

Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Letras españolas
Facultad de Filosofía y Letras

**LA ESCRITURA LITERARIA EN MAURICE
BLANCHOT Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE**

TESIS

para obtener el grado de Maestra en Letras españolas

PRESENTA

Ingrid Solana Vásquez

Directora de tesis: Dra. Adriana de Teresa Ochoa

México, D.F.

2010



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.

A mis padres (Rafa y Alma)
por su amor y apoyo incondicional.

Agradecimientos:

Gracias a Adriana de Teresa Ochoa quien me ha enseñado a reflexionar sobre la literatura.

Gracias a César González, Mónica Quijano, Irene Artigas y Angélica Tornero sin cuyas atentas y minuciosas observaciones mi proceso de aprendizaje no se habría completado.

ÍNDICE

1. Introducción... 1
2. El ensayo: una forma de reflexión...9
 - 2.1 La dispersión, lo fragmentario...32
3. El concepto de *escritura*...39
 - 3.1 La escritura referida a sí misma...42
 - 3.2 Escritura y ética...61
 - 3.3 La crítica...69
4. Lo neutro en Blanchot y la mística en Valente...82
 - 4.1 El concepto de lo “neutro” para Blanchot...84
 - 4.2 La mística en Valente...92
 - 4.3 El otro...99
5. La relación entre las artes visuales y la escritura literaria...102
 - 5.1 El diálogo entre las artes visuales y la literatura...104
6. Conclusiones...115
7. Bibliografía...124

1. Introducción

Maurice Blanchot (1907-2003) y José Ángel Valente (1929-2000) son los autores que se compararán en esta tesis. Por un lado, se analizarán algunos textos sobre literatura de Blanchot. Los libros revisados son *El espacio literario*, *El diálogo inconcluso* y *La parte del fuego*. Además, se abordarán problemas contenidos en los libros —no necesariamente de literatura, aunque en una estrecha relación con la misma—, *Los intelectuales en cuestión* y *La risa de los dioses*. Por su parte, del poeta español José Ángel Valente únicamente se utilizará su trabajo ensayístico contenido en los siguientes libros: *Las palabras de la tribu*, *La piedra y el centro*, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *La experiencia abisal* y *Elogio del calígrafo*. La comparación entre ambos abordará sus anotaciones en torno a lo literario y a la escritura, y se enumerarán una serie de problemas fundamentales en el campo de los estudios literarios, en estrecha colindancia con una crítica literaria singular de mediados del siglo XX. Uno de los objetivos centrales de este trabajo es explorar las semejanzas pero también las diferencias entre dos autores que, inicialmente, pueden parecer absolutamente disímiles por no ser de la misma nación y aparentemente no haber compartido el mismo contexto histórico.¹

La comparación no resulta arbitraria en la misma medida en la que, profundizando en sus ensayos, hay una serie de similitudes profundamente sugerentes y diferencias igualmente estimulantes. Estos rasgos son perceptibles en una primera lectura, donde advertimos un marco conceptual compartido, una serie de lecturas comunes e ideas propias de sus distintos contextos. Si bien esta tesis propone una lectura comparada, intenta también poner sobre la mesa temas generales pertenecientes al campo de la teoría literaria: cuestiones que no han quedado clausuradas en el ámbito de la reflexión, por ejemplo, la posible definición de los conceptos “escritura”, “literatura”, “obra”, “proceso creador”, “lo neutro”, etc. Es necesario aclarar, en primera instancia, que no ofrecemos definiciones contundentes sobre estos conceptos porque los propios autores analizados no las realizan. Tanto ellos, como esta tesis, ofrecen una serie de

¹ Veremos que esto no es así. De hecho, lo interesante que esta comparación arroja es que precisamente los dos escritores comparten un mismo marco teórico. Como parte del legado del formalismo, del estructuralismo, del existencialismo, etc., una serie de fuerzas conviven en sus obras y muestran parte de las infinitas contradicciones que podemos encontrar en el pensamiento del siglo XX. Veremos que éstas no necesariamente se repelen, sino que a veces incluso pueden armonizar dentro de un mismo pensamiento.

planteamientos en torno a los mismos, que no quedan limitados por una sola definición e, incluso, cabría decir, que dichos conceptos son a veces contradictorios en sus propios planteamientos. Un ejemplo preciso al respecto, es el del término “escritura” —problema abordado en el capítulo 2 del presente trabajo—, que puede ser atendido, como se verá, desde diversas perspectivas que, de inicio, pueden parecer contradictorias, a saber, la escritura referida a sí misma y la escritura en relación con una ética. En un caso, la escritura encerrada en una especie de burbuja en la que sólo se comunica consigo misma; en otro, la escritura referida a su afuera, a su contexto y sus exigencias sociales y políticas. Al respecto será interesante observar las distintas soluciones que los autores ofrecen a estos problemas complicados y sin resolución final. De ahí que sus propios escritos coincidan con el sentido de la teoría literaria que en cualquiera de sus diversas orientaciones (que pueden ser sociológicas, estructuralistas, semiológicas, etc.) pone en tela de juicio conceptos de orden “común” (como “literatura”, “libro”, “obra”) y no se limita con una sola definición a cualquier interrogante, sino que adhiere a su *corpus*, innumerables reflexiones sobre un mismo problema que, aunque se contradigan, bien pueden encontrar puntos de correlación.

Dado que se plantean una serie de rasgos comunes, también se analizan las diferencias y distancias entre ambos escritores. De ahí que consideremos que una comparación no sólo profundiza en las semejanzas sino también en las diferencias entre sus objetos de análisis. Aunque será igualmente notorio que, al pertenecer a ámbitos distintos, los autores pueden estar más cercanos a otros autores de sus propias generaciones o incluso de sus diversas nacionalidades y comunidades lingüísticas, esta comparación rinde frutos muy interesantes en torno a toda una concepción literaria esbozada por muchos pensadores más, a mediados del siglo XX. Si bien el trabajo de Blanchot podría estar más cercano al de Georges Bataille, Jacques Derrida o Roland Barthes, y el de Valente al de Octavio Paz o al de María Zambrano, es un hecho que una comparación poco habitual puede arrojar más luz sobre los propios autores en cuestión.

Lo anterior propone interesantes vertientes de reflexión que se esbozan en el primer capítulo de esta tesis (“El ensayo: una forma de reflexión”), al considerar de qué clase de textos se trata cuando nos acercamos a sus obras: ¿son ensayos literarios, filosóficos, una mezcla de ambos?, ¿en qué se asemejan, en qué discrepan, cuáles son sus particulares modos de enunciación? Al ser éste nuestro punto de partida, múltiples problemas se irán dilucidando; por ejemplo, la preferencia por el fragmento, la brevedad, etc. Estos asuntos también se relacionan con los contenidos y temas que a estos autores

interesa explorar, pues como veremos, la forma de enunciación va estrictamente de la mano con las reflexiones planteadas y las dos se funden en una unidad indisoluble.

Una vez revisados los tipos de textos frecuentados por los pensadores, cuestionaremos el concepto de *escritura* en tres vertientes: la escritura en relación consigo misma, la escritura relacionada con la ética y, finalmente, el papel de la crítica como una escritura. Este problema es angular tanto en Valente como en Blanchot, pues más que el término “literatura”, ambos exploran lo que significa *escribir*. A la vez, podremos ver cómo su propia escritura va de la mano con las concepciones que tienen de la misma. Este problema nos sumergirá en múltiples encrucijadas que no quedan zanjadas ni en estos dos autores ni en las discusiones sobre estos problemas en otros autores. Así que la revisión de estos aspectos podrá servir para seguir poniendo sobre la mesa muchas de estas ideas e interrogantes.

El tercer capítulo está destinado a dos conceptos capitales en las teorías de ambos escritores; en el caso de Blanchot, el problema de “lo neutro” y en el de Valente, el de la mística. Al ser conceptos completamente divergentes, son abordados por separado aunque se les encuentra una solución común porque hacen que los dos escritores lleguen a las mismas conclusiones aunque sea por diferentes vías. La convergencia a la que llegan es al tratamiento insistente del problema de la alteridad, por ello nos resultó fundamental abordar estos conceptos y engazarlos en dicha tópica.

Finalmente, nuestro último capítulo se destina a los ensayos sobre arte en los dos autores. Aunque estos textos no serán revisados en su aportación general al terreno de las artes visuales, servirán para ejemplificar y complementar las anotaciones en torno al concepto de *escritura*. En cierta forma, será evidente cómo ambos buscan a la literatura a través de la interrelación entre distintos tipos de arte y ello será útil para completar una visión en torno al problema.

Hay una serie de justificaciones pertinentes que es necesario aclarar para la comprensión oportuna de esta comparación. En primer lugar, la necesidad de analizar el trabajo ensayístico de José Ángel Valente que es rico y prolífico y que, sin duda, se sitúa al nivel de su trabajo poético. Consideramos que hay pocas reflexiones en torno al trabajo del poeta en este sentido; a menudo, sus ensayos, si acaso, sirven para complementar su trabajo poético, mientras que éstos son una fuente literaria independiente que habla por

sí misma.² Me parece que los ensayos de Valente, además de interesarse por la poesía, abordaron problemáticas de diversos campos de conocimiento, por ejemplo, se cuestionaron por la religión, la espiritualidad, las artes plásticas e infinidad de temas que reclaman la atención. A la vez, el hecho de compararlo, como hemos dicho, con un autor en cierta forma relegado de los estudios literarios como Maurice Blanchot, nos permite enriquecer el propio trabajo de Valente. Si bien Blanchot es considerado como un filósofo, en esta tesis exploraremos diversos problemas relacionados con lo literario; problema que ocupó un lugar preponderante en toda la obra del pensador francés. Considero que la aportación de Blanchot en este terreno ha sido poco explorada y hasta cierto punto marginada,³ precisamente por la forma en la que este autor reflexiona: no es

² Andrés Sánchez Robayna, que realiza la Introducción a las obras completas de Valente, publicadas por Galaxia Gutenberg, expresa: “Ocurre, por otra parte, que Valente fue también —como otros poetas contemporáneos— un muy notable ensayista, autor de una obra de pensamiento crítico muy difícilmente separable de la poesía misma.” Esta idea de la poesía hermanada con el ensayo sólo ratifica la preeminencia de la misma como si hubiera penetrado mayormente en la conciencia de los lectores; esto es posible debido a que la circulación de los poemas en revistas como *Posío* y *Espadaña* difundieron su trabajo desde los años cuarenta. El ensayo aparece así, como un trabajo complementario y no como una obra independiente, creativa y notable por sí misma. En la misma Introducción, Sánchez Robayna, al rastrear los orígenes temporales del trabajo de Valente, añade: “Junto al poeta, en Valente empiezan a aparecer en ese momento también el ensayista y el crítico, aspectos que se afianzan muy pronto en su personalidad y que no pueden deslindarse de la voz lírica. Pensamiento y poesía estarán ya para siempre en el poeta orensano fuertemente hermanados, y —en la vieja tradición de Dante y Petrarca, de fray Luis de León y de Quevedo, y en la moderna de Novalis y Coleridge, de Baudelaire y de Leopardi, de Ungaretti y de Eliot— conformarán no sólo dos vertientes o expresiones de un solo temperamento creador, sino manifestaciones convergentes e incluso aunadas de la palabra. <<Sentir el pensamiento>> y <<pensar el sentimiento>>, según la conocida aseveración unamuniana, serán el lo sucesivo una constante en esta obra.” Estas aseveraciones parecen limitar los campos de acción de las dos expresiones y suscitan la acostumbrada y llana separación entre la poesía como “sentimiento” mientras que el ensayo pertenecería al “pensamiento”. Habría que anotar que, precisamente, la poesía valentiana se distingue por ser sumamente reflexiva (de ahí que pudiera considerársele “pensamiento”), y a la vez, muchos ensayos son profundamente líricos (lo que no querría decir “sentimentales”, pues es sumamente extraño adjudicar esta categoría a la literatura, porque es difícil comprender dónde exactamente se manifiesta en el texto). Si bien veremos que el ensayo se nutre de otros géneros, no deja de tener sus particularidades que permiten, en el caso de Valente, aislarlo y analizarlo al margen de su labor poética. Una de las razones para tomar esta determinación en este trabajo, es que ambos géneros utilizan sus propios recursos estilísticos, formales y responden a sus propias leyes aunque éstas se encuentren mezcladas con herramientas textuales de otros géneros. En esta investigación demostramos que es posible pensar el trabajo de Valente sin recurrir al sustento de su poesía y que ello arroja múltiples vertientes en torno al género mismo y a la propia labor crítica valentiana. Asimismo, observamos que son los ensayos mismos los que muchas veces tienen una voluntad lírica propia que no necesariamente se basa en el trabajo poético del autor sino que constituye un *corpus* autónomo. Andrés Sánchez Robayna. Introducción a obras completas de José Ángel Valente. p. 10.

³ En la misma medida en la que la obra blanchotiana procede por una asistematicidad, no proporciona herramientas precisas para, en su caso, analizar textos literarios. La obra de Blanchot es estudiada y revisada en un ámbito académico que intenta explicarla, pero jamás funciona como una suerte de “método crítico” para analizar a otros autores, aunque ésta, en gran parte, está destinada a la revisión crítica de toda una tradición. A diferencia de metodologías literarias concretas como el estructuralismo o la semiología, la obra blanchotiana se sitúa en un ámbito ambiguo imposible de transformarse en una fuente de sistemas útiles para analizar ciertas obras literarias, de ahí que sea marginada como método. No obstante, cabe señalar que, aunque se realizan estudios sobre su obra, como el Doctor Cuesta Abad en la Universidad Autónoma de Madrid no es, ciertamente, un autor *popular* en lo tocante a las investigaciones universitarias. Considero que una de las razones que explican este punto es precisamente y como he señalado, la poca

claro, es redundante, incoherente y poco sistemático. Sus escritos no son definidos, en tanto no pertenecen a un género literario en particular, ni fácilmente clasificables, por ello, resulta complicado emprender un trabajo acerca del mismo. Pese a ello, un trabajo que intente en cierta forma ordenar algunos conceptos resultará sumamente estimulante para comprender el escenario en que se sitúa su trabajo.

Cabe mencionar que si bien no se agotará, en las siguientes páginas, la reflexión, al menos, se abren vertientes de investigaciones futuras. Ambos autores son complejos en sus diversos ámbitos y su comparación a veces nos lleva a callejones sin salida. Sin embargo, sirva lo que sigue para volver a pensar y discutir esa materia informe y extraña de la literatura, que continúa planteando múltiples interrogantes aún vigentes.

sistematicidad con la que plantea los problemas y, desde luego, la manera dislocada y ambigua de su enunciación que muchas veces es tan creativa como la literatura misma que analiza en su labor crítica. Asimismo, su forma de teorizar sobre la literatura lo sitúa en un ámbito muy peculiar en el que están mezcladas la literatura, la filosofía y otras disciplinas destacando, sobre todo, un amaneramiento del lenguaje de tal forma que su estilo es impreciso y críptico, muy ajeno a las exigencias de los centros de enseñanza sobre literatura.

2. El ensayo: una forma de reflexión

Maurice Blanchot y José Ángel Valente pueden ser comparados en la misma medida en la que abordan problemas similares, tienen influencias compartidas y comparten el mismo tiempo histórico. Este capítulo nos sirve de punto de partida para comprender en qué marcos de enunciación es posible situarlos. De ahí que tratemos los tipos textuales a los cuales nos enfrentamos cuando estudiamos su obra en paralelo. Esta primera aproximación resulta útil en la misma medida en la que pone sobre la mesa dos asuntos de capital importancia; primero, una revaluación del ensayo, como el género que los dos autores cultivan y como una forma para reflexionar sobre la literatura. Veremos que éste es un texto híbrido y dinámico que, a su vez, se conecta con otras formas de enunciación, como con el aforismo y el fragmento. Asimismo, es posible ubicar distintas vertientes dentro del ensayo mismo que se refieren a los diversos cauces de la reflexión. De ahí que en Blanchot predomine el ensayo filosófico, mientras que en Valente ocupa un lugar predominante el ensayo literario y a veces lírico. No obstante, estas categorías no son excluyentes, pues veremos que ambos autores saltan de una forma a otra y que logran, la mayor parte de las veces, combinar las distintas herramientas para reflexionar sobre numerosos asuntos. El segundo punto importante se refiere a la reflexión sobre los géneros y a la escritura misma dentro de este modo de expresión. Las formas pues, no son gratuitas sino que tienen una relación fundamental con una serie de cuestionamientos que atañen a ambos autores y que se relacionan con los préstamos y modificaciones entre los géneros literarios, así como con una concepción del escribir literario a mitad del siglo XX.

Debido a lo anterior, la forma de enunciación es un aspecto que va de la mano con los problemas que los autores reflexionan en sus diversas obras. Sabemos que para comprender mejor el fenómeno literario es necesario atender a la conjunción de esos dos aspectos que, desde el formalismo ruso, ya no se separan: la forma y el contenido, porque la forma es parte del contenido y viceversa.⁴ Podríamos pensar que lo valioso de una comparación consiste en la contraposición de las ideas expresadas y que no existe una relación determinante con el cómo y mediante qué tipo de textos son enunciadas.

⁴ Roman Jakobson. "Lingüística y poética". *Lingüística y poética*. pp. 133-139.

Sucede, no obstante, lo contrario. La forma y el tipo de textos que estos dos escritores escogen es fundamental para sustentar sus definiciones y puntos de vista. Diremos por ello e inicialmente, que el trabajo de Valente corresponde, como ya apuntamos, al ensayo literario. Mientras que el trabajo de Blanchot es más cercano al ensayo filosófico, lo cual no lo excluye de otras formas muy interesantes y novedosas a las que recurre insistentemente (el fragmento, por ejemplo).⁵ Esta clasificación, desde luego simplificada, nos permitirá, en principio, comprender qué sucede con el ensayo en estos dos autores. Veremos ahora qué implican estas adscripciones.

Cabe anotar, en principio, que Blanchot se preocupa por la transformación que sufren los géneros⁶ y que ensalza una forma de expresión que parece no formar parte de ningún género en particular: el fragmento.⁷ En numerosas ocasiones atiende el problema, como en *El libro por venir*, *La escritura del desastre* y *El espacio literario*. El fragmento, como forma discursiva, será uno de los cuestionamientos principales cuando Blanchot aborde el concepto de la escritura literaria y tiene, desde luego, una íntima relación con el ensayo que es una forma dinámica e híbrida que admite distintos géneros en su expresión.⁸

⁵ Uno de los problemas más significativos en torno a la obra de Blanchot, es precisamente su relación con la filosofía; ya Emmanuel Levinas en *Sobre Maurice Blanchot* advertía la propia renuencia del pensador para hacer filosofía. Los textos de Blanchot son complejos en la misma medida en la que huyen de un discurso filosófico que trata de llegar a la esencia de los problemas, explicándolos, delimitándolos y clasificándolos. Veremos en la tesis que su pensamiento es desordenado, asistemático y que echa mano de distintas disciplinas (como la literatura o la estética), para producir un discurso híbrido, fragmentario y poco unitario que al investigador le resulta problemático encasillar.

⁶ El problema de los géneros es sumamente complejo. En este trabajo el problema nos atañe únicamente para observar cómo Blanchot y, en su caso, Valente, lo contemplan y cómo se realiza su propio trabajo con pocas fronteras entre los géneros. Nos resulta fundamental, no obstante, ubicar dos momentos fundamentales en cuanto a los géneros, a saber: una teoría antigua sobre los géneros (Aristóteles) que no admitía las mezclas entre los mismos ni su transformación y otra moderna, que podemos ubicar desde el romanticismo, en la cual, los géneros se mezclan y se transforman, por lo que las fronteras entre los mismos son más dinámicas e, incluso, lúdicas.

⁷ A este problema Blanchot se refiere en numerosas ocasiones. En *El libro por venir* alude a la mezcla de los géneros, cuestión que me parece propia del post-estructuralismo, aunque sin duda es desde el Romanticismo cuando podríamos hablar propiamente de una “teoría moderna de los géneros”. Asimismo es necesario resaltar que el postestructuralismo tiene también una relación particular con la crítica literaria al concebirla como una obra de arte en sí misma, independiente de sus objetos de reflexión. De ahí que tenga incluso cualidades poéticas, por ejemplo, una rítmica, un juego de metáforas y la constante inclusión de tropos literarios en el discurso. Los libros de ensayo de Valente, a su vez, también poseen estas características textuales. En ellos se percibe un afán estético y no tanto un afán informativo o únicamente propio del estudioso de lo literario para reflexionar sobre ello o tan sólo difundirlo. Esta voluntad estética tiene mucho que ver con las cualidades creativas mismas del ensayo, pues éste es un género que se permite aventurar las más insólitas reflexiones y hacer uso de interesantes herramientas textuales.

⁸ Desde Montaigne se enfatiza el carácter libre y abierto del ensayo. Liliana Weinberg en *Pensar el ensayo*, por su parte, puntualiza el carácter híbrido del mismo y encuentra múltiples ejemplos en los que el ensayo no sólo es la generación discursiva de argumentación o reflexión sino, como en el caso de Borges, de ficción. Octavio Paz, por su parte, sería el ejemplo de un ensayo muy cercano a la poesía. Gracias al Romanticismo que pudo profundizar en temas hondos referidos a la filosofía (la muerte de Dios sería uno de ellos), a través del fragmento, se generó una nueva forma de concebir al ensayo que se heredó hasta la segunda mitad del siglo XX, y que fue explotada por los pensadores de dicho periodo, el caso de Roland

Veremos la importancia del mismo en el siguiente apartado. El fragmento, retomado, principalmente de los presocráticos (Heráclito, Parménides, Anaximandro, Anaxímenes, Pitágoras, Anaxágoras, Demócrito, Leucipo, Tales de Mileto), le sirve a Blanchot para discutir contra el discurso articulado de la filosofía, sobre todo, el hegeliano y lo sitúa en el ámbito de la asistematicidad romántica o cercano al pensamiento de Nietzsche. Si bien el fragmento no es lo mismo que el ensayo, podemos, en primera instancia, considerarlo como parte de las exploraciones discursivas en los dos autores. Valente, por su parte, aunque en su mayor parte realiza ensayos literarios, también tiene ensayos tan breves que podrían ser fragmentos.

El fragmento está íntimamente relacionado con la reflexión, por ello, el Romanticismo es un momento clave para la misma y su consecuente expresión en determinadas formas discursivas. Walter Benjamin en “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, advierte y puntualiza una sistematicidad en el pensamiento de Schlegel que no es del todo visible por la forma en la que se expresan los problemas. Esto quiere decir que si los románticos abordaban problemas complejos y abstractos como el del “infinito” con el fragmento, esto no implicaba la poca concentración en los problemas, sino un modo diferente de enunciar que alcanzaba su ordenación en sus propias y singulares leyes. Benjamin advierte con respecto a Schlegel: “(Schlegel formula la tesis de que) <<todo fragmento es crítico>> y (postula) que <<crítico y fragmentario (es) una tautología>>; ya que el fragmento —también éste es un término místico— es para él, como todo lo espiritual, un *medium* de la reflexión.”⁹

El papel del fragmento y su convivencia con textos más largos o con ensayos tradicionales,¹⁰ a la vez, enfatiza la inclinación de la escritura post-estructuralista¹¹ por mezclar diversos recursos de otros géneros para incorporarlos en su forma, un ejemplo

Barthes es interesante en la misma medida en la que su trabajo bien puede adscribirse al ámbito de la semiótica pero también es lo suficientemente creativo como para situarse dentro del ensayo literario.

⁹ Es particularmente interesante cómo la reflexión romántica se encuentra estrechamente vinculada con asuntos espirituales. Esto es importante en lo que respecta a los dos autores que analizamos pues ambos también se preocupan por problemas de dicho orden. Walter Benjamin. “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán” *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. p. 82.

¹⁰ Entiendo por ensayos tradicionales aquellos que reflexionan y argumentan una serie de ideas con un esquema compositivo clásico en el que se introducen los asuntos, se exponen y explican y se ofrecen una serie de conclusiones con base en su desarrollo.

¹¹ Por escritura post-estructuralista se entiende un conjunto de escritores de la segunda mitad del siglo XX, que conciben la escritura literaria como un espacio al que hay que pensar y razonar como una de las fuentes más importantes para reflexionar sobre la lengua, la literatura y la filosofía. Entre estos escritores se encuentran: Michel Foucault, Roland Barthes, Georges Bataille, Paul de Man, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, etc. Asimismo, estos autores ponen un énfasis particular por concebir la crítica literaria como un espacio creativo y dinámico que no se subordina ni a los temas que trata ni a las obras que analiza.

de ello, son las novelas blanchotianas que incorporan reflexiones teóricas al lado de la ficción. Visto desde el lado del ensayo literario, el fragmento y el aforismo, por su parte, son piezas textuales que bien pueden constituir ensayos en sí mismos.

No podemos dejar de advertir, inicialmente, la cualidad híbrida del ensayo que el propio Montaigne atribuía a esta forma novedosa y propiamente “moderna” de expresión desde el siglo XVI. Dice Montaigne: “A veces imagino un asunto baladí e insignificante, y trato de darle cuerpo en que apoyarlo y consolidarlo; otras paso a un asunto noble y discutido en que nada puede hallarse...”¹² Esta diversidad de temas (que bien puede contener asuntos, al decir de Montaigne, *baladíos*), configura un tipo de texto en el que todo es posible, tanto temática como discursivamente. El hecho de que el ensayo pueda reflexionar sobre múltiples aspectos de distinto orden y conjuntarlos en su espacio de reflexión, generando preguntas, contradicciones o comparaciones insólitas lo catapulta como un modo de enunciación dinámico e híbrido que bien puede nutrirse de los recursos de los otros géneros. Esto, sin duda, subraya su carácter inacabado e inconcluso en la misma medida en la que no agota sus propias herramientas de trabajo.

Montaigne alude, asimismo y entre otras características, al “juicio” propio del ensayista, con lo cual, se señalan las múltiples perspectivas que pueden ser adoptadas por cada ensayo: ningún juicio vertido en un texto puede ser igual a otro, aunque dicho juicio incluso, se exprese bajo los mismos parámetros. “Desparramando aquí una frase, allá otra, —añade Montaigne— muestrario desprendido de una pieza, desviadas, sin designio y sin promesas, no estoy obligado a ser perfecto ni a creer que lo sea; varío cuando me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi forma magistral, que es la ignorancia.”¹³ Este muestrario de piezas diversas bien puede corresponder a la multiplicidad que, como veremos, caracteriza a la escritura fragmentaria. Pero también el ensayo, en su forma típica, realiza la conjunción de muchos temas diversos (muchos de los cuales no alcanzan un desarrollo, sino tan sólo su mención), así como un despliegue de recursos que pueden tomarse, incluso, de otros géneros literarios.¹⁴ Blanchot y Valente mezclan así, ensayos largos y extensos donde reflexionan sobre diversos aspectos: el arte, por ejemplo, y ensayos más cortos y fragmentarios. Lo sorprendente de estos últimos es que forman parte de una totalidad y aunque no son propiamente sistemáticos, lo veremos

¹² Michel de Montaigne. “De Demócrito y de Heráclito”. *Ensayos*. p. 140.

¹³ *Ibid.* p. 140.

¹⁴ Un ejemplo de ello sería la ficcionalización de asuntos teóricos. Por ejemplo, la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos* es, en realidad, una ficción teórica. Asimismo, la novelística de Blanchot está muy emparentada con el ensayo.

en el siguiente apartado, sin duda alguna configuran un pensamiento que siempre se encuentra abordando los mismos problemas de interés, el principal, como veremos a lo largo de este trabajo, es el de la *escritura literaria*.

Por su parte, en *Pensar el ensayo*, Liliana Weinberg ofrece un vasto panorama sobre cuáles son las características dominantes del ensayo literario. Analiza diversos ensayos que han marcado al género y ofrece múltiples características de esta forma híbrida de escribir que se encuentra en correlación con los demás géneros literarios (la ficción, la poesía e, incluso, las obras de teatro¹⁵). Alfonso Reyes denominó al ensayo “el centauro de los géneros”¹⁶ debido a su carácter dinámico y múltiple que aglutina diversas formas enunciativas que lo relacionan con los otros géneros y que lo colocan en una situación un tanto compleja para definirlo debido a su diversidad y riqueza. De ello se deriva el que Weinberg conciba al ensayo como una “forma prometeica” porque transplantado en la figura simbólica de Prometeo, demuestra su capacidad heterogénea, vinculadora y mediadora entre mundos.¹⁷ Tal y como Prometeo es el mediador entre el mundo de los dioses y el de los hombres, el ensayo articula diversas visiones del mundo y las transmite para vincular lo heterogéneo. Si algo podemos observar gracias al libro de Weinberg es que el ensayo no posee límites y que puede conjuntar muchas visiones, establecer muchos correlatos y adscribirse a muchos terrenos, como el de la ficción, como sucede en el caso de Jorge Luis Borges. El ensayo como forma¹⁸ nos permite pensarlo en una continua interrelación con los otros géneros y es tan vasta su riqueza, que por ella, precisamente, se empalma con todos los géneros literarios.

Así como el ensayo puede establecer una relación con la ficción (el caso de Borges escribiendo cuentos cuya forma es cercana al ensayo “ficticio” o el de Macedonio Fernández realizando una novela teórica sobre la novela en sí misma en *Museo de la novela, de la eterna*) también puede hacerlo con la poesía (pensemos en los poemas en prosa que a veces, bien pueden entrar en el terreno de un lirismo filosófico fragmentario, como en el caso de *La escritura del desastre* de Blanchot) e, incluso, con los manifiestos vanguardistas (que son ensayos sobre cómo debe ser el arte que incluyen la estilística

¹⁵ La escuela contemporánea de arte dramático argentina ofrece ejemplos significativos. Por mencionar uno, el trabajo de Alejandro Tantanian que hace una obra teatral titulada *Los mansos*, en la cual, se incorporan muchos elementos reflexivos propios del ensayo. La obra es un diálogo con *El idiota* de Dostoyevski, con la tradición teatral en la que se inserta y con múltiples referencias a textos literarios. Los personajes no se sitúan así únicamente en una anécdota sino citan partes de *El idiota*, reflexionan sobre diversos problemas e, incluso, abordan los temas con figuras y tropos del lenguaje propios de un lenguaje reflexivo.

¹⁶ Jonh Skirius. “Este centauro de los géneros” *El ensayo hispanoamericano*. p.10.

¹⁷ Liliana Weinberg. *Pensar el ensayo*. pp. 9-16.

¹⁸ Alusión a “El ensayo como forma” de Theodor Adorno.

propia de dichos movimientos). El ensayo así, es una forma rica de enunciar que, además, no teme establecer puntos de vista acerca de lo más divergente.¹⁹ Al respecto es importante anotar que, en cierta forma, el ensayo hace posible una manera *moderna* de reflexión —inaugurada por Montaigne—, a la cual recurren, con especial entusiasmo, los autores de los que se ocupa este trabajo y, sin duda muy presente a lo largo del siglo XX, que piensa el problema del lenguaje y sus diversas formas enunciativas.

En concordancia con lo anterior, tanto en Blanchot como en Valente, encontramos el esbozo de un punto de vista reflexivo lo cual genera visiones peculiares y personales²⁰ sobre los problemas abordados. La conciencia que, como veremos, ambos escritores expresan en torno a su propia escritura se relaciona con la oposición al fonocentrismo y al logocentrismo tradicionales que privilegian la oralidad y el significado desplazando al significante en tanto huella material como inscripción, tal y como advierte, Jacques Derrida en *De la gramatología*.²¹

La reflexión, así, a ambos autores, les permite asumir una postura *crítica* ante los objetos analizados (las obras de los otros autores e, incluso, sus propias creaciones), pues al reflexionar sobre la escritura se alejan de su creación generando una comprensión de la misma, aunque ésta fracasa en la misma medida en que la escritura permanece en la oscuridad, en el dominio de lo *desconocido* que, como veremos, impide la creación de un concepto definitivo para la misma y, concretamente, ni Valente ni Blanchot definirán este término de manera precisa.

¹⁹ Liliana Weinberg dedica la última parte de su trabajo a observar todas estas ligas. En el caso de las relaciones del ensayo con la poesía, la autora alude a ese desorden y embrollo al que Montaigne se refería para establecer semejanzas con el lenguaje poético que aunque tiene mecanismos de composición especiales, salta conceptualmente de un aspecto a otro sin mantenerse en fronteras ceñidas. El ensayo hace lo mismo. De igual manera, Weinberg toma el apunte de Jean-Pierre Zubiare que dice: “el ideal común de intelección por el lenguaje hace converger [poesía y ensayo] en una escritura nueva donde las diferencias entre lirismo y meditación se diluyen” (p. 188). Para Weinberg es posible que el ensayo sea una de las maneras en las que la poesía pueda escapar de sus aporías, asimismo, una forma en la que el poeta escapa de su yo para compartir comunitariamente su pensamiento. En lo tocante a las fronteras entre el ensayo y la ficción, la autora analiza el caso de Borges porque pone en tela de juicio la relación entre literatura y verdad, asimismo, el autor argentino da una función argumentativa a sus juegos de ficción lo cual, pone al lector en el dilema de mezclar la ficción con la reflexión adentrándolo en órdenes difusos del discurso.

²⁰ Es sumamente importante comprender que la característica “personal” de los ensayos no se refiere a una incidencia directa de la personalidad histórica de un escritor. La cualidad personal de un ensayo tiene que ver con la constitución de la voz que enuncia en el texto que no es, desde luego, una persona física, sino una función textual.

²¹ La inversión de valores que hace Derrida le sirve para cuestionar la metafísica de la presencia que busca expresar la presencia de las cosas a través del lenguaje, en este sentido el lenguaje sigue siendo una presencia. En cierta forma, pensar contra esta metafísica de la presencia implicaría la revaluación, sobre todo, del término escritura como un movimiento radical que no explica ni al *ser* ni a la filosofía misma.

La característica *personal* de enunciar²² tiene que ver con la forma con la que el ensayo, desde sus orígenes, se concibe. No es, desde luego, cierto carácter biográfico el que, como lectores, podemos extraer de este tipo de reflexión, sino una mirada cercana e íntima que podemos concebir como un modo peculiar de mirar el mundo y atender los problemas expuestos. Esta forma de reflexión es singular en la misma medida en la que es imposible encontrarla repetida en otros textos y delata la visión propia de una manera de enunciar. Montaigne definió el género de esta manera, cuando advertía que se “pintaba a sí mismo pintando” en sus escritos.²³ En cierta forma, Blanchot habla sobre su propia escritura cuando reflexiona sobre el acto del escribir. De ahí que dicha característica *personal* se relacione, sobre todo, con la voz textual que cumple una *función* al enunciar una serie de reflexiones peculiares que se cuestionan por el escribir en sí mismo. Valente, asimismo, escribe sobre la escritura cuando reflexiona sobre el *proceso oscuro* que domina el acto de creación artística. Escribir sobre sí no tiene implicaciones relacionadas con las biografías de los autores, sino que alude al punto de vista asumido que expresa la voz que enuncia una serie de ideas, es decir, una escritura desprendida del enunciador empírico, tal como Roland Barthes advierte cuando define el concepto de *escritura*. Al respecto y por su parte, Weinberg señala que, en el caso del ensayo, hay una preocupación relacionada con el *cómo se dice*, y que en esa voluntad de estilo es donde se juega ese punto de vista. Es innegable que Valente y Blanchot se preocupan por cómo decir y que al escoger la manera de enunciar prefiguran la naturaleza de su discurso.

La postura, en principio, “esencialista” de Blanchot²⁴ está determinada por esta forma de enunciar. Decir que “la obra es”²⁵ tal y como afirma en las primeras páginas de

²² La característica *personal* de enunciar se refiere a un *yo* específico que expresa su punto de vista peculiar sobre un problema expuesto. Este *yo*, como veremos, no se relaciona con el autor empírico, sino simplemente es la voz que enuncia una serie de reflexiones y que cumple determinadas funciones en el texto; sin embargo, es *personal* porque utiliza el pronombre *yo* y da una serie de punto de vista individuales sobre determinada problemática.

²³ Montaigne. “El autor al lector”. *Ensayos*. p.3.

²⁴ La postura “esencialista” de Blanchot deviene de la sentencia que esboza en *El espacio literario* donde afirma: “la obra es”, mediante esta frase Blanchot da a entender que la literatura es por encima de un autor, de un contexto e, incluso, de su propia tradición o medio de transmisión. La literatura aparece como un espacio ajeno, aparte, que es más allá de sus condiciones particulares. *La obra es* implica, como veremos, que el concepto *obra* es un espacio abstracto que engloba y trasciende las propias obras concretas, que tiene una existencia intemporal, permanente, que lo sitúa fuera de cualquier ámbito concreto. Esta postura se denomina “esencialista” en la misma medida en la que dota a la obra de una esencia, pues tal y como sucede con las ideas platónicas, éstas pertenecen al ámbito de lo abstracto, se encuentran fuera del mundo y contienen a entidades concretas que, en este caso, serían las obras literarias particulares.

²⁵ Esta sentencia blanchotiana no podría haberse producido fuera del contexto de autonomía que alcanza el campo literario en el siglo XVII con el postulado kantiano del “arte como un fin sin finalidad”. Emmanuel Kant. *Crítica del juicio*.

El espacio literario, condiciona todo el trabajo de dicho texto para demostrar cómo la obra (aún manifiesta en ejemplos particulares, es decir, la obra concreta de Mallarmé o la de Dostoyevski), es una entidad separada de otros conceptos: de los de *autor* o *historia*, por ejemplo. Si pudiéramos aventurar una definición del concepto de “obra” diríamos, inicialmente, que Blanchot no elabora un concepto cerrado y contundente, pero aún así, sí le adscribe características que a su vez, conformarán “el espacio literario”. De ahí que una obra sea el producto artístico mediante el cual “el artista hace de ella un lugar cerrado de un trabajo sin fin”,²⁶ la obra nunca está acabada ni concluida²⁷ porque es un término que engloba todas las obras singulares, su cualidad esencial es que es, como si parte del hecho de estar inconclusa implicara a todas esas obras que aún se escribirán. El concepto de obra preexiste, por consiguiente, a las obras que ya existen y prefigura a aquellas que vendrán. Así, lejos de ser una entidad concreta, Blanchot inserta el concepto en un espacio abstracto, en el cual, la obra es tan infinita como el espíritu del hombre.²⁸

De lo anterior se desprende que la propia escritura de Blanchot se distancia de sí misma porque la obra es, pese a su propia y particular obra, en tanto como concepto, contiene todas las obras singulares que el propio Blanchot escribió. Esta sentencia inicial, además, sugiere el punto de vista adoptado en todo *El espacio literario*, a saber, que la obra tendrá una cualidad ontológica superior a cualquier determinación de otro orden que no sea el de su mismidad. *La obra es*, implica que la obra es algo más que las obras particulares, que se sostiene por encima de todas las obras e, incluso, que se encuentra separada del propio término que la engloba: el de *literatura*.²⁹ Sentencia radical que ya conmina a considerar *El espacio literario* bajo ese punto de vista, reforzado por una

²⁶ Blanchot. *El espacio literario*. p. 19.

²⁷ Este carácter inacabado e inconcluso se relaciona también con la progresión infinita que el fragmento tenía para el romanticismo.

²⁸ Blanchot. *El espacio literario*. pp. 19-21.

