levinas). [...] Orfeo se gira, cree perder a Eurídice, porque no capta más que la distancia que le separa de ella, separación en la que ella se disuelve. Sí, ella se deshace, desaparece, convirtiéndose en la nada salvaje y sin rostro que él no puede soportar, pero es así porque Orfeo quiere vivir *con* ella, en la sincronía” (Blanchot, 2010a: 354-355).

El imperativo “noli me legere” retornaría a la escritura crítica de Blanchot en *Après coup* [*Tiempo después*] (1983 / 2003). Esta imagen revela el fondo impersonal de la *obra* descubierto en la experiencia literaria, delante del cual el *autor* expía cualquier forma de autoridad sobre ella y se expone a la imposibilidad de acceder a aquello que él ha dado por medio de su abandono pasivo al espacio literario. La prohibición, sin embargo, sigue guardando implícita, como poníamos de manifiesto, la transgresión inevitable. Así lo expresa en *Tiempo después*:

Si la obra guarda un parangón con Eurídice, la petición, sumamente humilde, de no volverse para verla (o para leerla) es tan angustiada para ella, que sabe que la “ley” la hará desaparecer (o al menos la iluminará hasta disolverla bajo una luz cualquiera), como tentadora para el encantador cuyo único deseo es asegurarse de que, efectivamente, lo que le sigue es alguien bello, no un simulacro fútil o una nada envuelta en palabras vanas (Blanchot, 1983: 89 / 2003: 68).

## La mirada de Orfeo y la mirada fenomenológica

El tema de la mirada ha sido clave en el seno del propio movimiento fenomenológico. La fenomenología no es sino un método para acceder a las cosas mismas a través de un modo determinado de *mirarlas*. Como formula el célebre § 24 de *Ideas I*, la mirada fenomenológica se ciñe a aquello que se da, o aparece, tal como aparece y según su propio modo de aparecer (Husserl, 2013: 129). Sin embargo, la fenomenología posterior, y específicamente la fenomenología francesa contemporánea, ahondando en cuestiones límite planteadas por el propio Husserl, realizará un giro hacia lo *inaparente*, en el seno del cual se llevará al límite el propio método fenomenológico (Delay, 2019; Inverso, 2019). Como hemos sugerido antes y en algunos trabajos previos (Cabó Rodríguez, 2022; 2023) en la estela de las propuestas de Zarader (2001), De Gramont (2011) y Pinat (2014), el pensamiento de Blanchot podría ser leído también desde esta clave, como un acceso excéntricamente fenomenológico a las cosas literarias mismas que se acerca a los confines del espacio literario. Pues bien, en el sentido de estos planteamientos, el mito de Orfeo ilustra también de una forma privilegiada el movimiento de una mirada dirigida, como en la fenomenología de lo *inaparente*, a aquello que excede los límites de la experiencia posible o de la fenomenicidad común, y que se abre a la aparición paradójica de lo *inaparente* en el desvanecimiento de Eurídice.

Estas afinidades ya han sido apuntadas por J. Gregorio Avilés (1995), que en su trabajo traía a colación, en relación con Blanchot, la relectura que Jean-Luc Marion hacía del mito en sus *Prolégomènes à la charité [Prolegómenos a la caridad]* (1986: 100-102 / 1993: 96-98). Partiendo de esta referencia y ampliando el marco de su planteamiento, intentaremos sugerir otras connotaciones fenomenológicas del relato de Orfeo y de la lectura que de él hace Maurice Blanchot.

En efecto, Gregorio Avilés (1995: 128-129) cita en su trabajo la interesante referencia al mismo mito de Orfeo que hace Jean-Luc Marion. El fenomenólogo francés explica cómo el *objeto* es visto, pero cómo el *otro* no puede ser visto para no ser objetivado. El amor no puede objetivar al otro, es por ello por lo que en el momento en

que Orfeo quiere ver a Eurídice, la transforma en objeto, y Eurídice desaparece, ya que no la ha admitido como invisible (1995: 10-11; 128). Esta interpretación resulta sugerente porque subraya, en la línea del pensamiento de Levinas, que el *otro* no resiste a una mirada objetivadora, sino que permanece siempre más allá, porque aparece vinculado a una necesaria ausencia, que se distancia de la experiencia convencional del conocimiento intencional de un objeto por parte de un sujeto.

