



## Literatura bajo control: La reflexividad crítica

Jorge Fernández Gonzalo

Universidad Complutense de Madrid

[jfgvk@hotmail.com](mailto:jfgvk@hotmail.com)

---

**Resumen:** Nuestro estudio pretende analizar la relación del autor con respecto a su obra, así como la práctica, poco extendida, de la crítica *reflexiva*, enfocada hacia el auto-comentario y la interpretación de las creaciones propias, en un fenómeno de *extrañamiento* para con la escritura que

a menudo ha sido malinterpretado por el ámbito académico y la mirada del público como un intento de gestión o autopromoción de lo escrito.

**Palabras clave:** Autor, reflexividad, comentario, extrañamiento.

Hay una ley no escrita en la literatura y en la crítica literaria que aún no hemos conseguido romper. Cuando parece que puede decirse todo, que la censura ya no ejerce ningún poder sobre las obras, resulta que, en ese espacio que ha dejado la vigilancia institucionalizada, se ha alzado otra forma de vigilancia más perversa por su multiplicidad de rostros, y también por las innumerables desfiguraciones de su anonimato, como es *el público*: el público en tanto que consumidor, en tanto que dispositivo dentro de una maniobra económica, como efecto de una estrategia de mercado. En la relación atemperada entre un escritor y los lectores (que ya no son *sus* lectores, porque el libro es leído, criticado, amado, odiado y corrompido por cientos de desfiguradores profesionales a expensas de su creador), el lector exhibe ahora un dominio mayor que el poder que ostentasen las palabras. Si antes los textos servían para convencer, explicar, someter o reclutar adeptos, ahora parece que hubiera un desplazamiento en las estrategias discursivas que ofreciese, en esa repetición infinita de los comentarios y en sus múltiples recepciones y manipulaciones, el verdadero eje sobre el cual se extiende el aparato de gestión de las manifestaciones literarias.

La mirada del otro resulta ser mucho más influyente que la mirada del poder en tanto que institución, mucho más persuasiva, aunque actúe *a posteriori*, y mucho más coercitiva que las formas tradicionales de censura. El mercado dice que las obras en sí no tienen poder alguno, que ya no representan la voz de un sujeto privilegiado, sino un objeto que permite cualquier apropiación ocasional por parte de la audiencia. El desgaste, las fricciones, las macabras perversidades que se ejercen contra la literatura la han convertido en uno de los espacios de control predilectos de la masa lectora. Leer es ya, de manera *muy posmoderna*, criticar, dañar, entorpecer, usurpar, neutralizar. Ahora, es en la lectura en donde está el poder, y no en la escritura.

Este fenómeno impondrá esa ley en la literatura de la que hablábamos en las primeras líneas. Parece, en cierto modo, que la literatura maneja unos dispositivos para hablar de sí misma, un espacio textual determinado, una serie de actores que van a ocupar su puesto en la medida escenografía del teatro de lo literario. Una de esas leyes que mueven toda esta tramoya artística consiste en que *el autor no puede hablar de su propia obra*. Concretemos: podrá dar entrevistas, nos contará todo lo que quiera en sus recitales, pero nunca habrá de comentar su propia poesía en obras escritas y con carácter medianamente científico o académico. Ya Vicente Gaos (1955: 8) hablaba de la prohibición del poeta de hablar de manera crítica de los demás; cualquiera puede ser crítico, menos el poeta, que sólo puede ser eso: poeta. Hoy, sin embargo, bajo ciertas formas de permisividad sigue ocultándose el mismo lastre, la misma prohibición que anula ciertas disposiciones de los autores, determinados reparos que marcan el camino por donde ha de transitar obligatoriamente su palabra. Al poeta que es, asimismo, investigador o crítico, no le está permitido investigar su propia obra; extraña contradicción que, sin embargo, mueve todo el teatro crítico de la palabra occidental. Y es que este contrato que une, pero que a la vez separa al escritor de sus creaciones, no ha existido nunca, pero ha sido suscrito por todos. La primera consecuencia de ello es que el escritor acallado sobre la obra que ha erigido con sus propias manos tenga que ver sus palabras en todo lo demás, que aproveche cada prólogo y cada reseña para contarnos qué constituye para él la poesía, qué le gusta de tal poeta y qué no, y, en definitiva, en qué medida se reconoce en el otro. La literatura se pliega entonces hacia una mismidad, la mismidad del *yo* que tiende a pulular en cada escrito que salga de la pluma del poeta silenciado. No deja de haber, no obstante, una riqueza en este uso tan extendido, ya que cualquier escritor, al hablar de tal otro, estará construyendo por arte de la palabra un puente entre ambas literaturas. Pero un puente, insistimos, en el que la diferencia es siempre secretamente atraída al discurso mediante su rechazo.