²⁹ El concepto de *literatura* es muy complejo de aprehender. No lo colocamos aquí para ofrecer una definición del mismo, porque ni Blanchot ni Valente ofrecen una. Lo utilizamos, únicamente, para hacer hincapié en que Blanchot separa los conceptos *obra* y *literatura* los cuales son abordados de forma distinta. La obra parece pertenecer al complejo más general y grande de “literatura”, pero “obra” tiene una determinación esencial, pues es, aún y pese a la propia “literatura”. Basta recordar que para los antiguos, tal y como sintetiza George Steiner en “Lingüística y poética”, el término literatura tenía una carga instrumental, en la cual el lenguaje era utilizado como persuasión, instrucción, ornamentación o simulación según fuera el caso. Para el siglo XX, en cambio, cobra fuerza la idea de una escritura separada del sujeto empírico que la enuncia; la escritura como un metalenguaje es revisada por los teóricos del siglo XX e, incluso, desde la perspectiva de los creadores, hay una preocupación constante por cómo se elabora el propio arte y de qué recursos se echa mano al escribir. Con lo cual se pone en marcha la pregunta de la escritura sobre su mismidad, que sería algo característico de los autores que analizamos aquí. Tanto Blanchot como Valente hacen que su escritura cuestione el concepto global de *escritura* y este hecho no se puede extraer del contexto en el que estas interrogantes surgen, es decir, de las preocupaciones del siglo XX, que se concentran, en su mayoría en la pregunta por el lenguaje. George Steiner. “Lingüística y poética” *Extraterritorial*. p. 179.

voluntad estilística intrincada que sugiere al lector que el propio problema que se trabaja es tan ambiguo como la forma en la que se trata de explicar. Escoger este *cómo se dice* — sin privilegiar el significante por encima del significado—, sin duda es intencional en los textos de Blanchot y ésta puede ser una de las razones por las cuales es tan complicado acceder a su universo. Manuel Arranz en el *Prólogo* de *Los intelectuales en cuestión* aventura este comentario:

Sin duda, lo que hace a Blanchot tan atractivo para una determinada clase de lectores son sus contradicciones, sus paradojas, sus enunciados absurdos, aparentemente absurdos si se quiere, del tipo <<el lenguaje no es real más que en la perspectiva de un estado de no-lenguaje que él no puede realizar>>, o <<lo que hace posible el lenguaje, es que tiende a ser imposible>>. Sin embargo, estos enunciados como toda paradoja bien fundada, no son meros significantes, no son meros juegos de palabras, sino que son el resultado de una reflexión profunda y profundamente lógica.³⁰

Esta forma enunciativa escogida por Blanchot guarda una estrecha relación con los puntos de vista que adopta en sus diversos trabajos. No es pues, una voluntad de estilo arbitraria, sin razón de ser. Sin embargo, ¿ello nos autoriza para adjudicarle el género del ensayo literario? El problema es sumamente sugerente porque ¿dónde podríamos situar los trabajos blanchotianos y más en relación a Valente que claramente sería clasificado por la crítica como ensayista literario, además de poeta? Veremos a continuación por qué y qué nos autoriza a hacerlo.

Por un lado, el libro de Weinberg nos demuestra que muchas de las características que podemos encontrar en el ensayo pueden observarse en la obra de Blanchot que, como hemos dicho, no se conforma con los tipos de reflexión que suele emplear la filosofía; para pensar la literatura echa mano de la misma literatura y otorga a su trabajo un carácter sumamente especial. Antes mencioné, como características del ensayo, la heterogeneidad, el carácter vinculatorio, la asunción de un punto de vista. Añadiré el “pensar activo” al cual Weinberg adjudica una nota distintiva, pues el ensayo es la manifestación del pensamiento. “El que piensa escribe”³¹ es la fórmula con la que Weinberg hilvana todas las características del ensayo, y dicho pensar incita al lector, gracias a su interpretación, a dinamizar el pensamiento que lee. Ejercicio del pensamiento múltiple: pensamiento producido por el texto que el lector pone en movimiento. Este diálogo es el resultado que Blanchot propone y lo hace, justamente, como Arranz

³⁰ Manuel Arranz. Prólogo a *Los intelectuales en cuestión*. p. 16.

³¹ *Ibid.* p. 30.

sugiere, lanzando paradojas que se activan cuando el lector ingresa en los terrenos movedizos del lenguaje. Asimismo, la experiencia en torno al lenguaje es la experiencia que Blanchot tiene con éste a través de la escritura. Lo interesante de esto es que esa experiencia se contraponen, en cierta forma, a eso que podríamos denominar *el esencialismo blanchotiano*, pues la experiencia que cada intérprete mantiene con la escritura (con las obras y con el concepto *literatura*) sólo haría posible la obra cuando *alguien la lee*, y ésta no existiría sin la participación de un sujeto (que se desplaza desde el que escribe hasta el que lee). De ahí, que esto sea una paradoja más: hay en los textos de Blanchot una experiencia (experiencia de lectura dominada por la paradoja, por la contradicción), que siempre choca contra esos términos absolutos que éste sitúa siempre afuera de la experiencia. Las obras literarias nunca tienen relación con la experiencia (para Blanchot el sujeto no existe porque lo que tiene preeminencia es la obra), pero aún así, teoriza sobre el lector y sobre la figura de un autor, pero, sobre todo, cuestiona su propia experiencia lectora cuando hace crítica literaria. Estos movimientos de inicio contradictorios serán un tanto esclarecidos en el siguiente capítulo cuando atendamos el problema de la escritura y reflexionemos sobre las relaciones que dicho tema tiene, por ejemplo, con el pensamiento heideggeriano.

La obra de Blanchot comparte con el ensayo literario las características antes mencionadas pero también comparte con la crítica literaria³² (la cual tampoco se encuentra lejana al ensayo literario), y con la filosofía porque utiliza enunciados lógicos, proposiciones, argumentos, paradojas y contradicciones. De ahí que, aunque estos elementos parezcan inicialmente contradictorios —un discurso filosófico no admitiría contradecirse en sus presupuestos centrales—, todos forman parte de la forma de enunciación blanchotiana. Si bien en muchos ensayos, utiliza una forma razonada para construir sus reflexiones, de igual modo, puede incluir las suficientes ambigüedades que

³² La crítica literaria es el acercamiento particular a determinada obra literaria, mientras que la teoría aborda problemas dentro del campo general de la literatura y se cuestionará por los conceptos generales tales como “escritura”, “literatura”, “cultura”, etc. (Op. cit. Culler, pp. 11-57). En muchos casos, la teoría y la crítica se encuentran mezcladas, por ejemplo, en la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu, en concreto en *Las reglas del arte*, donde el autor habla de conceptos generales sobre los cuales teoriza: “campo de poder”, “la figura del autor”, “las redes sociales”, y aborda ejemplos literarios que critica y comenta de forma singular, con los cuales sustenta los conceptos, por ello, hace crítica literaria (de corte sociológico), cuando analiza *La educación sentimental* de Flaubert. Walter Mignolo dice que el vocablo crítica “pasó a designar, en la modernidad, una manera de conversar sobre literatura que en la Edad Media Clásica llevaba el nombre de comentario.” Walter Mignolo. “Comprensión crítica y comprensión hermenéutica”. *Material de lectura Teoría literaria*. p. 45.

generarán un ensayo filosófico con recursos literarios.³³ Asimismo, su cercanía a la filosofía se da porque pretende crear conceptos y porque reflexiona sobre éstos. El concepto de lo “neutro” es uno de ellos. Si pensamos en la forma en la que Deleuze y Guattari, por ejemplo, definen a la filosofía como creadora de conceptos,³⁴ vemos que gracias al despliegue de los mismos, Blanchot responde a esta tarea. El libro de Weinberg, por su parte, es sugerente al abordar estos problemas porque confirma que, en realidad, el ensayo es una combinación de herramientas y de formas de enunciación y que no son, decididamente, tan estrictas las fronteras entre los géneros. Si tomamos el problema desde el lado de la escritura (y no desde la literatura para no atender a la división de los géneros), veremos que la forma de escribir de mediados del siglo XX, autoriza diversas formas de enunciación. Se toma de la filosofía de la antigüedad, de los presocráticos, por ejemplo, el fragmento y el aforismo (la forma más breve del ensayo), y se abandona la forma estándar del neoclásico de plasmar las ideas a manera de un tratado. Estas formas de enunciación, por supuesto, no son privativas de la segunda mitad del XX, sino que se generan desde el Romanticismo y con la aparición de las vanguardias que inauguran la mezcla entre los géneros y canonizan como literarias, formas que no se habían considerado como tales, como los manifiestos o la prosa poética. El ensayo es una forma moderna de expresión que se inaugura con Montaigne en el Renacimiento y que no ha sido restrictiva en la formulación de sus propias leyes. Podemos decir, por consiguiente, que los textos de Blanchot siguen la tradición inaugurada por el ensayo de Montaigne en el sentido de que utilizan herramientas de diversas disciplinas críticas (de la filosofía, de la historia y de la crítica literaria), que se enuncian desde diversos ángulos y mediante diversas formas (el ensayo literario, la crítica de arte, la filosofía y dentro de estas formas, muchas más, el fragmento, el aforismo, la prosa poética, etc.).

Emmanuel Levinás en su libro *Sobre Maurice Blanchot* pone énfasis en esta compleja forma que presentan sus escritos. Él mismo lo llama poeta y filósofo, aunque paradójicamente, Blanchot no haya deseado hacer ni filosofía ni poesía.³⁵ Hay que

³³ Cabría apuntar un detalle sumamente interesante que se puede observar en libros como *El diálogo inconcluso*; en éste Blanchot intercala ensayos de tipo lírico, escritos en primera persona donde reflexiona, filosóficamente, sobre ciertos problemas, por ejemplo, el problema de lo neutro que va de la mano, como veremos, con el problema de la alteridad. Estos ensayos en primera persona son pequeñas narraciones reflexivas con las que se logra una intimidad singular con el lector, pues en vez de recorrer los problemas al modo tradicional de reflexión, a saber, presentando una tesis y desarrollándola hasta concluir con una serie de ideas, la reflexión se hace parte de la experiencia sensible del lector, en la medida en la que se identifica con la reflexión íntima planteada en el texto.

³⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* p. 7-18.

³⁵ Emmanuel Levinás. *Sobre Maurice Blanchot*. p. 30.

advertir, sin embargo, que el problema de la literatura y del arte no son problemas directamente relacionados con la “intención” de un autor, título sociológico y psicológico, sino con un hecho ligado estrechamente con la materia que nos proponemos evaluar y que tiene rasgos singulares que podemos percibir y que desglosamos al momento de pensar en éstos. También es interesante pensar en el aspecto creativo de Blanchot en sus novelas, porque éstas resultan ser muy semejantes a sus libros teóricos. Son *ficciones teóricas*, por llamarlas de algún modo. Desde luego, éstas comparten las características antes mencionadas con el ensayo literario, la crítica literaria, de arte y la propia filosofía. No nos parece ocioso, de esta forma, tratar de situar las obras de Blanchot en algún punto; podemos decir que él, seguramente, se contentaría con que llamáramos a sus textos, *escritos* a secas. Veremos en el segundo capítulo, que el concepto de escritura se liga con esta visión de los géneros sin fronteras tan precisas.

Por otra parte, como ya dijimos, Blanchot también se dedicó a reflexionar sobre las fronteras poco delimitadas entre los géneros, tomando en cuenta un marco socio-cultural (segunda mitad del siglo XX), que permitía la exploración de distintas formas de textos aparentemente “inclasificables”. Podemos decir que así como la forma de la reflexión blanchotiana nos resulta problemática (es decir, qué tipos de textos utiliza y a qué género se adscriben), él mismo también encontró cuestionable la delimitación entre los géneros; muy en colindancia con el principio de contaminación propio de la ley del género que Derrida advierte en “*The law of genre*”. En *El libro por venir*, en la última parte titulada “¿Hacia dónde va la literatura?”, se aborda el problema. Éste se relaciona con varios asuntos, uno de ellos es el de la literatura como un complejo que abarca todas las obras, y el cómo la obra (que siempre es una búsqueda, como si ésta nunca estuviera acabada), se relaciona con ese complejo. Blanchot habla del libro alejado de los géneros y de las designaciones, como una entidad que niega el “poder de fijar su lugar y de determinar su forma”.³⁶ Universo distinto y ajeno, el libro —que aquí es analogado al concepto de *obra*—, no pertenece a un género sino que compete al ámbito de la literatura, con lo cual afirma: “Todo sucedería, por tanto, como si al estar los géneros disipados, la literatura se afirmara sola, brillara sola en la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicada, como si hubiera en ella por tanto una <<esencia>> de la literatura.”³⁷ Lejos de estancar el término, Blanchot

³⁶ Maurice Blanchot. “La búsqueda del punto cero”. “¿Hacia dónde va la literatura?” *El libro por venir*. p. 237.

³⁷ *Ibid.* p. 237.

añade, paradójicamente, que el aspecto más esencial de la literatura es precisamente sustraerse de toda denominación esencial, la literatura siempre está por reinventarse, por reencontrarse. Cada libro así, tendrá una incidencia sobre la literatura, cada libro modificará sus definiciones, sus estatutos, sus sujeciones. Esta concepción dinámica de lo literario, tendrá su correlato con esas transformaciones de los géneros que Todorov advierte en “El origen de los géneros”. Como las lenguas, dice Todorov, también la literatura permanece abierta al cambio y a la transformación; formas inaceptables en determinado momento, serán admitidas en otro y ello genera que los géneros se mezclen, que se produzcan nuevas formas híbridas de escribir.³⁸

La reflexión de Blanchot sobre los géneros no es un tema que se agote únicamente en el aspecto formal de los textos. Esta manera de concebir lo fragmentario y lo disperso como parte intrínseca del libro, es una cualidad de la literatura que se refiere a su más profunda intimidad:

La literatura no es más variada que antaño, es quizá más monótona, como podemos decir de la noche que es más monótona que el día. No está disgregada porque esté más entregada a lo arbitrario de aquellos que escriben o porque, fuera de los géneros, de las reglas, de las tradiciones, se convierta en el campo libre de los intentos múltiples y desordenados. No es la diversidad, la fantasía, la anarquía de los intentos los que hacen de la literatura un mundo disperso. Es preciso expresarse de otro modo y decir: la experiencia de la literatura es la experiencia misma de la dispersión, es la aproximación a lo que escapa de la unidad, experiencia de lo que es sin sentido, sin acuerdo, sin derecho: el error y el afuera, lo incomprendible, lo irregular.³⁹

Estas características (la dispersión, la irregularidad, etc.), se compaginan con un término que tendrá resonancia en las teorías de Blanchot respecto a lo “neutro” que es equiparado al término de lo *desconocido*. La literatura (el habla poética) es aquella que transmite lo desconocido. Ello permanece sin develarse, no es un secreto, sino aquello que sólo alcanza a ser indicado a través de la palabra literaria. Por consiguiente, el habla de la literatura —la más ambigua—, permite acceder a un habla neutra que se manifiesta en toda su exigencia en Héraclito y en René Char, cuyos términos siempre aluden a aquello que no tiene una enunciación concreta o conocida.⁴⁰ Esto no sólo refiere al nivel

³⁸ Tzvetan Todorov. “El origen de los géneros” En: <http://www.upf.es/material/fhuma/oller/generes/tema1/lectures/todorov.pdf> p. 10.

³⁹ Blanchot. “Búsqueda del punto cero. ¿Hacia dónde va la literatura?”. *El libro por venir*. p. 242.

⁴⁰ En el caso de Héraclito, Blanchot pone énfasis en estas frases: “lo uno-la-loca-sabia”, “lo-no de esperar”, “lo no-de-abordar”. En el caso de René Char: “lo previsible”, “pero lo no formulado”, “lo absoluto inextinguible”, etc. Maurice Blanchot. “René Char y el pensamiento de lo neutro”. *El diálogo inconcluso*. p. 469

morfológico de las palabras, a su género, sino a su constitución interna que cobra un sentido completamente distinto en el habla literaria. Lo neutro, como veremos, no sólo es un género gramatical sino una potencia del lenguaje literario que muestra el *ser* de la literatura, allí donde ella no se realiza como afirmación ni como negación sino donde muestra toda su ambigüedad.⁴¹

Todorov anota en “El origen de los géneros” la preocupación de Blanchot por hacer del problema un aspecto importante en sus reflexiones. La obra singular no guardará distancia del *corpus* que la contiene, dicho *corpus* es el de la literatura, pero también el de las otras obras y, sobre todo, la *obra* como categoría ontológica particular y prominente.⁴² El libro se sitúa en relación consigo mismo en esta alusión directa e inmediata que realiza hacia la literatura, el libro ya no responde, de esta manera, al género que lo domina, sino a lo literario en sí. En “La desaparición de la literatura”, Blanchot dice:

¿Por qué esa palabra anónima, sin autor, que no adquiere la forma de libros, que pasa, desea pasar, no nos avisaría de algo importante de lo que querría hablarnos aquello que llamamos literatura? ¿Y, no es acaso notable, pero enigmático, notable al modo de un enigma, que incluso esa palabra, literatura, palabra tardía, sin honor, que resulta útil fundamentalmente en los manuales, que acompaña el avance cada vez más invasor de los escritores en prosa y designa no a la literatura sino a sus defectos y excesos (como si le fueran esenciales), se convierta, en el momento en el que la impugnación se hace más severa, en el que los géneros se diseminan y las formas se pierden, en el momento en el que por otro lado cada libro parece ajeno a todos los demás e indiferente a la realidad de los géneros, en el momento en el que, además, lo que parece expresarse en las obras no son las verdades eternas, los tipos, los caracteres, sino una exigencia que se opone al orden de las esencias, la literatura, así impugnada como actividad válida, como unidad de los géneros, como el mundo en el que cobijarían lo ideal y lo esencial, se convierta en la preocupación cada vez más presente, aunque oculta, de los que escriben, y en esa preocupación se dé a ellos como lo que debe revelarse en su esencia?⁴³

Habría que resaltar que aquí, en esta formulación ambigua porque está hecha como una pregunta, Blanchot propone el cuestionamiento por la palabra “literatura”, de la cual advierte su concepción *moderna*, en colindancia con Michel Foucault en *Del lenguaje y literatura* cuando dice que la palabra *literatura* es de “invención reciente”, pues los textos literarios tenían otras funciones hasta antes del siglo XX (morales, didácticas, históricas, etc.), punto en el que, como citamos anteriormente, George Steiner coincide

⁴¹ Blanchot. “La desaparición de la literatura.” *El libro por venir*. p. 477.

⁴² Tzvetan Todorov. “El origen de los géneros”. En: <http://www.upf.es/material/fhuma/oller/generes/temal/lectures/todorvov.pdf> p. 10.

⁴³ Maurice Blanchot. “La desaparición de la literatura” *El libro por venir*. Op. cit. p. 236.

en *Extraterritorial*.⁴⁴ El hecho de que la propia “literatura” sea un término reciente, implica que tanto su concepción como todo aquello que se le relaciona sea revaluado; uno de estos aspectos es la interrelación entre los géneros literarios. Los géneros se encuentran diseminados, difusos, cuestión que responde al apunte de Todorov cuando advierte que “un género nuevo es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación.”⁴⁵ En la nota de Blanchot también destaca esta exigencia nueva: esa preocupación de los que escriben por preguntarse por la literatura que se relaciona con la autonomía que alcanza la literatura en la modernidad. Exigencia que, como veremos en el siguiente capítulo, es uno de los grandes apremios relacionados con la concepción blanchotiana de “escritura”. Esta preocupación por lo literario ha sido una de las preguntas más insistentes que Blanchot realiza en sus libros y a la cual Valente se refiere también, en la medida en que cuestiona la creación como una facultad que es necesario desentrañar y pensar. Ambos autores responden a la idea de Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* cuando dice que “en un sentido, un escritor escribe para saber qué es literatura.”⁴⁶

Convertida en una suerte de exigencia, estos cuestionamientos sobre lo literario se manifiestan con frecuencia en la obra de Valente. Ya sea que aventure definiciones concretas sobre la materia literaria como ésta perteneciente a “Sobre el nombre escondido” en *La experiencia abisal*: “el poema es: animal de fondo, organismo de branquias, iteración sumergida en una palabra o materia matriz”,⁴⁷ o que se dedique a reflexionar sobre el proceso creativo como lo hace en *Elogio del calígrafo*: “Es ése territorio de la obra: no lo visible ni lo invisible, sino el espacio sutil contiguo a ambos...”⁴⁸ Ya veremos, en el siguiente capítulo, cómo se configura una visión sobre el escribir en el poeta español y veremos las perspectivas que abre el concepto en relación a Blanchot. El problema de los géneros no es abordado por Valente con la insistencia con la que lo hace Blanchot, es decir, no hace ensayos destinados a este problema; escribe, en cambio, breves indicaciones en torno al problema, por ejemplo, en un pequeño prólogo en *La piedra y el centro* llama a sus textos *ensayos*, e incluso, concibe una especie de método al agruparlos, aunque exige al lector que no ocupe su tiempo en tratar de leerlos bajo una preceptiva: “Cualquier parecido con un posible conato de metodología o teoría de la

⁴⁴ Michel Foucault. “Lenguaje y literatura”. *Del lenguaje y literatura*. pp. 63-65.

⁴⁵ Todorov. “El origen de los géneros”. En: <http://www.upf.es/material/fhuma/oller/generos/tema1/lectures/todorov.pdf> p. 10.

⁴⁶ Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. p. 11.

⁴⁷ José Ángel Valente. “Sobre el nombre escondido”. *La experiencia abisal*. p. 24.

⁴⁸ José Ángel Valente. “Sobre la unidad simple” *Elogio del calígrafo*. p. 41.

palabra poética sería involuntaria coincidencia.”⁴⁹ Y añade: “toda teoría ha sido devorada por su método.”⁵⁰ Valente así, tenía claras las fronteras entre los dos géneros que trabajaba, aunque no es extraño encontrar pequeños fragmentos líricos que se encuentran en sus libros de ensayo. Formas a las que si clasificáramos rigurosamente no podríamos adjudicarles definiciones genéricas tan contundentes. Basta por el momento reflexionar sobre un pequeño texto incluido en *Elogio del calígrafo* que se llama “Lluvia” y que está destinado al pintor y escultor mexicano Vicente Rojo. El texto dice así, lo transcribo íntegro:

Rojo. Olor de lluvia. ¿Bajo qué lluvia? En todo caso, una lluvia incendiada, una lluvia dentada de prismáticos fuegos.

Paisaje. Yo vengo de un lugar donde el paisaje en definitiva no se ve si no lo enciende la lluvia. La lluvia es el primer borrador del mundo, de un mundo preñado de formas ínfimas, prismas, rombos, triángulos, riada cegadora de luz y de materia, caleidoscopio de lo no visible. Lugares del color, las lluvias, de todos los colores de las piedras del iris.

Palma. La mano recogió en la lluvia la paleta total del universo e hizo a éste visible. Puntas de flecha, surcos, crestas, oblicua dirección de la riada, diagonal de sumergidos vientos. Aquí cayeron, cuarenta días y cuarenta noches, las puntas seminales del color y del fuego y reina la materia sin los dioses. Ver no es mirar sino cegar o deslumbrarse. No hay más allá ni en la pregunta ni en la respuesta ni en el orden opaco de las significaciones. Bajo cada diminuto vértice de color o de lluvia están los mares, las junglas, los desiertos, el rebelde espinazo de las cordilleras. Textura o texto cósmico. Mensajería de lo primordial, como cuando se nos hace vislumbrable por insipiente o inocencia. Lluvia. Todo ha sido anegado por tal fuego. Olor de lluvia. Rojo.⁵¹

Como podemos ver en este breve y espléndido texto, hay una interrelación de los géneros. Por un lado, es evidente que es una interpretación crítica sobre la obra de un pintor, pero hay un ritmo poético cifrado en las palabras que dan comienzo a cada párrafo: “rojo”, “paisaje”, “palma”, que le otorga al texto una cadencia sonora. La metáfora de la lluvia como fuego, que representa la pintura roja es otro elemento poético que se mezcla con las ideas. No es difícil imaginar un volcán en erupción o una lluvia con el ocaso rojizo de fondo. Este breve ensayo no es un texto argumentativo sino más bien descriptivo, pues vuelve a pintar los cuadros de Rojo a través del lenguaje. Utiliza aliteraciones, repeticiones, neologismos, y aventura reflexiones sobre el tema que le ocupa que ya tiene pretensiones universales: “ver no es mirar sino cegar o deslumbrarse”. Asimismo, el guiño con respecto al “rojo” en el texto y al apellido del pintor crean un juego literario de palabras y de sentido. Leer este texto descontextualizado y fuera del

⁴⁹ José Ángel Valente. *Prólogo a La piedra y el centro*. p. 13.

⁵⁰ *Ibid.* p. 13.

⁵¹ José Ángel Valente. “Lluvia” *Elogio del calígrafo*. Op. cit. p. 17.

corpus de los ensayos de Valente nos somete a diversas disyuntivas. Primero a que es un ensayo poético, de carácter lírico —hay una rítmica textual, así como una interiorización en un paisaje exterior e interior, así como tropos poéticos e imágenes—, pero también a que responde a la reflexión e incluso, ampliando nuestras miras, podríamos decir que entra en la ficción al introducir un personaje: un yo que dice: “Yo vengo de un lugar donde el paisaje es definitiva...”

Así, en los libros de Valente encontramos formas diversas y distintos tipos de textos que si bien se agrupan en torno a los mismos problemas, presentan diversas constituciones. Al igual que Blanchot, Valente realiza textos fragmentarios que a veces parecen notas sueltas pero que, leyéndolas con atención, pertenecen a una concepción de la escritura. Con respecto a ello, el apunte de Theodor Adorno en torno al ensayo resulta iluminador: “lo fragmentario y lo accidental, postula sin más el carácter dado de la totalidad, y con ello la identidad de sujeto y objeto, por lo que se comporta como si realmente estuviera en poder de todo.”⁵²

Así, los ensayos de Valente proceden de manera asistemática, semejante a la enunciación blanchotiana, introduciendo conceptos que se relacionan en redes y cuya definición parece en algunos casos innecesaria. De ahí que éstos coincidan con las características del ensayo que advierte Adorno.⁵³ Para ejemplificar lo anterior, tomaré el primer ensayo de Valente en *La experiencia abisal* titulado: “Del conocimiento pasivo o saber de la quietud”; éste trata sobre *Claros del bosque* de María Zambrano. Más que ser una reseña sobre dicha obra, el breve ensayo aborda los siguientes problemas: la quietud del pensamiento, las relaciones entre filosofía y literatura, y la función de la palabra poética en su relación con el lenguaje. En este ensayo, Valente salta, asistemáticamente, de un tema a otro. Asimismo, hace converger y dialogar diversas citas: el texto empieza hablando de Paul Celan quien escribió que “pensar” y “agradecer” provienen de la misma raíz etimológica en alemán (*denken, danken*), luego salta a María Zambrano y se concentra, sin definirlos, en los conceptos *sentir* y *pensar*, para abordar el “sentir iluminante” al que Zambrano se refiere en *Claros del bosque*. Así, transita de una referencia a otra, de un problema al siguiente, cuyo análisis apenas apunta o menciona, para concluir cuestionándose la relación entre el *logos* y la palabra, relación de la que, precisamente, debe despojarse a la palabra para que ella cumpla su función de

⁵² Adorno. “El ensayo como forma”. *Notas de la literatura Zetein: estudios y ensayos 6*. p. 21.

⁵³ Adorno dice: “El ensayo, en cambio, asume en su propio proceder el impulso asistemático e introduce conceptos sin ceremonias, “inmediatamente”, tal como les concibe y recibe. No se precisan esos conceptos sino por sus relaciones recíprocas.” *Ibid.* p. 22.

reconciliación —representado en el saber de los claros del bosque que propone Zambrano.

Tomados como pretextos, las referencias bibliográficas de Valente lo impulsan a cuestionarse por sus propios temas de interés. De ahí que sus puntos de vista se vean enriquecidos por las más diversas fuentes. Este recurso de anotar y consignar diversos temas sin profundizarlos es también parte de la libertad que proporciona el ensayo para el escritor y es quizá una de las diferencias que caracterizan el ejercicio creativo de la escritura ensayística frente a trabajos más especializados y con fines de investigación. El “juicio” al que Montaigne se refería es una de las características ensayísticas que permiten aventurar reflexiones de muy distinto orden e importancia, sin requerir una fundamentación imparcial y objetiva. Estas características, sin duda, están en el seno de las reflexiones valentianas.

Cuando hacíamos la distinción entre ensayo literario y ensayo filosófico es porque es notorio que hay diferencias discursivas entre los autores, por ejemplo, Blanchot utiliza muchas contradicciones, mientras que Valente trata de sostener un discurso más articulado y coherente. Pese a que podríamos asegurar, como hemos hecho hasta el momento, que los trabajos de Blanchot bien pueden inscribirse, por algunos rasgos, en el ensayo literario; también tenemos que advertir la insistencia del pensador por acercarse a la literatura a través de la filosofía. Rasgo importante que nos induce a preguntar ¿por qué en determinado momento, la filosofía recurre a la literatura para explicar sus diversos problemas?, esto quiere decir, que en muchas de sus vertientes, la filosofía pregunta a lo literario para cuestionarse por el *ser*, por ejemplo, como en el caso de Heidegger. La postura de Blanchot, por su parte, es sintomática; ya veremos a continuación cómo es que la concepción de escritura se encuentra muy ligada al problema del *ser*, aunque sea para debatirla. En la primera parte de *El espacio literario*, por ejemplo, al afirmar que “la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra *ser* se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio”,⁵⁴ la obra responde a esa exigencia “auténtica”⁵⁵ del discurso que se valida sólo en la medida en la que, como dice Blanchot, contiene la palabra *ser*. Como veremos en el siguiente apartado, el hecho de que la obra sea por encima de la obra singular y más allá de los términos que la contienen: *escritura*, *literatura*, *autor*, *lector*, le da un carácter prominente y, justamente, un *ser* aparte, distinto, cuya

⁵⁴ Maurice Blanchot. *El espacio literario*. p. 16.

⁵⁵ La influencia que Blanchot recibe de Heidegger es notoria en lo tocante al paralelo que Blanchot establece entre la obra literaria y el *ser*. El término “auténtico” es usado aquí en sentido heideggeriano en la misma medida en la que alude a la pregunta *originaria* por el *ser*.

manifestación no corresponde a la figura del escritor que la elabora, pues el escritor está condenado a desaparecer, a dejar la obra inconclusa.

Esta posición le es otorgada a Blanchot por el pensamiento filosófico que encuentra en ella la expresión del *ser*. El intercambio de términos que hace, de esta forma, encuentra su referencia justamente en el *ser* heideggeriano,⁵⁶ con la diferencia de que en vez de los signos, en vez del lenguaje que permite comprender al mundo, se encuentra la obra literaria: espacio que contiene al *ser*, que es el *ser* y que a la vez, lo evade, como veremos.⁵⁷ Al dar esta categoría a la literatura es evidente que se le mira bajo el sesgo de un discurso que de antemano sabe que la ambigüedad de su objeto no podrá ser descifrada y desde la cual, si acaso, sólo se alcanzará una perspectiva. Como dijimos anteriormente en torno a lo “desconocido”, no es una exigencia de la literatura develar algo, sino, justamente, mantener lo desconocido como tal.

Parece que en este punto, el trabajo de Valente (perteneciendo también, por algunas características, al ensayo literario), se enfrenta a las mismas dificultades. Cuando leemos sus últimos libros, percibimos que los problemas se van haciendo más etéreos y dada la complejidad y lo inabarcable de los mismos, el propio discurso valentiano se vuelve un tanto ambiguo. En “Sobre la desaparición de los signos” en *La experiencia abisal*, Valente comienza el ensayo de esta manera: “¿Sería la sola plenitud del libro la plenitud de la página blanca?”⁵⁸ Más adelante afirma que “la plenitud del libro es su vacío”⁵⁹. En la medida en la que Valente establece las ligas entre lo sagrado y lo literario, los problemas adquieren poca contundencia y las preguntas se van haciendo más profundas, más ambiguas. Esto quiere decir que en la medida en la que los problemas abordados son ambiguos *per se*, por ejemplo, el cuestionamiento por lo inefable, la forma de reflexionar se modifica y en vez de ofrecer tanto definiciones precisas como perspectivas contundentes sobre los problemas, únicamente se hace un rodeo de los mismos, tan sólo reflexionando sobre sus aspectos centrales sin pretender clausurar la propia reflexión.

⁵⁶ La interpretación de Gianni Vattimo sobre el lenguaje en relación con el *ser* en Heidegger dice lo que sigue: “...nuestro ser en el mundo no es sólo o principalmente un estar en medio de una totalidad de instrumentos, sino que es un estar familiarizados con una totalidad de significados.” Gianni Vattimo. *Introducción a Heidegger*. p. 31

⁵⁷ En el capítulo 2 (“El concepto de escritura”) abordamos este problema con la escritura y el *ser*, pues, aunque de inicio podríamos pensar que la escritura blanchotiana reflexiona el *ser* heideggeriano como piedra angular en la constitución del *escribir*, veremos que, gracias a la distinción entre “palabra bruta” y “palabra esencial” de Mallarmé, el *ser* es más bien alejado de la escritura y en cuyo sitio se coloca la ausencia del *ser*: su evasión.

⁵⁸ José Ángel Valente. “Sobre la desaparición de los signos”. *La experiencia abisal*. p. 31.

⁵⁹ *Ibid.* p. 31.

Al igual que Blanchot, Valente recurre a la filosofía para leer la literatura. Ortega y Gasset, María Zambrano, Nietzsche, Walter Benjamin, son figuras que lo hacen componer un discurso igual de ecléctico que el de Blanchot. Si a algo nos lleva preguntar por la forma de enunciar de estos autores es al hecho de que sus diversas escrituras no se adscriben a una única forma cerrada, por el contrario, su pensamiento dinámico tiene también formas mezcladas, montajes de otros discursos, de otras disciplinas y artes. Cabría preguntar entonces, si ello es una forma que compete a un tiempo histórico, si es que el post-estructuralismo,⁶⁰ en buena medida, hace de estas mezclas genéricas, un asunto relevante. Y me parece que lo hace porque uno de los rasgos más importantes de estas teorías es cuestionarse sobre su identidad. El problema de los géneros también lo aborda Blanchot en sus ensayos críticos; con respecto a Broch dice:

No fue un novelista por un lado, un poeta por otro y, en otros momentos, un escritor con pensamiento. Fue todo esto a la vez y con frecuencia en el mismo libro. Padeció pues, como muchos otros escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no tolera la distinción entre los géneros y quiere romper los límites.⁶¹

Esta cita es significativa pues dice: “no tolera la distinción entre los géneros y quiere romper los límites”. ¿Por qué, en su caso, serían intolerables los géneros?, ¿por qué “romper los límites” sería una determinante de la literatura? La exigencia de Blanchot es por la “dispersión”, la “fragmentación”, por lo “neutro”, pero estas características también se perciben en otros escritores de su época, como en Roland Barthes, Michel Foucault, Paul de Man, etc. Los propios escritores de los que Blanchot se ocupa cumplen, en buena medida, estas condiciones y aquellos de los que escribió con mayor recurrencia llevan el problema de los géneros hasta su límite. El ejemplo de los *Diarios* de Kafka es inmejorable. Diarios repletos de apuntes teóricos sobre teatro, de pequeñas reseñas sobre lecturas, paseos, etc.; caja de relatos inconclusos, pedazos de domesticidad mezclados con asuntos imaginarios, con impresiones, perspectivas, puntos de vista, citas. A Blanchot le interesan los *Diarios* de Kafka, precisamente porque contienen esa dispersión y fragmentación tan necesarias para la literatura del propio Blanchot.

⁶⁰ Entiendo por post-estructuralismo una corriente de pensadores franceses de mitad del siglo XX, que evaluaban los conceptos de “literatura”, “escritura”, “filosofía”, etc. Entre ellos: Michel Foucault, Roland Barthes (el último Barthes), Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, Paul de Man, etc. Pensadores que, además, se cuestionan por la elaboración de su propio discurso.

⁶¹ Maurice Blanchot. “Broch”. *El libro por venir*. p. 41.

De esto resulta que las interrogantes propiamente “posmodernas”, tanto de Lyotard, como de Jameson o del propio Habermas, se ocupan, asimismo, de esta combinación entre los géneros —que también implica la disolución de los mismos— que se expresa en términos más amplios cuando advierten la mezcla e interrelación de muchos recursos de diversas disciplinas en un solo arte.⁶² La preocupación de estos autores por pensar el montaje y el *collage*, sobre todo en las artes plásticas, siempre alude a la capacidad “posmoderna” del arte para renovarse y para interrogar por sus propios medios. Entendiendo que estas exigencias posmodernas son posteriores al post-estructuralismo (después de los años sesenta), no parece casual el interés del siglo XX por transgredir una serie de formas convencionales en todos los campos del arte. Tema que, desde luego, tampoco se agota en los sesenta y cuya resonancia continúa inquietándonos en la actualidad.⁶³ Me parece que estas exigencias provienen del legado de las vanguardias a principios del siglo XX, y ello conmina a repensar las formas en las que se expresa el arte. Muchos temas pueden desglosarse de aquí, basta citar únicamente el ensayo de 1914 de Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, que sirve aún para explicar muchas de estas transformaciones. En éste, Ortega señala puntos que separan al nuevo arte del Romanticismo y del Realismo. “Arte inteligente” lo llama para afirmar que “de pintar las cosas se pasa a pintar las ideas”,⁶⁴ arte en consecuencia “deshumanizado”; ya no se pintan, por consiguiente, las pasiones humanas sino las ideas sobre esas pasiones. Paradójicamente, el nuevo arte enarbola la bandera de la intrascendencia, en la cual, el papel del creador como “genio” queda diluido para ceder paso a un arte que se pretende comunitario en tanto responde a las exigencias grupales de los *ismos*, pero que, contradictoriamente, sólo puede ser comprendido por unos cuantos, dado que es un “arte inteligente”.

En consonancia con los postulados de Ortega es posible identificar todas estas ideas en Blanchot. Además, para él, el surrealismo con su inventiva de “nuevas escrituras” será un motivo para reflexionar en torno a la escritura automática que es, por antonomasia, uno de los medios por los cuales se pretende acceder a la existencia del

⁶² Tal y como Lyotard afirmó en *La condición posmoderna*, la posmodernidad implica la acumulación de saberes y la disolución de fronteras entre disciplinas. François Lyotard. *La condición posmoderna*. pp. 9-19

⁶³ De ahí que actualmente todavía se hagan investigaciones sobre los mecanismos posmediales en relación con el arte (ya sea el *performance* en colindancia con las artes plásticas y la literatura, el Internet y los textos producidos por la red como una especie de literatura, etc.). Un libro reciente como el de José Carlos Brea (*La era posmoderna: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*) demuestra que estas discusiones no carecen de vigencia.

⁶⁴ José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. p. 25.

hombre sin la mediación del pensamiento. En ésta, Blanchot descubre que el lenguaje se fusiona con el sujeto en virtud de lo cual alcanza la libertad máxima:

...el lenguaje desaparece como instrumento, pero es que se ha convertido en sujeto. Gracias a la escritura automática, es elevado a la más alta promoción. Se confunde ahora con el “pensamiento” del hombre, está unido a la única espontaneidad verdadera: es la libertad humana actuando y manifestándose.⁶⁵

Son pues, las propias vanguardias, y desde luego, Mallarmé como pionero, quienes se cuestionan por los resultados de la escritura y las que suscitan nuevas relaciones con la misma. Ya sea a través de los manifiestos, los juegos del lenguaje, la incorporación del sueño o la misma escritura automática, todos estos elementos provocarán nuevas formas que intentan innovar los paradigmas estéticos de la tradición y nuevas formas expresivas que son un intento de explicar el arte mismo pero también los contextos históricos en progresión: las sociedades masificadas, la industrialización, las Guerras Mundiales.⁶⁶ Valente, a su vez, reconoce el legado que se debe a las vanguardias en cuanto a la interrelación de las artes, pues gracias a ello el escritor se nutre no sólo de las obras de arte sino de las reflexiones de los pintores sobre sus propias obras.⁶⁷ Es un hecho que las vanguardias rompen con la manera en que tradicionalmente se había concebido la literatura y que el cuestionamiento por la identidad literaria cobra inusitada relevancia, sobre todo, al hacer los manifiestos, donde se plantean las nuevas concepciones incorporadas al ámbito literario.

Sintetizando el problema de los géneros literarios planteado hasta aquí, diremos que hay ciertas diferencias discursivas en lo que respecta a la obra de Valente y de Blanchot. El primero, se refiere a sus propios escritos como ensayos literarios (un ensayo literario del cual es posible, incluso, extraer cierto método, tal y como afirma el autor en *La piedra y el centro*). Mientras que el segundo, debido a los recursos utilizados, se aproxima a la filosofía aunque su obra también participa de las características propias al ensayo literario. Tratar de definir de manera rotunda los tipos de textos que estos autores utilizan es imposible, pues en ellos se mezclan tanto disciplinas como herramientas discursivas que no son parte de una forma única de expresión. Sin embargo, es fundamental reconocer que en la forma enunciativa se juega parte del problema reflexivo

⁶⁵ Maurice Blanchot. “Reflexiones sobre el surrealismo” *La parte del fuego*. p. 85.