Ciertamente, Marion toma el mito de Orfeo desde la óptica del amor, de tal forma que orienta su lectura hacia una dirección distinta de la de Blanchot. No obstante, Blanchot se distancia también de la mirada objetivadora y, simultáneamente, pone un acento particular en una mirada *otra* que pretende captar lo inaparente. Para Blanchot no se trata sólo de que la Eurídice profunda no pueda ser alcanzada por una mirada aprehensiva, sino que Orfeo quiere, mediante la mirada *otra* del poeta, captar la desaparición misma, mirar hacia la profundidad de la noche en la noche.

El tema de la mirada adopta, de hecho, un relieve especial en muchos pasajes de la obra del escritor francés. Si bien en algunos lugares Blanchot rehúye la noción de mirada para desmarcarse de un modelo de conocimiento a su juicio excesivamente aprehensivo o representativo, en otros, distingue la mirada propia del poeta de la mirada objetivadora, de la mirada como *teoría* (del griego θεωρία, observación, vista, acción de ver). Pongamos de ello solamente algún ejemplo. En *La conversación infinita*, Blanchot remarca cómo el lenguaje propio del habla libera el pensamiento de la exigencia óptica que le han impuesto las epistemologías de la tradición occidental: “Hablar no es ver. Hablar libera el pensamiento de esta exigencia óptica, que, en la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de la ausencia de luz” (1969: 38 / 2008: 34). Pero en otros lugares como *El espacio literario*, sin desmentir en absoluto su rebasamiento de la mirada objetivadora, ya había propuesto un modo *otro* de mirar, que no deja de ser tanto el modo de mirar de Orfeo como el propio de la literatura, una mirada que

busca, desinteresada, la aparición de aquello que no se da sino, paradójicamente, como una ausencia:

Esta mirada desinteresada, sin futuro, como desde el seno de la muerte, por la que “todas las cosas tienen un aspecto más alejado y en cierto modo más verdadero”, es la mirada de la experiencia mística de Duino, pero también es la mirada del “arte” y es justo decir que la experiencia del artista es una experiencia extática y, por lo tanto, una experiencia de la muerte. Ver como es debido es esencialmente morir, es introducir en la visión esta inversión que es el éxtasis y que es la muerte. Esto no significa que todo se hunda en el vacío. Al contrario, las cosas se ofrecen entonces en la fecundidad inagotable del sentido que nuestra visión habitualmente ignora [...] (1955: 196-197 / 1992: 141).

Así pues, la mirada propia de Orfeo y del poeta no es aquella que busca ver a Eurídice como objeto, como leería en un primer momento Marion, sino aquella que busca siempre ver la Eurídice nocturna e invisible. La mirada propia del arte, en el seno de la *muer-te*, es una mirada desinteresada, que no se apropia de ningún objeto ni lo somete a la autoridad de su conocimiento, sino que preserva la distancia insuperable que le separa de lo desconocido, captando entonces lo que se da tal como se da de una manera más alejada pero en cierto modo más fiel a las cosas mismas. Esta mirada que se dirige a lo desconocido en tanto que desconocido responde, por lo tanto, si lo podemos llamar así, al particular proyecto fenomenológico del escritor francés. En cualquier caso, podríamos decir con Marion que, si el poeta (Orfeo) cede a la tentación de mirar a la Eurídice nocturna con la voluntad de extraer de ella una imagen diurna experimenta un fracaso profundo que no es sino el desvanecimiento de cualquier imagen aprehensible. En la experiencia de la poesía, de la literatura y del arte, pues, la mirada de aquel que se adentra en la noche se ve transformada de una manera u otra por el desvanecimiento inevitable de Eurídice. Esta mirada *otra*, que se encuentra cara a cara con lo inaprensible, no diverge tanto, quizá, del modo propio de mirar que

nace del giro de la fenomenología francesa contemporánea, antes mencionado, hacia lo inaparente.

