

Las disciplinas del discurso literario: una reflexión genealógica

PEDRO M. HURTADO VALERO
Instituto de Bachillerato Litoral. Málaga

Resumen: Este artículo intenta prolongar la tarea genealógica de Foucault, aplicándola al discurso de la Crítica y Teoría literarias. Tomando por guía el esquema de Jakobson (mensaje, emisor, receptor, contexto, canal y código), se definen diversas vías *disciplinarias* a través de las cuales la voluntad de saber actúa sobre el discurso literario; tal intervención reduce el carácter azaroso del discurso artístico al *descubrirle* el orden que lo fundamenta y explica. Esta genealogía apuesta por una nueva «crítica» que, como percepción estética, respete la obra en su singularidad y permita restituir al discurso su carácter de acontecimiento.

Palabras-clave: Discurso literario, disciplinas, voluntad de verdad, Teoría y Crítica literarias, acontecimiento, poder, genealogía, *episteme*, Foucault, metalenguaje...

Abstract: This paper intends to continue the Foucault's genealogical task, applying it to the literary Criticism and Theory discourse. Starting from the Jakobson's model (message, transmitter, receiver, context, code, and channel), one notices several *disciplinary* ways through which the will to knowledge acts on the literary discourse; such operation reduces the discursive eventuality when the order which founds and explains this discourse is *discovered*. This genealogy is in favour of a new «criticism» which, as an aesthetic perception, respects the work singularity and allows to return to discourse its character of event.

Key words: Literary discourse, disciplines, will to knowledge, literary Theory and Criticism, event, genealogy, *episteme*, Foucault, metalanguage...

1. Las disciplinas del discurso literario

Junto a las disciplinas que se dan por objeto los cuerpos y las almas de los hombres, existen unas tecnologías de saber y poder acerca de las cuales Foucault sólo se ha limitado a esbozar algunas prometedoras sugerencias: se trata de los procedimientos de control que, desde el interior del discurso mismo, se han ejercido sobre el discurso literario a lo largo de casi toda su historia. Ya en *La arqueología del saber*, y especialmente en *El orden del discurso* y en otros escritos contemporáneos, Foucault nos hablaba de diferentes dispositivos mediante los cuales se reduce y controla el carácter azaroso del discurso, como si éste encerrase un ignoto peligro: junto a los sistemas externos de control y delimitación del discurso, otros funcionan en su mismo interior al ser el discurso mismo el que impone sus principios de orden. Y, entre tales recursos, el filósofo se refería al *comentario*, a la función *autor* y a las *disciplinas*, mientras presentaba todo un proyecto de genealogía del discurso¹. Pues bien, el presente artículo intenta prolongar esa reflexión genealógica, aplicándola al discurso de la Crítica y Teoría literarias, disciplinas que se dan por objeto el discurso artístico.

1 Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1971, pp. 23-32 (vers. cast., *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 21-27).

A primera vista, nuestro intento parece una pretenciosa e impertinente extensión del método que tan felices resultados ha ofrecido en terrenos donde voluntad de saber y voluntad de poder se encuentran obviamente intrincadas. En efecto, las disciplinas intelectuales o científicas aún se sienten al abrigo de las sospechas que lo disciplinario implica en cuanto práctica de poder, como si obedeciesen a una voluntad de saber pura, que en el caso de las disciplinas literarias se combina además con una intención puramente estética y desinteresada; por otra parte, teniendo en cuenta la capacidad, única, del lenguaje verbal de hacerse cargo de sí mismo merced a su función metalingüística, ¿hay algo más inocente que esa labor discursiva de ejercer sobre sí una constante reflexión para poner al descubierto recursos y valores estéticos?; finalmente, una larga y venerable tradición de estudios acompaña al hacer literario casi desde sus mismos comienzos. Sin embargo, más allá de tales evidencias, una visión genealógica nos pondrá de relieve las relaciones de poder que se establecen entre los discursos, pues este ámbito equivale también a un campo de fuerzas.