⁶⁶ Octavio Paz en *Los hijos del limo* habla del romanticismo como “tradición de la ruptura”.

⁶⁷ José Ángel Valente. “Sobre la unidad simple” *Elogio del calígrafo*. p. 43.

que tratamos de analizar y que compete a un contexto de escritores postestructuralistas, que en la propia forma en la que realizan sus teorías, fundamentan sus concepciones de lo literario. Asimismo, es necesario enfatizar que el problema de los géneros del cual, además, Blanchot teoriza con insistencia, se relaciona con el concepto de *literatura* y dicho concepto es abordado tanto por Valente como por Blanchot, como un término ambiguo y profundo que, en un caso, puede relacionarse con cuestiones sagradas o espirituales y que, en el otro (en el caso de Blanchot), tiene colindancia con “lo desconocido”, “lo neutro” y muchos otros términos que son revaluados, por ejemplo: el de *escritura*, el de *sujeto*, el de *lector*. Nociones que se revisarán a lo largo de este trabajo. A continuación exploraremos la propuesta de Blanchot destinada al fragmento y a la dispersión, pues estas formas de escritura constituyen la contrapartida de la división genérica que acostumbramos para tener un acceso eficaz y práctico a la historia de la literatura.

2.1 La dispersión, lo fragmentario

En el apartado anterior vimos que la literatura tiene como características íntimas la dispersión, lo fragmentario. Lo propio de la “auténtica” literatura, a ojos de Blanchot, es poseer estas dos formas. Ello se relaciona con modos peculiares de enunciación que, inicialmente, podemos concebir como parte del ensayo, pero también, como veremos se relaciona con el fermento más hondo de lo literario para Blanchot. De ahí que lo fragmentario y la dispersión no sólo se refieran al modo de enunciar. Por el contrario, éstas son dos cualidades íntimas y profundas de lo literario en sí. El problema, según Blanchot, tiene visos filosóficos importantes; en los que la predilección del fragmento no sólo implica una “forma específica” de escribir, sino un descubrimiento en torno a la propia escritura que a través de su cualidad fragmentaria se acerca a su origen en la misma medida en la que interroga su infinitud, su dispersión y su carácter inconcluso. Todo ello lo desarrollaremos a continuación.

El fragmento y la dispersión están conectados, además, con los elementos centrales en torno al fenómeno literario que Blanchot plantea a través del problema del sujeto y de lo neutro y el problema del tiempo literario. Con respecto al problema del sujeto y al término que Blanchot utiliza para referirse al discurso como un espacio donde no hay un sujeto (lo *neutro*), Blanchot afirma que la escritura fragmentaria permite un canjeo de pronombres. El *yo* es reemplazado por el *él*, porque los fragmentos son aptos para que cualquiera se los apropie. El habla fragmentaria es así, un habla impersonal porque “el escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada.”⁶⁸ Abolir al *yo*, implica que no hay un sujeto hablando por sí en la escritura, pues la escritura es entregada y el sujeto desaparece. El fragmento, en su asistematicidad, en su ruptura de lo total, en su habla impersonal, provoca un discurso de la intermitencia, se limita a repetir y a aportar a lo ya dicho, por eso pertenece a toda comunidad y a la vez, a nadie en la colectividad.

Con respecto al tiempo, lo fragmentario y lo disperso aluden a un discurso infinito —el literario— que nunca se interrumpe. A manera de trozos o pedazos, la literatura escrita en fragmentos habla a ese murmullo eterno que se encuentra susurrando en todo momento. Dice Blanchot en *El espacio literario* que “el poema —la literatura—

⁶⁸ Blanchot. *El espacio literario*. p. 20.

parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es.”⁶⁹ La literatura con un ser aparte, distinto de otros discursos, sobre todo del habla habitual, como veremos, es concebida como un espacio peculiar que, en la teoría de Blanchot, sólo hace referencia a sí misma y a su extrañeza. Pero también se advierte en esta concepción, que es solamente el discurso literario aquel medio que permite acceder a la multiplicidad;⁷⁰ no es un discurso que pretenda cifrar el pensamiento o explicarlo, por el contrario, tiene el carácter aglutinador que puede contener las cosas más disímiles sin necesidad de explicarlas. Por otra parte, Blanchot elabora un discurso contra la totalidad, pues a menudo critica y pone en tela de juicio ese discurso que pretende cohesionarse como “unidad”: “el habla del fragmento no es nunca única, aún cuando lo fuere. No está escrita en razón de o con miras a la unidad.”⁷¹

La escritura fragmentaria permite un habla de la intermitencia, es decir, un habla que se interrumpe, que no ofrece conclusiones y que se repite desde diversos ángulos para reafirmar los mismos problemas o reflexionar sobre los mismos asuntos; su comunicación central se da con las redes de la literatura y con el proceso de escribir. Es por esa intermitencia como se posibilita una concepción de tiempo distinta al tiempo cronológico y que augura el acceso al devenir. La escritura, para Blanchot, es el medio que permite ingresar en el tiempo de la irrupción y de la extrañeza. El devenir, concepción que Blanchot retoma de Nietzsche, supone la irrupción y el eterno retorno. De ahí que Blanchot defina a la escritura de esta forma en *El diálogo inconcluso*: “escribir, siempre es ya afirmar la digresión en el regreso como, por la repetición, la diferencia sin comienzo ni fin.”⁷² La digresión fragmentaria construye un habla de la repetición, pero a la vez, es lo diferente, lo que nunca termina, lo que continúa su murmullo incesante. La escritura es concebida como un susurrar inextinguible —en *El espacio literario* se alude a ésta con el nombre de “lo incesante”⁷³—, un habla que repite y no concluye; los propios textos de Blanchot siempre se refieren a lo inacabado y a lo

⁶⁹ *Ibid.* p. 31.

⁷⁰ Podríamos hacer parte de esta definición de multiplicidad, la que esboza Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, donde distingue los *textos unitarios* que se desenvuelven como el discurso de una sola voz y los *textos múltiples* que sustituyen la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo. Es, dice Calvino, esa obra literaria que encuentra su correlato en el pensamiento filosófico no sistemático que “procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos...” A esta obra se refiere Blanchot, una obra que no se cifra en la unidad ni en la búsqueda de las razones últimas, tal y como también afirma María Zambrano en *Filosofía y poesía*. pp. 118-119.

⁷¹ Blanchot. “Palabra de fragmento”. *El diálogo inconcluso*. p. 482.

⁷² Blanchot. “Acerca de un cambio de época: la exigencia del retorno” *Ibid.* p. 441.

⁷³ “Escribir es lo interminable, lo incesante.” *El espacio literario*. p. 20.

inconcluso de un discurso que es, por un lado, repetición de todos los discursos que lo anteceden (pues todos se comunican con la escritura como una actividad aparte, ajena, situada fuera del mundo habitual), y por otro, como un discurso *diferente* pues es una escritura “nueva”, aunque en sí misma contenga la repetición de otra escritura.

En “Reflexiones en torno al nihilismo” Blanchot reflexiona sobre la filosofía de Nietzsche aludiendo a ella como un habla discontinua (porque está tejida por fragmentos), pero continua en su fondo; en este filósofo se encuentra, por excelencia, el lenguaje del fragmento, de la pluralidad, de la separación. El propio Nietzsche afirmaba ser “el primero de los maestros alemanes que cultivaban el aforismo, como una forma de la eternidad.”⁷⁴ La escritura fragmentaria es lo contrario a un pensamiento único que cifra su verdad en la totalidad (como la dialéctica hegeliana, que busca la síntesis, la reconciliación); Nietzsche, por el contrario, pedía “desmigajar el universo, perder el respeto por el Todo”,⁷⁵ con lo cual, a ojos de Blanchot, “asume el riesgo de un pensamiento que ya no está garantizado por la unidad.”⁷⁶ De ahí que uno de los aspectos discursivos que se privilegian en la escritura fragmentaria sea el de la contradicción. El habla fragmentaria, anota Blanchot, tal y como sucede en la filosofía de Nietzsche, ignora las contradicciones. En ésta, dos textos fragmentarios pueden oponerse, pero se colocan uno al lado del otro sin ninguna aparente relación. La escritura en fragmentos no se contradice, sino se yuxtapone, es una “experiencia no dialéctica del habla”.⁷⁷

¿De dónde proviene el origen de la escritura fragmentaria? Blanchot la encuentra en la filosofía antigua de los presocráticos, a la que denomina “filosofía de la ambigüedad”, “experiencia del ser múltiple”,⁷⁸ la filosofía de Nietzsche también responde al pluralismo de los presocráticos que no abordan sistemáticamente un solo problema sino que reúnen la diversidad de objetos para el pensar a través de la escritura; el habla nietzscheana, sin embargo, se ha tornado un habla nueva, pues no es una pluralidad que busque lo único ni la totalidad en tanto “lleva en sí, la provocación del lenguaje, [pues quien habla es] aquel que sigue hablando cuando se ha dicho todo.”⁷⁹

⁷⁴ Nietzsche citado por Blanchot en “Reflexiones en torno al nihilismo”. Cabría mencionar que este punto tiene una estrecha relación con el Romanticismo porque los fragmentos románticos implicaban una progresión infinita. *Ibid.* p. 254.

⁷⁵ *Ibid.* p. 254.

⁷⁶ *Ibid.* p. 255.

⁷⁷ *Ibid.* p. 256.

⁷⁸ *Ibid.* p. 257.

⁷⁹ *Ibid.* p. 261.

El fragmento así, produce un pensamiento sobre el tiempo que se dirige hacia el futuro, hacia el pasado, hacia el presente. No distingue los tiempos, sino que se repite, se asume con un carácter transitorio que persevera y permanece:

“Fragmento” es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo ausente: fractura, fracciones sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece. Quien dice fragmento, no sólo debe decir fragmentación de una realidad ya existente, o momento de un conjunto aún por venir.⁸⁰

A la luz de estas observaciones, resulta sumamente interesante la lectura de *Fragmentos de un libro futuro* de José Ángel Valente, el último libro de poesía que escribe. Tal y como el título lo indica, el libro se compone por breves fragmentos en los que el autor se cuestiona por la relación entre la poesía y la muerte. Podemos leer allí también una concepción del tiempo cuya reflexión, como sucede en los textos de Blanchot, está profundamente emparentada con el problema de la finitud del hombre en contraste con la infinitud de la literatura; esto quiere decir que mientras que la literatura pertenece a todos los tiempos, la vida del hombre termina en su ciclo y ese contraste es lo que Valente reflexiona en este libro, al contraponer su destino finito contra el carácter eterno de la literatura. Decididamente, tal y como sucede en los análisis blanchotianos sobre lo fragmentario, el problema de la discursividad está relacionado con el del tiempo.

En principio, hacer la correlación entre la fragmentación de la escritura con el futuro, nos parece un punto de reflexión importante con respecto a ese “conjunto por venir” al que Blanchot se refiere. Ante el libro de Valente, constatamos con sorpresa que cada pequeño fragmento provoca dos movimientos contrarios que quedan unidos al momento de leer: un fragmento aislado responde a sí mismo, pero a la vez, extraído del conjunto, fuera del libro, visto con su ser aparte, remite a la evanescencia e inmediatamente, a la eternidad. Muchos fragmentos describen instantes: cómo se contempla la luz, las impresiones del colegio en la infancia, el movimiento de un sauce con el aire, pero dichos instantes quedan designados eternamente a través de la escritura, pues permanecen y justamente, perpetúan esa evanescencia que se percibe en las breves enunciaciones. Valente no reflexiona en sus ensayos sobre la cuestión fragmentaria, pero en *Fragmentos de un libro futuro*, se nos plantea este problema. La reflexión de Valente en los ensayos se concentra en el problema del tiempo en tanto que en *Fragmentos...*, construye una poética signada por las ventajas literarias que el fragmento proporciona

⁸⁰ *Ibid.* p. 481.

como forma de enunciar, pero también como punto de reflexión. Libro escrito para la muerte -incluso la muerte del propio autor, dado que es el último libro que escribe-, en él se nos ofrecen las contradicciones del pensamiento que quedan abolidas en el lenguaje poético. La escritura fragmentaria de este texto se ofrece como una posibilidad de permanencia: *De ti no quedan más/ que estos fragmentos rotos./ Que alguien los recoja con amor te deseo,/ los tenga junto a sí y no los deje/ totalmente morir en esta noche/ de voraces sombras, donde tú ya indefenso/ todavía palpitas.*⁸¹

Así como evocábamos esa presencia temporal ininterrumpida en el habla fragmentaria en Nietzsche, Valente advierte que el movimiento de la poesía supone una suerte de restauración encaminada al origen:

El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen.⁸²

La poesía permite englobar todos los tiempos pues, en realidad, es portadora del origen de “muchas vidas”. La contradicción más notoria para Valente es que en la reunión de esta multiplicidad vital, el lenguaje no alcanza a decir la experiencia de lo indecible pero, paradójicamente, dicha experiencia sólo puede ser descifrada en el mismo lenguaje. La “cortedad del decir” como correlato de la inefabilidad es el término que Valente utiliza para referirse a esa vía de la memoria que se debate tratando de escribir sobre el origen (que es el origen de todo, de lo múltiple): “ese <<corto decir>> es la única vía de la memoria. La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio.”⁸³ Es la experiencia mística aquella que permite situar la discontinuidad en el discurso porque ella en sí misma es discontinua:

...la experiencia mística carece en realidad de forma, es la experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada. <<¿Cómo dar forma a lo que no la tiene?>>, exclama Enrique Suso. Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima que lo obliga a su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo.⁸⁴

⁸¹ Valente. *Fragmentos de un libro futuro*. p. 36.

⁸² Valente. “La hermenéutica y la cortedad del decir”. *Las palabras de la tribu*. p. 61.

⁸³ *Ibid.* p. 64.

⁸⁴ *Ibid.* p. 66.

Todas estas características que Valente encuentra en el lenguaje místico, Blanchot las adjudica al proceso de escribir. Tanto la experiencia de lo amorfo, como la infinitud, así como la cortedad del decir, son características íntimas a la escritura que se manifiestan en el habla discontinua, la del fragmento. Blanchot, sin embargo, privilegia esa preocupación post-estructuralista por mantener el lenguaje en la cercanía de sí mismo, es decir, es la escritura la que se plantea a sí misma, a través de su manifestación: de qué está hecha, cuáles son los procesos que la rodean, qué significan esas interrogantes que la escritura plantea a su mismidad, a su composición, a su sentido, son las condiciones determinantes que configuran un posible espacio literario. Visto así, la experiencia mística conlleva una infidelidad hacia la escritura: pues finalmente no es la escritura la que se busca a través del habla, sino a Dios; se trata de expresar y comunicar lo que en esa búsqueda y comunicación con Dios extrajo el sujeto. Y su fin es tal como en el caso de San Juan de la Cruz, explicarla al resto de los hombres.⁸⁵ El hablar místico es así una manera de “traducir” una experiencia,⁸⁶ mientras que el concepto de escritura que nos sugiere Blanchot sólo remite a su ser íntimo, a su manifestación interna.

No podríamos aventurar un por qué en torno a la predilección de Valente por el habla de los místicos, aún cuando sea evidentemente notorio que estuvo preocupado por ingresar en esas zonas espirituales ignotas hacia las cuales la escritura representaba una suerte de medio. Y no podemos aventurar un razonamiento así porque éste forzosamente estaría relacionado con la intención del artista, de la cual nunca podremos tener ninguna prueba fehaciente. No podríamos medir tampoco los niveles de intensidad que adjudica a los conceptos en torno a su propia labor literaria. Pero podemos advertir que los procesos místicos le permitían cuestionarse por su propia tarea. Nunca sabremos cuál de ellos ocupa un lugar más privilegiado, sólo podemos saber que ambas actividades ocupan sitios paralelos en los cuestionamientos de los ensayos. Me parece que el hecho de hacer de la escritura un concepto eje, en el caso de Blanchot, responde también a las preocupaciones intelectuales que rodeaban al pensador francés, es decir, al grupo de

⁸⁵ Michel de Certeau en *La fábula mística* explica que San Juan de la Cruz escribió su *Cántico espiritual* para mostrar a las monjas de su convento cómo comunicarse con Dios (p. 160). San Juan no tenía el propósito de hacer un poema literario, sino de explicar detalladamente cómo ingresar en los terrenos divinos. El lirismo del habla mística es pues, un asunto secundario e inerte en lo que respecta a toda interrogante ante la escritura y la literatura. La mística, dice Certeau, es una “manera de hablar” (p. 139), en la cual se construyen discursos “dirigidos” que, propiamente, no tienen finalidades estéticas. Michel de Certeau. *La fábula mística*.

⁸⁶ *Ibid.* p. 145.

escritores en los que se inserta su obra (Roland Barthes, Michel Foucault, etc.), cuya apremiante central era cuestionar al lenguaje en relación consigo mismo. Nos basta, por el momento, con apuntar que, aunque los correlatos y las definiciones de los conceptos varíen, ambos autores buscan interrogar ese acto por medio de cual algo sucede en el lenguaje, ese acto es el de escribir. Y veremos, a continuación, cómo se le define.

3. El concepto de *escritura*

El concepto de *escritura* es sumamente complejo. Esta noción no es aprehensible en los dos autores que analizamos si no comprendemos su acepción contemporánea. Sin duda, las teorías sobre la literatura empezando por la lingüística saussuriana, así como también y por su parte, el formalismo ruso, son determinantes en la reevaluación de múltiples conceptos entre los que se encuentra el de la *escritura* que son puestos en duda por muchos pensadores de la segunda mitad del siglo XX. La obra de Blanchot y de Valente no pueden comprenderse fuera de su contexto literario y filosófico el cual conlleva una serie de lecturas comunes y una evidente preocupación por ciertos problemas que nos hacen establecer la comparación entre ambos, siendo el principal el cuestionamiento por la escritura.

El concepto de *escritura* es un término dinámico, no sólo porque, como afirma Jonathan Culler, pertenece a esos “conceptos comunes” que incitan al teórico a ponerlo en tela de juicio, sino porque en su relación con lo *literario*, comprende muchas aristas y es posible adscribirlo a diversos campos de trabajo.⁸⁷ Al pensar y evaluar el concepto de *escritura*, otros términos igual de complejos y poco definibles se activan, por ejemplo, el que acabamos de mencionar, el de *lo literario*. Y ello es, quizá, una de las razones que complican en demasía la elaboración contundente de una sola definición. De inicio hay que aclarar que no ofreceré una, sino que esbozaré una serie de problemas y de implicaciones que se ponen en marcha a través del estudio de los autores analizados aquí. El problema de la escritura se relaciona a la vez, con la forma de enunciar de estos autores, y tiene una estrecha relación con lo abordado en el capítulo anterior en torno a la reflexión y a su manifestación en un género moderno e híbrido: el ensayo. La *escritura* es, sin lugar a dudas, una de las preocupaciones teóricas en los dos escritores, pero también un espacio en el que ambos llevan sus concepciones a la práctica, donde desarrollan modos de enunciar singulares, *aplicando* a sus propios modos de expresión, algunas cualidades expresivas y tangibles manifiestas en sus propias escrituras.

Metodológicamente, y debido a que no podemos partir de una definición precisa del verbo *escribir*, ordenaremos los problemas desplegándolos en algunos marcos teóricos generales que siempre se encuentran en relación con *algo*, es decir, el problema

⁸⁷ Culler. *Breve introducción a la teoría de la literatura*. p. 26.

de la escritura nunca se analiza solo o aparte, sino que siempre se le inserta en relación con otros problemas. De ahí que primero busquemos en las reflexiones de estos dos autores una serie de líneas teóricas que traten a la escritura cuando a través de la propia escritura se cuestiona el concepto de escritura; esto es, la escritura en un diálogo consigo misma: un espacio reflexivo y discursivo que se pregunta de qué está hecho, cuál es la relación con el sujeto que la produce y a qué tiempo corresponde. Veremos, en un primer apartado, el énfasis que el siglo XX pondrá en una escritura fuera de los cánones románticos y apartada de un sujeto creador. Para esto, utilizaremos algunas nociones de Roland Barthes sobre la escritura que contextualizarán el problema y nos harán observar ciertos conceptos en el contexto mencionado del siglo XX.

Un segundo apartado, atiende el problema de la escritura en relación con la ética, la tradición literaria y un contexto histórico político. Este problema nos situará en un cambio significativo que mostrará las contradicciones que surgen al cuestionar y evaluar el concepto de *escribir*; sobre todo, en la misma medida en la que, en un primer momento, la escritura aparece dirigida a sí misma, es decir, a sus medios de composición, a su “soledad esencial”, al decir de Blanchot. Esta relación de la escritura con la ética es un asunto que Valente y Blanchot analizan recurrentemente; por un lado, es innegable el contexto histórico en el que sus ensayos se insertan: el trabajo de Blanchot sumergido en el entorno de las guerras mundiales con la preocupación sobre los campos de concentración y el de Valente, también a la sombra de las guerras mundiales y de la guerra civil española. La relación entre la escritura literaria y el contexto determinante en el que surge, ocasiona, por otro lado, una mirada singular sobre las lecturas de los autores y vetas muy sugerentes en torno al *escribir*.

Finalmente, un tercer momento reflexivo, nos conducirá a las concepciones sobre la crítica literaria, asumiendo que se encuentra estrechamente ligada con una forma de escribir y con una determinada concepción de la escritura, porque ella misma es *escritura*. Observaremos que en el siglo XX la crítica ya no se concibe como un texto subordinado a otros, sino como un texto independiente y autónomo que hace de sí mismo un espacio creativo. Esta cualidad de la crítica como fuente de invención se relaciona, evidentemente, con la capacidad del ensayo literario y aun de la propia filosofía para constituirse como campos autónomos que utilizan recursos literarios para explicar otros textos, pero también para explicarse a sí mismas. Cabe recordar, tomando en cuenta el tipo de ensayos filosóficos blanchotianos, que Gilles Deleuze y Félix Guattari

atribuyen una capacidad creadora a la filosofía al imputarle la única función de crear conceptos.⁸⁸

Al desglosar las relaciones de la escritura con estos problemas, tendremos no una definición precisa del término, pero al menos, una serie de problemas teóricos que aún no quedan clausurados en la reflexión literaria. Cabe señalar, que la relación de la escritura con el sujeto, por ejemplo, es un problema amplio que abordaremos en el siguiente capítulo y que, desde luego, también guarda una relación con el tiempo en la literatura: funciones determinantes del “espacio literario” en Valente y en Blanchot, de ahí que problemas señalados aquí vuelvan a aparecer en nuestros análisis posteriores. Sirva este primer acercamiento para desplegar un sinfín de cuestiones que, desde luego, no tienen una resolución definitiva y clausurada en los terrenos de la teoría literaria.

⁸⁸ Dicen: “...la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos.” Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* p. 8.

3.1 La *escritura* referida a sí misma

La preocupación del siglo XX por el lenguaje con el nacimiento de la lingüística saussuriana, junto con el pensamiento de las diversas escuelas de vanguardia, así como el nacimiento de escuelas teóricas como el formalismo ruso, son parte del legado que el post-estructuralismo continuará trabajando. Por un lado, el estructuralismo permitió que se entendieran los fenómenos sin la presencia del sujeto. El formalismo, a su vez, también pensó en la poesía como un espacio de rasgos immanentes que no se relacionaban con los sujetos ni histórica ni biográficamente. Esta idea de la *inmanencia* de los objetos analizados —que implica que las estructuras esgrimidas por el análisis son *simulacros* —según el estructuralismo— de los objetos que ya preexisten a los sujetos—⁸⁹, augura “la muerte del autor” proclamada por Roland Barthes en 1968, la cual será determinante en la nueva configuración del término *escritura* porque permite desligarla de un *sujeto creador* al modo romántico, esto es, del “genio artístico”. La autonomía de la escritura que alcanza su total independencia del autor se encuentra estrechamente ligada al peso que alcanza el objeto literario en sí, del cual es posible analizar sus componentes, tal y como el formalismo escudriñó “los diversos artificios” que poblaban el habla literaria con cualidades específicas y recursos estilísticos singulares y ajenos al lenguaje habitual.⁹⁰ El peso que, posteriormente, el estructuralismo concedió a los fenómenos sin la intervención de la mirada singular de un sujeto es un aspecto determinante en la visión de los escritores post-estructuralistas. A continuación desglosaremos el problema para el post-estructuralismo mediante las teorías de Roland Barthes.

En *El susurro del lenguaje* Roland Barthes puntualiza las relaciones entre la literatura y la lingüística en la constitución de una definición moderna del término *escribir*. Hay, para él, una noción lingüística fundamental⁹¹ que explica la naturaleza más íntima del verbo: la *diátesis*, que opone a la de *intransitividad*:

⁸⁹ Roland Barthes. “La actividad estructuralista”. *Ensayos críticos*. p. 191.

⁹⁰ Tzvetan Todorov. “Presentación”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. pp. 11-20.

⁹¹ Con el advenimiento de la lingüística saussuriana, los formalistas rusos ponen énfasis en la unión que debe existir entre la lingüística y los estudios literarios. Roman Jakobson en “Lingüística y poética” anota esta indispensable unión al preguntarse “¿qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, la gama de problemas sugeridos por esta pregunta tiene una estrecha relación con los materiales utilizados por la literatura y tal y como el propio Jakobson anota, es necesario comprenderla en el marco de una semiótica general. Este postulado evidentemente tiene una importancia significativa en relación a cómo analizaba la literatura la crítica del siglo XIX, pues al no estar apoyada en una ciencia del lenguaje se prestaba al subjetivismo y a la censura, tal y como Jakobson anota. La unión de la lingüística y la literatura

Así pues, no es por el lado de la intransitividad, al menos en un primer momento, por donde hay que buscar la definición del moderno escribir. Es otra noción lingüística la que quizá nos dará la clave, la noción de diátesis, o como dicen las gramáticas, de <<voz>> (activa, pasiva, media). La diátesis designa la manera en que el sujeto del verbo resulta afectado por el proceso; esto resulta muy evidente en la pasiva; sin embargo, los lingüistas nos hacen saber que, al menos en indoeuropeo, lo que la diátesis opone verdaderamente no es lo activo y lo pasivo, sino lo pasivo y lo medio.⁹²

Esta *voz media* en el lenguaje implica que el sujeto se afecta a sí mismo, de ahí que ésta: “...se corresponda por completo con el estado del moderno escribir: escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico... sino a título de agente de acción.”⁹³ De ahí que la distancia entre “el que escribe y el lenguaje disminuya asintóticamente”⁹⁴ porque el que escribe se constituye inmediatamente contemporáneo de la escritura. Al fusionarse, el sujeto y la escritura, aparece la preeminencia de la escritura como un espacio de acción en el que el sujeto no está influyendo como determinante psicológico o fundamento histórico. En esta definición ya no opera tampoco la distinción entre escritura y realidad, porque los referentes de la escritura no se encuentran fuera de la misma, sino dentro. La escritura se refiere a sí misma y se habla a sí misma. En “La muerte del autor”, a la vez, Barthes otorga plenamente el carácter intransitivo a la escritura, en tanto no tiene el fin de actuar sobre lo real “sin más función que el propio ejercicio del símbolo”;⁹⁵ allí donde la voz pierde su origen, “el autor entra en su propia muerte y comienza la escritura”⁹⁶. Michel Foucault, por su parte, en *El pensamiento del afuera*, constata esta idea e intercambia el concepto de *escritura* por el de *lenguaje*, transfigurado en el verbo “hablar”:

Si en efecto el lenguaje sólo tiene lugar en la soberanía solitaria del “hablo”, nada tiene derecho a limitarlo, —ni aquel al que se dirige, ni la verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza; en una palabra, ya no es discurso ni comunicación de un sentido, sino exposición del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga mediante él, representándose a veces bajo

evidentemente también se relaciona con los estudios lógicos del lenguaje y con la preocupación filosófica del siglo XX por el lenguaje. Todo ello influye en el post-estructuralismo. Roman Jakobson. “Lingüística y poética.” pp. 133-135.

⁹² Roland Barthes. “Escribir, ¿un verbo intransitivo?” *El susurro del lenguaje*. p. 30.

⁹³ *Ibid.* p. 30.

⁹⁴ *Ibid.* p. 31.

⁹⁵ Roland Barthes. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. p. 65.

⁹⁶ *Ibid.* p. 66.

una forma gramatical dispuesta a estos efectos), como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje.⁹⁷

Esta cualidad advertida por Foucault del lenguaje referido a sí mismo, será la misma que Barthes otorga al escribir moderno. La importancia de esta concepción permite desligar al sujeto concreto de una escritura cuyo fin central es descubrirse. En la fusión del sujeto con lo escrito se logra, precisamente, ese “paso del Yo al Él”⁹⁸ que evoca Blanchot en *El espacio literario*. A la vez, en *El placer del texto*, Barthes dice: “La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma.)”⁹⁹

En esta relación de la escritura consigo misma, no obstante, se encuentra una posible relación con el lector. Si bien la escritura aparece desprendida de un sujeto, ¿abarca también esta “ausencia” al lector? En *El espacio literario*, hay capítulos destinados al lector donde se afirma la importancia del mismo para hacer existir a la obra; el propio Barthes en “La muerte del autor” afirma lapidariamente: “...el nacimiento del lector, se paga con la muerte del autor”.¹⁰⁰ El lector, no obstante, no es un sujeto empírico sino una figura que cumple una función para con el texto tal y como sucede con el autor cuyo nombre nos permite aglutinar una serie de informaciones. Veremos a continuación qué implica que el autor desaparezca de la obra literaria a título psicológico e histórico.

La abolición del sujeto no necesariamente quiere decir que se excluye o se extermina una posible función del *autor*. La función del autor, como explica Michel Foucault es un nombre propio que “ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria..., permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros.”¹⁰¹ De ahí que la definición del autor esté referida a formas de circulación del discurso y no a sujeciones morales o psicológicas. Tal y como explica Antoine Compagnon, la noción de autor es moderna:

La légitimité et l'autorité individuelles d'auteur sont des idées modernes, idées peut-être éphémères, puisqu'elles furent menacées dès le XIXe siècle par l'industrialisation de la littérature et la montée en puissance des grands éditeurs, au moment même où le statut symbolique de l'auteur atteignait pourtant son sommet. Et la notion d'auteur, on l'a signalé, a été déconstruite de manière répétée au cours et surtout à la fin du XXe siècle. Au-delà de sa légitimité philosophique, elle a acquis un statut juridique

⁹⁷ Michel Foucault. *El pensamiento del afuera*. pp. 10-11.

⁹⁸ Blanchot. *El espacio literario*. p. 27.

⁹⁹ Roland Barthes. *El placer del texto*. p. 14.

¹⁰⁰ Barthes. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. p. 71.

¹⁰¹ Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”. p. 7.

Así, dicho término tiene una estrecha relación con diversos problemas y conceptos relacionados con los distintos contextos en los que los propios textos se insertan. Compagnon advierte las evidentes diferencias históricas en torno a la noción del autor, por ello, es importante advertir su complejidad histórica.

La abolición del sujeto, en parte por lo anterior, no sólo implica la supremacía de un texto sobre un conjunto de rasgos clasificatorios y significativos en torno a una *personalidad* específica (histórico-psicológica), sino que el texto puede explicarse como un sistema en la misma medida en la que se compone de elementos, funciones y relaciones (que abarcan un amplio y complejo espectro), relacionados con el discurso en sí en el que ha tenido comienzo. En este sentido, resulta fundamental comprender que el texto mismo también, en la medida en la que se desliga del sujeto, adquiere otro tipo de estatutos. Resulta, por ejemplo, evidente para Roland Barthes, que el texto clásico no ofrece las mismas posibilidades interpretativas que un texto moderno. Y en este sentido y por su parte, la crítica del siglo XX se constituirá como una escritura independiente de su objeto, como veremos en el apartado tres de este capítulo.

“Escritura moderna” y “escritura múltiple” son algunos de los nombres con los que Barthes se refiere para designar a la escritura de mediados del siglo XX, “donde acaba por perderse toda identidad del cuerpo que escribe.”¹⁰³ Y de hecho, Barthes sugiere como más acertado el empleo de la palabra *escritura* en vez del de *literatura*, que ya nos remitiría a las ideas clásicas y canónicas sobre las obras y sus autores,¹⁰⁴ así como a problemas referidos a la constitución de la literatura, por ejemplo, el problema de la “literariedad”, del que hablaremos en breve.

La escritura de Blanchot y de Valente tiene mucho que ver con estas nociones de “escritura moderna”, allí precisamente donde el sujeto se confunde con su enunciación. Por ello, cuando el *yo* valentino surge en el discurso, se activa la enunciación misma: es la atención que ponemos a este pliegue formado entre el *yo* y la enunciación lo que nos ofrecerá la dimensión de la escritura que evocamos aquí. Esta nueva concepción de la

¹⁰² Antoine Compagnon. “Généalogie de l'autorité” *Fabula, la recherche en littérature* (Cours). p. 1.

¹⁰³ Barthes. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. p. 65.

¹⁰⁴ Esta distinción es sumamente compleja. Aquí apenas la anotaremos para observar una transición relacionada también con la crítica: la crítica como un texto subordinado a las obras canónicas y a las figuras de los autores, mientras que desde esta concepción del moderno escribir habría una crítica creativa e independiente cuya función al decir de Barthes en “La muerte del autor” sería desenredar y no descifrar. *Íbid.* 70.

escritura no está exenta, por su parte, de algunas correspondencias con determinados principios conceptuales del romanticismo, de ahí que, en Valente, por ejemplo, encontremos una semejanza entre algunas de sus ideas referidas al proceso de la creación poética (“la poesía es un medio de conocimiento de nuevas realidades”), con el postulado de Novalis: “escribir es engendrar” o la tarea imputada por Rimbaud al poeta de “hacerse vidente”.¹⁰⁵

Respecto a lo anterior, en relación con el cuerpo abolido del escritor, un rasgo de los análisis críticos de Blanchot que bien puede confundirnos,¹⁰⁶ es el empleo de los documentos personales de los escritores que interesan al pensador francés.¹⁰⁷ Si bien tal y como Marta López Gil y Liliana Bonvecchi advierten en *La imposible amistad*, la pregunta de Blanchot no es, concretamente, la de “¿qué es la escritura?” sino “¿qué ocurre cuando alguien escribe?”,¹⁰⁸ es, precisamente, en todos esos rasgos develados de los escritores que piensan sobre la escritura, y cuyas apreciaciones Blanchot aborda hasta el cansancio, donde se genera una concepción sobre el sentido moderno del *escribir*.¹⁰⁹ Uno de los casos más significativos es el de Kafka. Para abordar la problemática de Kafka, Blanchot retoma los *Diarios*, las cartas, todos esos documentos que hoy en día bien podríamos clasificar como exógenos respecto del “verdadero” *corpus* de la obra kafkiana si entendemos por las obras de Kafka todas sus novelas y relatos publicados que forman parte del canon literario actual y de enseñanza. Pero justamente, al tomar esos documentos de orden aparentemente biográfico, ocurren dos cosas, por un lado, en el

¹⁰⁵ Dice Rimbaud: “*Je dis qu’il faut éter voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous sens.*” Esta concepción se encuentra íntimamente relacionada con la poesía como un medio de conocimiento de nuevas realidades. El desarreglo de los sentidos implica esa cualidad del poeta para ingresar en nuevas zonas de la realidad. Arthur Rimbaud. “Carta a Paul Demyen (15 de mayo de 1871)” *Obra poética y correspondencia escogida*. p. 84. Marcel Raymond por su parte, analiza el postulado del poeta como vidente en: *De Baudelaire al surrealismo*. P. 32.

¹⁰⁶ Christopher Domínguez, por ejemplo, hizo una reseña muy escueta de la obra blanchotiana en la revista mexicana Letras Libres. En ésta, se tergiversa, precisamente, el concepto de escritura en Blanchot. Dice Domínguez: “Blanchot es, contra las apariencias, más vieja crítica que nueva crítica: sus notas sobre Kafka no se refieren a la textualidad sino a la experiencia y el crítico no hubiera podido componer *De Kafka a Kafka* (1981) sin las cartas del escritor a sus mujeres”. Domínguez así, trivializa el concepto de escritura al no situarlo en el contexto pertinente y al no tomar en cuenta las anotaciones de Blanchot sobre la utilización apropiada de estas fuentes. También se debe, posiblemente, al desconocimiento total de toda la obra blanchotiana y al no abordar el problema filosóficamente ni desde la teoría literaria.

¹⁰⁷ En “El dormir de Rimbaud”, ensayo de *La parte del fuego*, Blanchot atiende a la interrupción de la escritura literaria en Rimbaud, como en el caso de Kafka, analiza las cartas que, al final de su vida, son prueba de la escritura obstinada y determinante de Rimbaud. Este poeta es otro de los paradigmas que permiten a Blanchot cuestionarse por la escritura, justamente, en un movimiento contrario al de Kafka, quien no podía vivir sin ser literatura, mientras que Rimbaud busca separarse de ella y “adormecerse”. Blanchot. “El dormir de Rimbaud”. *La parte del fuego*. pp. 141-149.

¹⁰⁸ Marta López Gil. Liliana Bonvecchi. *La imposible amistad*. P. 54.

¹⁰⁹ Esto corresponde a la crítica literaria que los dos autores realizan y lo abordaremos en el siguiente apartado.

momento mismo de analizarlos se convierten en parte de la obra kafkiana, adquieren ese derecho, esa imputación, esa función y, por otro, no constituyen una especie de testimonio, sino la esencia misma del escribir, por ello Blanchot los retoma. La paradoja no puede ser más intrigante, pues es a través de esos documentos de orden personal donde precisamente no nos es propicio construir una personalidad del escritor pues el cuerpo del escritor queda totalmente diluido porque lo que adquiere total peso es la escritura en sí en la misma medida en la que dichos textos son utilizados para preguntarse por la literatura y por la propia labor escriturística. En los *Diarios* de Kafka, asistimos a esa unión entre acción y afección¹¹⁰ que desborda una escritura, el pensamiento sobre la escritura. Así, a Blanchot no le interesan las minucias de la vida doméstica kafkiana, sino la activación del problema de la escritura, las relaciones difusas entre el sujeto y lo que escribe: cómo un hombre se convierte en escritura. En *El espacio literario* Blanchot dice al pie: “Por lo tanto, no es sólo un Diario como hoy se lo entiende, sino el movimiento mismo de la experiencia de escribir, lo más cercano a su comienzo y en el sentido esencial que Kafka le otorgó a esa palabra. En esta perspectiva debe leerse e interrogarse al Diario.”¹¹¹ La cita de Kafka se vuelve entonces fundamental: “Sólo soy literatura y no puedo ni quiero ser nada distinto.”¹¹² Con esta cita, inicia Blanchot uno de los dos ensayos de *La parte del fuego* destinados a Kafka: “Kafka y la literatura”, en el que aborda la cuestión de la *literatura*, de la cual dice:

Extraña actividad ésta (la literatura): si se orienta a un objetivo mediocre (por ejemplo, la elaboración de un libro bien hecho), exige un espíritu atento al conjunto, a los detalles, preocupado por la técnica, por la composición, consciente del poder de las palabras, pero, si se orienta más arriba (por ejemplo, al sentido mismo de nuestra vida) ¿se habrá librado entonces su espíritu de todas esas condiciones y se realizaría mediante una completa negligencia de lo que sin embargo constituye su propia naturaleza? Observemos que esta idea de la literatura, entendida como una actividad capaz de ejercerse sin consideración de sus medios, no es un simple sueño teórico; tiene un nombre muy conocido: es la escritura automática; pero precisamente esa forma ha permanecido ajena a Kafka.¹¹³

Interesante planteamiento el que nos señala Blanchot, pues precisamente en la inconsciencia de sus medios (cuestión cifrada en la escritura automática), la literatura adquiere su plena realización: he ahí el enigma del diario que permite una escritura plena

¹¹⁰ *Acción y afección* se refieren al lenguaje como *acto* y como *emoción*.

¹¹¹ Blanchot. *El espacio literario*. p. 51.

¹¹² Citado por Blanchot en “Kafka y la literatura”. p. 19.