La mirada *otra*, como la mirada de Orfeo, como la del escritor, es aquella que se desmarca de toda pretensión de objetividad, por su renuncia a la autoridad subjetiva y de todo poder de aprehensión de lo mirado, porque busca precisamente lo inaparente y lo inaprehensible. En esta búsqueda también han confluído, como hemos dicho, algunos fenomenólogos. El mismo Marion hace referencia al *fenómeno saturado* como “inmirable” [*irregardable*], como aquello que no se deja mirar: “El fenómeno saturado se da en tanto que resulta, según la modalidad, inmirable” (Marion, 2013: 351 / 2008: 350). Es muy importante subrayar la connotación de la palabra francesa *regarder*, que destaca implícitamente el aspecto aprehensivo de la mirada: mirar es, en cierto modo, capturar y guardar el objeto de la mirada (*regarder*). El verbo español *observar* (*ob-servar*, que procede de *servare*, *tener*, *guardar*) recoge mejor, sin duda, este aspecto de la mirada. En este sentido, para Marion, el *fenómeno saturado* no sólo se mostraría como *in-aparente*, sino también como *in-ob-servable*.

Por esta razón, Marion optará por distinguir entre *ver* [*voir*] y *mirar* [*regarder*], aceptando que hay fenómenos que se dan dejándose ver, pero que no aceptan la mirada. Mientras que en el *ver* resalta el *dejarse ver* del fenómeno ante la pasividad del sujeto, así como la iniciativa del fenómeno por aparecer o desaparecer, en la *mirada* se encuentran implicadas la actividad y el control que el sujeto realizaría sobre lo visto, proyectado como objeto *para* un *Yo* que lo conoce, y amoldado, por lo tanto, a las estructuras de la objetividad que postulan la posible reproducción de la experiencia:

*Mirar* [*regarder*] implica pues más u otra cosa que simplemente *ver*; [...] para mirar [*regarder*], se trata de poder mantener [*garder*] lo visible visto de una manera bajo el control del que mira, de ejercer ese control manteniendo lo visible en su visibilidad, tanto como sea posible, sin dejarle la iniciativa de aparecer (o de desaparecer), impidiéndole cualquier variación de intensidad que perturbaría su inscripción en el concepto y, sobre todo, conservándolo en la presencia permanente gracias a la postulación

de su reproductibilidad idéntica. Mirar el fenómeno no equivale pues a verlo, sino a transformarlo en un objeto visible siguiendo una fenomenicidad siempre pobre o corriente – visible en los límites del concepto, en la iniciativa del que está mirando, durante tanto tiempo como sea posible en la permanencia, es decir, visible conforme a la objetividad. [...] Así, la mirada ve, pero más originariamente posee y conserva-mantiene. [...] Determinar el fenómeno saturado como inmirable equivale a aceptar que se impone a la vista con un tal exceso de intuición que ya no puede reducirse a las condiciones de la experiencia (a la objetividad), así pues, al *Yo* que las fija (Marion, 2013: 352-353 / 2008: 350-351).

La mirada de Orfeo, como la mirada fenomenológica que se vuelve hacia lo inaparente, no podrá ser en ningún caso “observación” [*re-gard*] y, en este sentido, Blanchot también habría suscrito que la Eurídice nocturna es “inmirable” [*irregardable*]. Nadie podría acceder a ella mediante una mirada aprehensiva, sino mediante aquella otra mirada que evocábamos más arriba y que, teniendo en cuenta la reflexión que acabamos de hacer, en la forma blanchotiana de “mirada desinteresada” [*regard désintéressé*] (Blanchot, 1955: 196 / 1992: 141) puede ser releída si no ya como un oxímoron, al menos como la expresión paradójica de una mirada que se dirige a lo *impossible*. Toda mirada [*regard*] supone, en efecto, un interés, un control subjetivo, y un *ser* dado al objeto en su vinculación con el polo subjetivo que lo constituye [*inter-esse*]. Lo haya previsto así Blanchot o no, la mirada del poeta podría ser formulada en su obra manteniendo esta contradicción profunda, expresando la imposibilidad radical de esta experiencia límite: la mirada [*re-gard*] desinteresada efectúa de hecho en su acto una destitución de toda autoridad subjetiva que, en lugar de constituir el objeto visto, se somete mediante una sujeción pasiva a un acontecimiento que sólo puede considerarse desde el *des-interés* [*des-inter-esse*], en un sentido cercano al que también propone Levinas (1978: 84-86).