Tomando por guía el esquema de Jakobson sobre el acto de comunicación, podríase decir que, en su ejercicio sobre el discurso literario, la voluntad de verdad ha dispuesto tantas vías de penetración cuantos elementos figuran en dicho esquema: esa voluntad de verdad se ha centrado en el mensaje, en el emisor, en el receptor, en el contexto y en el código. Mediante tales estrategias se toma el acontecer literario para reducir su carácter azaroso, mientras se pretende descubrirle el orden que lo fundamenta, lo explica y le otorga su esencia; con ello, la obra literaria —y la experiencia artística— pierde su carácter de acontecimiento y queda ligada a instancias ajenas que presuntamente le dan fundamento y origen. Así, el inocente discurso de la Teoría y Crítica interviene sobre el discurso literario y la experiencia estética, para fijar su discurrir y señalar sendas posibles a la creación posterior; de aquí el carácter prescriptivo que tal discurso metalingüístico conlleva, sea explícito y *a priori* este carácter, sea *a posteriori* e implícito².

2. Las vías disciplinarias del discurso literario

2.1. La vía referencial del mensaje

Como primera forma de control sobre el discurso literario, la teoría, en una reflexión general sobre la obra artística, cuestionó el *mensaje* en relación con su *referente*. En efecto, todavía en los poetas griegos del siglo VI, la verdad del discurso no estribaba en lo que *decía*, sino en lo que *hacía* o *era* —afirma Foucault—; pero, más tarde, con Platón, la verdad del discurso se desplaza hacia lo que éste *dice*, o sea, hacia el enunciado mismo en relación con su sentido, su forma o su referencia³. En el seno de la ontología platónica, y bajo el esquema griego *ser/apariencia*, la primera reflexión se dio por objeto fijar el estatuto ontológico de la obra artística; y su forma de validación, en términos de verdad ontológica, se basó en la participación o *mímesis* de los arquetipos ideales, con lo que el arte se veía relegado a la categoría inferior en la escala del ser, en cuanto copia de copia⁴. Por ello, cuando más tarde el mismo Platón, en *Las leyes*, parece atribuir cierta verdad al arte que

2 Cfr. P. Aullón de Haro, «La crítica literaria actual...», en VV.AA., *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983, pp. 11-12. En este manual puede hallarse una excelente panorámica de la teoría y crítica literaria moderna.

3 Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., pp. 17-18 (vers. cast., p. 16).

4 «El arte mimético está sin duda lejos de la verdad». Platón, *República* (598b), vers. cast. en *Diálogos IV*, Madrid, Gredos, 1988, p. 462.

ofrezca «una semejanza en la imitación de lo bello»⁵, nos da a entender que la verdad de la obra debe medirse comparando lo dicho por ella, con el plano de las referencias reales.

Una vez superado el dualismo platónico, la voluntad de verdad sigue dominando mediante el concepto de imitación, ahora entendida como fuente de placer natural (la imitación proporciona deleite porque nos agrada conocer y aprender, según Aristóteles): el arte debe imitar la verdad. De esta manera, si el esquema *verdadero/falso* permitió excluir a los poetas trágicos de *La República* platónica, en la concepción aristotélica tal sistema de exclusión deja paso a un ejercicio de control más suave cuando el anterior se transforma en el esquema *verosímil/inverosímil*. En efecto, el discurso literario debía someterse a la verdad, pero, reconociéndose la literatura puro artificio, tal verdad podía asumirse en tono menor, de manera también artificiosa, como un artificio⁶; así, la verdad que validaba el discurso del saber, en el discurso literario se redujo a verdad fingida, a verdad-simulacro, a imitación de la verdad, a verosimilitud. Mediante la *mimesis* del mundo natural, la voluntad de verdad asume su control sobre el mensaje literario según el principio de lo verosímil, lo cual significa —ha señalado Foucault— que, al fin y al cabo, en cuanto serie de enunciados atados a un referente, la literatura seguía buscando sus apoyos en el discurso verdadero⁷. Y esta voluntad de verdad ha persistido en tanto la obra artística ha sido considerada signo o expresión de algo.

La voluntad de verdad expresada en los preceptos de verosimilitud se prolongó hasta los tratadistas del Neoclasicismo a través de la autoridad de Horacio durante la Edad Media y la síntesis horaciano-aristotélica del Renacimiento. Sólo que, en el seno de la *episteme clásica* —como denomina Foucault al *a priori* histórico de la época—, la Naturaleza que sirve de referencia a la *mimesis* artística se entiende como *continuum* desplegado en un gran cuadro de representación donde se ordenan las distintas especies mediante un juego de identidades y diferencias, según el modelo de la *mathesis* o ciencia general del orden; y este mismo orden debe ser reproducido por la obra artística. Por eso, así como la *Historia Natural* es ciencia de los signos capaces de ordenar en un cuadro los caracteres que aparecen enmarañados en el *continuum* de la Naturaleza⁸, así también la teoría de los géneros literarios debe presentarse como cuadro donde se ordenan tales especies y donde deben tratar de inscribirse los textos: los géneros constituyen verdaderas esencias, verdaderas naturalezas complejas cuyas diferencias e identidades deben ser analizadas para derivar sus respectivas normas. Es esta necesidad de encuadramiento en el orden ideal de la representación lo que explica la rigidez de la preceptiva neoclásica, y no la imitación servil y acartonada de los modelos grecolatinos por una presunta falta de fantasía.