¹¹³ Blanchot. “Kafka y la literatura” *La parte del fuego*. p. 20.

en el sentido de su proximidad con el pensamiento. La escritura automática es la máxima confrontación del *ser* con lo inmediato. En otro ensayo revelador al respecto, compendiado en este mismo volumen: “Reflexiones sobre el surrealismo”, Blanchot se detiene en el hecho de que a través de la escritura automática el sujeto se funde plenamente con su *ser* en el preciso instante en el que escribe: “Al levantar las coerciones de la reflexión, permito que mi conciencia inmediata haga irrupción en el lenguaje, que se llene ese vacío y que el silencio se exprese.”¹¹⁴

Es muy evidente la estrecha correlación y fusión entre la escritura y el cuerpo, expresada hasta aquí, que también Valente analiza en un ensayo revelador titulado “Elogio del calígrafo”, compendiado en su libro con el mismo nombre, destinado a sus ensayos sobre arte. En éste, Valente comienza por evocar la profesión de su padre como calígrafo: “Recuerdo que mi padre escribía con todo su cuerpo y con los gestos simultáneos de su rostro, que seguían los enlaces de las letras y la elegante longitud de los trazos finales.”¹¹⁵ Para Valente, la imagen de su padre mezclando las letras y el dibujo, es la primera imagen del arte que declara como una concepción primigenia heredada y que cifra en la figura de Kafka. Lo que más le interesa al respecto, es justamente “la clara relación corporal con la escritura” y declara:

Más tarde, bastante más tarde, la imagen de Kafka —el escritor al que tal vez debamos más los del presente siglo— incrustado en su mesa de trabajo, en su nocturna mesa, como se dibujó él mismo, volvió a suscitar aquella visión que tuve en mi temprana infancia de relación carnal con la escritura.

Es curioso que en *El otro proceso*, Elias Canetti considere a Kafka como el más chino de los escritores europeos. Ciertamente, la reflexión sobre Kafka me hizo comprender que en aquella imagen paterna de mi infancia estaba contenida toda mi estética tardía.¹¹⁶

La asimilación del sujeto con la escritura implica y reafirma el hecho de que el sujeto se confunde con su propia enunciación, y que su cuerpo, en todo caso, se encuentra fusionado con aquello que escribe. De ahí que no se pueda hablar del cuerpo del escritor como de una entidad psicológica, sino por el contrario, de una escritura que habla sobre sí misma.

A esa unión que Barthes y Foucault advierten tanto en la escritura como en el lenguaje, en Blanchot se encuentra expresada en su punto máximo en la escritura

¹¹⁴ Blanchot. “Reflexiones sobre el surrealismo” *Ibid.* p. 85.

¹¹⁵ Valente. “Elogio del calígrafo” *Elogio del calígrafo*, p. 31.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 32.

automática, fuente más fulminante de la inmediatez (en ella se muestra con precisión el *cogito* cartesiano¹¹⁷). La misma función cohesionadora existe entre el texto y la figura del lector, constituida como otro cuerpo adentro de la obra, cuerpo difuso y fusionado que activa el sentido. La abolición del sujeto así, no sólo implica un cambio de perspectiva, un simple cambio de pronombres, sino un verdadero dinamismo donde se ponen en tela de juicio ciertos valores en torno a la personalidad del escritor para intercambiarlos por nuevas funciones.¹¹⁸ La figura del lector también adquiere otro papel en el que como el autor: “no está dotado sino desprovisto, ausente de ese poder que se le atribuye, y así como ser “artista” es ignorar que ya hay un arte, ignorar que ya hay un mundo, leer, ver y oír la obra de arte exige más ignorancia que saber, exige un saber que inviste una inmensa ignorancia y un don que no está dado por anticipado, que cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo.”¹¹⁹ Aquí se nos revela la contraposición entre estas teorías y las del romanticismo, allí donde el artista es justamente alguien *dotado*, signado por un don, por una inspiración, ahora sólo queda una inmensa ignorancia, una capacidad para perderse en el olvido. El lector, en las teorías de Blanchot, es quien hace a la obra, un “libro que no se lee, no está escrito”, donde *leer* es hacer que el libro se escriba, en su impersonalidad:

El lector no se agrega al libro, pero tiende, en primer lugar, a liberarlo de todo autor, y la manera rápida de aproximarse, esa sombra tan vana que pasa por las páginas y las deja intactas, todo aquello que da a la lectura la apariencia de algo superfluo, y aún con la poca atención, el escaso interés, toda la infinita ligereza del lector, afirma la ligereza nueva del libro convertido en un libro sin autor, sin la seriedad del trabajo, las pasadas angustias, el peso de toda una vida, que se vertieron en la experiencia a veces terrible, siempre temible, que el lector borra y en su ligereza providencial, considera como nada.¹²⁰

En el movimiento de la lectura tampoco está incluido ese sujeto al que nos venimos refiriendo como una instancia psicológica e, incluso, únicamente histórica, sino

¹¹⁷ Blanchot anota que el pensamiento es sustituido por la escritura, en la escritura automática, allí pensamiento y escritura están fundidos en un absoluto y por ello son la manifestación del “pienso luego existo”. La escritura no es pues, una mediación sino el reflejo automático del pensamiento. De ahí que en la escritura automática: “el lenguaje desapa(rezca) como instrumento, (porque) se ha convertido en sujeto. Gracias a la escritura automática, es elevado a la más alta promoción. Se confunde ahora con el “pensamiento” del hombre, está unido a la única espontaneidad verdadera: es la libertad humana actuando y manifestándose.” Blanchot. “Reflexiones sobre el surrealismo”. *La parte del fuego*. p. 85.

¹¹⁸ Ya Benveniste advirtió la importancia de los pronombres (yo/tú) no sólo como palabras destinadas a la locución y a la nominación sino como *fundadores discursivos* que permiten la constitución de los sujetos al mismo tiempo que constituyen su discurso. Profundizaremos en ello en el siguiente capítulo destinado al sujeto. Emile Benveniste. *Problemas de lingüística general I*. p. 175.

¹¹⁹ Blanchot. *El espacio literario*. pp. 179-180.

¹²⁰ *Ibid.* p. 181.

que desempeña una función específica tal y como lo hace el nombre del autor. Es, sin duda, el lector, una parte importante que define a la propia escritura, es él quien reafirma su carácter impersonal y la pieza que se une al mosaico de las reflexiones que implican el cuestionarla. Valente, a su vez, también profundiza en la postura del lector como el elemento fundacional de lo literario. Como veremos adelante, para el poeta español la literatura no es mera *comunicación* sino una expresión que nos acerca a otros sectores de la realidad. En colindancia con los postulados mallarmeños sobre la *palabra bruta* (palabra cotidiana y habitual utilizada para la comunicación), y la *palabra esencial* (palabra literaria que permite ingresar en otras zonas del lenguaje), Valente apuesta por una forma de “humana participación”¹²¹ que signa al leer. En ella, es posible que el *otro* aparezca verdaderamente en el texto para penetrar en ese conocimiento oculto o encubierto propio de lo literario. Es precisamente el lector quien se comunicará, en este nivel, con la obra al ingresar en esas zonas indeterminadas propias de la expresividad literaria. En estrecha relación con la reflexión blanchotiana sobre la soledad esencial en torno al proceso creativo, también Valente concibe la escritura como un espacio solitario, un lugar que, en efecto, responde a las preguntas sobre sí mismo. Y tal y como en sucede en Blanchot también señala que esa experiencia primigenia del crear está hecha para convertirse en una “experiencia solidaria”,¹²² donde la voz individual enunciada en el texto, se vuelca sobre el que lee. Sobre el lector no hay una definición concreta en ninguno de los dos autores, pero en ambos es la pieza que echa a andar la relojería literaria; sin el lector no se da esa experiencia común que ambos invocan para la realización de lo literario.

Por su parte, el concepto de *escritura* está íntimamente relacionado con el de *literatura* como dijimos anteriormente; esta relación, como la del lector, forma parte del mosaico reflexivo que se ciñe sobre el concepto. Teóricos como Jonathan Culler insisten en la precariedad de intentar definir un término tan amplio como el de *literatura* porque éste depende de las exigencias críticas a las que el concepto se ve remitido.¹²³

¹²¹ Valente. “El lugar del canto” *Las palabras de la tribu*. p. 139.

¹²² *Ibid.* p. 139.

¹²³ Quizá la pregunta que nos correspondería es *¿por qué nos preguntamos qué es literatura?*, cuya orientación estaría más dirigida a los aspectos teóricos que han puesto en discusión las peculiaridades de lo literario: desde los rasgos compositivos (los alcances de la estilística, el resurgimiento de la retórica en el siglo XXI, las transformaciones de una visión historicista a una *immanentista*, etc.), la teoría de los géneros, las competencias lectoras, los estudios culturales y la posición de la literatura en un sentido sociológico determinante, etc. Así, en vez de *¿qué es literatura?*, la pregunta propuesta permite cuestionar a la teoría por el interés en torno a la pregunta sobre la literatura, cuyo enriquecimiento ha sido vasto y que Culler en *Breve introducción a la teoría literaria* aborda de manera informativa. Es en el contraste de teorías y en la

La literatura es una institución que vive con la evidenciación y la crítica de sus propios límites, con la experimentación de qué sucederá si uno escribe de otra manera. Por tanto literatura es a la vez sinónimo de lo plenamente convencional ... y de lo rupturista... Ocurre más bien que los críticos y teóricos tienen la esperanza de que, al definir de una manera concreta la literatura, adquieran valor los métodos críticos que ellos consideran más pertinentes y lo pierdan los que no tienen en cuenta esos rasgos supuestamente fundamentales y distintivos de la literatura.¹²⁴

Es posible, no obstante, distinguir algunos rasgos generales que atañen al concepto en sus diversos marcos teóricos, cuyas funciones tienen una estrecha relación con lo que se considera *escritura*.¹²⁵ Entre estos rasgos, Culler señala los siguientes: la literatura como producto del lenguaje, como ficción, como objeto estético, como construcción textual o autorreflexiva. Estos rasgos, a la vez, abren un sinfín de problemas relacionados con lo literario que culminan en el importante papel de las convenciones y de los lectores que constriñen el espectro de lo que se considera *literario*. Un concepto determinante en cuanto a la definición inmanente de la literatura lo aportó el formalismo ruso: “la literariedad” permite agrupar una serie de rasgos compositivos que definen, en cierto modo, algunas peculiaridades del lenguaje literario que no poseen otro tipo de discursos. Esta definición nos importa en la misma medida en la que Blanchot y Valente también realizan esta distinción, pero en vez de tomar el concepto formalista, emplean la distinción de Mallarmé entre “palabra bruta” y “palabra esencial”.¹²⁶ Cabe recordar, como ya anotamos anteriormente, que el propio Barthes pide intercambiar el concepto de *literatura* por el de *escritura*, porque justamente es este último el que se adapta mejor a esa cualidad intransitiva del quehacer literario donde no hay un sujeto psicológico ni histórico, sino un espacio de enunciación cuestionándose por su propio quehacer. No

acumulación de las mismas como, al decir de Culler, el campo de trabajo se ve enriquecido al divergir y converger con diversas propuestas teóricas.

¹²⁴ Culler. *Breve introducción a la teoría de la literatura*. pp. 54-55.

¹²⁵ Terry Eagleton puntualiza el hecho de que la literatura no se puede definir “objetivamente”, sino que su definición correspondería más bien a la forma en la que alguien decide leer y no a la naturaleza de lo escrito. Eagleton así resalta el carácter no utilitario de la literatura, su papel en un contexto y en una serie de convenciones y el carácter inmanente de los mensajes. Para Eagleton la rarefacción del lenguaje literario atendida por los formalistas puede presentarse en otros contextos del lenguaje mismo, por lo cual, el presupuesto inmanente del formalismo puede ser cuestionable. Terry Eagleton. “Introducción: ¿qué es la literatura?” *Metodología de la crítica literaria*. pp. 23-31

¹²⁶ Mallarmé, según dice Marcel Raymond fue el primer poeta en ser conciente del lenguaje, “llevó a la luz de la conciencia” lo que en los románticos eran intuiciones oscuras sobre el ser poético. Esta conciencia de lo oscuro pervivirá en todos los escritores posteriores y culmina, en cierta forma, en las vanguardias concentradas plenamente en el ser íntimo de la actividad literaria. En Blanchot y en Valente todas estas fuerzas confluyen produciendo mezclas interesantes, pues aunque la pregunta por la escritura es ciertamente post-estructuralista, también encontramos en ella elementos del Romanticismo. Raymond. *De Baudelaire al surrealismo*. p. 26.

obstante, si bien el concepto *literatura* cumple funciones determinadas, es su carácter “extraordinario”, el que interesa a nuestros dos autores.

En el apartado de *El espacio literario* donde se explica la distinción de Mallarmé, Blanchot nos dice: “la palabra bruta “se refiere a la realidad de las cosas.” “Narrar, enseñar, incluso describir”, nos da las cosas en su presencia, las “representa”. La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca.”¹²⁷ En su espléndido ensayo sobre Mallarmé, compendiado en *La parte del fuego*, Blanchot profundiza en esta distinción y anota: “La palabra [esencial] excluye al objeto: <<Digo: ¡una flor!>> y ante los ojos no tengo ni una flor, ni una imagen de flor, ni un recuerdo de flor, sino una ausencia de flor. <<Objeto callado>>.”¹²⁸ La escritura literaria como un espacio de ausencias marca así, una distancia significativa con la teoría platónica, pues en la escritura, tal como la entiende Mallarmé, no hay una imitación de las cosas, sino una reinención de las mismas, porque no se dice su presencia sino su ausencia. Al respecto, José M. Cuesta Abad apunta en el prólogo al libro de Levinás, *Sobre Maurice Blanchot*:

La obra poética no es sólo la ausencia de lo dicho y de quien dice, inaparición de la existencia e instancia, requerimiento de la muerte *por* la palabra, sino también por la propia impresencia del poema, esa otra ausencia que *es* el poema en cuanto Decir de lo que aún está siempre *está-por-decir-se*. En atención a la lucidez última de Mallarmé, Blanchot llama a tal ausencia, realizada por <<este juego insensato de escribir>>, *l'absence de livre*. Aún cuando sea en la forma de libro que reviste la obra, la escritura se relaciona con la ausencia de obra : <<Escribir es producir la ausencia de obra (el *desobramiento*, le *désœuvrement*). Más aún: escribir es la ausencia de obra tal como se produce a través de la obra y atravesándola.>>¹²⁹

De ahí que en lo referido a la obra, una serie de ausencias se activen no sólo en lo tocante a la obra singular o al poema específico. La ausencia, tal y como anota Cuesta Abad, es la ausencia de lo que aún no se ha dicho, de lo que siempre queda por decirse. No obstante, el que la literatura esté llena de ausencia es su principal separación del lenguaje habitual, aquel que busca la presencia y las cosas a partir de su enunciación.

Valente, por su parte, explica esta excepcionalidad del lenguaje poético aludiendo a la poesía como “un medio de conocimiento de la realidad”.¹³⁰ Con esta definición, Valente contrapone la palabra poética al término que define al lenguaje corriente, a saber, el de la *comunicación*:

¹²⁷ Blanchot. *El espacio literario*. p. 33.

¹²⁸ Blanchot. “El mito de Mallarmé”. *La parte del fuego*. p. 36.

¹²⁹ José M. Cuesta Abad. “Es decir”. Levinas. *Sobre Maurice Blanchot*. p. 25.

¹³⁰ Valente. “Conocimiento y comunicación”. *Las palabras de la tribu*. p. 19.

El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en el que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. Sólo en ese sentido me parece adquirir su auténtica dimensión de profundidad la afirmación de Goethe: <<La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma.>>¹³¹

En “Poesía y conocimiento”, Ramón Xirau, por su parte, define a la poesía y a la filosofía como *conocimiento* porque ambas “son formas de un conocer más amplio, de un conocer religioso.”¹³² Es a esta definición, sin duda, a la que se adscribe el pensamiento de Valente, en la medida en la que pensar conlleva un sentir, configurando aquello que María Zambrano denomina “el pensar iluminante”, pensamiento enmarcado en la razón, pero también en la capacidad intuitiva y poética de entrever el conocimiento a través de la experiencia.¹³³ Por su parte, Zambrano, en *Filosofía y poesía*, describe la escisión entre el conocimiento filosófico y el poético, el uno aspirando al conocimiento de la totalidad y el otro, abogando por la dispersión y lo infinito:

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás.¹³⁴

Valente se refiere en cierta forma a esta escisión, cuando le atribuye a la poesía un conocimiento peculiar del universo y también Blanchot que coloca en la escritura el infinito. Este conocimiento, por su parte, situado en los laberintos de lo desconocido tiene la misma carga conceptual que en Blanchot. Lo desconocido, como dijimos, corresponde a algo que permanece siempre como tal, cuya esencia misma se cifra en su carácter oculto. Lo desconocido no puede ser develado ni descifrado, sino que permanece así, tal es su condición apriorística. Experiencia singular la de la poesía que podríamos extrapolar a una concepción global de la escritura, allí donde “todo poema es

¹³¹ Valente. “Conocimiento y comunicación” Op. Cit. p. 22.

¹³² Ramón Xirau. “Poesía y conocimiento”. p. 56.

¹³³ Valente. “Del conocimiento pasivo o saber de la quietud”. *La experiencia abisal*. p. 7.

¹³⁴ María Zambrano. *Filosofía y poesía*. p. 22.

un conocimiento <<haciéndose>>”.¹³⁵ Es posible que, incluso, esa experiencia sea asequible sólo a través de la escritura; pero ésta, tal y como Blanchot siempre reitera, permanece en la zona de lo desconocido, de lo que nunca puede decirse (tal es la experiencia mística), del fracaso (la laboriosidad de Kafka siempre remitida a la angustia por dejar de pertenecerle a lo escrito).

Como un espacio ajeno, “la poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético.”¹³⁶ La realización material de esa realidad alterna, indescriptible, se encuentra en el poema. *Poesía* es así, el *conocimiento* que se genera de ese material no experimentado hasta que se ingresa en la poesía misma, y el poema, la realización concreta de ese material informe y de esa experiencia que permanece en la oscuridad. Aludiendo a la multiplicidad que se da en la poesía, Valente dice: “El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal conocimiento se comunica es al poeta mismo en el acto de la creación.”¹³⁷ La poesía, así, es parte de la comunicación, pero corresponde a un comunicar extraordinario, en la medida en la que transmite un conocimiento que no podría obtenerse de otro sitio. Esta idea encuentra un evidente correlato con la distinción de Mallarmé sobre “la palabra bruta” y “esencial”. La poesía no es ni puede ser el lenguaje habitual, utilitario, que únicamente comunica. Si bien Valente alude al poeta singular en el acto de la creación, implica también que su palabra pertenece a lo colectivo y por tanto, deja de pertenecerle. Tal y como anotamos antes, Valente postula una poesía comunitaria, solidaria, que exprese la voz de una colectividad que trasciende a los sujetos concretos.

El concepto de escritura tiene pues, todas las colindancias y correlatos mencionados hasta el momento, los cuales se refieren a su constitución en la medida en la que se cuestiona por sí misma. Una de las claves para comprender este concepto en la segunda mitad del siglo XX, es el privilegio de la enunciación. Asimismo, otro de los aspectos fundamentales que nos hacen comprender la excepcionalidad de la escritura, es el tiempo de la enunciación misma. Una distinción que nos ayuda a comprender estos conceptos globales es la que hace Roland Barthes en *S/Z* cuando define “los textos escribibles”:

¹³⁵ Valente. “Conocimiento y comunicación”. *Las palabras de la tribu*. p. 22.

¹³⁶ *Ibid.* p. 24.

¹³⁷ *Ibid.* p. 25.

El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible somos *nosotros en el momento de escribir*, antes de que ese juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura. Pero ¿y los textos legibles? Son productos (no producciones), forman la enorme masa de nuestra literatura.¹³⁸

La obra, la literatura, son, de acuerdo con Blanchot, esos espacios *escribibles* que comprenden lo novelesco y la poesía en términos amplios y globales, cuya realización concreta ya se encuentra manifiesta en las obras singulares: en los poemas, en los ensayos, etc. Así como Barthes y Foucault desprenden tanto al escribir como al lenguaje de un sujeto, Blanchot realiza el mismo movimiento: “escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación.”¹³⁹ La escritura se relaciona con la soledad, precisamente porque no se encuentra en una comunidad concreta, porque permanece ajena a los sujetos aunque, paradójicamente, nos habla a todos. Esa *fascinación* refiere también a la capacidad de la escritura para hablarse a sí misma. “Pasar del Yo al ÉL”¹⁴⁰ como apunta Blanchot, quiere decir que el escritor ya no posee una voz concreta sino que refiere a lo impersonal, a algo que Blanchot llamará lo “neutro”, como veremos después. Valente, sin duda, adopta estos postulados en la misma medida en la que la poesía permite la construcción de un espacio de “humana participación”. Al denominarla como “experiencia solidaria”, Valente la saca de ese espacio en el que un sujeto concreto vierte su experiencia a través de las palabras. Así como la escritura es un medio para ingresar en nuevas zonas de la realidad para el propio poeta, lo es también para el lector, de ahí que se dirija a lo colectivo y de ahí su carácter impersonal. La escritura, espacio de lo neutro, también tiene una relación peculiar con el tiempo, allí todo recomienza y todo se encuentra a punto de comenzar porque la escritura nunca es lo concluso, lo finito, lo terminado. Blanchot atribuye pues, al escribir, un carácter dinámico que comprende todos los tiempos. Así, junto con la abolición de la persona, del sujeto, su otra característica determinante será la de un tiempo peculiar que corresponde a ese presente enunciativo “fascinado”. En “Las condiciones del pájaro solitario”, contenido en *La piedra y el centro*, Valente otorga el símbolo del “pájaro

¹³⁸ Roland Barthes. *S/Z*. pp. 2-3.

¹³⁹ Blanchot. *El espacio literario*. p. 27.

¹⁴⁰ *Ibid.* p.27.

solitario” a la escritura: “...la escritura (o lo que acaso habría que llamar estado de escritura) se ha podido sentir en lo moderno (así lo siente explícitamente Flaubert) como un *estado de suspensión de la vida*, al que por lo demás nunca lo poético ha sido ajeno.”¹⁴¹ Esta *suspensión de la vida* ratifica la función de la escritura como un conocimiento; su peculiaridad consiste, precisamente, en que otorga un saber que es imposible adquirir en otra parte; la interrupción de la vida implica que no son las experiencias concretas de un sujeto las que se expresan a través de lo literario. La palabra literaria es *esencial* o *matriz*, como la llama Valente, en la misma medida en la que contiene lo oculto, lo desconocido, lo inefable. Por eso es posible rastrear en ella los nombres escondidos de Dios, el lenguaje de todos y de nadie, lo *divino*.¹⁴² En la Introducción a las obras completas de Valente, Andrés Sánchez Robayna habla sobre la poesía de Valente como una forma de cuestionar el lenguaje que daría como resultado una “poesía crítica”; ésta trasciende la simple elección de ciertos temas. Este punto nos parece de capital importancia para comprender, asimismo, el punto medular del trabajo ensayístico de Valente, en colindancia con los postulados blanchotianos sobre la escritura referida a sí misma:

No se trata, sin embargo —nótese bien—, de un asunto de <<temas>>: es el sentido de la indagación y la actitud ante el lenguaje lo que hace que, antes y después de 1980, [que] esta poesía haya podido ser una poesía crítica, porque desde un principio y hasta el final, se postuló como crítica del lenguaje mismo. Es la razón por la que Pere Gimferrer, después de denunciar la <<opacidad del lenguaje>> y la <<parálisis de la elocución>> de la poesía en la época en que surge la obra de Valente, no dudó en hablar de esa obra en los siguientes términos: <<O bien escribir es ir en demanda de un conocimiento que sólo la palabra conquista. La lección capital de Valente consiste en recordarnos que [...] sólo a la última actividad descrita podemos llamar en verdad poesía>>.¹⁴³

La actitud de indagación y la postura interrogante ante el lenguaje es una de las claves que acercan los postulados valentianos al trabajo de Blanchot. El indudable extrañamiento ante la realidad literaria es fruto, a su vez, de todos esos cuestionamientos que rigen la reflexión del siglo XX sobre el quehacer artístico. Si bien el trabajo de

¹⁴¹ Valente. “Las condiciones del pájaro solitario”. *La piedra y el centro*. p. 19. Habría que anotar que las condiciones del pájaro solitario las retoma de San Juan de la Cruz que las predicaba a los niños y las adjudica a la “soledad o libertad esencial de la obra”: “*La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico en el aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.*” (p. 21.) Es interesante que estos caracteres se corresponden al estado esencialmente solitario y de fascinación que Blanchot atribuye a la obra.

¹⁴² Valente. “Sobre el nombre escondido”. *La experiencia abisal*. p. 24.

¹⁴³ Andrés Sánchez Robayna. Introducción a Obras completas de Valente. p. 47.

Valente se encausará después por temas religiosos y místicos, éstos tienen su raíz en esas preguntas primigenias dirigidas al lenguaje literario como un espacio singular, que es distinto a los discursos de la comunicación habitual y que constituyen una violencia en el lenguaje ordinario, al decir de Roman Jakobson. El que Valente haya conceptualizado la palabra poética como “palabra matriz” implica que, como sucede en Blanchot, y retomando el legado de Mallarmé, la palabra poética es *esencial*, es decir, cobra un lugar aparte de los discursos habituales que se encuentran en el universo de lo utilitario y como él mismo afirma constituye una forma de conocimiento que permite ingresar en nuevos sectores de la realidad.

Otras de las implicaciones del concepto de *escritura* son las relacionadas con una concepción ontológica vinculada, en el caso de Blanchot con Heidegger y con otras presencias imperantes en su obra, como la de Emmanuel Levinas. Hay una serie de consideraciones muy interesantes al respecto, sobre todo, en lo tocante a la relación del *ser* con la escritura. Surgen entonces preguntas muy sugestivas, por ejemplo, ¿es la escritura y, por consiguiente, el arte, el espacio del *ser*?, ¿si la escritura sólo está referida a sí misma, cómo cabría un despliegue del “ser auténtico” en su interior?, ¿por qué tendría que desplazarse la pregunta por el *ser* en aras de una *escritura esencial* que, a la vez, nos recordaría la esencialidad propia del *Dasein* heideggeriano?,¹⁴⁴ ¿qué tan cerca están, en efecto, las concepciones blanchotianas de las de Heidegger? Sin duda, cada una de estas preguntas abrirían investigaciones acotadas; se señalan aquí sólo como temas interesantes en torno al problema que abordamos para anotar algunos problemas referidos a estos aspectos.

En el libro *La imposible amistad* de Marta López Gil y Liliana Bonvecchi se exploran las íntimas relaciones entre el pensamiento blanchotiano y el de Emmanuel Levinas. Uno de los aspectos que se abordan en este estudio, son las relaciones entre el pensamiento de estos autores y el de Heidegger. Éste, como una presencia determinante en ambos, muestra notorias divergencias en lo tocante a las concepciones ontológicas de Levinas y Blanchot; de ahí que Blanchot apueste por alejar al *ser* para ubicarnos más allá o más acá del sujeto, en el Afuera o en la exterioridad.¹⁴⁵ Blanchot, de esta manera, intercambia el *Dasein* (*ser ahí*, heideggeriano) por el *il y a* (cuya traducción es “hay”),

¹⁴⁴ Con este término, Heidegger se refiere a la apertura del ser al mundo. Esta apertura es la verdad del ser y su autenticidad, pues el ser en la medida en que toma conciencia de sí, entra en el dominio de la vida auténtica. Antonio González. “Hacia el Ereignis: introducción a Martin Heidegger”. En: homepage.mac.com/eeskenazi/ereignis.html. pp. 1-2.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 48.

potenciado después en el “neutro”: esa figura impersonal que puebla el discurso escrito. Lo neutro no es propiamente una voz, sino una pluralidad de voces que pueblan lo literario. Éste no está caracterizado como una voz enunciativa concreta, es un espacio indefinido, una voz indeterminada, impersonal (el paso del *yo* al *él*, el afuera, la exterioridad, lo infinito), una totalidad cifrada en el habla literaria que siempre es lo inconcluso. Dado que esta concepción de la escritura neutra como un espacio indeterminado y ambiguo, nos resulta, incluso, incomprensible de acuerdo con los lineamientos de los diversos tipos de conocimientos tangibles y concretos (aun en el seno mismo de lo literario que pareciera dominado por la subjetividad del intérprete o por los hechos concretos del lenguaje que tienen lugar en los distintos mecanismos de composición), *la condición de extrañeza* será un rasgo central de la concepción de escritura blanchotiana; ésta se encuentra íntima e intrínsecamente relacionada con el *otro* y, en cierta forma, lo representa. Para López Gil y Bonvecchi resulta significativo el hecho de que sea, justamente, a través de la escritura, como se produce la ausencia del *ser* y de la cosa en el seno del lenguaje. La frase blanchotiana vertida en “La literatura y el derecho de muerte”: “la palabra me da el ser pero privado de ser”¹⁴⁶ les resulta una de las claves en la “evasión del ser” que Blanchot emprende contra el “ser auténtico” heideggeriano. De ahí que “escribir no conduzca a la verdad del ser, sino al error del ser, entendiendo tal error como sinónimo de “lo inhabitable”.¹⁴⁷ Emmanuel Levinas es quien advierte esta separación del *ser* a través de la escritura:

Eso impensable a que lleva —sin llevar— el poema (es decir, la obra) es lo que Blanchot llama ser. Ya para Heidegger el arte, más allá de toda significación estética, hacía resplandecer la <<verdad del ser>>, aunque tuviera esto en común con otras formas de existencia. Para Blanchot la vocación del arte no tiene igual. Pero sobre todo escribir no conduce a la verdad del ser. Podría decirse que lleva al error del ser, al ser como lugar de la errancia, a lo inhabitable.¹⁴⁸

La escritura no es el espacio donde se encontraría esa dimensión del *ser*, develado en su más honda profundidad. En ésta, por el contrario, sólo se demostraría su disolución, su dispersión, su fragmentariedad. Al respecto, el propio Levinas también anota:

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 55.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 57.

¹⁴⁸ Levinas. *Sobre Maurice Blanchot.* p. 39.

Blanchot determina así la escritura como una estructura casi loca dentro de la economía general del ser, por la cual ese ser no es ya una economía, pues ya no comporta, a través de la escritura, ninguna morada ni interioridad alguna. El ser es espacio literario, es decir, exterioridad absoluta, exterioridad del exilio absoluto. Es eso que Blanchot denomina también la “segunda noche”, esa en que la “primera noche”, desembocadura normal y aniquilación del día, se torna presencia de esta aniquilación y retorna así insistentemente al ser; la presencia que Blanchot describe por medio de términos como rumor, murmuración, reverberación, todo un vocabulario que expresa el carácter, si así puede llamarse, inesencial de este ser de la segunda noche. Presencia de la ausencia, plenitud del vacío.¹⁴⁹

En dicha “inesencialidad del ser” es donde se juega, precisamente, esa escritura de la ausencia, del vacío. Valente, por su parte, alude, en innumerables ocasiones, a este “vacío de la escritura” que liga de manera automática con una concepción casi religiosa en la poesía, en el sentido en el que ésta produce una comunión entre todos los hombres porque tiene un carácter universal comunicable. De ahí que también y por ello se interese por artistas del vacío como Antoni Tàpies que transforman la materia en una honda nada: “Lo que se comienza por crear es la nada, el principio absoluto de toda creación es la nada, y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío. El artista se hace vaciándose a sí mismo.”¹⁵⁰ En ello, se alude, por un lado, a la ausencia creada en el centro del arte: no se suplanta en él la realidad, sino se crea una nueva. Por otro, ese vacío en Valente es el poder del artista de generar, con la materia empleada con fines utilitarios, una realidad paralela que culmina en la capacidad del artista para vaciarse, que podríamos traducir como una auto-anulación. En la poesía, reiterará Valente, ocurre algo muy semejante a lo que sucede con la materia en las artes plásticas, ambas artes producen un material distinto y extraordinario, que escapa de los senderos de lo útil.

Hemos revisado algunas de las distintas implicaciones del concepto de *escritura* referido a sí misma, por un lado, lo observamos como un término que se problematiza en el siglo XX con los distintos movimientos teóricos: el formalismo y el estructuralismo. El postestructuralismo pone en tela de juicio la idea de la escritura bajo los designios concretos de un sujeto, por ello, uno de los aspectos que más importancia tiene es el concepto de *autor* como una función discursiva y no como un sujeto psicológico o histórico. Aunque estas ideas se contraponen al romanticismo en cuanto el autor ya no es el *padre* de los textos, Valente, al definir la poesía, se encuentra cercano a postulados

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 37.

¹⁵⁰ Valente. “Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente”. *Elogio del calígrafo*. p. 92.

románticos como el “escribir es engendrar” de Novalis y, también con la idea posterior de Rimbaud, del *poeta vidente*. Blanchot, por su parte, introduce una nueva posibilidad discursiva, representada mediante lo “neutro”, concepto que alude a un habla dispersa, múltiple y fragmentaria.

Otro de los problemas al que nos enfrentamos al buscar la definición del “escribir moderno” en los dos autores, fue la relación del término con el concepto de “literariedad”, lo cual puso de relieve la pregunta por la literatura y la diferenciación que establece Mallarmé entre “palabra bruta” y “palabra esencial”; distinción retomada por ambos autores. Finalmente, abordamos la relación de la literatura con el *ser* al observar que la escritura es una “suerte de evasión del ser” que suscita una distancia entre la concepción blanchotiana con los postulados heideggerianos en torno al *Dasein*. Una primera conclusión en torno al concepto, punto capital de este apartado, es que la escritura en los dos autores se encuentra referida a su mismidad y a su constitución interna. Sin embargo, en los apartados que siguen, observaremos que ambos plantean una serie de inquietudes relacionadas con la ética, lo cual, define a la escritura como una actividad con singulares *responsabilidades* y nos permite reflexionar sobre ella como parte de un contexto.

3.2 Escritura y ética

Resulta innegable que existen una serie de conceptos éticos relacionados con la escritura que adquieren relevancia y que es pertinente analizar. Emmanuel Levinas dice que la obra de Blanchot no admite ninguna filosofía ni tampoco una ética,¹⁵¹ pero hemos visto que el pensador francés sigue echando mano de múltiples conceptos de estas disciplinas, aunque su pensamiento es ambiguo y contradictorio. Para clausurar y cuestionar, tiene que retomar una serie de concepciones heredadas desde el romanticismo, por ejemplo, la escritura fragmentaria, o el pensamiento filosófico hegeliano y de ahí que, como dijimos en el primer capítulo, sus textos sean híbridos y se compongan de múltiples discursos que es posible descomponer y atender desde nuestra visión crítica. Por su parte, Valente cuestiona también el papel ético de la escritura al cuestionarse por diversos conceptos como los de “tendencia”, “estilo”, y abordar diversas temáticas relacionadas con el papel colectivo de la palabra poética.

Es innegable que los contextos de los escritores analizados son fundamentales. Por un lado, el contexto de las guerras mundiales y el de la guerra civil española, son determinantes para comprender algunas de las preocupaciones de estos autores. Por otro, es necesario esclarecer si estas preocupaciones se contraponen o se complementan con las definiciones de la escritura referida a sí misma que planteamos en el apartado anterior. Blanchot, como sabemos, preocupado por el cambio de discursos a partir del nazismo, escribe numerosos ensayos destinados a la pregunta sobre cómo debe ser la escritura a partir de un evento histórico de tal magnitud. Por su parte, Valente se cuestiona, en *Palabras de la tribu*, cuál es la diferencia entre la poesía tendenciosa y una poesía que privilegia el estilo. De ahí que términos como *responsabilidad*, *amistad*, *desastre*, e *intelectual*, adquieran relevancia en lo concerniente a este tema. No sólo en tanto estos términos se refieren al contexto determinante en los dos autores, sino porque los mismos ensayos toman como eje todas estas problemáticas poniendo al texto literario en innumerables encrucijadas.¹⁵²

¹⁵¹ Levinas. *Sobre Maurice Blanchot*. p. 43.

¹⁵² Una de estas encrucijadas es la del concepto de “pasividad” que López Gil y Bonvecchi advierten tanto en Blanchot como en Levinas. La pasividad, según las autoras, es una resignificación del sujeto. No implica la no acción, porque el término no sólo se define por su contrario, es decir, por la actividad, sino que indica que los autores conciben la creación de la nada, de lo que nunca ha sido y de lo imaginario. Dicen López Gil y Bonvecchi: “Cuando no hay nada, cuando hay fascinación ante la imagen, cuando el otro es anónimo y se convierte en realmente Otro, cuando es el lenguaje el que habla, la experiencia de la nada se destruye como experiencia y deja aparecer una pasividad incontrolable, una pasión misteriosa y peligrosa.” (p. 139).

En “La interrupción como en una superficie de Riemann”, Blanchot aborda el habla de la interrupción, citando el discurso hitleriano como un habla “altiva y solitaria” más cercana a una suerte de dictado que a un habla de la conversación: allí donde es posible interrumpirse para que el *otro* hable.¹⁵³ Esta atención al *otro* va a ser una piedra angular en lo que respecta a la escritura como espacio ético y se liga, desde luego, con la concepción de lectura que habíamos esbozado en el apartado anterior. Para que la escritura se cumpla es necesario que un lector active los sentidos de la obra. No obstante, la escritura se realiza como una expresión “desprovista de poder”, donde se juega una de sus características dominantes. Ésta no busca generar, de inicio, estrategias de convencimiento o persuasión hacia el lector, simplemente es, aunque sea el lector quien active sus sentidos y ponga a girar innumerables significados de la más diversa índole. Para Valente, el que la escritura se encuentre amenazada por una *tendencia* implica una suerte de tiranía del escritor sobre la escritura misma: “Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión.”¹⁵⁴ Por su parte, Blanchot, en *La escritura del desastre* afirma: “Que las palabras dejen de ser armas, medios de acción, posibilidades de salvación. Encomendarse al desconcierto.”¹⁵⁵

La escritura relacionada con la ética nos sitúa de inmediato ante el problema de la *responsabilidad* que Jean Paul Sartre evoca en “¿Qué es la literatura?”; en este ensayo, Sartre otorga a la prosa un carácter ideológico porque ésta trabaja con las ideas, mientras que la poesía, juega únicamente con el lenguaje.¹⁵⁶ Las teorías sobre la literatura en los

Es por esta “lógica de la pasividad” por la que Blanchot y Levinas “radicalizan sus disciplinas hasta el punto de que ya no se puede hablar de ética, estética o política en el sentido usual.” López Gil. Bonvecchi. *La imposible amistad*. p. 140 (Considero que este concepto de la *pasividad* está abordado de forma confusa en este libro, porque nunca se dice cuáles son los recursos que logran que se genere esa “nada” en los textos. Por otra parte, me resulta muy complicado imaginar una “pasividad descontrolada”, el participio “descontrolada”, alude a actividad y si la pasividad no se define por su contrario, resulta paradójico atribuirle esa cualidad.)

¹⁵³ Blanchot. “La interrupción como una superficie de Riemann”. *El diálogo inconcluso*. p. 135.

¹⁵⁴ Valente. “Tendencia y estilo”. *Las palabras de la tribu*. p. 27.

¹⁵⁵ Blanchot. *La escritura del desastre*. p. 18.

¹⁵⁶ Dice Sartre: “Pero que un poeta tenga prohibido el comprometerse, ¿es motivo para que el prosista quede dispensado de hacerlo? ¿Qué hay de común entre los dos? El prosista escribe, es verdad y el poeta escribe también. Pero entre los dos actos de escribir no hay de común más que el movimiento de la mano que traza las letras. En lo demás, sus universos no tienen comunicación entre sí y lo que vale para uno no vale para el otro. La prosa es utilitaria por esencia: definiría muy a gusto al prosista como hombre que se sirve de las palabras.” (p. 54.) Sartre acota que el poeta, en cambio, se interesa en las palabras de modo desinteresado porque son las emociones las que cobran fuerza a través del lenguaje poético. Esta división planteada por Sartre no toma en cuenta, desde luego, las posibles mezclas entre los géneros que empiezan a ser notorias para varios autores del siglo XX (incluyendo los poemas en prosa ya instituidos por Baudelaire), y la cualidad de la escritura en sí misma (ya sea prosa o verso) para preguntarse por sus propios medios de composición. Jean Paul Sartre. “¿Qué es la literatura?”. *¿Qué es la literatura?* pp. 43-66.

años sesenta del siglo XX, en cambio, tienen una concepción muy distinta de lo literario, que proviene precisamente del hecho de que cualquier pieza literaria, como hemos dicho, contenga recursos específicos que hacen que un mensaje sea propiamente *literario*. La “rarefacción” y la “artificiosidad” de los textos literarios ya había sido advertida, mucho antes, como hemos apuntado, por el formalismo ruso. Hay, además, un cambio en lo tocante a una concepción de lectura, al desplazarse el acento crítico colocado en los sujetos, apartando al texto mismo; no se buscan, por consiguiente, consignas políticas o morales en los textos literarios, sino que se trabaja con los materiales que se encuentran en un texto, esto a nivel crítico. Cabe distinguir, asimismo, una teoría immanentista en torno a la literatura en la que ésta se explica por sí misma, en la que podríamos comprender al estructuralismo, mientras que otra, la existencialista de Sartre, se destina al carácter “comprometido” de la literatura.