La otra consecuencia es mucho más sutil, y ya no habrá de perjudicar directamente a los autores, sino que acabará por instituirse subrepticamente como una propiedad fundamental de la literatura, cuando sólo cabe denunciar su construcción impostada, las relaciones entre saber y poder que la edifican de manera sospechosa. Y es la idea tantas veces puesta de manifiesto de que *la literatura no puede ser explicada*. Si un autor descubriera el secreto (la poesía es y sigue siendo, para muchos, una *adivinanza* que se escondiera bajo un código enrevesado), entonces el lector vería chafada su implicación en el juego de la lectura. Y sin embargo hay aquí, en este enunciado sobre las explicaciones de la obra, una verdad y una falsedad que deben ser puestas en relación para entender enteramente qué ocurre. La literatura sí puede ser explicada, porque se la explica, porque escribimos sobre ella, porque los discursos no dejan de sucederse. Y, por otro lado, nunca puede ser explicada absolutamente, porque el lenguaje no es capaz de enfrentar dos mallas de signos, dos tramas de escritura, y pretender que todos los hilos encajen uno a uno. De hecho, hay algo en la ruptura de esos hilos, en esa telaraña sobre el vacío que es la literatura, que la define, por lo menos, desde hace un par de siglos. No es casualidad que la crítica haya nacido justo cuando la literatura ha decidido romper con el mundo, o mejor dicho, romper con la fiabilidad de los discursos que creían poder decir el mundo. El punto de escisión estaría probablemente en Hölderlin; quizá habría que posponerlo hasta Mallarmé, y sobre todo habría que hacer un paréntesis para rescatar *el Quijote* (esa obra que Pierre Menard escribió en el siglo XX pero que antes fue plagiada por Cervantes en el XVII) y pensar que todo lo que no se mueve más allá de estos campos

magnéticos no es, ni tiene derecho a ser considerado, como literatura. Cuando la obra no puede explicar el mundo, ¿cómo explicar la obra? Sobre este espejo deformante surge la crítica: decir lo que ya no dice, lo que ha quebrado su decir, para recomponerlo. Porque en la palabra de la literatura moderna y posmoderna habita el hueco, la escisión, la falta de unidad fragmentada.

A Foucault me remito cuando pretendo afirmar que la literatura es un efecto de poder, y un efecto muy moderno, que se constituye justamente por esa pregunta sobre sí misma, por ese vacío que la compone: “no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar «literatura». Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura” (Foucault, 1996: 63). A pesar de ciertas diferencias en nuestra nómina (Cervantes no sólo escribió la primera novela con *el Quijote*; hasta cierto punto, retrospectivas aparte, escribió la última), es evidente que la falta que nos ha permitido comprender la literatura como un cuerpo incompleto vino bastante después de Homero, a no ser, claro, como llega a decir Blanchot, que los viajes de Ulises no fueran más que aquello que el héroe imaginó mientras oía, atado al mástil de su nave, los seductores cantos de las sirenas. Entonces, la literatura, toda la literatura, no sería sino ese hueco que, en la misma Odisea, sobre su piel de letras, no ha dejado de escribirse, y se escribirá siempre, mientras dure ese encantamiento infinito que sigue oyéndose y que probablemente sea nuestra realidad.