## Conclusiones

En las distintas secciones de este estudio hemos mostrado las variaciones e inflexiones fundamentales de las relecturas del mito de Orfeo en la obra de Maurice Blanchot. Se trata, en efecto, de un motivo nuclear para el escritor francés a lo largo de su poliédrica producción crítica y literaria. Como hemos advertido al inicio, nos hemos ceñido a las referencias explícitas. Aunque existen otros pasajes que ciertamente podrían leerse como alusiones implícitas al mismo motivo, no los hemos considerado aquí porque excederían el ámbito de este trabajo.

Las primeras evocaciones del mito de Orfeo en la obra publicada de Blanchot se remontan tanto a su escritura crítica como literaria de los años '40. La interpretación crítica se consumaría en la década de los '50, sobre todo en *L'espace littéraire* [*El espacio literario*] (1955 / 1992), marcado por sus lecturas de Rilke y la huella de Heidegger. El punto álgido de la obra de Blanchot en este sentido sería el capítulo "La mirada de Orfeo" de este mismo libro, que en cierto modo articula el resto de las interpretaciones blanchotianas del mito. La imagen condensa allí los grandes temas de su pensamiento, significando la experiencia del espacio literario como expiación de la autoridad del escritor, fracaso de la obra y tensión hacia un punto intencional en el cual radica el impulso literario, pero que se sustrae sin embargo a la aprehensión. En su obra de ficción, el motivo seguiría presente mediante afinidades y evocaciones implícitas.

En *Le livre à venir* [*El libro por venir*] (1959 / 2005), por su parte, destaca la comparación del mito de Orfeo con el pasaje homérico de las Sirenas. Blanchot pone entonces el acento en la llamada de Eurídice desde el abismo, que da origen al canto. Ambos episodios podrían leerse como una tentativa de objetivar lo inaparente: Ulises por medio de la técnica, tapando las orejas de sus compañeros; Orfeo por medio de su mirada.

En *L'entretien infini* [*La conversación infinita*] (1969 / 2008) las interpretaciones adoptan un carácter más levinasiano: Eurídice se torna imagen de la alteridad y del infinito, ante el cual se puede responder desde la distancia del respeto o, por el contrario, desde

un acercamiento violento y apropiador. Resuenan en estas relecturas alguna imágenes y temas de la tradición judía que se entrelazan con la interpretación del mito. Blanchot distinguirá entre la mirada, que connota posesión y violencia apropiadora, y la palabra, que rebasa la representación y la significación en el canto. La primera entroncaría con la metafísica occidental, que ha privilegiado un conocimiento fundado en la luz y lo visible, mientras que la segunda podría enraizar en un judaísmo que antepone a los *ojos* corporales o intelectuales el *oído* y la escucha de la palabra. Aun así, para Blanchot, la palabra podría conducir, sin embargo, a una mirada *otra*, previa a la luz.

En *L'amitié [La amistad]* (1971 / 2007b), el escritor francés subraya que girarse, como Orfeo, es la pasión y la exigencia del pensamiento. Este girarse pretende alcanzar lo imposible transgrediendo la prohibición, y suscita la comparación con el personaje bíblico de la mujer de Lot. A pesar de que la transgresión y la experiencia del absurdo que esta convoca puedan remitir a la filosofía de Bataille, la propuesta de Blanchot admitiría, de nuevo, una lectura más cercana a Levinas, remarcando que el pensamiento está tensado por un imposible que no permite ser mirado u objetivado.

En el artículo “Ne te retourne pas” [“No te gires”] (1979), Blanchot seguirá ahondando en la prohibición que será transgredida, aludiendo de nuevo a la imagen de la mujer de Lot. En este texto el escritor francés describe también la imposibilidad de la lectura en la experiencia del escritor. Piensa entonces a partir del imperativo “noli me legere”, que evoca, en este caso, el motivo neotestamentario del “noli me tangere” y que sería releído también en *Après coup [Tiempo después]* (1983 / 2003).

El presente estudio se proponía, finalmente, ensayar una interpretación del mito en clave fenomenológica. Si la obra de Blanchot puede ser considerada un acceso excéntricamente fenomenológico a *las cosas literarias mismas*, como hemos sugerido, estas relecturas de Orfeo propician especialmente una interpretación del mito como imagen del encuentro de la fenomenología con sus regiones límite. Hemos podido poner en diálogo, en este sentido, la propuesta blanchotiana con algunas formulaciones explícitamente fenomenológicas de Jean-Luc Marion.