Pese a lo anterior, los apuntes de Blanchot contra todo discurso antisemita desmienten, en cierta forma, su postura “esencialista” cuando afirma, en las primeras páginas de *El espacio literario*, que “la obra es”.¹⁵⁷ “La obra es” implica una omnipresencia de la obra por encima de los sujetos, de su contexto y de la historia que la contiene. Pero he ahí que Blanchot escribe posteriormente, un texto como *La escritura del desastre*, destinado precisamente a abordar el problema del discurso después de los campos de concentración. De igual manera, *El diálogo inconcluso* también contiene numerosos ensayos que abordan el problema de la historia y, asimismo, se encuentra el texto destinado a la figura del intelectual: *Los intelectuales en cuestión*.

Como vimos anteriormente, el hecho de que *la obra sea* no excluye, de ningún modo, ni al autor ni al lector del texto porque éstos continúan siendo funciones textuales. No obstante, no se busca en ellos una explicación psicológica, histórica o moral. En este sentido, ¿cuál sería la responsabilidad del escritor frente a la historia? Precisamente en *Los intelectuales en cuestión*, Blanchot advierte que hay un momento en el que, al menos los escritores de su tiempo, pasan de ser *escritores* a ser *intelectuales*, en el momento mismo en el que realizan textos ideológicos.

La figura del *intelectual* es amplia y compleja, se define en la misma medida en la que las diversas condiciones políticas e históricas de determinado momento determinan su postura en un marco de fuerzas ideológicas. Nos remitiremos, no obstante, a la

¹⁵⁷ Esto, sin duda, enfatiza la riqueza de la obra blanchotiana, pues si bien ésta guarda una relación con el estructuralismo en tanto *la obra es*, con su singularidad y leyes propias, a la vez, admite una incidencia de la literatura en el contexto socio-político, en la misma medida en la que el lector es la función más importante que da el *ser* a lo literario.

definición del intelectual que el propio Blanchot realiza en el libro citado. La definición que la RAE ofrece para el intelectual es la siguiente: “Dedicado preferentemente al cultivo de la ciencia y de las letras.// Espiritual, incorporal.// Pertenciente o relativo al intelecto.” Estas definiciones básicas de esta figura cultural no se relacionan en absoluto con lo que Blanchot entiende por lo mismo, porque agrega un componente ideológico, cuya característica central es acuñar cierto tipo de ideas y manifestarlas públicamente. Estas ideas forman parte de una ideología¹⁵⁸ en la misma medida en la que pertenecen a las tendencias políticas de un grupo determinado y en cuanto a que tratan de incidir en su entorno mediante su manifestación pública, es decir, a través de ciertos textos. Dichos textos, no obstante, ya no pertenecen al campo¹⁵⁹ estrictamente literario, sino a uno sociológico y político, porque resumen las posturas de los autores; el gran problema es que dichos autores pertenecen a la literatura y su incidencia en un campo político está dada, precisamente, por pertenecer al campo literario.¹⁶⁰ Es aquí donde el peso de los acontecimientos históricos es de capital importancia, pues las relaciones del arte, ya sean con su mismidad o con su entorno, adquieren importancia y permiten redefinirla desde diversos ámbitos. He aquí la transición que Blanchot advierte del *escritor* al *intelectual*:

Cuando el intelectual —el escritor— se decide y se declara, sufre un daño quizá irreparable. Se sustrae a la única tarea que le importa. Puede incluso que llegue a perder definitivamente el derecho a la palabra espontánea. Entre dos necesidades que se imponen sin imponerse, cede a aquella para la que está menos capacitado. Cuando le sería tan fácil mantenerse al margen. ¿Qué clase de mandamiento exterior es ese al que debe responder, que le obliga a incorporarse al mundo y asumir una responsabilidad suplementaria que puede acabar perdiéndole?¹⁶¹

El componente ideológico que advertíamos en la definición del intelectual se encuentra manifiesto en esta cita en la medida en la que su posición es identificada con una *decisión*: es el intelectual (previamente un escritor) quien decide declararse, y es

¹⁵⁸ Terry Eagleton en su libro *Ideología* define a la ideología, en su sentido más lato, como un campo de ideas que se constituyen como fuerzas en un discurso y no como instrumentos de poder.

¹⁵⁹ La noción de *campo* es sumamente compleja. Ésta se desprende de la división del trabajo. Es una manera de especializar la idea de *poder*. De este modo, los actores que componen el campo asumen diferentes posiciones determinadas por los diferentes tipos de capital que poseen (económicos, culturales, sociales o étnicos). En *Las reglas del arte* Bourdieu observa que en el siglo XIX hay dos polos en pugna: la literatura como un uso social y la literatura como un fin en sí mismo.

¹⁶⁰ Precisamente Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, aborda las relaciones entre el campo literario y el campo social y político, perteneciendo el primero también a un ámbito de poder. Cabe acotar, que precisamente Bourdieu advierte la autonomía alcanzada por el campo literario en el siglo XIX con Flaubert y Baudelaire cuando el postulado de “el arte por el arte” es la piedra angular de la concepción estética. Podríamos decir que este enunciado se replantea a mediados del siglo XX, con la problemática de los campos de concentración y ya no es tan segura la relación del arte con su mismidad.

¹⁶¹ Maurice Blanchot. *Los intelectuales en cuestión*. p. 88.

entonces cuando su tarea previa (la escritura) se ve desplazada por esa decisión. Para Blanchot allí se juega, precisamente, la duda planteada aquí: ¿cuándo debe un escritor pronunciarse contra o a favor de una idea? De ahí que la revisión concreta a escritores convertidos en intelectuales se vuelva la tarea de *Los intelectuales en cuestión*. En éste aparecen así, todos aquellos escritores, convertidos en intelectuales por asumir una postura y tener una voz en el tribunal del caso Dreyfus, emblema de la incidencia del intelectual en la política. Valéry, Heidegger, Barrès, Anatole France, serán algunas de estas figuras que veremos desfilar para preguntarnos precisamente, ante ejemplos como éstos, ¿cuáles son las relaciones entre la escritura y la historia? Para Blanchot las conclusiones no son, desde luego, determinantes, pero el caso Dreyfus:

...enseña también que esta gloria les resulta muy cara (a los intelectuales que opinaron y participaron directamente en éste) y les fuerza a una vocación que los transforma y quizás los sobrepasa. Cuando se lucha para que se le devuelva la inocencia a un hombre como Dreyfus, no basta con defender una causa y examinar las pruebas de un proceso; es algo más que un sistema lo que está en juego, es la sociedad, es la religión de la que proviene el antisemitismo como de una fuente envenenada.¹⁶²

Este carácter universal —advertido en ese sistema en juego, que engloba no el caso concreto, sino a la sociedad en general—, del que Blanchot dotará al intelectual, pondrá sobre la mesa el valor ético que debe tomarse en cuenta, a saber, el de la justicia. La conclusión de Blanchot, finalmente, es que “son necesarios los intelectuales para volver a la idea simple de justicia, a una justicia abstracta y formal tanto como pueda serlo la idea del hombre en general.”¹⁶³ Y tal y como existen los “intelectuales justos” también existen los “injustos”, aquellos que, a ojos de Blanchot, apoyaron el discurso antisemita. Por su parte, Tzvetan Todorov en su libro sobre los campos de concentración *Frente al límite*, proporciona un comentario sugestivo sobre la obra blanchotiana:

(Maurice Blanchot, autor al que admiré en otro tiempo, ha titulado una de sus últimas publicaciones (de 1984) “Los intelectuales en cuestión”. Hace aquí comentarios juiciosos, y, no obstante, me dejan confundido. Y es que consagra, por ejemplo, muchas páginas —llenas de finas observaciones— a la adhesión de Paul Valéry a la campaña antisemita y al partido antidreyfusista, a comienzos del siglo XX; y formula este juicio severo: “Yo no infiero [de este examen] nada que pueda justificar el haber unido su nombre a los nombres de los que exigían, en los peores términos, la muerte de los judíos y la aniquilación de quienes los defendían” [13]. Lo que me incomoda en estas frases, es el saber que el propio Blanchot se adhirió, entre 1936 y 1938, a las posiciones de la Acción francesa, nacionalista y antisemita, y que firmaba en *Combat* artículos en los que los judíos eran fustigados y regularmente asociados a los

¹⁶² *Ibid.* p. 77.

¹⁶³ *Ibid.* p. 82.

bolcheviques. Más tarde, sufrió una conversión completa -se ha convertido más bien en procomunista y filosemita-; pero no ha encontrado en sí mismo, que yo sepa, la fuerza moral para escribir aunque sólo fuera una línea sobre su propia ceguera de antaño. Sin embargo, esta línea hubiera sido un verdadero acto moral y, en nosotros, sus lectores, hubiera ejercido una acción más fuerte que las largas páginas consagradas a los errores de los otros...¹⁶⁴

Como se puede observar, Todorov también imputa a la escritura cierto compromiso en el que el escritor que se lanza a explorar los asuntos ético-políticos de otros escritores, también debe de asumir determinada postura. Podríamos decir, debido a lo anterior, que el compromiso ético con la escritura tiende, precisamente, a hacer suya esa habla impersonal que no contiene un yo preciso sino un todos, y que en esa impersonalidad se encuentra, precisamente, la figura del *otro*:

Mientras el otro es lo lejano (el rostro que viene de lo absolutamente lejano del que lleva la huella, huella de eternidad, de pasado inmemorial), sólo la relación a la que me ordena lo ajeno del rostro, en la huella del ausente, es *más allá* del ser —que no es entonces el sí mismo o la ipseidad (Levinas escribe: <<más allá del ser, está una Tercera persona que no se define por el sí mismo>>).¹⁶⁵

Más adelante, también en *La escritura del desastre*, Blanchot evoca el término *responsabilidad* al modo levinasiano como “la responsabilidad de hacer una filosofía distinta en la que se descubra la *otredad* en lugar del *mí* y del *yo*.”¹⁶⁶ ¿Dónde cabe este desprendimiento? Justamente, en la escritura impersonal, neutra, en ese espacio que no le habla a la especificidad y que no dice lo particular sino lo universal. De ahí que otra de las figuras éticas que adquiere importancia en la teoría blanchotiana sea la amistad.¹⁶⁷ La amistad siendo tan sólo una de las posibilidades del hombre, permite, según Blanchot, “la proximidad de lo más remoto” y el acceso a lo desconocido.¹⁶⁸ La escritura permite entablar amistades porque es el espacio que el *otro* se apropiará mediante la lectura.

Valente en un ensayo de *Palabras de la tribu* titulado “Literatura e ideología: un ejemplo de Bertolt Brecht”, aborda esta misma cuestión de la amistad y la otredad, al referirse al simple comunicar como a una forma de dominación del hombre en la cultura

¹⁶⁴ Tzvetan Todorov. *Frente al límite*. pp. 122-123.

¹⁶⁵ Blanchot. *La escritura del desastre*. p. 27.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 29.

¹⁶⁷ El libro de Marta López Gil y Liliana Bonvecchi se titula *La imposible amistad*; alude a la imposibilidad de la amistad en la medida misma en la que ésta no es una característica inherente al hombre sino tan sólo una posibilidad del mismo. De ahí que las autoras coloquen el adjetivo de “imposible” que se refiere a algo que no está en nuestras características pero que podemos tomar como parte de nuestras aspiraciones éticas.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 30.

de masas, mientras que la literatura permite una “humana participación” entre los hombres. Al respecto, se pone sobre la mesa el problema de la ideología. Así, según Valente, la ideología sólo le proporciona al escritor un surtido de temas, y advierte que entre “mayor sea su sumisión a la intencionalidad temática, mayor será la distancia que lo separa de la realidad. En tales condiciones, la literatura tiende a tematizarse, es decir, a convertirse en mera comunicación de temas y el proceso creador pierde su calidad de conocimiento, lo que lo esteriliza de raíz.”¹⁶⁹ Esta tematización a su vez, y como lo advierte el propio autor, corresponde a esa “estatización de la política” que Walter Benjamin adjudicaba a la sangrienta historia europea. De esta manera, una literatura determinada y atravesada por ideologías: “es una literatura reducida a su mera instrumentalidad, sierva de la intención y de los temas, absorbida por decreto en la superestructura ideológica.”¹⁷⁰

A la vez en “Tendencia y estilo”, Valente advierte que los poetas dominados por la tendencia están condenados a realizar un trabajo dudoso. Como escritor de la posguerra, es evidente el auge de los temas sociales y políticos a los que su generación y las generaciones posteriores se enfrentan.¹⁷¹ Valente afirma: “la adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de una obra literaria.”¹⁷² Pese a esta contraposición a la poesía tendenciosa, Valente apuesta por una poesía comunitaria,¹⁷³ de ahí que el título de su libro *Las palabras de la tribu* corresponda a lo que Octavio Paz denomina como tal: “la misión del poeta fue antaño *dar un sentido más puro a las palabras de la tribu*, hoy es una pregunta sobre ese sentido.”¹⁷⁴ La poesía así ya no sólo delata las preguntas de la tribu, es decir, de la colectividad, sino el sentido mismo de dichas preguntas.

Debido a lo anterior, podríamos decir que la relación entre escritura y ética nos muestra la preocupación en nuestros dos autores por producir el engarce entre lo escrito

¹⁶⁹ Valente. “Literatura e ideología: un ejemplo de Bertolt Brecht”. *Las palabras de la tribu*. p. 40.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 41.

¹⁷¹ En parte, la reacción y la disputa entre los poetas de la experiencia y la poesía de la diferencia, discusión relacionada con la creación de muchas antologías y el surgimiento vertiginoso de muchas propuestas poéticas tiene que ver con esta decisión del poeta de servir al estilo o a la tendencia. Desde luego, esta división de la “tendencia” y del “estilo” se encuentra sumamente simplificada, pues una no niega del todo a la otra y dependiendo de una poética concreta las podemos encontrar mezcladas. Sin embargo, estas disputas en el seno de la poesía, sin duda, echan luz sobre la preeminencia de ciertos campos de poder funcionando alrededor de la literatura, al decir de Bordieu.

¹⁷² Valente. “Tendencia y estilo”. *Las palabras de la tribu*. p. 28.

¹⁷³ Al respecto también es importante el correlato que podemos establecer entre la “poesía comunitaria” de Valente con la poesía de soledad y de comunión que Octavio Paz establece en su ensayo titulado “Poesía de soledad y poesía de comunión.”

¹⁷⁴ Octavio Paz. *El arco y la lira*. p. 284.

y el *otro*, es esa la poesía comunitaria de Valente y la poesía desprovista de poder a la que alude Blanchot. Este último, a su vez, sí encuentra, sobre todo en su texto propiamente político (*Los intelectuales en cuestión*), que la tendencia del escritor puede ser determinante en cuanto a la creación de ciertos valores y que en esa medida es posible asistir a una transformación del escritor en intelectual. No podríamos decir que la incidencia de un escritor en las problemáticas sociales y políticas de su entorno, se contraponen a la escritura dedicada a la reflexión sobre sí misma. Únicamente podríamos afirmar que, en ciertos momentos, cuando está dedicada a fines propiamente “intelectuales” —siguiendo la definición de Blanchot—, cambia de funciones. Hemos tratado muy escuetamente la influencia capital del entorno sobre los dos autores, basta únicamente acotar, que dentro de la definición del término escritura, también se encuentran estas implicaciones.

3.3 La crítica

Los dos autores que analizamos realizan crítica literaria,¹⁷⁵ esto es, revisiones y comentarios singulares sobre obras literarias específicas. Analizaremos a continuación sus distintas estrategias de lectura para configurar sus diversas concepciones críticas en torno a la tradición literaria que deciden estudiar. La manera de concebir el concepto de *crítica*¹⁷⁶ tiene una estrecha relación con el término *escritura*, pues ésta implica también una manera precisa de escribir y una forma de apropiarse de los textos. Nos interesa dilucidar si dicha forma de escribir se subordina a las obras que analiza, si es independiente y creativa y cuáles son sus relaciones con la teoría literaria. Asimismo, es necesario revisar los distintos recursos enunciativos que emplea e intentar deducir un tipo de análisis en estos dos autores.

En principio, es necesario atender a una posible y simplificada definición de la teoría literaria y sus diferencias con el concepto de *crítica*. La *Breve introducción a la teoría literaria* de Jonathan Culler, proporciona una serie de características de la teoría, entre ellas, su carácter interdisciplinario, su capacidad analítica y su carácter especulativo, la crítica que realiza a las nociones de sentido común y la reflexión, como el pensamiento sobre el pensamiento en sí.¹⁷⁷ De esta manera, la teoría literaria reflexiona un amplio espectro de problemas que se van enriqueciendo gracias a su apoyo con otros campos de trabajo (desde la lingüística —como sucede en el análisis estructural—, hasta la historia y la política —en el caso de los estudios literarios de corte marxista—). La teoría aborda problemas de orden general, por ejemplo, se pregunta por las definiciones de *literatura*, *escritura*, *lector*; conceptos que forman parte del sentido común y son reevaluados tanto en su definición como en la reflexión que otras teorías han realizado sobre ellos. Un análisis singular sobre las obras concretas implica un análisis *crítico* que puede ser de

¹⁷⁵ Walter Mignolo define el vocablo *crítica* como un término que “pasó a designar, en la modernidad, una manera de conversar sobre literatura que en la Edad Media Clásica llevaba el nombre de *comentario*.” Walter Mignolo. “Comprensión hermenéutica y comprensión teórica”. *Material de lectura Teoría literaria*. p. 45.

¹⁷⁶ El concepto *crítica* responde a la misma complejidad que la noción de *escritura*, porque éste no sólo se adscribe una sola definición. Aquí utilizo este concepto dentro de la literatura en su acepción más simplificada: como una visión singular sobre un texto en concreto, es decir, una *interpretación*. La *crítica* no obstante, bien puede corresponder a la reevaluación de un estado de las cosas y de los conceptos y al juicio interpretativo que éstos merecen, por ejemplo, *La crítica del juicio* revalúa los términos referidos al arte y a la estética y los revalúa. Criticar así, tiene también una connotación valorativa que en el caso de la literatura se complica en la medida en la que se relaciona con un contexto. Parte del ejercicio crítico lo constituye, asimismo, el canon literario que se va construyendo en los diversos periodos históricos mediante la crítica a ciertas obras privilegiadas sobre otras.

¹⁷⁷ Jonathan Culler. *Breve introducción a la teoría literaria*. p. 26.

diversas clases y responder a distintos métodos concretos, por ejemplo, el análisis de corte semiológico que realiza María del Carmen Boves Naves al poema “Olmo seco” de Antonio Machado o el análisis estructural de Roman Jakobson al soneto de Baudelaire “Los gatos”. El ejercicio crítico tal y como advierte Walter Benjamin en “El concepto de crítica en el Romanticismo alemán” implica, asimismo, una distancia hacia lo observado, en ella, interviene la ironía como una producción analítica en la que, a la vez, es posible reflejarse. Estas dos formas de acercarse a lo literario —la teoría y la crítica— no son excluyentes, es decir, podemos encontrar apuntes teóricos mezclados con un análisis crítico concreto.

Tanto Valente como Blanchot analizan los textos literarios de esta forma. Los autores escogidos para analizar son un mosaico heterogéneo de figuras. Los libros más importantes de Blanchot sobre crítica literaria impregnada de comentarios teóricos de carácter filosófico son *La parte del fuego*, *De Kafka a Kafka*, *El libro por venir*. Por su parte, *El espacio literario* y *El diálogo inconcluso* son trabajos de orden general en los que Blanchot ocupa a los autores para ejemplificar los problemas teóricos. Aunque en ellos también realiza análisis detallados, por ejemplo, de Mallarmé y de Rilke (en *El espacio...*), los utiliza únicamente para sustentar los problemas de carácter general.¹⁷⁸ A su vez, Valente realiza un trabajo crítico semejante; sus ensayos son una mezcla de problemas teóricos generales que siempre encuentran, en los comentarios críticos, un modo de ejemplificación. *Las palabras de la tribu* contiene una segunda parte destinada a ensayos críticos en los que Valente analiza a múltiples poetas, entre ellos, Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca, Luis Cernuda, César Vallejo, Miguel Hernández, José Lezama Lima, Borges, etc. Allí, los análisis son acotados y destinados a cada autor precisamente para insertarlos en un marco general referido a la tradición poética del siglo XX. *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) y la *Piedra en el centro* (1982) son libros destinados al análisis crítico de los autores místicos que Valente analizó con insistencia: Miguel de Molinos, San Juan de la Cruz, Santa Teresa. Aparecen en éstos, trabajos sobre el lenguaje de los místicos, apuntes sobre pintura (sobre el Bosco, por ejemplo), reflexiones sobre el cristianismo, etc. *Variaciones sobre el pájaro y la red* sigue las mismas líneas temáticas que los libros anteriores; son ensayos destinados a las

¹⁷⁸ Desde luego, este comentario está simplificado. La reducción obedece simplemente a la sistematización de los problemas que intentamos abordar en este apartado. No están tomadas en cuenta todas las obras de Blanchot. Únicamente tomamos como ejes los textos aquí señalados y no descartamos encontrar pistas sobre la crítica en otros libros; pero al momento, tomaré solamente estos textos que me parece que ocupan un lugar predominante en torno a este tema.

preocupaciones de corte general y abstracto sobre las que Valente reflexiona, de ahí que aparezcan textos destinados a preguntarse por la poesía y a reflexionar en torno al lenguaje (se repite la misma preocupación mística y se profundiza en la relación de ésta con la poesía). Asimismo, aparecen otros temas y otros autores, por ejemplo, Montaigne, Edmond Jabès, Antonio Tabucchi, etc. Finalmente, *Elogio del calígrafo* (2002) también contiene ejercicios críticos pero de obra plástica, en éste, el autor trata problemas estéticos y concentra los análisis en las obras de Antoni Tàpies y Eduardo Chillida. También trabaja con la obra de pintores, escultores y fotógrafos hispanoamericanos, de los cuales elabora breves ensayos impregnados de lirismo. Sus fuentes teóricas, en estos textos, van desde Walter Benjamin hasta Heidegger, pasando por el místico Meister Eckhart, hasta referencias indispensables en el arte de principios del siglo XX, como Klee y Kandinski. Muchas de estas referencias tienen que ver con todo el aparato filosófico blanchotiano.

Para comprender el concepto de *crítica* es necesario repensar los términos circundantes al concepto de *escritura*. Si comprendemos la *crítica* como una *escritura*, veremos que al igual que los distintos géneros literarios, ésta responde a sus propias leyes. El que la crítica implique una escritura no es, desde luego, una conclusión simple. Para comprender este razonamiento tendríamos, en primer lugar, que atender a un cambio en el seno de la crítica misma, en el cual, ésta ya no es un ejercicio secundario (en tanto está basada en otros libros), sino una escritura propia, independiente, que no obedece a las leyes del texto que analiza, sino a sus propias determinaciones. Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* se refiere a una crítica post-estructural en la que el estructuralista debe convertirse en escritor “no por cierto para profesar o para practicar el <<buen estilo>>, sino para volverse a topar con los candentes problemas que toda enunciación presenta cuando deja de envolverse en los benéficos cendales de las ilusiones propiamente realistas, que hacen del lenguaje un simple médium del pensamiento.”¹⁷⁹ La crítica como una *escritura* es, en parte, una de las explicaciones que nos hacen ver la obra de estos dos autores bajo una perspectiva que, a su vez, como dijimos en el primer capítulo, los emparenta muy bien con un género ecléctico, creativo y multidisciplinario: el ensayo. Es necesario recordar que la crítica tampoco estaría exenta de esta clasificación y que los post-estructuralistas (Barthes, Foucault, Paul de Man, Derrida, etc.) cultivan este modo de escribir y acuñan una noción semejante en torno a la *escritura*.

¹⁷⁹ Roland Barthes. “De la ciencia a la literatura”. *El susurro del lenguaje*. p. 17.

Una de las primeras cuestiones que se nos presentan con respecto a la crítica, es la evidente separación entre ésta y las obras literarias a las cuales analiza. Si bien las obras literarias poseen un peso determinante porque gracias a ellas la crítica se sostiene; ya no es indispensable la existencia de la obra para que la crítica literaria tenga lugar, precisamente, por lo que apuntamos en el párrafo anterior. Así, la crítica literaria contemporánea se manifiesta de formas tan diversas que, muchas veces, nos sorprendemos leyendo ensayos sin conocer los textos que se abordan; esto también puede hablarnos de un desbordamiento crítico que algunos pensadores han considerado negativo; como George Steiner que en *Extraterritorial*, denuncia el exceso de la crítica como algo que promueven los centros de enseñanza universitaria, desplazando a los textos literarios.¹⁸⁰ Este espíritu “creativo” de la crítica, en cierta forma, se encontraba subordinado a la obra literaria en el siglo XIX porque ésta se consideraba como producto del genio artístico (el poeta romántico como un pequeño Dios). A partir del siglo XX, en cambio, el respeto por la obra literaria queda un tanto diluido en la medida en la que la obra es desgajada en todos sus componentes que después permitirán un ensamblaje enriquecido.¹⁸¹ Es posible analizar la obra descomponiéndola en múltiples partes para conocer todos y cada uno de sus componentes. Los recursos del texto literario así, no obedecen únicamente al movimiento de la “inspiración” sino a operaciones concretas del lenguaje. Este cambio de la crítica será sugerido también por Roland Barthes en “La muerte del autor” y se relaciona con un problema que ya hemos abordado: la abolición del sujeto como un autor concreto que explica al texto. Barthes apunta que es posible la crítica sin someterse a los designios de un autor imponiéndole al texto una especie de sentido oculto y último por *descifrar*. La crítica, cuestiona Barthes, se ha dedicado a describir al autor: “...una vez hallado el Autor, el texto se <<explica>>, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el

¹⁸⁰ Dice Steiner: “En la actualidad padecemos de una inflación de crítica que presume cierta autonomía... Los críticos y los historiadores de la literatura escriben sobre la escritura: libros acerca de libros. No tiene sentido analizar esta derivación ontológica, y mucho menos considerar al comentarista por sobre el creador. Hoy en día existe un nuevo *métier* académico: la crítica de la crítica. No se erigen demasiadas estatuas de escritores, pero contradiciendo las predicciones más pesimistas de Sainte-Beuve es posible que muy pronto se erijan estatuas de los críticos.” *Extraterritorial*. p. 128.

¹⁸¹ Este apunte se refiere, desde luego, al estructuralismo que trabaja con dos operaciones que Roland Barthes define como fundamentales, el “recorte” y el “ensamblaje”, pero también refiere al antecedente inmediato, al formalismo, que fue una corriente teórica que analizó por primera vez los textos literarios desde su *inmanencia*.

hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor.”¹⁸² A su vez, Barthes contrapone una crítica como una “escritura múltiple” que, como dijimos en el primer apartado de este capítulo, será piedra angular en la nueva concepción de la escritura para todos estos autores. La crítica, al formar parte de esta “escritura múltiple” se dedicará, según Barthes, a “desenredar” y no a “descifrar”. De ahí que, aunque nuestros dos autores están buscando eso “oscuro” y “profundo” en los autores que leen, tratan de desenredar ese proceso indesignable de la creación pero al cual, nunca otorgan una salida definitiva.

Maurice Blanchot advierte un cambio sustantivo en torno a la crítica como una escritura independiente. Para él, el *Sturm und Drang* glorificaba al artista creador como una “individualidad poderosa”, privilegiando al artista a través de una exaltación de su genio.¹⁸³ Contrapuesta a esta visión, la postura de Mallarmé y de Cézanne plantean, desde el lado creativo, la figura de un “artista modesto” que no pretende la gloria sino que la intercambia por una búsqueda oscura que caracteriza el “auténtico” proceso creativo. El arte moderno, así, se plantea como un ejercicio del pensamiento distinto al arte Romántico en la medida en la que “expresa y quizá lleva a cabo relaciones que *preceden* a toda realización objetiva y técnica.”¹⁸⁴ El arte como una zona compleja que se encuentra más allá de su realización concreta, hace que los propios artistas se cuestionen sobre su ser y, a la vez, pone de relieve ante los ojos de la crítica, la necesidad de preguntarse por su constitución. Ya no resulta suficiente, por tanto, advertir una *inmanencia* en el texto literario (es decir, una serie de recursos y herramientas bien definidos), pues el proceso de escritura implica esa “oscuridad” a la que el artista se enfrenta una y otra vez en la medida en la que escribe. Dicha “oscuridad”, no obstante, también es percibida por el crítico que en su propia experiencia de escritura vuelve a confrontarse con ésta y, a la cual, añade la experiencia de la obra singular que lee. El problema es que, justamente, al ponerse en tela de juicio el concepto de *escritura*, la propia crítica tiene una confrontación con su mismidad, es decir, con su manera de *escribirse*.

José Ángel Valente se muestra preocupado constantemente por el proceso de creación. En *Las palabras de la tribu*, en “La hermenéutica y la cortedad del decir”, Valente habla sobre la experiencia poética como pulsión hacia el origen. Para Valente, este movimiento hacia el origen reaparece en lo moderno que trata sobre “el ser vivo del

¹⁸² Barthes. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. p. 70.

¹⁸³ Maurice Blanchot. “La desaparición de la literatura”. *El libro por venir*. P. 232.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 233.

lenguaje” que reconduce el pensamiento “hacia el lenguaje mismo, hacia su ser único y difícil.”¹⁸⁵ La crítica de Valente a menudo se sitúa en este problema teórico que trata de reflexionar a través de los autores concretos a los que se refiere. *¿Qué significa el proceso de creación poética?*, será la interrogante que recorre los análisis sobre determinados autores. Para abordar este problema de índole general, Valente hace numerosos acercamientos críticos a la obra de los místicos, porque en ellos encuentra una “experiencia abisal” muy semejante a la que conduce el pensamiento sobre el proceso de creación poética: la primera, trata de aventurarse al encuentro con lo divino (abisal, inefable), mientras que la segunda, se confronta consigo misma, con su palabra oculta, igual de abisal e inefable que la que fabulan los místicos. En este mismo ensayo, Valente también apuesta por el *comentario* al afirmar que la palabra poética requiere más que otra cosa, la interpretación y la hermenéutica pues es necesario descubrir su contenido oculto. Ciertamente, en este punto, las anotaciones de Valente, se contraponen a la idea de crítica de Barthes, pues la hermenéutica permite “descifrar”, pero los propios análisis de Valente nunca logran desentrañar esas “verdades” que no se encuentran ni en la fabulación mística ni en el proceso creador de la poesía. El contenido oculto de la poesía es un problema relacionado con la inefabilidad que Valente ve como un aspecto eficaz del propio lenguaje. Así, la cortedad del decir y la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. De ahí que la “fracción sumergida” de lo que no puede decirse requiera un lenguaje segundo, una hermenéutica.

El libro por venir es un conjunto de ensayos críticos en los cuales Blanchot aborda el problema al que nos referimos. Lo que busca en todos los autores que allí se analizan es precisamente qué se entiende por escritura y cómo los escritos aparentemente “más personales” (es decir, los diarios, las cartas, las anotaciones personales, en suma), pueden servir de indicio a estos procesos “oscuros” que rondan al escribir. De ahí que la problemática del sujeto se ponga de relieve en la misma medida en la que, contradictoriamente, son esos documentos “personales” los que alcanzan a ofrecer un acercamiento a esos procesos complejos y alejados de un “cuerpo” concreto de escritor. El ensayo “Joubert y el espacio” resulta revelador al respecto; en éste, Blanchot analiza los *Pensamientos*, en los cuales, el ensayista francés nos relata esa intimidad profunda con el ser literario. Joubert no escribe propiamente un libro “literario”, sino cuestiona sus

¹⁸⁵ José Ángel Valente. “La hermenéutica y la cortedad del decir”. *Las palabras de la tribu*. p. 63.

pensamientos en torno al escribir; para Blanchot esta figura guarda una enorme semejanza con Mallarmé con quien guarda:

...la misma discreción, una especie de desvanecimiento de la persona, el enrarecimiento de la inspiración, pero toda la fuerza de esa aparente debilidad y un gran rigor en la búsqueda, una obstinación lúcida de ir hacia la meta ignorada, una atención extrema a las palabras, a su aspecto, a su esencia y, finalmente, el sentimiento de que la literatura y la poesía son el lugar de un secreto que quizá haya que preferir a todo, incluso a la gloria de escribir libros.¹⁸⁶

La crítica de Blanchot así, busca aquello que los escritores encuentran en el acto de escribir; sus indagaciones se concentran en observar cómo es el proceso creativo y cuánto hay de ese proceso en esos documentos de orden “personal”. No es, no obstante, esa experiencia vívida del escritor la que le importa, sino precisamente, aquello que se escapa de dicha experiencia, aquello que el propio Valente adjudica a la poesía como “descubridora de nuevos sectores de la realidad.”¹⁸⁷

El problema de la crítica está íntimamente relacionado con el concepto de *escritura* y con el proceso creativo. La crítica, no obstante, también se despliega en las lecturas singulares de los autores que forman una tradición literaria. En Valente, se privilegia la lectura crítica de unos autores sobre otros; éstos se consideran fundamentales para el ser poético español del siglo XX. La segunda parte de *Las palabras de la tribu*, destinada a estas lecturas, resulta reveladora en la medida en la que configura un canon y porque estos ensayos se encuentran repletos de observaciones sobre la poesía misma. De ahí que la influencia de Darío, por ejemplo, tenga una incidencia fehaciente en la poética de José Hierro, Leopoldo Panero y Gil de Biedma, observación que ya nos hace intuir la importancia del modernismo, como el primer movimiento estético exportado a Europa. Aunque Valente no anota la importancia del movimiento como un papel histórico determinante, al señalar esta influencia sobre estos poetas, lo insinúa. Cabe recordar que el propio Juan Ramón Jiménez definió al modernismo como una “tendencia general”, una “actitud” más que una corriente únicamente literaria.¹⁸⁸

Estos “apuntes” rápidos y sin desarrollo, son engarces a través de los cuales se tejen los esquemas argumentativos de Valente y su propia poética. Al respecto, dos figuras emblemáticas marcan los vértices del espacio en el que se sitúa una probable poética valentiana: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez; el uno, calificado como

¹⁸⁶ Blanchot. “Joubert y el espacio” *El libro por venir*. p. 80.

¹⁸⁷ Valente. “Literatura e ideología: un ejemplo de Bertolt Brecht”. *Las palabras de la tribu*. p. 34.

¹⁸⁸ Iván A. Schulman. “Poesía modernista: Modernismo/modernidad: teoría y poesis.” p. 524.

“metafísico consciente” mientras que el otro se encuentra dominado por la “forma” para ir en busca de la poesía pura. Para Valente, esta caracterización:

...acabó por devorar a cada uno de sus respectivos sujetos. Lo metafísico <<conciente>> devoró al poeta Antonio Machado, aunque alumbrase, para ventura nuestra, al maestro Juan de Mairena. Lo estilístico <<conciente>> tal vez no devoró a Juan Ramón Jiménez, pero sí lo ató a una ronda perpetua, a una solitaria e infinita vuelta de noria alrededor de sí mismo y de la perfección imposible.¹⁸⁹

Así, para Valente la obra de estos dos escritores (Machado y Jiménez), no podría ser explicada fuera del contexto modernista; no se nos dice por qué dicho contexto es singularmente importante ni cuáles son los caracteres que lo dominan; el rasgo únicamente queda apuntado para que nosotros establezcamos esas analogías y hagamos los correlatos pertinentes. Son, justamente, los escritores que marcan una “nueva sensibilidad”, aquellos a los que Valente dedica comentarios críticos, sucede en el caso de Machado y en el de Jiménez, a través del cual se demuestra un poder inverso del modernismo a diferencia de Machado, en el que se manifiesta una “sentimentalidad clausurada”, es decir, un sitio donde no cabía la sentimentalidad porque se privilegiaba el aspecto formal de la poesía. Corrientes inversas que confluyen, que generan una tradición fundamental para el siglo XX.

Dos de los poetas que también son fundacionales son Jorge Guillén y Federico García Lorca. En ellos, Valente observa los temas que profundizará en sus libros posteriores: la recurrencia a temas míticos, el lenguaje poético como generador de símbolos y una suerte de “desnacionalización”, que los convierte en poetas que privilegian lo universal por encima de lo patriótico.¹⁹⁰ Por su parte, la poesía de Luis Cernuda también renueva el canon en tanto conlleva: “una disposición temporalmente hostil a la idea de la poesía como <<furor de palabras o sonido estupendo>>”.¹⁹¹ Con ello, Valente se suma a la idea de Miguel de Unamuno, que en 1900 postulaba: “nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo.”¹⁹²

¹⁸⁹ Valente. “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”. *Las palabras de la tribu*. p. 84.

¹⁹⁰ Este punto se relaciona, evidentemente, con la crítica que Valente esboza hacia la poesía tendenciosa, como vimos en el apartado anterior.

¹⁹¹ Valente. “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”. *Las palabras de la tribu*. p. 112.

¹⁹² *Ibid.* pp. 111-112.

Como podemos ver, en las observaciones anteriores, se plasma la propia poética de Valente. Otro de los aspectos que resaltan de su crítica son los apuntes que realiza a manera de recomendaciones sobre lo que a la propia crítica falta, por ejemplo, en el caso de Cernuda, Valente anota las influencias anglosajonas que ésta recibe, tema que recomienda analizar con puntualidad porque no ha sido estudiado. A la vez, esta indicación le sirve para aventurar una definición de la “poesía meditativa”, la cual atribuye a Cernuda: “El eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que ha hecho posible, según Martz, esa <<mezcla particular de pasión y pensamiento>> característica de los metafísicos.”¹⁹³

Otro de los problemas a los que Valente se enfrenta al analizar la tradición poética española es la articulación entre un universo individual y uno colectivo:

Es probable que entre todas las formas contemporáneas del arte sea la poesía la que más se haya agotado en la exploración solitaria de la experiencia personal, con riesgo claro de perderse en el laberinto de las mitologías privadas incapaces de una representación coherente de la realidad. En ese sentido, quizá haya contribuido la poesía más que a ningún otro arte a la fragmentación de lenguajes que padece el hombre contemporáneo, traicionando así lo que es sin duda parte esencial de su misión: la creación de un lenguaje común.¹⁹⁴

Tema que, como hemos señalado, aborda desde distintas perspectivas. Por un lado, la cuestión de la “tendencia” y del “estilo” es determinante porque la tendencia no debe ser lo predominante en la obra, por otro, la poesía debe ser el sitio, al decir de Octavio Paz, de “comunidad”;¹⁹⁵ allí donde se entienden las problemáticas colectivas. ¿Cómo se inserta entonces en este planteamiento doble, el postulado blanchotiano sobre la mismidad de la escritura: lenguaje preguntando al lenguaje en sí? Al respecto, es interesante volver a la concepción de la lectura blanchotiana —precisada en *El espacio literario* en los capítulos “La obra y la comunicación” y “La comunicación”— y, en esa medida, la entiende como parte de un contexto. En *El espacio literario* Blanchot

¹⁹³ *Ibid.* p. 117.

¹⁹⁴ Valente. “La necesidad y la musa”. *Las palabras de la tribu*. p. 139.