«El autor escribe la obra y, *no satisfecho* por lo que acaba de escribir, la comenta, la analiza, la expone». Ésta sería una de las versiones que definirían por qué un escritor decide escribir sobre uno de sus poemas. La otra diría: «el autor escribe la obra y, *satisfecho* por lo que acaba de escribir, la comenta, la analiza, la expone». Ambas exposiciones, a pesar de dominar entre las dos todo el paradigma que proponen, se equivocan por no haber comprendido enteramente la relación entre el autor y su obra. ¿Qué estrategias de poder ligan a ambos? ¿Es acaso la autoría, ese hilo que no ha tejido nadie, lo que permite *satisfacerse* con la propia palabra? Entonces, ¿hay *propiedad* en las palabras? Tomo del poeta Claudio Rodríguez un concepto: *extrañamiento* (Rodríguez, 1983: 13). El autor se une a sus obras mediante el extrañamiento, la otredad. Foucault o Blanchot aún han llegado más lejos: la obra *me escribe* como autor; antes del poema no hay poeta, no soy poeta, luego es cada una de las producciones literarias la que levanta acta del autor, la que extiende para sí un hueco en donde tiene cabida la dimensión autorial, el *dispositivo* que representa un autor. Pero volvamos a la intuición sencilla del poeta: ¿quién ha escrito estos versos que escribí? ¿Por qué mi obra ha de caerme en propiedad, ha de pertenecerme? ¿No hay, en la temporalidad de la obra, un resorte que lo hace escapar de la temporalidad del escritor quien, inevitablemente, cambia, envejece, muere? Escribir me lanza a la extrañeza con lo escrito.

Y es que la obra no pierde el dispositivo del autor cuando el autor ya no la acompaña: va consigo. Las obras ya tienen autor, y el escritor que realmente las escribió está, a todos los efectos, *muerto* como representante de la obra, del mismo modo que en el hijo el padre ya está muerto, desaparecido, como herencia, como legado, como culpa, como resorte, en cuando la personalidad se constituye. Todos llevamos la ausencia del otro en nosotros, la falta de otro cuerpo, y la obra no podría ser menos. En ella está ya escrita la falta del autor, viva éste o no. Es decir, como si ya estuviera muerto. Da igual.

La conocida tesis sobre la muerte del autor (Barthes, Foucault, Blanchot, Derrida...), que no es ni fue nunca para tanto, ha tenido defensores y detractores que no hablaron nunca de lo mismo. El autor no muere, claro está, aunque la maniobra publicitaria, el lema transgresor, ya se haya puesto sobre la mesa. Los autores van a vivir siempre (aunque en la Edad Media no hubiera propiamente “autores”), y éstos habrán de vivir como individuos y como institución, pero justamente en tanto que institución están ya muertos, porque pasan a ser un código, y ese código pertenece a un sistema regulador, a una ley de propiedad, a una convención maquinada por el poder. Los autores no llegarán nunca a poseer exactamente la obra, sino que su discurso, en la medida en que ya está escrito y no es dicho por nadie (¿quién habla en la escritura?), no tiene origen en la voz del poeta, no le debe ya nada, y sólo absorbe la autoría como módulo o estrategia. Como *máscara*.

Desde este punto, la relación del autor y la obra propone un intervalo, un *décalage*, que hace del autor un posible lector, un lector *más*. Así de simple: leo mi poema y abandono mi posición de autor para entrar en él como lector. Si cambio alguna palabra, habrá que comenzar otra vez la reconversión, tendré que releer la obra, tendré que ser su lector nuevamente. La obra separa de sí al autor real para quedarse con el dispositivo de la autoría. Entonces, en la medida en que ya no soy el autor de mi texto, en que ya no tengo la autoridad suficiente sobre él, ¿no puedo interpretarlo? Lo que se me escapa del poema no ha de ser muy distinto a lo que se le pueda escapar a otro de sus lectores. Sin privilegios: escribir es ya divorciarse de la escritura, asumir la extrañeza que aleja lo escrito de nosotros, y consentir, por esa distancia, en una escritura siempre recomenzada. Porque la obra nos separa de ella podemos escribir en el espacio de la separación. Porque el autor ya no tiene poder sobre el texto, puede hacer todo lo posible por ejercer un poder sobre él (pero, en ningún caso, por *restablecerlo*). Esto quiere decir: nunca, al escribir sobre lo escrito, se redobla la escritura. Se recomienza. Siempre el autor se apropia de la obra como cualquier otro, siempre que vaya a decirla va a vulnerarla, y, sin embargo, esa vulneración, que es una forma de hacer surgir la obra de la nada (sin violencia

no hay realidad; sin lectura no hay obra) no va a tener ningún privilegio con respecto a las demás formas de apropiación, al resto de lecturas. Leer es, como decíamos, vulnerar la obra, algo tan ilegítimo como necesario.