Así como para la medicina de la época *neoclásica* la enfermedad se localiza primariamente en el cuadro de las especies nosológicas y sólo secundariamente se localiza en el enfermo, en el cual se deforma y desfigura —según expone Foucault—⁹, así también el género literario antecede a la obra concreta, a través de un lenguaje magistral venido de lejos. Por ello la obra concreta es el lugar

5 Platón, *Leyes* (668b), vers. cast., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1969, vol. I, p. 68.

6 «La «artificiosidad» es al parecer «naturaleza» en la literatura. Es, por tanto, su verdadera «naturalidad»». C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética, I*, Madrid, Gredos, 1970, p. 58.

7 Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 20 (vers. cast., p. 18).

8 Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, pp. 86-88 (vers. cast., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 78-79).

9 Cfr. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, París, Presses Universitaires de France, 1978, p. 6 (vers. cast., *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 23-24).

donde el género se localiza secundariamente y donde también se deforma; y por ello, asimismo, las buenas obras obedecen perfectamente a las reglas, cual fieles reflejos de la esencia situada en el plano de la representación. De aquí la constante vigilancia, el hecho de que la teoría literaria no persiga sólo una explicación del funcionamiento de los discursos artísticos, sino también un control sobre ellos mediante una acción normativa que tiende a trazar la línea divisoria entre lo literario y lo que no lo es, entre lo bello y lo carente de buen gusto, en un momento dominado por las tecnologías de exclusión, de las que en el terreno artístico son blanco especial las monstruosidades barrocas.

En efecto, hasta el período neoclásico, en lo tocante a las normas, el arte podía aún conducirse de manera un tanto nómada, confiado a la chispa creadora oculta en el poeta —el *furor poeticus*, locura divina—, pues, si bien se reconocían unas pautas de buen gusto consagradas por la tradición, no existía, sin embargo, una exclusión rígida y tajante, de lo cual buena muestra fue el Barroco con su dialéctica entre la obediencia a las normas, por una parte, y el papel del genio y las exigencias del público, por otra¹⁰. Ahora, en cambio, la preceptiva clásica se da la función explícita de disciplinar la inspiración y la fantasía para ajustarlas al orden de la razón, en el mismo momento en que el moderno poder disciplinario empieza a desarrollarse sobre la sociedad¹¹; es como si la operación iniciada con el *Gran Encierro* de las figuras del desorden, representadas por la sinrazón (1656), tuviera su cumplida muestra, apenas veinte años después, en el *Arte poética* de Boileau. Así, la rigidez en la imitación de los patrones clásicos —fruto de una visión incolora y apaciguada del mundo griego, representada por Winckelmann—, no debe referirse a un agotamiento ocasional del genio creador, sino a unas condiciones epistémicas y a un diagrama de poder vigentes en la época.

La preceptiva neoclásica toma por guía la razón, aquella misma razón cartesiana que, en el proceso de la duda metódica, desautorizaba la locura con su enorme reserva de fantasía¹². La voluntad de verdad se ha hecho voluntad de orden a la que se somete la voluntad de belleza, en el interior de la *sociedad disciplinaria* que empieza a instaurarse; por eso, la misión didáctica y moralizadora asignada al arte, continuadora en apariencia del *prodesse* horaciano, debe referirse al programa universal de disciplina que en aquella época cae sobre el espacio social.