¹⁹⁵ En “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Paz equipara la palabra del poeta a la del místico: “El poeta tiende a participar en lo absoluto, como el místico, y tiende a expresarlo, como la liturgia y la fiesta religiosa. Esta pretensión lo convierte en un ser peligroso pues su actividad no beneficia a la sociedad; verdadero parásito, en lugar de atraer para ella las fuerzas desconocidas que la religión organiza y reparte, la dispersa en una empresa estéril y antisocial. En la comunión que el poeta busca descubre la fuerza secreta del mundo, esa fuerza que la religión intenta canalizar y utilizar, cuando no apagar, a través de la burocracia eclesiástica. Y el poeta no sólo la descubre y se hunde en ella; a diferencia del místico, la muestra en toda su aterradora y violenta desnudez al resto de los hombres...” Octavio Paz. “Poesía de soledad y poesía de comunión.” *Miscelánea. Primeros escritos*. p. 238.

pregunta “¿Qué es un libro que no se lee?”¹⁹⁶ y añade “leer no sería entonces escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o sea escrito; esta vez sin intervención del escritor, sin que nadie lo escriba.”¹⁹⁷ Como una fuerza liberadora, el lector hace que la obra se aleje del autor como vimos y pone de relieve la pregunta ética por el *otro* en el seno del texto literario. De hecho, justamente, el autor está condenado a desaparecer en el momento mismo en el que la escritura está escrita, ya no le pertenece y ni siquiera si forma parte de sus documentos personales. Para Blanchot, la lectura es infinitamente más productiva¹⁹⁸ que la creación porque el lector no emprende ese combate del artista en el que se encuentra dominado por el caos y la angustia de la creación. Contrariamente al postulado de que el escritor es un “lector privilegiado” de su propia obra, Blanchot asegura que la lectura del escritor sobre su obra es imposible, pues para convertirse en lector, la obra debe escapársele. En la medida en la que la obra se aleja del autor se abre a sí misma y allí se origina la lectura. Con respecto a la especialización de la lectura — punto fundamental en torno a una concepción crítica— Blanchot afirma que en ella el lector se convierte en un segundo autor y duda del carácter “verdadero” de éste. El verdadero lector, dice, no reescribe el libro, pero al someterlo a sus posibilidades lo coloca en el terreno de lo incierto, de lo que está por hacerse.

Uno de los puntos capitales en torno a la concepción de lectura de Blanchot que lo hermanan con Valente es el hecho de que la lectura guarda una íntima relación con el origen. El origen de la obra no es el comienzo en el que se escribió, sino ese origen “oscuro” e “indeterminado” que le es propio; aquí Blanchot se vuelve enigmático:

Entonces lo que en la obra era comunicación consigo misma, *floreamiento del origen que da lugar al comienzo*, se vuelve comunicación de algo. Aquello que al abrirla hacia de ella el advenimiento y el resplandor de lo que se abre, se convierte en un lugar abierto, a imagen de este mundo de cosas estables y a imitación de esta realidad subsistente donde nos quedamos por necesidad de permanecer. Y lo que no tenía sentido, ni verdad, ni valor, pero donde todo parecía cobrar sentido, se vuelve al lenguaje que dice cosas verdaderas y cosas falsas, que leemos para instruirnos, para conocernos mejor o para cultivarnos.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Blanchot. *El espacio literario*. p. 180.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 181.

¹⁹⁸ Blanchot escribe contra lo productivo, esta palabra no se relaciona con el discurso utilitario. Como ya dijimos, Blanchot precisamente concuerda con la visión de Mallarmé sobre la poesía, justamente como un discurso inhabitual que no sirve únicamente para comunicar, tal es el mismo punto de Valente (la poesía es más que comunicación, es “conocimiento sobre una realidad nunca experimentada”). Aquí la palabra “productivo” alude a “creativo” y “participativo”, en el sentido de la teoría de la recepción.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 194.

Eso que sólo decía la obra a su mismidad, la pregunta del lenguaje por el lenguaje que evocábamos hace un momento, queda como un “lugar abierto” precisamente en la lectura. Este salto de la obra como un espacio para sí mismo, abierto por el lector es lo que complejiza la teoría blanchotiana. No es pues la obra separada, ajena, sino la obra en un conjunto, como *parte de...*, y siendo creada gracias al ejercicio del lector.

Para finalizar este apartado sobre la crítica, revisaremos el libro de Valente *La piedra y el centro*. El libro nos sirve para observar un conjunto de rasgos en torno a los análisis místicos valentianos. Cabe apuntar que el resto de su obra crítica la analizaremos en lo que sigue de acuerdo con los temas propuestos. *La piedra y el centro* nos ofrece un pequeño prólogo que en torno a la crítica llama nuestra atención. En él Valente dice:

Los ensayos aquí reunidos se asocian en una simple comunidad o continuidad de temas, que a veces es tan sólo comunidad o continuidad de ritmos en la respiración natural de la escritura. Cualquier parecido con un posible conato de metodología o teoría de palabra poética sería involuntaria coincidencia. Sabido es que, según viejos y reiterados maestros, toda teoría –destituida la palabra, como ha sido, de su primigenio sentido- es gris. Y toda teoría ha sido devorada por su método. Por eso desearía el autor de las presentes páginas poder repetir, a manera de prólogo, las siguientes palabras de T.S. Eliot: <<Para teorizar se requiere una inmensa ingenuidad; para no teorizar hace falta una inmensa honestidad>>.²⁰⁰

En la frase citada de Eliot, se cifra la poética valentiana en torno al ensayo y es notorio que los textos de *La piedra y el centro* nos demuestran ese “pensamiento inocente” que devela realidades profundas. Ahora, llama la atención el énfasis en la metodología. Si revisamos los ensayos contenidos en el volumen, observamos dos cuestiones capitales: el libro responde a dos preocupaciones, por un lado, a la formulación de un complejo simbólico expresado desde el título: la piedra y el centro; símbolos que encuentran su explicación en el primer ensayo titulado de la misma forma. Y, por otra, encontramos esas figuras clave literarias que explican precisamente ese canto central simbolizado con la piedra:

La piedra es en todas las tradiciones símbolo del centro y de la totalidad, desde el *omphalos* del templo de Apolo hasta el *quincunce* de la mitología azteca. El exilio de la piedra es, en rigor, la pérdida del centro. Piedra en exilio, *lapis exilii* o *lapis exilis*, que sería una contracción de *lapis lapsus ex coelis* y, a la vez, una de las designaciones alquímicas de la piedra filosofal, según precisa René Guenon.²⁰¹

²⁰⁰ Valente. “A manera de prólogo”. *La piedra y el centro*. p. 13.

²⁰¹ Valente. “La piedra y el centro.” *Íbid.* p. 17.

Como indisolubles, la piedra no puede existir sin el centro, “el centro mismo se exilia con la piedra hasta que ésta viene a encontrar aquel profundo centro suyo, que ha perdido o del que ha sido arrojada...”²⁰² Los autores tratados aquí, por su parte, buscan ese centro, el retorno de la piedra a su centro: Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, etc.

“Sobre la operación de las palabras sustanciales” es un ensayo capital de este libro, allí Valente habla sobre la capacidad de la palabra poética para remitir al origen, al “*arkhé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas.”²⁰³ La poesía es así, una forma de aventurarse a los comienzos que Valente simboliza con la “aventura del alba”. Las semejanzas con Blanchot son ineludibles, y el postulado empata también con la cualidad de la poesía para simbolizar el centro y la piedra. Es, en este punto, donde la experiencia mística se hermana con la poética, porque “ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería... resto o señal - fragmento- de estados privilegiados de la conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal.”²⁰⁴ Esta cita nos habla, a su vez, de la cualidad interpretativa necesaria que Valente pide de esta palabra original: es necesario sumergirse en el contenido profundo, develarlo, hacer explícita su indocilidad.

La piedra y el centro gira, pues, en torno a estos aspectos. Si, en efecto, puede haber alguna alusión a una metodología es precisamente al esfuerzo hermenéutico en torno a una serie de símbolos y autores que logran transmitir esa palabra “comienzo” que dice la literatura. Ahí también se descubren ciertos vórtices y contradicciones como aquella que suscita en Valente el habla de san Juan de la Cruz:

san Juan se mueve entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir. Toca ese límite extraño y extremo en que la palabra profiere el silencio, en que la imposibilidad de la palabra es su única posibilidad, en que la imposibilidad por sí misma es la sola materia que hace posible el canto. Por eso, como en otro momento hemos predicado de la palabra poética la ininteligibilidad, habría que predicar ahora de ella la imposibilidad.²⁰⁵

Contradicciones que también Blanchot advertía en el seno de la literatura y piedras angulares que incitan a buscar en los autores leídos, en la lectura, alguna clave ya de antemano, irresoluble. Así, con estas paradojas y estas interpretaciones, ambos autores

²⁰² *Íbid.* p. 17.

²⁰³ Valente. “Sobre la operación de las palabras sustanciales”. *La piedra y el centro*. p. 63.

²⁰⁴ *Íbid.* p. 69.

²⁰⁵ *Íbid.* p. 73.

van tejiendo ensayos que contienen apuntes teóricos con ejercicios puntuales y críticos. Agotar todos los textos críticos es una tarea para la que no nos daríamos abasto en este trabajo, por lo que nos ha quedado, al menos, anotar algunas observaciones en torno a un posible concepto de crítica, el cual, como dijimos, va de la mano con el de escritura.

Así como hemos revisado la colindancia entre algunos postulados en ambos escritores, a continuación veremos dos problemas en los que divergen, a saber, el de lo neutro en Blanchot y el de la mística en Valente. Relacionados también con el problema de la escritura, estos dos términos nos llevarán, a partir de la divergencia, a un punto importante de comunión.

4. Lo neutro en Blanchot y la mística en Valente

En los capítulos precedentes hemos revisado una serie de convergencias en los dos autores. Este análisis, no obstante, estaría incompleto si no mostrara las divergencias fundamentales que operan en el seno de su pensamiento. En este capítulo analizaré dos conceptos completamente opuestos en las teorías de estos escritores: en el caso de Blanchot, el concepto de lo neutro y en el de Valente, el de la mística. Si bien estos conceptos son completamente opuestos, ambos son medulares. Cabe apuntar que se corresponden en la medida en la que discrepan porque los conducen al mismo ámbito de reflexión: la concepción del *otro* como parte intrínseca de lo literario y del lenguaje mismo. Es a través de la literatura donde ambos autores encuentran la figuración más palpable de lo otro, pues es el lector quien da vida a la obra concreta, quien hace posible su realización. El cuestionamiento por el otro aparece como una reflexión sobre la lectura y como, incluso, una serie de cuestionamientos ontológicos y éticos.

Aunque las preocupaciones de ambos escritores son las mismas, veremos que lo neutro y la mística son dos vías distintas de acceso a ese “modo de conocimiento” con el que Valente define a la poesía; por su parte, Blanchot observa que una de las características más profundas del discurso poético es “lo neutro”, que se cuele en ciertas hablas específicas: en la de Heráclito, la de Nietzsche o en la de René Char, por ejemplo. Lo neutro y la mística divergen. Por un lado, Blanchot privilegia el estado solitario de la obra, cuyo fin, como vimos en el capítulo anterior, está concentrado en reflexionar sobre sí misma; mientras que el habla mística al estar concentrada en expresar el encuentro con la divinidad, evade su propio conocimiento. Por su parte, el concepto de *Dios*, según Blanchot, al encontrarse dentro del discurso que busca la unidad, va contra el pensamiento fragmentario y discontinuo que habría que cultivar y reflexionar.²⁰⁶ La crítica al pensamiento de la unidad la realiza Blanchot en numerosas ocasiones en *El diálogo inconcluso*, donde, por ejemplo, en “La interrupción como una superficie de Riemann” contrapone: “...los dos tipos de experiencia del habla, una dialéctica, y otra no, un habla del universo que aspira a la unidad y contribuye a cumplir el todo, y la otra, habla de

²⁰⁶ La crítica de Blanchot sobre el concepto de *dios* se relaciona mucho con la crítica que hace del concepto mística, pues ambos conceptos se dirigen hacia lo mismo: algo exterior a la escritura. Dado que ambos aspiran a “la unidad”, es decir, a una visión del mundo en la que todo está explicado por las mismas causas y todo se relaciona con todo; la reflexión sobre estos problemas no explica, a ojos de Blanchot, lo esencial de la literatura, su *ser*. Por ello, la reflexión sobre estos problemas le parece insuficiente, sobre todo, por no concentrarse en lo literario.

escritura que lleva una relación de infinitud y extrañeza.”²⁰⁷ Es así que aunque los escritores abordan el problema de la escritura como una de las partes centrales de su pensamiento, discrepan en estos conceptos aunque, como se verá, conducen a horizontes conceptuales comunes. Por esta razón, este capítulo se concentrará en abordar los dos problemas en apartados separados; de ahí que tratemos primero sobre lo neutro en Blanchot, para pasar después al problema de la mística en Valente. Finalmente, presentaré un apartado donde analizaré las conclusiones comunes, pues si bien estos conceptos que pueden ser denominados “puentes”,²⁰⁸ son completamente distintos en su fondo, las preocupaciones finales son las mismas y éstas son: el reconocimiento del otro a través de la escritura, el pensamiento sobre la escritura y “el oscuro proceso de creación”.

²⁰⁷ Blanchot. “La interrupción como una superficie de Riemann”. *El diálogo inconcluso*. p. 139.

²⁰⁸ El término “puente” ilustra muy adecuadamente un estado de transición, ya que los dos términos funcionan como un medio para cuestionar otros problemas que son los que explicamos arriba: el otro, el proceso de creación y la escritura.

4.1 El concepto de lo “neutro” para Blanchot

Uno de los conceptos fundamentales que Blanchot utiliza para realizar el discurso fragmentario y discontinuo es el de lo *neutro*. Como vimos en el capítulo anterior, gran parte de sus teorías están sustentadas en la abolición del sujeto como una instancia psicológica o sociológica²⁰⁹ que deja de operar en el seno mismo de la escritura. Ante esta ausencia de sujeto, algo deberá reemplazar a los pronombres que designan a una persona concreta, por lo cual, Blanchot recurre a una forma impersonal que en francés denomina *il y a*, y que en español podríamos traducir como *hay*, o en algunos casos, como ese *él*, al que nos referiremos en todas las ocasiones para tratar sobre el problema del *otro*.²¹⁰ La presencia de estos elementos en el lenguaje no es un mero acto de enunciación porque ese acto funda algo más que la expresividad de cierta impersonalidad.²¹¹ Lo que veremos a continuación es que lo neutro tiene una íntima relación con problemas filosóficos de envergadura, uno de los grandes problemas que atenderemos por ello, es la relación de este “nuevo” pronombre con la muerte como la expresión profunda de lo *desconocido* que sólo puede expresarse a través de lo literario. Asimismo, este concepto le sirve a Blanchot para discutir con un discurso filosófico sistemático (el de Hegel, sobre todo), con el cual está en completo desacuerdo porque la dialéctica trata de reconciliar los contrarios, mientras que el pensamiento de lo neutro los concibe como parte de la disociación, aunque configuren una unidad.

²⁰⁹ Por un lado, como parte de los análisis literarios el sujeto como categoría psicológica deja de operar en la crítica: no se analizan las implicaciones psicológicas del autor en la obra; de igual manera, tampoco se observan las resonancias del contexto social del autor, ni siquiera al modo de Bourdieu que atiende las diversas fuerzas sociales de diversos campos de poder que operan en la literatura.

²¹⁰ López Gil y Bonvecchi dicen al respecto: “Blanchot describe la escritura como un movimiento en lo neutro, como una compulsión a la que sólo puede uno aproximarse mediante la paradoja. Conviene recordar que el *il y a* es una escena primaria en la obra de Blanchot, algo así como “el origen de la obra de arte”, o su “escena primitiva.” Op. cit. p. 285. Esta nota sobre el origen será, como veremos, fundamental, pues Valente a menudo se refiere a la palabra poética como palabra matriz, asimismo, el concepto de “origen” será muy importante para comprender los movimientos de la propia escritura hacia su raíz.

²¹¹ Al respecto, Roland Barthes en sus cursos sobre Lo neutro en el *Collège de France* remite a múltiples campos de conocimiento: “1) la gramática: género, ni masculino ni femenino, y verbos (latín) ni activos ni pasivos, o acción sin régimen: caminar, morir... 2) La política: el que no toma partido entre dos contendientes (Estados neutrales). 3) La botánica: la flor neutra, flor en la cual los órganos sexuales abortan constantemente... 4) La zoología: las abejas obreras: que no tienen sexo, que no se ocupan de copular. 5) La física: cuerpos neutros, que no presentan ninguna electrificación, conductores que no son sedes de ninguna corriente. 6) La química: sales neutras, ni ácidas ni básicas.” (p. 52) Más adelante añade que lo neutro atraviesa la lengua, el discurso, el gesto, el acto, el cuerpo, etc. Asimismo, el neutro, dice Barthes es aquel discurso que se escribe o se habla contra el paradigma, esto es, contra todas las oposiciones binarias que existen en el lenguaje. Roland Barthes. *Lo neutro*. p. 52.

En el apartado 2.1 *La dispersión, lo fragmentario*, observamos que el habla del fragmento permite un canjeo de pronombres, porque el reemplazo del *yo*, según Blanchot, por un *él*, permite que el habla fragmentaria se la pueda apropiarse cualquiera, precisamente porque *él* nos habla a todos. Asimismo, cuando revisamos el concepto de escritura vimos que existe una disolución entre la voz que enuncia con el discurso mismo, lo cual hace de la escritura un espacio que se cuestiona por su mismidad. Emile Benveniste ya había advertido que la realidad a la que se refieren el *yo* y el *tú* es una realidad discursiva en la que el *yo* es el referente, y a la vez, la instancia del discurso que contiene al *yo* como lo referido.²¹² Al existir este pronombre, dice Benveniste, el locutor asume el lenguaje entero y permite que se constituya como persona en el seno del discurso, porque *yo* puede ser cualquier voz. La gran diferencia de estos pronombres y los de tercera persona es que éstos, a diferencia del *yo*, no remiten a ningún sujeto y lo reemplazan produciendo la impersonalidad.

La inserción de lo neutro en el discurso no es, únicamente, la asunción de una categoría impersonal a nivel del lenguaje, pues esa impersonalidad es la que Blanchot atribuye al lenguaje de la filosofía que aspira a lo uno singular. Entre los más importantes ejemplos al respecto, está el de Freud, que utilizó lo neutro como pulsión e instinto denominándolo *ello*.²¹³ El *ello*, en cierta forma, es parte de un discurso que busca armonizar y congeniar los impulsos del ser humano con su *yo*. El discurso discontinuo y de la interrupción, en cambio, asume la intermitencia como parte intrínseca de su manifestación, y aunque como sucede con la filosofía de Nietzsche, los fragmentos consiguen dar una visión total del conjunto, no configuran un sistema sino que “hacen del pensamiento un juego del mundo”.²¹⁴ El habla fragmentaria, de esta manera, no aspira a la sistematicidad, la filosofía de Nietzsche es uno de los grandes ejemplos, pues pensar dentro de un sistema ha sido la tarea de la filosofía y sobre todo, del sistema dialéctico de Hegel que busca sintetizar los opuestos y comprender al hombre en el *continuum* histórico.

Una de las características centrales de lo neutro será no sólo esa capacidad para generar en el discurso literario el paso del *yo* a *él*, sino la estrecha relación que conlleva con lo “desconocido”. En “René Char y el pensamiento de lo neutro”, Blanchot afirma que éste es lo que “no se distribuye en ningún género” y que “lo desconocido siempre se

²¹² Emile Benveniste. “La naturaleza de los pronombres”. *Problemas de lingüística general* I. p. 173.

²¹³ Blanchot. “René Char y el pensamiento de lo neutro”. *El diálogo inconcluso*. p. 471.

²¹⁴ Blanchot. “Reflexiones en torno al nihilismo”. *Ibid.* p. 239.

piensa en neutro”.²¹⁵ Como vimos, la característica central de lo desconocido es que permanece como tal y que no constituye una búsqueda. Lo desconocido no es lo que queda por descubrir o develar, sino esa potencia oscura que subyace en el discurso sin salir a la luz. La gran condición de lo desconocido es que permanece siempre como tal y que no es un secreto. Por consiguiente, lo desconocido expresado en toda su potencia, tiene que ver con el pensamiento de la muerte implícito en la literatura. Dice Blanchot: “La búsqueda –la poesía, el pensamiento- se relaciona a lo desconocido, pero lo descubre de un modo que lo deja cubierto; por esta relación, hay presencia de lo desconocido; lo desconocido, en esta “presencia”, se hace presente, pero siempre desconocido.”²¹⁶ Ante estas características de lo desconocido, no es casual que sea la poesía la materia discursiva que expresa rotunda, este carácter. Y dado que lo desconocido, se expresa sin descubrirse, tiene una estrecha relación con lo inefable, que Valente sitúa, precisamente y como veremos, en el habla mística, un habla que nunca alcanza a decir quién es Dios ni a develar su rostro.

La relación de lo desconocido y por lo tanto de lo neutro con la muerte se plantea en diversos niveles. Dado que el sujeto desaparece como entidad psicológica, la visión de la *muerte personal* no existe con relación a lo literario. Son los personajes que encarnan la muerte de *todos*, los que a Blanchot interesan, por eso en *El espacio literario* analiza el problema de la muerte en sus diversas facetas. El problema de la muerte no es una cuestión meramente temática, sino un pretexto que a Blanchot le sirve para explicar la profundidad de la escritura. De ahí que se interese, por ejemplo, en la muerte voluntaria del personaje Igitur de Mallarmé y en Kirilov de Dostoyevski. Al respecto, Blanchot entiende el suicidio como la única *posibilidad* de la muerte, dado que suicidarse implica la prueba máxima que el hombre puede sortear contra lo azaroso de la misma. En el caso de Kirilov en *Los demonios*, el suicidio, no obstante, aparece como un desafío, la nulidad de Dios quiere ser demostrada a través de este acto, lo que allí se juega, advierte Blanchot, “es que no sólo piensa elevarse contra Dios matándose, sino verificar en su muerte la inexistencia de ese Dios, verificarla para él y mostrarla a los otros”.²¹⁷ El personaje, a través de su suicidio, es dueño de sí convirtiéndolo en la muerte de Dios. El suicidio de Kirilov no es, no obstante, un suicidio ordinario, es precisamente la herramienta que tiene el personaje para imponerse a lo ilimitado para así, reafirmar su

²¹⁵ Blanchot. “René Char y el pensamiento de lo neutro”. *Ibid.* p. 470.

²¹⁶ *Ibid.* p. 472.

²¹⁷ Blanchot. *El espacio literario*. p. 88.

libertad. Los análisis de estos personajes llevan a Blanchot, como vemos, a cuestionarse por problemas más amplios en el terreno de la filosofía y para establecer sugerentes comparaciones, una de éstas, por ejemplo, es la que realiza entre el suicida y el artista. De la cual advierte que el artista está ligado a la obra como el suicida a la muerte:

Los dos quieren firmemente, pero están unidos a lo que quieren por una exigencia que ignora su voluntad. Los dos tienden hacia un punto al que deben aproximarse con habilidad, *savoir-faire*; trabajo, con las certezas del mundo, y sin embargo ese punto no tiene nada que ver con semejantes medios, no conoce el mundo, permanece extraño a toda realización, arruina constantemente toda acción deliberada.²¹⁸

Para Blanchot esta comparación pone a prueba una forma particular de posibilidad, pues “en los dos casos, se trata de un poder que quiere ser poder aún frente a lo inasible”,²¹⁹ el caso literario nos parece ejemplar porque el escritor trata de asir lo inasible: la escritura; tal y como el suicida trata de aprehender a la muerte. Contrapuesta al pensamiento del suicidio, la poesía de Rilke, presenta para Blanchot la otra forma en la que es posible ingresar desde otro polo en el problema de la muerte. Hacer parte de sí a la muerte como si ésta fuera una extranjera, asumiéndola en la distancia y adoptándola como lo desconocido más profundo, es algo que la poesía de Rilke expresa:

...no es nuestra propia muerte, sino una que nos llega al final, sólo porque no hemos madurado ninguna.(Rilke)

Muerte extranjera que nos hace morir en el desamparo de la extrañeza. Mi muerte debe volverse cada vez más interior: debe ser como mi forma invisible, mi geto, el silencio de mi secreto más oculto. Tengo que hacer algo para hacerla, tengo que hacer todo, tiene que ser mi obra, pero esta obra está más allá de mí, es esa parte que no ilumino...²²⁰

Esta conceptualización de la muerte sería el más auténtico pensamiento que podríamos tener sobre la misma: implica una suerte de aceptación de su extrañeza, la asunción de lo diferente, de aquello que no existe para ser develado. No sólo se plantea de esta forma, la equiparación de la muerte y de la escritura como albergues de lo desconocido, sino también el hecho de que es la escritura el espacio mismo de la muerte:

Hablar es esencialmente transformar lo visible en invisible, es entrar en un espacio que no es divisible, en una intimidad que, sin embargo, existe fuera de sí. Hablar es

²¹⁸ *Íbid.* p. 97.

²¹⁹ *Íbid.* p. 97.

²²⁰ *Íbid.* p. 117.

establecerse en ese punto donde la palabra tiene necesidad del espacio para resonar y ser oída, y donde el espacio, al convertirse en el movimiento mismo de la palabra, se convierte en la profundidad y vibración de la mediación [...] Lo abierto es el poema. El espacio donde todo retorna al ser profundo, donde hay pasaje infinito entre los dos dominios, donde todo muere, pero donde la muerte es la sabia compañera de la vida, donde el espanto es éxtasis, donde la celebración se lamenta y la lamentación glorifica, el espacio mismo hacia el cual “se precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y más verdadera”...²²¹

Michel Foucault, por su parte y en colindancia con lo anterior, advierte que el lenguaje posee en su espacio más íntimo a la muerte. El pensamiento de la muerte sólo puede expresarse en un discurso del afuera, porque el afuera nunca aprehenderá lo desconocido: la muerte siempre permanecerá como un hecho fehaciente aunque inexplicable, tan sólo aludido e indicado: “...la forma siempre deshecha del afuera; sirve para comunicar, o mejor aún deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, —su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado.”²²² En términos discursivos, el problema de la muerte y lo literario tiene una expresividad discursiva concreta: el habla fragmentaria. Como vimos en el capítulo 2.1 destinado a la dispersión y lo fragmentario, los fragmentos remiten a lo inacabado e inconcluso, porque el problema de la muerte, como el del origen, nunca se agotan.

La poesía de René Char, por su parte, le sirve a Blanchot para analizar cómo se manifiesta lo neutro en el discurso, al respecto encuentra que está caracterizado por cierto léxico, dentro del cual sitúa los siguientes conceptos que Char aborda en sus poemas: lo previsible, lo absoluto, lo inextinguible, etc. Para ejemplificar esto, citaré a continuación un poema de René Char de *La palabra y el archipiélago*:

*La poesía me robará mi muerte.
¿Por qué poema pulverizado? Porque al cabo de su viaje hacia País, tras la oscuridad prenatal y la dureza terrestre, la finitud del poema es luz, aportación del ser a la vida. El poeta no retiene lo que descubre; habiéndolo transcrito, en seguida lo pierde. En eso radica su novedad, su infinito y su peligro.*²²³

En este fragmento, advertimos la impersonalidad propia de los fragmentos. Asimismo, esta concentración de la escritura avocada a preguntarse por sí misma. El concepto de “poema pulverizado” a la vez, alude a un poema hecho polvo, reducido a la nulidad. Y el poeta, como sujeto, separado de la escritura está destinado a perderla; de ahí que esa finitud del poema, se convierta, al separarse del sujeto, en lo infinito, en lo

²²¹ *Ibid.* p. 132.

²²² Foucault. *El pensamiento del afuera*. p. 80.

²²³ René Char. “La biblioteca está en llamas” *La palabra en el archipiélago*. P. 101.

peligroso, destinado a un *todos* abstracto. Si observamos con atención, este breve fragmento contiene ese léxico al que Blanchot se refiere para definir el habla neutra: poema, pulverización, infinitud, peligro, descubrimiento, todos estos términos no pertenecen a ningún género, son tan etéreos en su forma, como lo es su propia definición.

La misma característica la encuentra en el habla de Heráclito que introduce conceptos neutros como los siguientes: *lo uno-la-loca-sabia*, *lo no-de-esperar*, *lo no-de-encontrar*, *la cosa-común*, etc.²²⁴ Este léxico, a su vez, tiene una estrecha relación con el universo de las contradicciones unidas y hermanadas en el mismo concepto que las engloba. Dice Blanchot:

Así, para René Char, como para Heráclito con quien, de soledad a soledad, siempre se reconoció en fraternidad, lo que habla esencialmente en las cosas y en las palabras es la Diferencia, secreta porque difiere siempre de hablar y siempre diferente de lo que la significa, pero asimismo tal que todo señala y significa a causa de ella que sólo es decible indirectamente, pero no silenciosa Obra en el desvío de la escritura.²²⁵

Si recordamos la filosofía de Heráclito consiste en la íntima unión entre los contrarios y en su imposibilidad si permanecen separados, de ahí que el orden y el desorden sean caras de la misma moneda, así como la muerte y la vida. Este universo de la contradicción es el mismo aparato discursivo que el propio Blanchot lleva hasta sus últimas consecuencias en sus textos. Es una característica muy notoria de los escritos fragmentarios y es una de las claves para comprender tanto *El paso (no) más allá*, como *La escritura del desastre*. Al contrario de esto, Blanchot advierte:

En una simplificación evidentemente abusiva, podría reconocerse, en toda la historia de la filosofía, un esfuerzo ya sea por aclimatar y domesticar lo “neutro”, sustituyéndolo por la ley de lo impersonal y el reinado de lo universal, ya sea por recusar lo neutro afirmando la primacía ética del Ego-Sujeto, la aspiración mística a lo Uno singular. En esta forma, se rechaza constantemente lo neutro de nuestros lenguajes y de nuestras verdades.²²⁶

La poesía, en cambio, indica lo desconocido pero lo deja permanecer tal cual. En esa habla simple, dirigida a la profundidad más primaria de lo existente y de lo imaginario, lo desconocido, dice Blanchot, permanece como lo separado, lo extraño, lo

²²⁴ Blanchot. “Palabra de fragmento”. *El diálogo inconcluso*. p. 470.

²²⁵ *Ibid.* p. 484.

²²⁶ *Ibid.* p. 471.

extranjero. Y en este sentido, dado que acotábamos que una de las manifestaciones de lo desconocido se refería al pensamiento de la muerte en lo literario, cobra mucho sentido que sea lo más inexplicable para el ser humano en términos espirituales, aquello que forme parte de esa masa confusa e inexplicable que constituye, en su fondo, el escribir y el hacer arte.

Así como lo neutro es el espacio del discurso poético destinado a la muerte, la desconocida esencial, también se encuentra fuera de una lógica de lo visible y lo invisible, dado que la condición más fehaciente de lo desconocido es que siempre permanece como lo inexplicable y no existe ninguna exigencia por sacarlo a la visibilidad. A diferencia del discurso filosófico, el discurso poético mantiene su espacio esencial indeterminado, por ello atañe a todos. Al respecto es fundamental la observación que Marta López Gil y Liliana Bonvecchi han realizado en torno a la obra de Blanchot y Levinas cuando advierten que ambos “profundizan la extrañeza del Otro y denominan “habla” al lenguaje por y para el *Otro* —veremos esta misma preocupación en Valente—, planteo que obliga a reconocer dos centros de gravedad en el lenguaje: el primero nombra lo posible; el segundo, lo imposible.”²²⁷ A su vez, esta profundización en el otro conlleva el pensamiento de la infinitud, precisamente porque el *otro* no es lo finito, lo acabado, sino lo inabarcable e inconcluso que siempre permanece como desconocido. López Gil y Bonvecchi advierten que el pensamiento de lo infinito es la trascendencia para estos pensadores y que dicho pensamiento, se encuentra estrechamente relacionado con el pensamiento del *otro*, y ocupa un lugar central en las teorías de ambos, más aún que el pensamiento sobre el *ser* al modo heideggeriano. Estos postulados quedan confirmados por la separación del sujeto concreto de los discursos que dice, por eso Blanchot afirma que “neutro (es) aquel que no interviene en lo que dice”, pues el habla neutra “se pronuncia sin tomar en cuenta a aquel que la pronuncia o sin tomarse en cuenta a sí misma, como si, hablando, no hablase, dejando hablar lo que no puede decirse en lo que hay por decir.”²²⁸

Emmanuel Levinas, por su parte, en sus ensayos *Sobre Maurice Blanchot*, afirma en una entrevista con André Dalmas, que una de las cualidades de lo neutro es su incapacidad para afirmar y negar, lo neutro es un habla imparcial que, concretamente, se manifiesta con fuerza en la novelística blanchotiana al colocarnos personajes petrificados que son incapaces de la acción y que oscilan en el laberinto de la pasividad. Al respecto,

²²⁷ López Gil. Bonvecchi. *La imposible amistad*. P. 186.

²²⁸ Blanchot. “Rene Char y el pensamiento de lo neutro”. *El diálogo inconcluso*. p. 475.

es muy interesante que López-Gil y Bonvecchi advierten que la figura de la pasividad es un componente fundamental de las teorías de Blanchot y Levinas, pero ella implica la asunción de la distancia y la extrañeza ante el otro. La pasividad no es la inacción, sino que se relaciona con la impersonalidad y con la capacidad del propio discurso para generar una distancia entre él y el otro.

Atendiendo a este concepto de lo neutro, cabe hacer una pregunta muy sugerente, ¿es posible pensar en una concepción de lo sagrado en Blanchot,²²⁹ que se sitúa de la mano del concepto de lo neutro?, ¿si la escritura es lo más profundo y separado del hombre concreto es posible que ella tenga un carácter sagrado? Es el propio Blanchot quien afirma esta unión:

Como la palabra sagrada, lo que está escrito viene no se sabe de dónde, no tiene autor ni origen y, por ello, remite a algo más original. Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia como en el oráculo donde habla lo divino.²³⁰

En este punto es posible engarzar estos postulados con la concepción religiosa que Valente atribuye a la poesía. A continuación, y por ello, exploraremos el concepto de *mística*.

²²⁹ Lo sagrado como lo inmenso, lo que no alcanza a decirse. Quizá y retomando la concepción de “lo numinoso” para Rodolf Otto, una suerte de extraña fascinación por lo desconocido. Lo que nos hace temer, pero a la vez nos atrae.

²³⁰ Blanchot citado por López Gil y Bonvecchi (*La bestia de Lascaux. El último en hablar. La imposible amistad*. p. 295).

4.2 La mística en Valente

Así como el concepto de lo neutro es eje en las teorías blanchotianas sobre la escritura, en Valente la mística es el concepto que adquirirá relevancia. Hay otros temas con los cuales está estrechamente ligada, por ejemplo, la cuestión de lo sagrado, la preocupación por el discurso místico dentro de la iglesia católica y, desde luego, la relación de la mística con la escritura poética. Tres son los libros que Valente destina a abordar el problema de la mística en diversos autores y en torno a determinados problemas: *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *La piedra y el centro* y *La experiencia abisal*. Aunque en sus otros dos libros, a saber, *Las palabras de la tribu* y *Elogio del calígrafo* no están exentos de observaciones sobre mística, es en los mencionados en los que todos los ensayos giran en torno al problema. En este apartado, desglosaremos cuáles son las ideas de relevancia en las que Valente basa su comparación de la poesía con lo religioso o sagrado. Es necesario advertir que los ensayos de Valente no están hechos para ofrecer investigaciones profundas y acotadas sobre el problema, sino que son comentarios e interpretaciones sobre diversos textos y cuestiones; aunque los ensayos no carecen de una sorprendente erudición, su fin no es explicativo sino creativo. Exploraremos así, los diversos puntos de interés que Valente consigna y abordaremos cuestiones teóricas generales en torno al concepto de *mística*, para observar qué se privilegia en su marco conceptual. Aunque este tema es lo suficientemente vasto como para realizar una tesis particular sobre el mismo, aquí únicamente anotaremos rasgos esenciales que nos servirán para el análisis comparativo con el trabajo de Blanchot.

La palabra *mística*, según Ángel L. Cilveti, deriva de *mystikón* que significa *secreto*. Los griegos identificaban este vocablo con los misterios religiosos de Samotracia que imponían secreto a los iniciados.²³¹ A pesar de las diferencias entre las distintas religiones y de las especulaciones razonadas por parte de la filosofía en torno a Dios, la mística ha representado una suerte de comprobación de su existencia. Cilveti dice: “Sólo en la unión mística, Dios, en lugar de ser concebido solamente en términos especulativos, como fundamento eterno, infinito y viviente del ser, es conocido o, mejor aún, sentido

²³¹ Ángel L. Cilveti. *Introducción a la mística española*. p. 14.

como tal en un ‘contacto’ directo.”²³² Michel de Certeau, por su parte, más que atender al hecho místico en sí mismo, se concentra en la mística como la fuente de un discurso particular. Valente aborda las dos cuestiones: por un lado, la mística como un proceso humano (en el que el cuerpo ocupa un lugar central, por ejemplo, o en el que las fricciones entre la iglesia católica y los místicos se acentúan), y la mística como un discurso, en el que es posible equipararla con la creación literaria.

Desde una postura teísta, la mística se trata de *misterio* más que de búsqueda, por ello, así como el poeta puede *acceder a distintos sectores de la realidad*, tal y como Valente afirma en *Las palabras de la tribu*, el místico, en cierta forma, está dotado para franquear las barreras erigidas en torno a lo divino para luego, poder expresarlas. William James dice que aunque el místico puede realizar una serie de pasos que lo acercan a estados alterados de la conciencia, “...el místico siente como si su propia voluntad estuviese sometida y, a menudo, como si un poder superior lo arrastrase y dominase.”²³³

La idea de la mística como una *revelación* está íntimamente ligada con la concepción rimbaudiana del “poeta vidente” que veíamos antes, y que en los discursos de Santa Teresa o San Juan de la Cruz está expresada en un habla mística que trata sobre la “ausencia de Dios o del amado”. En la experiencia literaria, la revelación mística está entreverada con el concepto de la “inspiración”. Dice Octavio Paz en *El arco y la lira*:

La inspiración es una revelación porque es una manifestación de los poderes divinos. Un numen habla y suplanta al hombre. Sagrada o profana, épica o lírica, la poesía es una gracia, algo exterior que desciende sobre el poeta. La creación poética es un misterio porque consiste en un hablar los dioses por boca humana. Mas ese misterio no provoca problema alguno, ni contradice las creencias comúnmente aceptadas. Nada más natural que lo sobrenatural encarne en los hombres y hable su lenguaje.²³⁴

La interpretación de Paz se relaciona e inscribe también a la concepción platónica del poeta inspirado por las musas; tipo de poesía que Platón sí aceptaba.²³⁵ El poeta deja hablar a la divinidad a través de sí y sólo se encarga de transmitir el legado divino. En este sentido es un mensajero que justifica su misión gracias a lo divino. Por su parte, en *La coronación del escritor*, Paul Bénichou observa esa reivindicación gloriosa del poeta, por parte de los poetas de la *Plèiade*, que proclamaban que la inspiración divina distinguía a

²³² *Ibid.* p. 100.

²³³ William James. *Las variedades de la experiencia religiosa*. p. 510.

²³⁴ Paz. *El arco y la lira*. p. 161.

²³⁵ Platón. “Íón o de la poesía”. *Diálogos*. p. 345-375.

los poetas del resto de los hombres.²³⁶ En el siglo XVII, según consigna el propio Bénichou, es cuando la poesía deja de ser el espacio de lo sagrado para convertirse en un oficio.²³⁷ En poetas como Valente, no obstante, prevalece la idea de lo poético como fruto de algo inexplicable relacionado con procesos oscuros de adscripción sagrada; concepciones que, a su vez, también se relacionan con el Romanticismo, en la medida en la que éste privilegiaba la cercanía de la poesía con la magia y concedía una importancia a la inspiración.²³⁸ No obstante, más que una inspiración, la revelación tanto poética como mística se sitúan en ese ámbito indeterminado y enigmático que Valente describe como “un estado privilegiado de la conciencia”:²³⁹

Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación de las palabras sustanciales. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal – fragmento- de estados privilegiados de la conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal. Estados de <<expansión del sujeto>> o <<estados de hiperconciencia>>, según escribió, a propósito de la creación poética, el último Barthes.²⁴⁰

La idea de las palabras sustanciales, Valente la repite en *La piedra y el centro* al referirse a una palabra total e inicial a la que denomina: “palabra matriz”;²⁴¹ es esta palabra la que tanto la experiencia poética como la experiencia religiosa repiten. Sin embargo, no existe una definición precisa de esa *palabra matriz*. Al igual que Blanchot, cuando habla de la experiencia literaria como origen, los postulados de Valente son, hasta cierto punto, crípticos: “Toda palabra poética nos remite al origen, al arkhé, al limo o material original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas. Palabra absoluta que, como escribe Scholem desde la tradición hebrea, <<está todavía sin significación en ella misma,

²³⁶ Paul Bénichou. *La coronación del escritor*. p. 13.