Entonces el autor ha de recobrar su poder sobre la obra, pero su poder como *lector*, esto es, un poder que no puede privilegiarse sobre el poder de cualquier otro. En esta época de los simulacros será la lectura el simulacro que, en su sucesividad ininterrumpida, rompa con el poder que suponía la escritura, que la supeditaba al autor, que enmarcaba nuestra experiencia de lo literario en el texto y en la lectura unívoca, clausurada por unos dispositivos de poder determinados. Y por encima de todo será esa disposición del autor a hablar de su obra, a hablar infinitamente, lo que remueva los cimientos de la obra y las relaciones de poder que se han establecido en la literatura. El autor podrá hablar de su producción por la distancia que ha ilegitimizado su palabra, desde esa lejanía de la ley.

El lector moderno, o si se prefiere, el *público* (es decir, aquellos que no necesariamente leen, pero compran, comentan, preguntan), debe tener por seguro que el autor que habla de su propia obra no pretende en ningún momento publicitarse, o al menos no necesariamente, sino que contempla envueltas en un halo de extrañeza sus propias palabras y cree que aún puede seguir hablándose de lo escrito. Al menos desde Barthes, el comentario ya no responde a una posición de desprestigio en su relación con la obra, sino que es ya una obra en sí misma, un resorte verbal que no reproduce o copia, sino que presenta las mismas facultades creativas que los discursos del arte y que del mismo modo pretende, o puede pretender, tensar esa materia prima que es la escritura. A ambos, tanto al texto poético como al comentario, les corresponde como a pocos discursos ese protagonismo en una lucha encarnizada contra la palabra. El comentario, entonces, ya no será una *copia*, sino un *simulacro*, visto desde la terminología de Klossowski o Deleuze: no se privilegia el poema, sino la escritura misma, o mejor dicho, la imposibilidad de la escritura, sus resistencias naturales, con lo que la copia de la copia de la copia no supondrá una desvirtuación de la palabra, sino una tensión que, de manera positiva, nos muestra los resortes de la escritura poética desde sus dispositivos internos. De hecho, es difícil defender que en los últimos años la poesía haya ofrecido directamente un mayor interés que el ensayo. Basta mirar la nómina de escritores franceses para darse cuenta de cómo, en las últimas décadas del siglo XX, la “copia” del comentario resultaba más interesante que el “original” de los poemas, hasta el punto de que, hasta cierto punto, ya no sabríamos decir si la poesía se escribe para que la recreación del comentario (sea del autor, sea de cualquier otro) refuerce su necesidad.

La posmodernidad exige no sólo que surjan los comentarios, que Occidente dialogue consigo mismo en un diálogo infinito (Rorty, 1989), sino que el propio autor, que ha perdido su posición axial, prosiga con ese diálogo entre las obras para romper así con las alianzas y las leyes tradicionales en la relación entre literatura y crítica. Hablar de la obra propia constituiría un esfuerzo de reflexividad en donde todo poder se borra: la obra ya no me pertenece, es de todos y de nadie, es mía y ya la he perdido. Sólo queda la escritura, su movimiento infinito, su espiral sin finalidad ni origen, un movimiento de recreación y reproducción que borra los privilegios del original.

## Bibliografía:

BARTHES, Roland (1972): *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI.

—(1987) «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós (pp. 65-71).

BLANCHOT, Maurice (1970): *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila, Caracas.

—(1992): *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

DELEUZE, Gilles (2005): *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.

FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.

—(1985): *Qué es un autor*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

GAOS, Vicente (1955): *Poesía y técnica poética*. Madrid, Ateneo.

KLOSSOWSKI, Pierre (1990): *El baño de Diana*. Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ, Claudio (1983): «A manera de un comentario», en *Desde mis poemas*. Madrid, Cátedra (pp. 13-21).

RORTY, Richard (1989): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra (2ª ed.).

© *Jorge Fernández Gonzalo* 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