Si la mirada de Orfeo es pura pérdida, su palabra canta esta ausencia inaprehensible. A diferencia de Marion, Blanchot no parece oponer a la mirada (que encarna toda concepción *óptica* o *eidética* del conocimiento) un tipo de mirada *otra* sino más bien oponer la palabra a la mirada. Es la palabra la que marca esta ausencia profunda del desvanecimiento, la que va más allá de la contraposición visible-invisible. “Hablar no es ver”, sostendrá Blanchot en *La conversación infinita* (1969: 35-45 / 2008: 31-40). “El habla es guerra y locura ante la mirada” (1969: 40 / 2008: 35). Esta palabra no es la del concepto, sino la del habla y la de la escritura literaria, que revelan un espacio anterior a la lógica, a la estructura de la referencialidad lingüística y a la *presencia* propia de lo que Marion llamaría *régimen metafísico* (Marion, 2013: 11-16 / 2008: 40-43; Marion, 2015).

La palabra que brota de la experiencia imposible *pre-serva* sólo la distancia que marca la imposibilidad de una *ob-servación* y una reconducción de la Eurídice nocturna hacia la luz: “¿Habría un habla por donde las cosas fuesen dichas, sin, a partir del hecho de ese decir, llegar a la luz? / [...] Un habla de tal índole que hablar no fuese desvelar mediante la luz. [...] alcanzar un modo de «manifestación», pero que no fuese el del velamiento-desvelamiento” (Blanchot, 1969: 41 / 2008: 36-37). Como comenta J. de Gramont, remitiendo igualmente al capítulo de *La conversación infinita* que acabamos de citar, la palabra de Orfeo “no muestra las cosas, sino su disimulación, no hace visible a Eurídice, sino que debe consentir que ella se sustraiga, no puede traer la noche al pleno día —al contrario, es esta palabra la que devuelve las cosas y los seres a su invisibilidad y a su imposible manifestación— corazón ciego de los fenómenos” (2011: 141).

La mirada imposible se torna palabra. Como propone De Gramont, más allá de la confrontación visible-invisible, el corazón de los fenómenos sobrepasa tanto la metafísica como el enfoque fenomenológico, porque excede aquella experiencia que se fundaba en el aparecer como *presente* o como *visible*. La fidelidad a la riqueza de los fenómenos, que desborda las estructuras propias de la mirada que *ob-serva*, que debe obedecer a la pasividad impuesta por la experiencia imposible, exige un viraje de la perspectiva fenomenológica. ¿No es quizá este giro hacia lo inaparente análogo al que ha emprendido

la fenomenología francesa de la segunda mitad del siglo veinte? El acceso a la experiencia de la escritura, tal como lo ha descrito Blanchot, abre también una nueva (im-)posibilidad de la experiencia, la manifestación paradójica del corazón de una *ausencia*, *inaparente* e *inobservable*. Este es el punto profundamente oscuro del espacio literario, esta es la Eurídice que Orfeo persigue:

[...] y lejos de sus ojos, súbitamente, como el humo que se disipa en el aire impalpable, huyó al otro lado; se afanaba él inútilmente por apresar las sombras, y quería hablarle una y otra vez; ella no le vio más, y el barquero del Orco no le permitió rebasar la laguna que les separaba (Virgilio, *Geórgicas*, IV, vv. 499-503 / 1963: 190-191; traducción propia).

## ■ Referencias

- Adorno, Th. W. (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra Completa 3*. Traducción de J. Chamorro Mielke. Akal.
- Bartra, A. (1982). *Diccionario de mitología*. Grijalbo.
- Blanchot, M. (1941). *Thomas l'obscur*. Gallimard.
- (1942). *Aminadab*. Gallimard.
- (1948a). *Le Très-Haut*. Gallimard.
- (1948b). *L'arrêt de mort*. Gallimard.
- (1950). *Thomas l'obscur. Nouvelle version*. Gallimard [(1982). *Thomas el Oscuro. Nueva versión*. Traducción de M. Arranz Lázaro. Pre-Textos].
- (1951). *Au moment voulu*. Gallimard.
- (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard. [(1992). *El espacio literario*. Traducción de A. Poca: Paidós].
- (1959). *Le livre à venir*. Gallimard. [(2005). *El libro por venir*. Traducción de C. de Peretti y E. Velasco: Trotta].
- (1969). *L'entretien infini*. Gallimard. [(2008). *La conversación infinita*. Traducción de I. Herrera. Arena Libros].