²³⁷ Desde luego estoy simplificando muchísimo estos problemas. La concepción del poeta como mensajero de los dioses es ampliamente tratada por Bénichou a lo largo de todo su estudio. Únicamente me interesa resaltar estas relaciones para observar como Valente, en su caso, las modifica o recupera, pero no es mi intención, desde luego, explicar las transformaciones ideológicas e históricas del poeta en diversos contextos epocales. *Ibid.* pp. 16-17.

²³⁸ Raymond. *De Baudelaire al surrealismo*. pp. 9-37.

²³⁹ Al respecto es muy interesante, por ejemplo, lo que Valente consigna en torno a la corrección, es decir, lo que apunta de la poesía como oficio. En “Conocimiento y comunicación” en *Palabras de la tribu*, Valente anota que el poema es una suerte de esencia, cuyos elementos nuevos van corrigiendo a los anteriores, como si se sumaran a la proporción esencial del poema. La corrección posterior es, para el poeta, inútil si no perjudicial, según Valente, porque el poema sólo debe corregirse mientras se está elaborando y no después. Valente adopta como suya la frase de Antonio Machado en la que se afirma: <<Lo esencial en el arte es siempre incorregible.” Valente. “Conocimiento y comunicación” Op. cit. P. 24.

²⁴⁰ Valente. “La operación de las palabras sustanciales”. *La piedra y el centro*. p. 69.

²⁴¹ Valente. “Teresa in capella Cornaro” *Ibid.* p. 63.

pero preñada de significación>>”.²⁴² Sin poder definir exactamente qué es lo que caracteriza a dicha palabra, Valente se interesa por el problema de lo inefable. Roland Fischer, al respecto, advierte la importancia del papel metafórico en el arte, cuestión que tiene una estrecha relación con aquello que esa palabra matriz intenta expresar pero nunca logra significar del todo: “Puesto que el significado intenso está desprovisto de concreción, uno de los pocos medios de comunicar su intensidad es por medio de la metáfora; sólo metafóricamente puede el artista darnos un reflejo de la intensidad de la experiencia gnóstica.”²⁴³ Valente, como vimos, concibe a la poesía como un medio de conocimiento, como algo que permite ingresar en nuevos sectores de la realidad. Al igual que el concepto de lo *desconocido* para Blanchot, esa experiencia descubierta, permanece indecible. Esta *imposibilidad del decir*, Valente la ubica en San Juan de la Cruz, cuya más honda paradoja es que aunque el místico se sitúa en el lenguaje para expresar su fusión con lo divino, el lenguaje mismo no puede alojar dicha experiencia; por ello el místico se sitúa entre el silencio y la locuacidad.²⁴⁴ Michel de Certeau, al respecto, puntualiza el papel de los místicos siempre vistos como los locos marginados; son ellos, en cierta forma, quienes encarnan lo que el pueblo no se atreve a decir o si quiera pensar, porque precisamente se encuentran fuera de la ortodoxia eclesiástica. De ahí que uno de los grandes aspectos que caracterizan al místico sea el hecho de que son una de las figuras de la *alteridad*, porque salen de los patrones religiosos admitidos y se encaran ante el resto comunitario.²⁴⁵ Valente pone un particular énfasis en puntualizar el papel marginal de los escritores místicos, de ahí que “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”, “Juan de la Cruz o el humilde sin sentido”, “Teresa *in capella Cornaro*” (*La piedra y el centro*), “Juan de la Cruz: umbral de un centenario” (*Variaciones sobre el pájaro y la red*), sean ensayos destinados a explorar aspectos que tienen que ver con la marginación de estos autores de sus distintos ámbitos religiosos.

En un ensayo como “Eros o fruición divina”, Valente explora el problema del cuerpo. La unión del hombre con Dios conlleva cierta carga erótica innegable en la poesía mística que trasciende, incluso, al erotismo en sí: “Hay eros, no puede no haberlo: eros de la genitalidad asumida y excedida. Pero si la mera genitalidad no se excede en la

²⁴² Valente no especifica aquí a qué textos de Barthes se refiere concretamente, sin embargo, observando las últimas publicaciones de Barthes podemos intuir que dichos textos podrían ser por un lado sus *Variaciones sobre la literatura* o sus apuntes sobre lo neutro compilados como parte de sus cursos en el Collège de France. Valente. “La operación de las palabras sustanciales” *Íbid.* p. 63.

²⁴³ Roland Fischer. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. p. 154.

²⁴⁴ Valente. “Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido”. *La piedra y el centro*. p. 85.

²⁴⁵ Certeau. *La fabula mística*. pp. 45-63.

unión humana corpórea, también el eros se extingue en ella.”²⁴⁶ Revisando puntos como éste, queda claro que es precisamente *el estar fuera de*, uno de los rasgos que a Valente le interesan de lo místico, por eso analiza cómo el discurso místico se sitúa fuera del lenguaje ortodoxo de la iglesia.

Otro de los aspectos de capital importancia es la relación del místico con la muerte; problema que nos sitúa nuevamente frente a una de las preocupaciones blanchotianas de más relevancia. En la mística, hay una anulación del *ego*, porque el *yo* sale en busca de lo *otro*. Todo se juega en la ausencia, en la pérdida del amado y en su reencuentro. La muerte del sujeto también es importante con respecto a la mística. Salvador Pániker en *Filosofía y mística*, sin embargo, advierte:

También es conveniente no oponer lo místico a lo personal e individualista. La llamada muerte del Sujeto no fue preámbulo de un nuevo colectivismo sino la puerta de entrada al descubrimiento de que la más profunda identidad personal es, paradójicamente, transpersonal. Pero lo transpersonal no anula lo individual; sólo le da su auténtica y abismática dimensión. Hace falta tener ego para ir más allá del ego. Ciertamente, el empuje de ir más allá del ego puede detenerse en penúltimas coartadas colectivistas: la patria, el partido, la religión, la especie, etcétera.²⁴⁷

Esta “transpersonalidad” será uno de los caracteres de la enunciación mística. Aunque Valente no la formula como tal, se refiere, en innumerables ocasiones al vaciado del *yo*. Un ensayo particularmente revelador en torno a estos problemas es “Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión”; en éste, Valente aborda rasgos comunes a algunas místicas (la cristiana, la zen, la islámica, etc.), y entre ellos sitúa el carácter analógico propio de los discursos místicos. En este lenguaje analógico hay, según Valente, una capacidad de simbolización que rebasa las distintas concepciones religiosas y que puede hermanarlas. En este ensayo, Valente aborda el problema del *yo* cuando se refiere a Eckhart, allí Valente explica que el *vaciado del yo* se refiere, precisamente, a desalojar del cuerpo y del alma el *yo*, para dejar el espacio limpio y libre para la divinidad. Aunque en su expresión, las místicas aborden este “vaciado del yo” de forma distinta, Valente advierte mecanismos y formas de expresión comunes en todas. Es precisamente a éstos a los que denominará “fenómenos de convergencia”,²⁴⁸ al respecto, cabe señalar que resulta interesante la capacidad de síntesis valentiana para agrupar todos estos rasgos y enriquecer su análisis.

²⁴⁶ Valente. “Eros y fruición divina”. *La piedra y el centro*. p. 49.

²⁴⁷ Salvador Pániker. *Filosofía y mística*. p. 169.

²⁴⁸ Valente. “Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión”. *Variaciones sobre el pájaro y la red*. pp. 166-185.

El problema del vaciado del yo, a la vez, se relaciona con la disolución que produce la mística entre el sujeto y el objeto. Luce López Baralt dice: "...el místico se convierte en lo que más ama: prodigiosamente, el observador y el observado se funden en uno. Este proceso es lo que San Juan llamaba <<deificación>> del alma, que pasa a ser "Dios por participación."²⁴⁹ Más que un proceso de conocimiento se trataría del amor del sujeto y por consiguiente, de su fusión con lo que ama. No obstante, cuando revisamos la definición que Valente esgrime en torno al conocimiento poético podemos decir que se hermana con esta concepción de la mística. El poeta se funde con la realidad que escribe, la comprende sin poder expresarla, tal y como el místico sucumbe ante la infabilidad. En "A propósito de la poética", Valente afirma en colindancia con lo anterior: "Cualquier aproximación a la naturaleza de lo poético ha de huir de las definiciones, de las taxonomías, para entenderse sobre todo como un ensayo o intento espontáneo, y a la vez deliberadamente asumido, de desclasificación."²⁵⁰

Hemos revisado algunos de los rasgos más importantes que Valente utiliza para comparar a la palabra poética con la palabra mística. Basta apuntar que sus ensayos al respecto enfatizan ese carácter sagrado de la creación literaria. Conviene recordar que uno de los caracteres centrales que Valente encuentra en el discurso literario es que va contrario a la instrumentalización del lenguaje. En este sentido, le otorga cierto afán trascendente, que bien puede situarse del lado de una espiritualidad que, en el caso de la mística, se ve concretada por la escritura que deja:

Pero la palabra poética sólo se cumple o se sustrae en ese borde extremo del silencio último que ella integra y en el que se disuelve. No tiene esa palabra más territorio propio que el descrito en esta bellísima expresión de Halláj: <<Los desiertos de la proximidad>>. Palabra, pues, del límite, del borde o de la inminencia, la palabra poética no es propiamente el lugar de un decir, sino de un aparecer. El poema, al igual que el Señor del oráculo, no dice, no afirma ni niega, sino que hace signos; significa, pues, lo indecible, no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación. Por eso el poema, la palabra poética o lenguaje poético no pertenecen nunca al *continuum* del discurso, sino que supone su discontinuación o su abolición radical. Y de ahí que sea de la naturaleza de la palabra poética quemarse o disolverse en la luz o en la transparencia de la aparición. Lugar del poema donde se cumple la nostalgia de la disolución de la forma, donde el lenguaje queda en suspenso (un no sé qué que quedan balbuciendo), detenido o deslumbrado por lo que en él se manifiesta, y donde, junto con el lenguaje, entran

²⁴⁹ Luce López Baralt. Prólogo. *El sol de medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. p. 12.

²⁵⁰ Valente. "A propósito de la poética". *La experiencia abisal*. p. 190.

en su disolución o en su *fana* las nociones de espacio y de tiempo o la noción del sí mismo o del yo.²⁵¹

Esta cita nos habla de la poesía tal y como Blanchot aborda el problema de lo desconocido. Si bien, como dijimos, los mecanismos de los dos autores divergen en cuanto a estos dos puntos que parecen dirigir sus teorías, en ambos prevalece la misma preocupación: la excepcionalidad de la palabra poética que no es un instrumento, que se encuentra al margen de todo poder (el llamado que hace Blanchot en *La escritura del desastre* cuando dice: “Que las palabras dejen de ser armas, medios de salvación...”), asimismo la concepción de que la poesía contiene un germen singular de tiempo (la mezcla de todos y su aparición vertiginosa en un presente perpetuo e instantáneo), así como un carácter oculto semejante a lo sagrado, lo sagrado que como lo desconocido no puede ser dicho y permanece oscuro. Muchas y variadas son las concepciones que engloban a un término tan complejo como lo sagrado, apuntaré únicamente que en las concepciones de estos autores hay un espacio reservado para dicho término y que se expresa, como veremos a continuación, en la figura del *otro*.

²⁵¹ Valente. “Sobre la lengua de los pájaros”. *Variaciones sobre el pájaro y la red*. p. 241.

4.3 El Otro

Si bien lo neutro y la mística son conceptos que se dirigen en direcciones opuestas, el gran punto de convergencia entre los trabajos de estos autores lo ocupa el problema de la alteridad. En Blanchot, la escritura parece ser un espacio solitario, ajeno y distante que no encuentra comunicación con nada concreto. Sin embargo, el pensador francés puso mucha atención en el problema del lector como ya hemos advertido, y destinó sus textos más fragmentarios a abordar la cuestión de la otredad. La soledad de la obra se refiere al escribir mientras que su comunicación produce la apropiación por parte de *otro*, que se encuentra cifrado en el lector. Valente también pone énfasis en el lector al hablar de una poesía comunitaria, de “humana participación”. Es el lector, en ambos casos, la figura más determinante que hace que la obra tenga su realización concreta. De ello se desprende que para los dos escritores, la figura del *otro* en relación con lo literario se convierta en una interrogante sobre la que hay que reflexionar. Blanchot, de esta forma, destina múltiples reflexiones en torno al concepto de la “amistad” y de lo neutro, que es el “paso del yo al él”; a través de lo neutro es posible concebir una literatura colectiva, que se dirige a todos y a nadie al mismo tiempo, que engloba a todos los sujetos y a ninguno en particular.

El lector, como hemos visto, no está tampoco en relación con la obra literaria a título psicológico e, incluso, sociológico. Su papel es el de dotar de existencia a la obra, aunque él mismo esté presto a desaparecer en ella, pues como el autor, y retomando a Roland Barthes, es una función textual. Esta separación del lector del libro, implica que la obra le habla a todo tiempo y espacio, a que, finalmente, tiene un papel comunitario.²⁵² En “Sobre la unidad de la palabra escindida” Valente afirma: “La lectura exige una participación insumisa, una distancia. La creación exige del creador una participación por reiterada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible.”²⁵³ Muy en colindancia con la función de lo neutro, esta cita nos demuestra la importancia capital del lector en la obra de Valente; a diferencia de los postulados de la mística en los que se busca la unidad, la comunión con lo divino, en la lectura se produce un movimiento contrario, que se dirige hacia múltiples

²⁵² Blanchot aborda este problema en la parte destinada a “La obra y la comunicación” de *El espacio literario*. pp. 179-185.

²⁵³ Valente. “Sobre la unidad de la palabra escindida”. *La experiencia abisal*. p. 51.

individualidades y a la vez a ninguna en concreto. Así, el discurso literario es aquel que diluye el yo creador para desplegarlo en otro que lee.

En este sentido, este carácter de lo literario se relaciona mucho con el concepto de “poesía de soledad y poesía comunión” de Octavio Paz, en el que el poeta “siempre tiende a comulgar, unirse, <<reunirse>>, mejor dicho con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la Naturaleza...”²⁵⁴ El gran exponente de este tipo de poesía es San Juan de la Cruz, mientras que, según Paz, es en Quevedo donde encontramos la primera manifestación de la poesía moderna, en tanto interviene en ella la conciencia de una voz lírica individual. En Blanchot, no obstante no se trata de la búsqueda de lo *Uno*, como sucede en el caso de la mística que busca fundirse con el objeto de su amor y que parece coincidir con este postulado de Paz; en Blanchot se trata de la distancia, de la separación, de la extrañeza. La figura del otro, sin embargo, es la que articula el verdadero fondo de la obra blanchotiana.

En *El diálogo inconcluso* muchos ensayos blanchotianos están destinados a referirse al Otro como germen de la extrañeza y distancia. Con “Extraño extranjero”, Blanchot se refiere a la verdadera cara del *otro*.²⁵⁵ El *otro* lejos de ser lo conocido representa lo ajeno y extraño por excelencia. Asumir esa extrañeza es la verdadera comprensión que se puede tener de éste. Así, Blanchot se acerca a Levinas cuando este último afirma:

En la muerte, el existir del existente se aliena. En verdad lo Otro que así se anuncia no posee ese existir como el sujeto lo posee; su poder sobre mi existir es misterioso; no ya desconocido sino incognoscible, refractario a toda luz [...] La relación con Otro no es una relación idílica o armoniosa de comunicación ni una empatía mediante la cual podemos ponernos en su lugar: le reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior; la relación con Otro es una relación con Misterio [...] sólo un ser que haya alcanzado la exasperación de su soledad mediante el sufrimiento y la relación con la muerte puede situarse en el terreno en el que se hace posible la relación con el Otro.²⁵⁶

²⁵⁴ Paz. “Poesía de soledad, poesía de comunión”. *Miscelánea. Primeros escritos*. p. 236.

²⁵⁵ Lo que Blanchot entiende por verdadera relación con el otro, lo denomina “relación del tercer género”. Para Blanchot hay tres tipos de relaciones en la vida del hombre, una que rige la ley de lo mismo, que se expresa en la búsqueda de la unidad al equiparar y poner en el mismo nivel a todos los hombres. Otra, es la relación dialéctica en la que el Yo sujeto únicamente ve al otro como intermediario para realizarse a través de él. En ambos casos lo que se busca es lo Uno. Y, finalmente, la relación del tercer género que está fundada por la extrañeza. En ella sólo hay separación, interrupción y, sobre todo, *diferencia*. El Otro, al estar completamente separado del yo, es aprehensible en su dimensión más compleja porque en ello se juega esa presencia inaccesible que realmente nos sitúa frente a lo desconocido, y dado que es lo separado, lo ajeno, es posible respetarlo y mirarlo como una complejidad que no puede develarse como los objetos. Blanchot. “La relación del tercer género”. *El diálogo inconcluso*. pp. 121-132.

²⁵⁶ Levinas citado por López Gil y Bonvecchi. *La imposible amistad*. pp. 327-328.

Esa relación del ser con *otro* vuelto un *misterio* también lo repite Valente. Cuando aborda la poesía de Jabès, las figuras más significativas que encuentra en torno a ella son la del exilio y la extranjería: “la figura del extranjero en la que se perfila el rostro del otro, apenas visible, a punto de desaparecer en la soledad natural del camino...”²⁵⁷ ¿Quién es ése, a su vez, aquel al que se le habla mediante el discurso literario? De ahí que Valente en “Sobre la imposibilidad de la palabra” afirme, identificando el espacio de la literatura —inspirado en la poesía de Edmond Jabès— con el del desierto:

Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra -palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad—, sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde?... su lugar es el desierto... viene del no lugar. El desierto es el lugar privilegiado de la experiencia de la palabra, es un estado de espera o de escucha que, por serlo, no se consume en sí mismo, sino que tiende incesantemente a más: <<El desierto es bastante más que una práctica del silencio y de la escucha —dice Jabès—. Es apertura eterna. La apertura de toda escritura, la que el escritor tiene por misión preservar, apertura de toda apertura.>>²⁵⁸

Ese estado de escucha es el mismo que en “Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan”, Valente vuelve a evocar cuando cita al poeta rumano: “<<Los poemas, en ese sentido, están en camino: se dirigen a algo. ¿Hacia qué? Hacia un lugar abierto que invocar, que ocupar, hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar.>>”²⁵⁹ La preocupación por el otro también nos hace cuestionarnos por el problema de la memoria, y a apuntar que, en cierta forma, la obra de estos autores también constituye una forma de hacer una memoria. De la preocupación por el otro, precisamente, nacen todas las anotaciones de Blanchot sobre los campos de concentración y en Valente, una revisión minuciosa de “las palabras de la tribu”, a saber, de las palabras de los otros, colectividad que siempre está presente aunque lo que se privilegie sea un texto que no habla si permanece en la soledad, ajeno a la *otra* mirada. Las palabras de la tribu se leen en la misma medida en la que la poesía, en su afán universal, comunica un conocimiento que a todo lector compete y que lo devela y determina como una función porque hace que el texto dinamice ese conocimiento que pertenece a todos.

²⁵⁷ Valente. “Sobre la unidad de la palabra escindida”. *La experiencia abisal*. p. 51.

²⁵⁸ Valente. “Sobre la imposibilidad de la palabra”. *Íbid.* p. 241.

²⁵⁹ Valente. “Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan”. *Íbid.* P. 209.

5. La relación entre las artes visuales y la escritura literaria

El libro *Elogio del calígrafo* de José Ángel Valente contiene los apuntes del poeta sobre arte. Los ensayos compendiados en éste son breves y abordan temas que en su fondo, cuestionan la relación entre las artes visuales y la literatura. Valente se muestra preocupado por el proceso creador y asegura verse influido por ciertas obras plásticas. Por ello, es necesario que abordemos, brevemente, algunas de las ideas principales de este libro en la misma medida en la que aportan interesantes reflexiones que complementan lo que a Valente inquieta de la escritura literaria. Además, resulta muy significativa la forma en que analiza las diversas obras y su modo de enunciación guarda una estrecha relación con la manera de hacer *crítica* de mediados del siglo XX. Ante la revisión de este único texto, considero que, sin duda, se podría hacer una investigación profunda y detallada de estos ensayos desde muchas perspectivas teóricas. En esta tesis, no obstante, únicamente me centraré en aquellos aspectos que pueden echar luz sobre los conceptos que ya hemos analizado en los capítulos anteriores, a saber, el de la *escritura* y el de la *crítica*; y, desde luego, cuál es la posible relación con algunos textos de Blanchot. Es necesario aclarar nuevamente que así como Valente concede gran importancia a las artes visuales en relación con la literatura, Blanchot se ocupa de este tema centrándolo, exclusivamente, en la preocupación por la literatura.

Cabe apuntar inicialmente que la relación entre las artes visuales y la literatura nos sitúa ante una serie de problemas muy complejos, entre los que destaca la diferencia entre la imagen visual y la literaria. Este solo problema merecería una investigación independiente que se remontara a una revisión histórica desde la perspectiva de la estética y la literatura, por sugerir algún camino de reflexión, pero habría muchos más. No es, desde luego, mi intención hacer ese recorrido, sino únicamente revisar cómo estos autores atienden al problema general de la literatura con relación a las artes. Su relevancia para el tema de esta investigación es que complementa algunos de los puntos tratados en los capítulos anteriores. Para abordar estos aspectos, revisaré algunas reflexiones blanchotianas contenidas en el libro *La risa de los dioses* y destinadas al arte; estos ensayos son “El nacimiento del arte”, “El museo, el arte y el tiempo” y “El mal del museo”. Todos estos textos abordan problemas relacionados con el escritor André

Malraux y particularmente con su libro *El museo imaginario*. Blanchot retoma esta obra para cuestionarse problemas de orden general alrededor del arte, entre otros, el concepto de *origen*, la diferencia entre un arte sacro y el arte moderno, la relación del tiempo con el arte y el museo y el concepto de *representación*. Leyendo atentamente a Blanchot, es evidente que la literatura ocupa un sitio aparte en relación con el arte visual, sin embargo, uno de los asuntos que en el siguiente apartado se pone sobre la mesa, es que todas las artes guardan una estrecha relación en lo que a su génesis, es decir, a su proceso creador, toca. Si bien Blanchot aborda esta problemática, toda su preocupación se vuelca sobre el problema de la literatura, Valente, por su parte, manifiesta mucho interés por tratar asuntos referidos a las artes visuales.

Para Blanchot, la literatura comporta una serie de peculiaridades que nunca tienen relación con otras expresiones, aunque en el fondo, se intuya que, por ejemplo, el problema de la muerte, es un asunto que compete al *arte*. De cualquier forma, Blanchot no formula estos engarces de forma literal y explícita; como todos sus planteamientos, los referidos al arte, permanecen en esa enunciación enigmática y sugestiva, que sólo apunta, rodea e incita sin dejar ninguna idea contundente que proponga una concisa definición.

5.1. El diálogo entre las artes visuales y la literatura

La teoría sobre la ausencia de las cosas en el lenguaje literario, que Blanchot retoma de Mallarmé, tiene una incidencia importante en lo que respecta a la imagen visual en la pintura. Recordemos que a partir del arte vanguardista no se pintan las cosas para “imitar” la realidad, sino que se pinta, precisamente, la ausencia de la cosa, su idea; tal y como Blanchot advierte en la poesía. Ortega y Gasset ilustra este problema en *La deshumanización del arte*, como advertimos en el primer capítulo, cuando habla del enfrentamiento entre el romanticismo y el realismo y el nuevo arte naciente, particularmente, el cubismo.²⁶⁰ Ortega explica cómo tanto el romanticismo como el Realismo buscaban representar las pasiones humanas, mientras que el nuevo arte se aleja de ellas para realizar un “arte inteligente”, en el cual, es el espectador quien tiene que interpretar y adjudicar una realidad alterna, propia del arte, a la pintura. El arte de vanguardia así, *deshumaniza* lo representado para, en vez de producir emociones y una identificación del espectador con la obra de arte, éste tenga que reflexionar sobre ella e interpretarla: “...el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano le importa tanto el término *ad quem*, la fauna heteróclita a que llega, como el término *ab quo*, el aspecto humano que destruye.”²⁶¹

Valente aborda el problema de la representación²⁶² en la pintura escogiendo artistas españoles, en su mayoría,²⁶³ que, justamente, beben del legado de las vanguardias y

²⁶⁰ Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. pp. 13-14.

²⁶¹ *Ibid.* p. 18.

²⁶² El problema de la *representación* es sumamente complejo, en esta tesis nos concentramos únicamente, en los postulados de Valente que abordan este problema. No obstante, hay que mencionar que esta cuestión es ampliamente tratada por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. En este libro se abordan los cambios en el universo de la representación en el Renacimiento hasta la época clásica (siglo XVII), cuya modificación más importante es que en el siglo XVII, el saber ya no opera, como en el Renacimiento había sucedido, por el *principio de la semejanza*, es decir, que los signos estaban directamente relacionados con las *cosas* a las que aludían porque éstos estaban *marcados* por las mismas; a partir del siglo XVII, en cambio, este principio no opera porque el signo comienza a ser una entidad conocida, asequible por medio de la intuición. Por consiguiente, a diferencia del Renacimiento, el saber a partir del siglo XVII está marcado por la intuición y el análisis, mientras que en el Renacimiento el saber era un espacio enigmático, un texto interpretable y móvil. La representación así, no es un problema concreto que tenga una resolución precisa sino que, como demuestra Foucault, ésta se va modificando en el seno del saber mismo, en cómo se relaciona a una serie de visiones y saberes que se van disputando en ciertos campos del conocimiento. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. pp. 26-71.

tienden a la abstracción, es decir, a concebir la obra de arte como un campo que privilegia las ideas sobre la materialización concreta de los objetos. El primer ensayo que abre *Elogio del calígrafo* aborda la pintura de Luis Fernández Oviedo (1900-1973), cuyo trabajo Valente conoce gracias a un cuadro que puede contemplar en casa de María Zambrano. Lo que Valente destaca de Fernández es “la inmediata, impositiva y tenaz aparición de sus objetos”;²⁶⁴ de ésta destaca la cualidad que éstos tienen de negarse a sí mismos, es decir, la capacidad del pintor para expresar justamente la ausencia del objeto.²⁶⁵ De ahí que cada pieza de Fernández nos abra, dice Valente, el interior de los objetos y a la vez expresen y signifiquen al universo entero. ¿Cómo se une esta concepción de la pintura con lo que Valente comprende por escritura literaria? En principio, este modo de “interiorización” se relaciona con lo que Valente entiende por “proceso creador” que es aplicable a todos los artistas. En la reveladora entrevista a Antoni Tàpies declara (“Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente”), que tanto el pintor como el escritor son “provocados por ciertas visiones” y que, en realidad, ambos trabajan sobre la misma materia a la que denomina: “materia original o materia oscura”²⁶⁶. Valente además, dice deberle mucho a la pintura y asume la correspondencia entre pintura y poesía expresada por Simónides de que “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla.”²⁶⁷

Si recordamos, tal y como advertimos en el apartado de la escritura referida a sí misma, estas ideas, además, tienen una estrecha relación con la tradición platónica que concibe al artista como un inspirado. Para Valente, la materia de la inspiración es desconocida en tanto no es posible explicar el proceso de creación literaria en sus más hondos cimientos, por lo cual, Valente dice que la poesía proviene de una materia oscura

²⁶³ En *Elogio del calígrafo*, Valente destina ensayos a los siguientes artistas: Luis Fernández Oviedo (España), Baruj Salinas (España), Paul Reyberolle (Francia), Vicente Rojo (México), Mark Tobey (Estados Unidos), Antoni Tàpies (España), Eduardo Chillida (España), José Manuel Broto (España), Cristina García Rodero (España).

²⁶⁴ Valente. “Fernández o el muestrario del mundo”. *Elogio del calígrafo*. p. 7.

²⁶⁵ Valente habla de la serie de “rosas” pintadas por Fernández, y dice que particularmente el cuadro *La rosa azul* (1954) lo impactó de manera profunda al cual concibe como “una herida de nostalgia y temporalidad”. La pintura de González tiene una estrecha relación con el cubismo que precisamente deformaba el objeto a través de su geometría explícita, creando un objeto insólito, nuevo, ajeno a la realidad habitual. Blanchot, por su parte, se refiere al principio de la semejanza en la pintura como un principio de ausencia –que se corresponde con la ausencia de los objetos en el lenguaje poético– cuando dice en “El museo, el arte y el tiempo”: “... la semejanza no comienza y no existe sino con el retrato y en él solo, es su obra, su gloria y su desgracia, está unida a la condición de obra; expresando ese hecho de que el rostro no está ahí, que está ausente, que no aparece sino a partir de la ausencia que es precisamente la semejanza, y esa ausencia es también la forma de la que el tiempo se apodera, cuando se aleja el mundo y que, de él, no permanece sino esta separación y este alejamiento.” (Blanchot. p. 34.).

²⁶⁶ Valente. “Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente”. *Íbid.* p. 89.

²⁶⁷ Citado por Valente. *Íbid.* p. 90.

y ésta es una de las razones por las cuales identifica la poesía con lo sagrado. La materia oscura, fuente del trabajo poético, tiene también una relación con la nada porque “el principio absoluto de toda creación es la nada, y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío.”²⁶⁸ Es evidente así, cómo el proceso de creación en general tiene para Valente todo un sentido religioso y, como dijimos en el capítulo anterior, de ahí provenga su interés por la mística. En este caso importa que esta adscripción religiosa de la creación no es restrictiva de la literatura y que también compete a las otras artes.

Blanchot también se refiere al asunto de la representación en “El museo, el arte y el tiempo” donde dice:

El arte no comienza en la naturaleza, si quiera fuese para negarla. El origen de un cuadro no es siempre otro cuadro, ni una estatua, sino el arte todo tal como está presente en las obras admiradas y presentido en las obras menospreciadas, y el artista es siempre hijo de las obras, las de los demás que imita apasionadamente, esperando rechazarlas apasionadamente.²⁶⁹

En esta cita podemos intuir esa profundidad del arte que es la que Valente comprende con el término de “materia oscura”. Al no referirse ni a la naturaleza que podríamos entender también como “lo real”, ni a los otros cuadros, es decir, a la tradición; el arte se relaciona en cambio, con *todo* el arte, siendo éste un concepto amplio como lo es el de *literatura* que contiene a las obras singulares: cada obra se comunica con ese espacio abstracto de la *literatura*, así cada pieza artística se comunica con el *arte*. Una obra, nos dice Blanchot en *El espacio literario*, se comunica con el concepto general y amplio de *literatura*. Ese mismo movimiento de lo particular avocado a lo universal, es lo que Valente percibe en la pintura de Fernández. Esas rosas pintadas nos remiten, por un lado, a la rosa mundana y, por otro, abren la comunicación con el universo entero del arte.

Tal y como hemos visto hasta el momento, si el principio del arte es una materia oscura, una comunicación velada con todo arte, entonces ¿qué sucede con su principio material? Si bien el lenguaje poético se encuentra materializado en signos, éstos son igual de abstractos que su expresión, la gran mediación del arte visual, en cambio, está dada por los materiales que se utilizan en la composición. Blanchot atiende este problema

²⁶⁸ *Ibid.* p. 92.

²⁶⁹ Blanchot. “El museo, el arte y el tiempo” *La risa de los dioses*. p. 24.

tomando como punto de partida las anotaciones de Malraux en *El museo imaginario*,²⁷⁰ y dice:

La pintura es una experiencia por la que se afirma o se busca un poder específico, que no vale más que para este arte y no tiene sentido sino por relación a él, poder que, sin embargo, hay que definir, al menos nombrar, y que Malraux llama estilo. ¿Qué es el arte? <<Aquello por lo cual las formas llegan a ser estilo>>. Pero ¿qué es el estilo? La respuesta no falta y, hay que decirlo, es en cierto modo sorprendente: <<Todo estilo es formalización de los elementos del mundo que permitan orientar a éste a una de sus partes esenciales.>>²⁷¹

Tanto el “estilo” como la “forma” son parte de la materialidad del cuadro. Son estos dos componentes lo que de manera asombrosa constituyen la realidad central de la obra. Valente expresa una concepción similar cuando plantea la disyuntiva entre la abstracción y la figuración, para afirmar que son la misma cosa: “No tiene sentido hablar de abstracción contra figuración, porque la forma en pintura no es figura, la forma es la materia. Lo que creo es que la materia en un cuadro no es materia de ninguna forma sobreimpuesta, sino que es forma absoluta en sí.”²⁷² De esta manera, podríamos separar los conceptos; por un lado, hay una “materia oscura” abstracta y etérea que es el movimiento espiritual que incita a los creadores a materializar –mediante una composición–, una creación artística. Son dos tipos de materia distintas; la una destinada al trabajo previo del arte y la otra, a la creación de una materia singular con ciertos mecanismos de composición, lo cual sería el “estilo” de Malraux.

En otra entrevista contenida en *Elogio...*, sobre el escultor Eduardo Chillida, Valente vuelve a repetir este concepto de la materia creadora común a todas las artes: “... la materia de todas las artes en el fondo es una sola, [...] y los escritores deberíamos tenerlo muy en cuenta, incluso en nuestra aproximación a las artes, incluso para nuestra propia creación.”²⁷³ Parte de sus esfuerzos por comprender la mística derivan de la inquietud que le provoca la cuestión de dónde surge el proceso creativo. Dadas sus inclinaciones espirituales, el poeta español atribuye un carácter sagrado al proceso creativo, que resulta ser igual de inefable que la mística. En la entrevista a Chillida declara:

²⁷⁰ En realidad todas las anotaciones que Blanchot hace sobre el arte giran en torno al concepto “museo imaginario” de Malraux. Como suele ocurrir con sus reflexiones, el libro de Malraux es un pretexto que le permite profundizar en sus preocupaciones en torno al arte.

²⁷¹ *Ibid.* p. 26.

²⁷² Valente. “Conversación entre Antoni Tapiès y José Ángel Valente”. *Elogio del calígrafo*. p. 95.

²⁷³ Valente. “El arte como vacío: conversación con Eduardo Chillida”. *Ibid.* pp. 120-121.

El mundo de los artistas, y es una cosa que a veces desde la literatura se ha entendido muy mal, está profundamente alimentado de este tipo de experiencias. Los tres grandes fundadores de la pintura del siglo XX son Kandinsky, Mondrian y Malevich: uno, Kandinsky, tenía una evidente relación con todo el espiritualismo de fin de siglo; Mondrian era teósofo, y Malevich era un nihilista. Todos esos elementos espirituales son de una importancia radical y estarían muy conectados con esta especie de sueño de vuelo, que en el fondo todos hemos tenido. Todos hemos soñado con volar. Es una experiencia, en efecto, como tú decías antes, del místico, pero puede ser una experiencia radical en el artista plástico. Eso, que para el poeta es fundamental, lo es también para el artista plástico. Y ello me llevaría al tema, del que hemos hablado aquí, de la unificación última de las artes en una materia única.²⁷⁴

No sólo en lo tocante a esta materia compartida es como las artes encuentran un punto de unión sustantivo, también hay otro aspecto relevante que surge con la reflexión sobre Chillida. En la entrevista de Valente, Chillida y Calvo Serrater se habla sobre la ambición del escultor catalán de hacer un hueco adentro de una montaña, es decir, una escultura del vacío representando un espacio amplio en el centro, que transmita la igualdad entre los hombres y la monumentalización del espacio natural.²⁷⁵ Para Valente, la noción del vacío penetrando la naturaleza es muy significativa; en colindancia con Heidegger que habla de la “creación de mundos”²⁷⁶ a través del arte, Valente dice:

Yo me pregunto si esa penetración en la montaña no está dándole a la montaña un secreto, no está creando un secreto que no había antes, porque Eduardo tiene una enorme capacidad para rodear con elementos pesados espacios vacíos. El vacío en su mundo es muy importante y lo que está generando ahí es un espacio vacío, el espacio vacío del que habla Heidegger en el texto que escribió sobre el espacio y el arte. Es el lugar de la manifestación, el lugar donde puede manifestarse algo.

Todo lleva a una idea que me mueve a mí mucho, que la misión de la poesía es crear vacíos donde algo pueda manifestarse, porque en lo lleno, que está ocupado, no se puede manifestar nada. Esa capacidad que Eduardo tiene de crear con materiales muy pesados espacios, acotar espacios, <<lo profundo es el aire>>...²⁷⁷

Esta concepción de Valente sobre el espacio en relación con el vacío, dice mucho en torno a la propia literatura porque al igual que lo que sucede en una escultura hecha con el vacío como elemento central, también en una obra literaria, es el mismo vacío, lo

²⁷⁴ *Ibid.* p. 122.

²⁷⁵ En la entrevista, Chillida habla sobre esta escultura como una posibilidad, la obra no se encuentra realizada.

²⁷⁶ Martin Heidegger. *El origen de la obra de arte*. pp. 11-59.

²⁷⁷ Valente. “El arte como vacío”. *Elogio del calígrafo*. p. 128.

no dicho, el silencio, lo que cobra una importancia capital.²⁷⁸ Resalta también el hecho de colocar adentro del arte esta capacidad de crear vacíos como una cualidad estética. Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan de esto cuando tratan de definir el arte en contraposición con los dibujos abigarrados de un esquizofrénico. No es la presencia de dibujos o materia lo que define al arte, sino la presencia de vacíos y silencios.²⁷⁹ Con respecto a Chillida, Valente concluye, por consiguiente, que su arte, a diferencia de la escultura tradicional, es el de la “desocupación de los espacios” y que por ello “aunque las estructuras sean muy grandes, crean un espacio muy ligero y muy vacío.”²⁸⁰

Estas notas en torno al vacío, son parte de las características que Valente quiere extraer para definir la obra de arte. Para él, tanto el arte como la poesía responden al mismo origen:

Ahí, precisamente, en ese espacio intersticial, en los intersticios del conocer, está el poema, está la obra de arte, un <<clasificable desconocido>> o ignorado o esencialmente ignoto, que irrumpe en los lugares intermedios, en los lugares de la mediación, lugares de alto riesgo, donde se trata o entra en pugna abierta con los dioses y con los demonios. Es ése el territorio de la obra: no lo visible ni lo invisible, sino el espacio sutil contiguo a ambos, espacio intersticial donde sitúa Dios el anónimo inglés de *La nube de la insipiente*.²⁸¹

Cabe destacar algunos puntos. En principio, que la obra, tal y como Blanchot también afirma, pertenece a un “clasificable desconocido”; se puede hablar de las obras y en efecto, Blanchot lee las obras y las comenta, pero a pesar de su posible clasificación permanecen desconocidas, y dado que lo desconocido no puede develarse, la literatura se encuentra adentro de su enigma. Tal y como hemos visto, Valente aquí reafirma esa concepción *misteriosa* de la literatura que, por eso mismo, se encuentra muy cercana a Dios: no está ni del lado de lo visible ni de lo invisible, sino en un intersticio entre ambos, uno que, además, es inefable y no puede traducirse como Dios mismo.

²⁷⁸ Incluso la propia escuela de la recepción, sobre todo Wolfgang Iser en *El acto de leer*, se concentró en la noción de “vacío” que explicó como una serie de expectativas que el lector va rompiendo conforme avanza en su lectura gracias al mecanismo del “punto de vista móvil”, que tiene que ver con cómo se va desarrollando la acción en un texto literario. Aunque el lector prefigure ciertos momentos, éstos no necesariamente se suceden tal y como el lector los imagina. Por su parte, el concepto de “vacío” se relaciona con todas esas informaciones que no se dicen textualmente, sino que el lector debe completar. En un texto literario así, nada es literal. Wolfgang Iser. *El acto de leer*. pp. 177-217.

²⁷⁹ Deleuze y Guattari. *¿Qué es la filosofía?* p. 166.

²⁸⁰ Valente. “El arte como vacío”. *Elogio del calígrafo*. pp. 129-130.

²⁸¹ En este ensayo se aborda la fotografía de Cristina Rodero. Valente. “Sobre la unidad simple” *Íbid.* p.41

En “Rumor de límites”²⁸² otro de los ensayos del *Elogio...* dedicado a Eduardo Chillida, Valente habla sobre Kandinsky y se apropia del principio de un arte, que según el artista ruso, nacerá de “la unión de las fuerzas de todas las artes”; es gracias a esta unión como es posible concebir la monumentalidad. La monumentalidad no se relaciona únicamente con el espacio que una obra de arte ocupa, sino que obedece a un afán interno y espiritual que no toma en cuenta las dimensiones materiales sino que es una “vocación interior”.²⁸³ El trabajo de Chillida correspondería a una “estética de vasos comunicantes” que refiere, como lo expresa Valente a lo largo de todo este libro, a una materia compartida entre las artes. Esa misma interioridad generada por lo monumental es propia, a su vez, de la palabra poética: “Interioridad, camino hacia el adentro. Es el recorrido de la palabra poética. El único que, como tal, la constituye. Unidad de las artes. Estética de vasos comunicantes. Hilos, sumergidas raíces, que repentinamente afloran. Hay una materia última que es la misma para todas las artes.”²⁸⁴

En sus ensayos sobre arte, Maurice Blanchot, no pone sobre la mesa el tema de la creación en sí, sino el problema de la obra de arte una vez que ya está realizada. Las cuevas de Lascaux, por ejemplo, le hacen meditar sobre ese arte “ingenuo” y por consiguiente “puro”, que hacía al hombre representar una prehistoria sencilla y tranquila en la que no tenía que enfrentarse con un presente destinado a los dioses ni someterse a la dicotomía conceptual del hombre con la máquina.²⁸⁵ Para Blanchot, se representa en ellas, esa prehistoria en la que el hombre accede a sí mismo de manera clara, abierta y salvaje, precisamente por no contar con los signos y el lenguaje. Este punto es muy interesante con respecto a la complejidad que plantea la escritura al ser ese escenario que sitúa al hombre en el peligro: en el peligro de no poder explicarse la naturaleza sencilla ni su propia naturaleza. Es pues, en las cuevas de Lascaux, como también afirma Bataille, donde es posible preguntarse por el origen del arte. Pero Blanchot se topa aquí con un camino sin salida; el origen, como lo desconocido en la escritura y, por consiguiente, el problema de la muerte, permanece oculto y velado:

²⁸² Este espléndido título nos remite al silencio y a la voz sugerida por el “rumor” que con el sustantivo de los “límites” alude a un estado fronterizo e intersticial, muy en colindancia con las ideas sobre arte que hemos esbozado en este capítulo.

²⁸³ Valente. “Rumor de límites”. *Elogio del calígrafo*. pp. 35-37.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 37.

²⁸⁵ Dice Blanchot refiriéndose a las cuevas de Lascaux: “Imágenes sin enigmas, de un estilo refinado, elaborado, pero brotando con ímpetu, que nos da la impresión de una espontaneidad libre y de un arte despreocupado, sin segunda intención, casi sin pretexto y abierto alegremente a sí mismo.” Blanchot. “Nacimiento del arte”. *La risa de los dioses*. p. 11.

Hay siempre, pues, una laguna: como si el origen, lejos de mostrarse y expresarse en lo que de él procede, estuviera siempre velado y oculto por lo que produce y, quizá entonces, destruido o consumado en tanto que origen, rechazado y siempre más separado y alejado, o sea, como originariamente diferido. Nunca observaremos la fuente, nunca el brote, sino únicamente lo que está fuera del manantial, la fuente transformada en la realidad exterior a sí misma y siempre, de nuevo, sin manantial o lejos del manantial.²⁸⁶

Tal y como sucede con el concepto de la escritura que en su fondo permanece desconocida, oculta, velada; lo mismo sucede con el origen del arte. Cuando dice: “El arte está siempre vinculado al origen, referido éste siempre al no-origen; explora, afirma, suscita, en un contacto que conmueve toda forma adquirida, todo lo que está esencialmente antes, lo que es sin ser todavía.”²⁸⁷ Blanchot se refiere a esa comunicación oscura del arte con el concepto del arte a la que nos referíamos anteriormente. ¿Por qué, en su caso, el arte debe preguntarse por el origen?, ¿por qué parece determinante, a ojos de Blanchot, esta pregunta? Aunque estas preguntas no se puedan responder precisamente porque el origen queda indescifrable como también el proceso creador de Valente, existe en el seno del arte un peligro, porque el arte como el pensamiento sobre la muerte, coloca al hombre en un terreno inseguro en el que se expresan estas preguntas, aunque éstas no se pueden responder a partir del propio arte aunque paradójicamente sea éste quien las contenga. En parte, ello explica las paradojas que la obra de estos dos autores presentan. Las preguntas planteadas en torno al arte y a la literatura nunca encuentran una solución final, precisamente porque las expresiones del arte y de la literatura están en ese terreno inseguro del pensamiento que no puede afirmar verdades, el peligro de las mismas es que llevan a reflexionar sobre sus paradojas y contradicciones; pero sus respuestas son tan ambiguas que la única solución es volver a preguntar, volver a inquirir alguna respuesta que de antemano, se sabe perdida.

Blanchot advierte la profunda distancia entre el arte clásico y el arte moderno, cuya división más fehaciente tiene que ver con los dioses. El arte clásico es aquel que se consagra a lo sagrado, mientras que un arte moderno es el que destina todos sus esfuerzos, dice Blanchot, a la creación de una materia y quizá a un diálogo perpetuo consigo mismo.²⁸⁸ Esto nos habla mucho, sin duda, de la propia posición de los dos autores en un ámbito artístico dominado por un arte que se cuestiona a sí mismo en su crítica y elaboración. Los propios afanes espirituales de la obra valentiana delatan,

²⁸⁶ *Ibid.* p. 16.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 16.

²⁸⁸ Blanchot. “Nacimiento del arte”. *La risa de los dioses*. p. 38.

justamente, ese afán por comprender, desde un ámbito postmoderno y por consiguiente, postreligioso, cuál es el papel del arte y la literatura frente a sí misma. Por más que se rastreen esos orígenes sagrados del arte; lo que en realidad Valente hace en sus ensayos, es cuestionar la materialidad de esos objetos analizados. Aunque estos permanezcan oscuros e indescifrables ante el pensamiento, para llegar a la profundidad filosófica, que sobre todo, está relacionada con el pensamiento de la muerte, los dos autores los desmembran inicialmente, a través de su materia. Los análisis de Valente sobre artes visuales son una observación, en principio, del material que se presenta delante: las relaciones entre sombra y luz en el trabajo de Fernández Oviedo, la pintura geométrica de Baruj Salinas, el paisajismo de Paul Rebeyrolle, el color en Vicente Rojo, la imagen religiosa como signo en Cristina García Roderó, la caligrafía como una expresión poética y pictórica gracias a lo ideográfico. Todos estos ensayos, en suma, abordan el problema de la materia y es la materia la que funciona como una especie de disparo en busca de esas preguntas profundas y filosóficas que siempre concluyen en aporías y ambigüedades.

Cabe acotar, finalmente, que así como es posible plantear una relación más entre Blanchot y Valente al interesarse por el arte que, sin duda, guarda una estrecha relación con la pregunta en torno a lo literario, también se sitúan en relación con una manera de leer el arte a mediados del siglo XX. Sin duda, es posible advertir en nuestros autores la relación de sus ensayos con los trabajos de pintura de Deleuze²⁸⁹ y, sobre todo, en Valente, la íntima y velada correspondencia con el libro de Michel Foucault sobre Manet. Al igual que Foucault, que precisamente parte de la materia de los cuadros en sí misma para cuestionar al arte,²⁹⁰ también Valente observa esos rasgos *inmanentes* a las obras, aunque después sean llevados al terreno filosófico de reflexión. Esto, desde luego, y

²⁸⁹ Aunque los fines de Deleuze son muy claros y precisos: hacer filosofía y por consiguiente, crear conceptos para la misma, es notorio cómo siempre se parte de la *inmanencia* de las obras artísticas para generar dichos conceptos. Valente, sin duda, no tiene la aspiración de hacer filosofía ni mucho menos y como hemos visto del propio Blanchot, quizá y a pesar de que sus trabajos son filosóficos, su pretensión, en mucho, es pensar contra la filosofía. No obstante, ambos autores generan su pensamiento en un marco conceptual que ya, de antemano, parte de las obras en sí mismas para analizarlas, es decir, de sus rasgos inmanentes.

²⁹⁰ Lo primero que Foucault advierte de la obra de Manet es que ésta “aportó las propiedades, las cualidades o las limitaciones materiales del lienzo, que de alguna manera la pintura, o la tradición pictórica, había tratado de eludir o velar hasta el momento.” (p. 14) Así, el libro está destinado a explorar, básicamente, los rasgos inmanentes del cuadro, por ejemplo, el papel de la luz y las sombras, el predominio de ciertas líneas y trazos, las figuras geométricas predominantes y, sobre todo, la posición del espectador ante ese complejo que se presenta ante él, es decir, aquello que el ojo del espectador observa, mientras contempla un cuadro. Podríamos, sin duda afirmar, que la visión de Valente, al estar plasmada con una voz singular gracias al ensayo literario, se pone en el papel de ese observador que puede plantear una serie de subjetividades pero siempre partiendo de los rasgos inmanentes de la obra de arte. Michel Foucault. *La pintura de Manet*. pp. 9-60.

recordando lo apuntado en torno a la nueva manera de realizar crítica, nos dice mucho sobre la concepción de una crítica literaria y de arte concentrada en explorar sus objetos desde las cualidades intrínsecas de los mismos. Rasgos sin duda heredados de la visión planteada por el formalismo ruso a principios del siglo XX y, por otro, por el estructuralismo que enseñó a pensar el arte bajo sus propias leyes y no mediante la subjetividad de un sujeto a título psicológico y sociológico. Sin duda, esta manera de leer, también se relaciona con un concepto sumamente importante a la hora de hacer crítica literaria que es el de la “pertinencia” como dice Roland Barthes, “la lectura no desborda la estructura, está sometida a ella”,²⁹¹ y esto, justamente, es lo que sucede en nuestros dos autores. No obstante, hay un componente de *deseo*²⁹² en sus lecturas que se relaciona, sin duda, alguna, con el afán creativo que ambos utilizan al reflexionar sobre esas estructuras analizadas.

Tal y como ya apuntábamos en el apartado 3.3 sobre el concepto de *crítica*, cabe anotar que los trabajos de los dos autores sobre arte, pertenecen a esa *escritura* nueva, independiente del objeto que analiza, y creativa en tanto no parte de la obra de arte únicamente, sino que hace una escritura para sí misma, porque no se subordina al objeto analizado. Este tipo de escritura a su vez, está extraída de obras que producen el deseo de escribir como dice Roland Barthes.²⁹³ De ahí que sean artistas tan específicos los que suscitan la reflexión; en este sentido, no es casual la elección de Blanchot, pues Malraux, como Mallarmé en el terreno de la poesía, se cuestiona sobre arte y hace de su arte una reflexión sobre su mismidad. Son justamente esos los autores que interesan a Blanchot, los que se preguntan por la literatura en sí misma: Kafka, René Char, Mallarmé, Rilke, etc.

En el primer capítulo, cité un texto completo de *Elogio del calígrafo* titulado “Lluvia”, que es un ensayo breve sobre el trabajo del pintor mexicano Vicente Rojo; este texto ilustra perfectamente la inserción de los análisis de Valente dentro del ensayo literario, no sólo es un texto de corte analítico, sino que está lleno de lirismo e, incluso, podíamos advertir en él, cierta propensión a lo narrativo. Muchos textos de este libro, de esta forma, permanecen en esa zona compartida por el ensayo y la poesía donde las fronteras entre los géneros no están tan definidas; en este sentido, también podemos

²⁹¹ Roland Barthes. “Sobre la lectura”. *El susurro del lenguaje*. p. 42.

²⁹² Este concepto también está tomado de Roland Barthes. Se refiere a esa “lectura deseante” en la que el lector a). toma al libro como un fetiche y b). es arrastrado por la lectura del libro hasta que se produce una especie de fundición erótica con el mismo. *Íbid.* pp. 46-47.

²⁹³ *Íbid.* p. 47.

adscribir la brevedad como uno de los rasgos estilísticos de los apuntes sobre arte valentianos. Apuntes dinámicos, que trascienden los límites entre los géneros y que no temen el eclecticismo propio de una escritura independiente que se concibe como creativa.

En el sentido anterior es que la nota de Roland Barthes sobre la interdisciplinariedad es fundamental en lo que toca a estos dos autores:

La interdisciplinariedad, de la que tanto se habla, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (de las que ninguna, de hecho, consiente en abandonarse). Para conseguir la interdisciplinariedad no basta con tomar un <<asunto>> (un tema) y convocar en torno a él a dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie. A mi entender, el Texto es uno de esos objetos.²⁹⁴

Esta anotación, en efecto, toca un punto medular: la creación de un “objeto nuevo”, es precisamente ese objeto el que ambos autores producen a través de su escritura; a ello se refiere la independencia de la misma, su autonomía y su carácter libertario. Asimismo, esta anotación también nos remite a esa cualidad intrínseca al espacio literario en la que Blanchot insiste: el no-poder. La literatura es un discurso cuya ética está afuera del poder, es *inútil* en tanto no es como la comunicación habitual porque no busca la eficiencia ni convencer ni adoctrinar. “La literatura es” implica un espacio propio, una distancia, una mirada sobre sí que si busca alguna cosa, es sobre todo, su propia autonomía.

²⁹⁴ *Íbid.* p. 107.

6. Conclusiones

Esta tesis fue un recorrido por diversos conceptos compartidos y divergentes en Maurice Blanchot y José Ángel Valente. Todos los términos, los problemas y las cuestiones planteadas conducen a la reflexión por el problema de la escritura literaria; tema que considero fundamental como parte de las preocupaciones de muchos pensadores del siglo XX. Sin duda alguna, cada aspecto tratado puede desarrollarse por separado profundizando en cada una de sus vertientes; aquí privilegamos un muestrario de los aspectos para poder enriquecer la comparación y abrir cauces de investigación. Uno de las cuestiones que salen a la luz en esta tesis es la posibilidad de comparar a dos autores que, inicialmente, pertenecen a ámbitos y tradiciones distintas, pero que, en el fondo, comparten un mismo marco teórico y una serie de inquietudes orientadas también por sus propios contextos. Y así como el análisis nos provee de semejanzas, la observación de sus diferencias también es reveladora.

Un texto que sintetiza y formula muchos de los aspectos trabajados en esta tesis es “La literatura y el derecho de muerte” de Maurice Blanchot. El ensayo se encuentra en dos libros: en *De Kafka a Kafka* y en *La parte del fuego*. Este ensayo suscita una pregunta que se planteó como el eje de este trabajo y que tiene que ver con cuestionar a lo literario, con convertirlo en sí mismo en una pregunta, cuestión que encontré en los dos autores. Si algo pusimos en claro en los primeros capítulos, es que no hay una definición consistente de los términos *literatura* o *escritura*; sin embargo, ambos abren a la pregunta sobre los mismos. El sólo hecho de que éstos susciten una pregunta implica que el interrogar será determinante en la constitución de lo literario. Así, en las primeras páginas, Blanchot nos explica cómo es que la literatura misma interroga al escritor y al lector. Estas preguntas no surgen aisladas sino como parte de un contexto. Ese contexto no sólo se relaciona con ciertos movimientos teóricos (el formalismo o el estructuralismo), sino también con una tradición literaria que, desde el romanticismo, rompió y canjeó paradigmas estéticos que se volvieron a cuestionar y a poner en tela de juicio.²⁹⁵

²⁹⁵ Uno de los aspectos revisados fue la asunción del fragmento como un recurso que permitía explorar ese conocimiento singular de la poesía. En ambos autores así, rastreamos la presencia de Rimbaud, Novalis, y del Romanticismo, en suma, no sólo a nivel temático, sino también en lo tocante a ciertas formas privilegiadas, en concreto, el fragmento.

Aunque la pregunta por lo literario es algo intrínseco a la literatura misma, según Blanchot, ésta es ilegítima y nula. Por un lado, esta anotación nos remite a esa disyuntiva de Mallarmé, que Blanchot y Valente toman como punto fundamental del espacio literario: la diferencia entre “palabra bruta” y “palabra esencial”.²⁹⁶ Por otro, se refiere a esta condición marginada y de no-poder que tendrá frente a otros discursos y expresiones, en concreto, al hecho de que la literatura no es un discurso político; aunque, en efecto y como vimos, tenga ciertas cualidades éticas e implique una responsabilidad y un compromiso. No obstante, la literatura sólo se habla a sí misma, se regodea en la pregunta sobre sí, atiende únicamente a sus propias demandas textuales. La nulidad, en vez de ser un defecto, es una fuerza en la misma medida en la que la literatura se aísla a sí misma en estado puro; Blanchot afirma:

La literatura debe llegar a ser el descubrimiento de ese adentro vacío, que toda ella se abra a su parte de nada, que realice su propia irrealidad, es una de las tareas que ha perseguido el surrealismo, de tal manera que es exacto reconocer en él un poderoso movimiento negador, no siendo menos verdadero atribuirle la mayor ambición creadora, porque cuando la literatura por un instante coincide con la nada, e inmediatamente lo es todo, el todo comienza a existir: qué maravilla.²⁹⁷

Este movimiento de la literatura hacia la nada, es precisamente lo que, como acabamos de ver, Valente explora en algunos artistas visuales y es un rasgo que identifico como fundamental también en Blanchot. De ahí que él haya visto en el surrealismo, el movimiento que concede la mayor importancia a lo escrito como la única manifestación del inconsciente consagrando a la literatura a su nada y a su no poder.²⁹⁸ Esta nada, igualmente, se relaciona con el *fin* literario, pues justamente la literatura es un espacio cuyo fin último es reflexionar sobre sí misma. La literatura no es un *medio para...*, sino que se cumple en ese *todo* que es su propia expresión. Por consiguiente, se puede preguntar ¿qué es el arte?, ¿qué es la literatura?, pero estas preguntas son ociosas en la

²⁹⁶ Con estas definiciones se pone de relieve el hecho de que el lenguaje habitual sirve para comunicar y en este sentido es utilitario, mientras que la palabra poética no busca nada más que a sí misma, su propia expresión, por ello, carece de poder y no es eficiente ni útil.

²⁹⁷ Blanchot. “La literatura y el derecho de muerte”. *La parte del fuego*. p. 272.

²⁹⁸ Habría que recordar que lo que Blanchot puntualiza del surrealismo, como apuntamos, es la unión entre el pensamiento y la escritura; ya no hay ninguna distancia entre ellos. Esto, a su vez, nos habla sobre la propia reflexión blanchotiana, que a veces parece ser un reflejo inmediato del pensamiento. En este sentido, la reflexión no necesariamente va de la mano de la razón. De hecho, cabría recordar el principio bretoniano contra la razón cuando define al surrealismo: “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón...” André Breton. “Primer manifiesto.” *Manifiestos del surrealismo*. p. 44.

medida en la que “la literatura es un elemento de vacío”²⁹⁹ y “si la reflexión se aleja, entonces la literatura se vuelve a convertir, en efecto, en algo importante, esencial, más importante que la filosofía, la religión y la vida del mundo que ella abarca.”³⁰⁰ Esta nota de Blanchot es fundamental; por un lado, explica todos esos puntos que abordamos en el primer apartado referido a la escritura y a su mismidad, en tanto es el movimiento de la literatura el que se dirige a sí mismo, pero también habla de la *crítica* porque la pregunta *¿qué es la literatura?*, fue desplazada, a mediados del siglo XX, por la pregunta *¿por qué nos preguntamos qué es la literatura o el arte?* Este cambio de interrogante nos remite a esa “escritura nueva” que para Roland Barthes, se relaciona con una escritura hecha para sus propios fines sin depender de los objetos que analiza. Esta “escritura nueva” es explotada por los dos autores que analizamos aquí y en cierta forma explica los diversos géneros utilizados, tema que abordamos en el capítulo uno, cuando revisamos su predilección por el ensayo y las distintas variantes del mismo.

Si algo nos quedó claro gracias al cuestionamiento de la escritura y por consiguiente de términos que están a su alrededor, como *obra, literatura, libro*, etc., es que estos conceptos pertenecen al ámbito del sentido común, pero que el papel de la teoría es justamente reevaluarlos y ponerlos sobre la mesa para enriquecerlos. Cuando Blanchot advierte la inutilidad de la pregunta que intenta definir a la literatura, en cierto modo nos ofrece claves sobre su propia forma de hacer crítica la cual se encuentra conciente de su carácter ambiguo y resistirá las taxonomías. En colindancia con ello, el trabajo de José Ángel Valente se sitúa en estas mismas determinaciones; sus ensayos, pertenecientes al ámbito literario, no pretenden ser contundentes en relación a los temas abordados sino que tan sólo abren panoramas de reflexión para dejar abiertas ciertas interrogantes. De ahí la mezcla de herramientas estilísticas: el recurso de la reflexión filosófica, las libertades del lirismo, los apuntes críticos con base en innumerables fuentes. Todos estos aspectos los abordamos en el primer capítulo y el resultado arrojado es que ambos autores pertenecen a un horizonte preciso de reflexión que los induce a analizar sus problemas de interés y textos con notorias semejanzas y con una bibliografía común.

Otro de los temas sugeridos por el apunte de Blanchot en torno a la reflexión y la literatura, es su propia concepción en torno al pensamiento literario. Si la literatura adquiere toda su profundidad en la medida en la que la reflexión se aleja de ella, ¿qué sucede con la propia reflexión de Blanchot? Parte de lo que hemos sugerido en la tesis es

²⁹⁹ Blanchot. “La literatura y el derecho de muerte”. *La parte del fuego*. p. 272.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 272.

que la forma de reflexionar de los dos pensadores es singular; ninguno de los dos intenta acercarse a la literatura de forma sistemática, por lo cual, sus textos son piezas singulares que nos permiten acercarnos a ellos desde diversos ámbitos. Si algo domina en ambos es el interés por interrogar a la filosofía y por pensar a través de ella; no en vano, como vimos, sus lecturas son filosóficas y comprenden a los siguientes autores compartidos: Heidegger, Benjamin, Hegel, Nietzsche, entre otros. Podemos concluir al respecto, que si bien se piensa la filosofía, también se piensa contra ella, de ahí las discusiones entre Blanchot y la dialéctica hegeliana o la separación de Heidegger, aunque es una figura determinante en sus escritos. Así, la forma de reflexionar de los autores nos coloca en encrucijadas interesantes, por ejemplo, si Blanchot piensa contra la filosofía, ¿cómo se podría caracterizar su pensamiento? ¿Es éste plenamente literario y ésa es su aspiración, y por eso se justifican todas las contradicciones y paradojas inherentes a su reflexión? Y Valente, si está plenamente interesado en la literatura y sus ensayos son básicamente textos literarios, ¿por qué aborda problemas filosóficos como el asunto de la mística, el problema del arte y la relación entre la literatura y lo sagrado? Estas preguntas no fueron respondidas en este trabajo, pero fueron indicadas y desglosadas porque no tienen una solución concreta y es ello lo que, justamente, las sitúa en un horizonte teórico que puede modificarse y enriquecerse en la medida en la que estos problemas vuelvan a ser cuestionados.

Otro de los puntos que debido a lo anterior cabría destacar, es que muchas de las implicaciones de los conceptos analizados corresponden a problemas más generales que son de total interés para la teoría y que, si bien, estas reflexiones se concentraron puntualmente en los dos autores, los conceptos que nos motivaron a discutir tienen que ver con cuestiones que no están agotadas en el campo de los estudios literarios. De ahí que hayamos destinado un capítulo a la crítica en los dos autores, pues así como intentamos abordar problemas del ámbito teórico, también haya sido necesario plantear la diferencia entre “teoría” y “crítica”; dos ámbitos fundamentales en torno a la literatura y al modo en que se la lee.

Y por lo anterior, también se revisó el problema del lector; éste se relaciona, sin duda, con el problema del autor. Al analizar el concepto de escritura desglosamos el problema del sujeto, que es determinante en la constitución de la “escritura nueva” de la que hemos hablado. En “La literatura y el derecho de muerte”, Blanchot sintetiza el problema del autor y del lector que también fue desglosado en esta tesis. Dice allí: “El lector hace la obra; al leerla, la crea; es su verdadero autor, es la conciencia y la sustancia

viva de la cosa escrita: así, pues, el autor no tiene más que una meta, escribir para ese lector y confundirse con él.³⁰¹ Así, ambas figuras engloban una serie de implicaciones que resumimos en una idea fundamental: ni el autor ni el lector son presencias psicológicas ni sociológicas que expliquen la obra por sus determinaciones individuales. Son, por el contrario, piezas del mismo andamiaje literario. Son “funciones” que aglutinan una serie de informaciones sobre las obras y no condiciones que permitan a la literatura *ser*. De hecho, toda la teoría blanchotiana con respecto a la “desaparición” del escritor y a la soledad de la obra, vertidas en *El espacio literario* se relacionan con esto. En “La literatura y el derecho de muerte”, Blanchot repite estas consideraciones y dice: “... al escribir, se ha experimentado a sí mismo como una nada que trabaja y, después de haber escrito, ha experimentado su obra como algo que desaparece.”³⁰² Una de las frases blanchotianas que aglutina estas consideraciones, también esbozada en *El espacio literario*, es “La obra es...”, con ella se quiere decir que la obra es un concepto autónomo, por encima de las obras singulares y por encima del sujeto creador e, incluso, del lector. No obstante, la literatura necesita al lector como necesitó de su autor, pero no como presencias individuales, con deseos, posiciones históricas concretas o diversos estados psicológicos; los necesita únicamente para cumplirse en el mundo, para lograr, justamente, su verdadero *ser*, en tanto éstos son únicamente funciones aledañas a lo que realmente importa: la escritura, su mismidad. Al problematizar esta frase proporcionamos una nueva visión en torno a la literatura, en la cual, el problema del sujeto, que ya el estructuralismo había revisado con puntualidad, se convierte en una de las implicaciones centrales de una nueva manera de concebir la escritura.

En el caso de José Ángel Valente también observamos la preeminencia de la escritura más allá de cualquier “tendencia”, de hecho en *Palabras de la tribu*, uno de los primeros libros ensayísticos del poeta español, hay una especie de condena ante la poesía que sale de sí misma para concentrarse en posturas dogmáticas. Pese a ello y dado que ambos escritores vivieron un contexto histórico singular, advertimos en sus obras una preocupación imponente por un contexto social y político. Si bien lo que tiene sumo interés es la escritura en sí misma, fue posible analizar el hecho de que ambos conciben la escritura como un espacio ético. Blanchot vive el “desastre” de los campos de concentración y Valente el de la Guerra Civil española; por consiguiente, los dos muestran una serie de preocupaciones en torno a la política y a la literatura. De ahí que

³⁰¹ *Ibid.* p. 276.

³⁰² *Ibid.* p. 276.

fuera necesario poner de relieve cómo se articula una concepción ética de la literatura con esa teoría de la escritura referida a sí misma. Una de las conclusiones que podemos extraer de estas complejas relaciones, la sintetiza Blanchot, de forma espléndida en “La literatura y el derecho de muerte”, donde habla de los escritores comprometidos con una causa:

Se comprende la desconfianza que inspiran a los hombres comprometidos con un partido, los escritores que, habiendo tomado partido, comparten su punto de vista; pues estos últimos igualmente han tomado partido por la literatura, y la literatura, por su movimiento, niega a fin de cuentas la sustancia de aquello que representa. Allí está su ley, su verdad. Si renuncia a ellas es para atarse definitivamente a una verdad exterior, cesa entonces de ser literatura y el escritor, que pretende serlo todavía, entra en otra fase de mala fe.³⁰³

En cierta forma una de las figuras que resume a ese escritor comprometido con una causa es la del “intelectual”; para Blanchot es precisamente cuando el escritor se convierte en un intelectual —alguien que participa activamente en la política—, cuando se desvirtúa ese papel de la literatura únicamente dirigida a sí misma. No obstante, Blanchot no apuesta por una literatura aislada y despreocupada, sino por una “literatura solitaria” que “lleva implícito un juicio sobre las otras obras, sobre los problemas de su tiempo, [que] se hace cómplice de lo que descuida, y su indiferencia se mezcla con la pasión de todos.”³⁰⁴ En efecto y tal y como Valente afirmaba, la literatura no es un espacio de la *tendencia*, lo que no quiere decir que no sea *responsable*, que no asuma una ética.

He ahí algunas de las implicaciones que conlleva un término tan complejo como el de *escribir*. En colindancia con éstas, se abrió también el problema del *ser*, que ofreció interesantes reflexiones. El problema del *ser* nos permitió señalar la influencia y la separación de Blanchot con una presencia imperativa en su obra: Heidegger. Si la literatura tiene una relación fundamental con el *ser*, también se aleja de éste, pues a diferencia del *ser para la muerte* heideggeriano que engloba al hombre, ahora es la literatura el espacio más propicio para albergar la pregunta por la muerte. El problema de la literatura y la muerte lo abordamos con puntualidad porque Valente también se refiere a él a través de otros conceptos como el de “origen”, por ejemplo. La literatura, nos dice Valente, tiene que ver con “el descubrimiento de nuevos sectores de la realidad”, esos sectores son “desconocidos”, no son accesibles para otras expresiones porque no se

³⁰³ *Ibid.* p. 278.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 280.

formulan ni como definiciones ni como conceptos acabados. El conocimiento de la literatura delata una profundidad inaccesible para el pensamiento filosófico, por eso, los dos autores, nunca elaboran definiciones contundentes en torno a los problemas. Apuntamos así, la relación de la literatura con lo *desconocido*, ello, según Blanchot, como apuntamos en diversas ocasiones, es lo que articula en el discurso literario, el pensamiento de la muerte. El hecho de que la literatura no pueda explicar su profundidad tiene que ver con que alberga aquello que el hombre no puede explicarse mediante la coherencia o la sistematicidad de un posible discurso filosófico: la muerte. Debido a esto, Valente retoma la concepción romántica rimbaudiana en la que el “poeta es un vidente” porque puede ingresar en esas zonas del pensamiento desconocido y después quizá, abordarlas aunque permanezcan veladas. Este hecho, también se planteó como una posible explicación ante las preocupaciones de Valente por la mística. Asimismo explica, en cierta forma, esa “sacralización” de la literatura —aunque Blanchot no la señale como tal—, en la cual, es la literatura —no la filosofía ni la ciencia— la que puede explicar la profundidad del hombre, aunque ésta permanezca *desconocida*. Así, Blanchot dice:

Es, pues, precisamente exacto decir: cuando hablo, la muerte habla en mí. Mi habla es la advertencia de que la muerte anda, en ese preciso instante, suelta por el mundo, de entre el yo que habla y el ser que interpelo, ella ha surgido bruscamente: está entre nosotros como la distancia que nos separa, pero esta distancia es también lo que nos impide estar separados, porque es la condición de todo entendimiento. Ella sola, la muerte, me permite asir lo que quiero alcanzar; ella es en las palabras, la única posibilidad de su sentido. Sin la muerte, todo se hundiría en el absurdo y en la nada.

³⁰⁵

Relacionados con estos aspectos, así como con el concepto de la escritura, surgen dos conceptos que se abordaron por separado: lo *neutro* y la *mística*. Ambos discursos, permiten a los escritores elaborar preguntas profundas y esenciales a lo literario. Gracias a lo neutro, dice Blanchot, es posible albergar en el discurso de la literatura lo desconocido, es decir, el problema de la muerte. La poesía de René Char, los fragmentos de Heráclito, le permiten descubrir ese espacio discursivo destinado al pensamiento de la muerte. No es sólo un recurso estilístico, el fragmento, desde que el Romanticismo lo rescata como forma, tiene que ver con las exploraciones conceptuales que rebasan la simple predilección estilística. Se impone, de igual manera, como una forma de reflexionar sobre el tiempo de la muerte que coincide con el literario: ambos remiten a lo

³⁰⁵ Íbid. p. 288.

inconcluso, a lo inacabado, a un discurso que nunca se interrumpe. El fragmento, por su parte, permite hacer de los pedazos de discurso un todo que se relaciona en todas y en cada una de sus partes, aunque no aspira a la sistematicidad o, si quiera, a la congruencia. Es así que el pensar de Nietzsche es paradigmático; lo es, en la misma medida en la que su obra es un conjunto total pero involuntario, es decir, todo en su obra, según Blanchot, tiene una estrecha correspondencia y, sin embargo, no se lee como una suerte de síntesis dialéctica. Lo mismo ocurre con los fragmentos de Heráclito que, además, encierran lo neutro; en ellos no hay fronteras entre los géneros y los contrarios son parte de una sola pieza.

Por su parte, Valente aborda el problema de la mística —que resulta ser un equivalente a lo neutro—, para cuestionarse por la profundidad literaria que, asimismo, se dirige hacia el problema de la muerte y, por consiguiente, del origen. La mística, contraria en parte, al neutro blanchotiano porque saca a la escritura de su mismidad para concentrarla en la búsqueda de lo divino, genera, no obstante, un espacio discursivo en el que la literatura se realiza en toda su complejidad. La mística como el neutro son conceptos “puentes”, porque permiten a ambos autores acceder al problema de la alteridad. Un último apartado de la tesis, sirvió para analizar los ensayos sobre arte de los dos autores. En el caso de Valente, el espléndido libro *Elogio del calígrafo* y en el caso de Blanchot, los ensayos sobre arte contenidos en *La risa de los dioses* y *La amistad*. En este ámbito, es más prolífico el trabajo de Valente, quien se sirve de las artes visuales para cuestionarse por su propia escritura poética. En este sentido resultó fundamental analizar también estos textos sin profundizar mucho en las implicaciones teóricas entre la literatura y las artes visuales, ya que eso sería tema de otros trabajos. Lo importante al respecto, fue, precisamente, advertir que la interrelación entre diversas expresiones artísticas y la literatura es posible y descubrir que Valente adjudica ese hecho a una “materia oscura” compartida por todas las artes. La postura de Valente al respecto, está relacionada con el momento creador, momento de oscuridad suprema en el que se juega algo de tipo sagrado. Lo inexplicable, lo desconocido encuentra su más alta expresión en lo divino y, como él; el arte tampoco puede reducirse a una sola explicación. La literatura, para Valente, es un espacio de “comuni3n”, tal y como Octavio Paz la concebía, donde es posible, atender al *otro*, develar su auténtica mirada.

Grosso modo, éstos son los problemas que se pusieron a discutir en este trabajo. Aunque muchos de ellos, por ejemplo, el de la mística, podrían ser objeto de investigaciones acotadas, me interesó realizar una comparaci3n entre dos autores que no

se suelen relacionar. En un campo de las ideas, sugerimos interesantes discusiones entre ambos que, como ya he dicho, ponen sobre la mesa cuestiones en el ámbito teórico que no están clausuradas. No sólo entre ellos, sino con muchos autores más, podrían iniciarse trabajos comparativos porque, una de las cosas que podemos concluir, es que los dos se encuentran en un ámbito de reflexión en el que conviven diversas disciplinas, un contexto teórico peculiar y una forma de entender el mundo que tiene como antecedente inmediato los principios del siglo XX. Finalmente, sería necesario decir que la reflexión sobre estos pensadores abrió puentes de comunicación que no sólo arrojan luz sobre problemas estrictamente literarios, sino que hablan del hombre en general y de sus manifestaciones artísticas. Por ello son dos figuras sumamente atrayentes que vale la pena continuar pensando.

7. Bibliografía

ADORNO, Theodor. “El ensayo como forma”. Notas de literatura. Zetein: estudios y ensayos, 6. Barcelona, Ariel, 1962.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. México, Siglo XXI, 2000.

-----*El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y la escritura. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 2002.

-----*El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1996.

-----“La actividad estructuralista” *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1973.

-----*Lo neutro: notas de cursos y seminarios en el Collège de France* (1977-1978). Trad. Patricia Willson. México, Siglo XXI, 2004.

BÉNICHOU, Paul. *La coronación del escritor: 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, Fondo de cultura Económica, 2006.

BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Trad. J.F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1988.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

-----*El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1993.

-----*El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona, Paidós, 2000.

-----*El libro por venir*. Trad. Cristina Pereti y Emilio Velasco. Madrid, Trotta, 2005.

-----*La amistad*. Trad. J.A. Doval Liz. Madrid, Trotta, 2007.

-----*La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1990.

----- *La parte del fuego*. Trad. Isidro Herrera. Madrid, Arena Libros, 2007.

----- *La risa de los dioses*. Trad. J. A. Doval Liz. Madrid, Taurus, 1976.

----- *Los intelectuales en cuestión*. Trad. Manuel Arranz. Madrid, Tecnos, 2003.

BONVECCHI, Liliana. **LÓPEZ GIL**, Marta. *La imposible amistad: Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2005.

CILVETI, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid, Cátedra, 1974.

COMPAGNON, M. Antoine. *Qu'est-ce qu'un auteur? (Cours) Fabula, la recherche en littérature*. En: <http://www.fabula.org/compagnon/>

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona, Editorial Crítica De Bolsillo, 2004.

-----“El fundamento lingüístico” *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978.

DE CERTEAU, Michel. *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma. México, Universidad Iberoamericana, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 2005.

DE TERESA, Adriana. JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo. *Selección de lecturas. Teoría literaria.* México, UNAM/SUA, 2003.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria.* Trad. José Esteban Calderón. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos.* Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 1997.

FISCHER, Roland. *La experiencia mística y los estados de conciencia.* Barcelona, Kairós, 1979.

FOKKEMA, D.W. y ELRUD Ibsch. “El estructuralismo en Francia: crítica, narratología y análisis de textos.” *Teorías de la literatura del siglo XX.* Madrid, Cátedra, 1984.

FOSTER Hal. *La posmodernidad. J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros.* Trad. Jordi Fibla. Barcelona, Kairos, 2006.

FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura.* Trad. Isidro Herrera Baquero. Barcelona, Ediciones Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

----- *El pensamiento del afuera.* Trad. Manuel Arranz. Valencia, Pre-textos, 2004.

----- *Las palabras y las cosas.* Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 1981.

----- “¿Qué es un autor?”

En: <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/midias/foucault.pdf> (Consultada el 10 de febrero de 2010)

GONZÁLEZ, Martín. “Hacia el Ereignis: introducción a Martin Heidegger.” En: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/ereignis.html> (Consultada el 5 de agosto de 2010)

- HEIDEGGER**, Martin. *Caminos del bosque*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- JAMES**, William. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona, Península, 2002.
- JAKOBSON**, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra, 1981.
- KANDINSKY**, W. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona, Barral/Labor, 1972.
- LÓPEZ BARALT**, Luce. **PIERA**, Lorenzo. *La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid, Trotta, 1996.
- QUEVEDO**, Amalia. *De Foucault a Derrida, pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Navarra, Eunsa, 2001.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Trad. José M. Cuesta Abad. Madrid, Minima Trotta, 2000.
- LYOTARD**, Jean-François. *La condición posmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra, 2006.
- MALLARMÉ**, Stéphane. *Poesías*. Trad. Francisco Castaño. Edición bilingüe. Madrid, Hiparión, 2003.
- ORTEGA Y GASSET**, J. “La deshumanización del arte”. *La deshumanización del arte. Velázquez, Goya*. México, Porrúa, 1992.
- PÁNIKER**, Salvador. *Filosofía y mística*. Barcelona, Kairós, 1992.
- PAZ**, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- *Miscelánea I. Primeros escritos. Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- PLATÓN**. *Diálogos*. México, UNAM, 1988.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. Juan José Domenchina. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

RIMBAUD, Arthur. *Obra poética y correspondencia escogida*. México, UNAM, Embajada de Francia en México, Alianza francesa de México, 1999.

SARTRE, JEAN PAUL. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernardez. Buenos Aires, Losada, 1972.

SKIRIUS, JOHN. *El ensayo hispanoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros"

En: <http://www.upf.es/material/fhuma/oller/generes/tema1/lectures/todorvov.pdf>

(Consultada el 9 de enero de 2010)

----- (Comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 2007.

VALENTE, José Ángel. *Elogio del calígrafo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

----- *La experiencia abisal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

----- *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994.

----- *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona, Tusquets, 2000.

----- *Obras completas. Poesía y prosa*. Vol. 1. Navarra, Galaxia Gutenberg, 2006.

WEINBERG DE MAGIS, Liliana. *Metodología de la crítica literaria*. Licenciatura en Lengua y Literaturas hispánicas. División sistema Universidad Abierta. México, UNAM, 2008.

----- *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2006.

XIRAU, Ramón. "Poesía y conocimiento" *Ensayo literario mexicano*. México, UNAM, Universidad Veracruzana, Editorial Aldus, 2001.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.