- (1971). *L'amitié*. Gallimard. [(2007b). *La amistad*. Traducción (revisada) de J. A. Doval Liz. Trotta].
- (1983). *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*. Gallimard. [(2003). *Tiempo después* precedido por *La eterna reiteración*. Traducción de R. Martínez Rando: Arena Libros].
- (2007a). *Chroniques littéraires du Journal des débats*. Gallimard.
- (2010a). Ne te retourne pas. *La condition critique. Articles 1945-1998*. Gallimard: 351-355.
- (2010b). Notre compagne clandestine. *La condition critique. Articles 1945-1998*. Gallimard: 357-367.
- Cabó Rodríguez, J. (2015). Maurice Blanchot y el judaísmo. *Comprendre. Revista catalana de filosofia*, 17(2): 43-64. <https://raco.cat/index.php/Comprendre/article/view/301137>.
- (2022). Escritura e intencionalidad en Maurice Blanchot. *Cauriensia. Revista Anual de Ciencias Eclesiásticas*, 17: 25-44. <https://doi.org/10.17398/2340-4256.17.25>.
- (2023). Maurice Blanchot y la crítica literaria como realización excéntrica del proyecto fenomenológico. I. Respaldiza Salas, R. Grana y S. A. Flores Borjabad (coords.), *Nuevas investigaciones y perspectivas sobre literatura, cultura y pensamiento*. Dykinson: 301-317.
- Calderón de la Barca, P. (1999). *El Divino Orfeo. Auto sacramental*. Edición de J. E. Duarte. Universidad de Navarra-Reichenberger.
- De Gramont, J. (2011). *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, l'événement*. Corlevour.
- Delay, S. (2019). *Phenomenology in France. A philosophical and theological introduction*. Routledge.
- Foucault, M. (1986). *La pensée du dehors*. Fata Morgana. [(1993). *El pensamiento del afuera*. Traducción de M. Arranz. Pre-Textos].
- Gregorio Avilés, J. (1995). *La voz de su misterio: sobre filosofía y literatura en Maurice Blanchot*. Centro de Estudios Teológicos Pastorales San Fulgencio.
- Hart, K. (2004). *The Dark Gaze. Maurice Blanchot and the Sacred*. The University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. Traducción de J. Gaos. Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*. Traducción de A. Zirió. Fondo de Cultura Económica.
- Inverso, H. (2019). *Fenomenología de lo inaparente*. Prometeo.

- Levinas, E. (1961). *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Martinus Nijhoff.
- (1975). *Sur Maurice Blanchot*. Fata Morgana. [(2000). *Sobre Maurice Blanchot*. Traducción de J. M. Cuesta Abad: Trotta].
- (1978). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Martinus Nijhoff.
- Marion, J.-L. (1986). *Prolégomènes à la charité*. Éditions de la Différence. [(1993). *Prolegómenos a la Caridad*. Traducción de C. Díaz. Caparrós].
- (2013). *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. PUF. [(2008). *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*. Traducción de J. Bassas Vila. Síntesis].
- (2015). *Doubler la métaphysique*. Ph. Capelle-Dumont, J. Greisch, R. Kearney, J.-L. Marion, A. Speer, D. Tracy, *Métaphysique et christianisme*. PUF: 167-186.
- Martin, R. (dir.) (2004). *Diccionario de mitología clásica*. Espasa.
- Pinat, E. (2014). *Les deux morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*. Zeta Books.
- Ramon, D. (2005). *Orfeu. La construcció d'un personatge mític* (Tesis de doctorado). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rilke, R. M. (1987). *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Edición de E. Barjau. Cátedra.
- Virgili Maró, P. (1963). *Geòrgiques*. Fundació Bernat Metge.
- Zarader, M. (2001). *L'être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*. Verdier.