2.2. *La vía del sujeto*

Aquel orden de especies literarias, sustentado en la *episteme clásica*, tiende a verse superado por nuevas realizaciones, como la novela, que inducen a justificar la mescolanza de estilos y transgresión de géneros, propias de la tragicomedia barroca, por fidelidad a la energía de la vida, que así mismo lo hace (caso del Dr. Johnson en su *Prefacio a Shakespeare* de 1765)¹³. A la vista de acontecimientos posteriores, tales fenómenos puede decirse que apuntan hacia un más allá del plano de la representación, hacia un algo misterioso y profundo —no dominado por el orden discursivo de la *episteme clásica*— que es *naturaleza* en cuanto fuente de vida y de formas; el plano de la representación se transforma en volumen merced a una nueva dimensión, vertical y

10 Vid. A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 145-150, 317-318.

11 Vid. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 60-64 (vers. cast., pp. 53-56); también *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1972, p. 59 (vers. cast., *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985, vol. I, p. 80).

12 Cfr. M. Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 58. (vers. cast., vol. I, p. 77).

13 R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1989, vol. I, pp. 32, 108-109.

profunda, habitada por esas fuerzas cuya aparición Foucault señalaba en el paso a la *episteme moderna*: el espíritu autor del lenguaje, la vida en cuanto potencia creadora, la energía humana que produce riqueza, figuras todas ellas que implican la aparición del sujeto¹⁴. En el terreno artístico, la nueva representación —asumida al principio por la opción romántica— se refiere en oblicuo a esa misteriosa dimensión mediante los motivos del ensueño, de lo fantástico, de unas *fuerzas interiores* —«el fondo del alma»— de las cuales la palabra poética es manifestación exterior, según la intuición de Novalis¹⁵: en esa dimensión se fundamenta la tópica supremacía romántica del sentimiento y de la fantasía sobre la fría razón cartesiana.

Cuando, a fines del XVIII, el plano de la representación *clásica* se transforma en volumen, surge esa dimensión vertical y profunda que fundamenta la representación bien en el reino de la subjetividad trascendental —proyecto iniciado por Kant—, bien en el terreno de unos trascendentales objetivos, como son Lenguaje, Vida y Trabajo, remitentes por sí mismos a la figura de un sujeto fundador. Con la soberanía del sujeto, de acuerdo con las nuevas condiciones epistémicas, se instaura un ideal de libertad llevado a su cima con la explosión romántica, que libra al discurso literario de las normas que lo atenazaban. Mas lo que en verdad ha sucedido es que la voluntad de verdad, operante desde hace mucho tiempo sobre el discurso artístico, ahora se abre una nueva vía de penetración y control sobre el mismo: la vía del sujeto emisor del discurso, quien, merced a las condiciones de la nueva *episteme*, puede ahora representarse a sí mismo en cuanto sujeto de representación —sujeto de lenguaje, de vida y de producción económica¹⁶.

Ciertamente la figura del autor era un elemento de control sobre el discurso desde hacía mucho tiempo, y no había cesado de reforzarse —como afirma Foucault—, hasta el punto de ser el escritor, desde el XVII en el terreno del arte, «quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real»¹⁷. Sin embargo, la *función autor*, variable en su constitución según las épocas¹⁸, únicamente había sido hasta entonces un instrumento controlador de la circulación de los discursos en la vida social, de manera que, sólo con el comienzo de la *episteme moderna*, podía estudiarse la obra como *érgon* derivado de una *enérgeia* oculta en el sujeto creador. Ahora, por ejemplo, los diversos géneros literarios dejan de ser especies localizadas en el bidimensional plano de la representación y pasan a convertirse en manifestaciones inquietas de un dinamismo encarnado en la Naturaleza: el espíritu. El espíritu —signo de la filosofía del sujeto que ahora se inicia— es energía creadora perteneciente a una dimensión recóndita, inmanente a la Naturaleza, donde se incardina el mismo poeta, verdadero mediador entre la creación natural y la creación artística.

El sujeto es el espíritu creador que origina el lenguaje mediante un acto poético; por eso, Herder busca, en la lectura empática del texto, el espíritu del autor y del pueblo que lo ha producido¹⁹, como si la obra poética se redujese a mediación para revelarse el espíritu, única fuente de la belleza. De esta suerte, la obra en sí misma, en cuanto acontecimiento poético, queda de lado para ser cuestionada en torno a su sinceridad transmisora, lo cual remite directamente a su autor para descubrir algo ontológicamente previo: la emoción originaria que le dio vida y que la hace auténtica.

14 Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 263-264 (vers. cast., p. 246).

15 Novalis, *L'Encyclopédie (notes et fragments)*, vers. franc., París, Minuit, 1966, p. 308.

16 Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 304 (vers. cast., pp. 323-324).

17 Vid. M. Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 30 (vers. cast., pp. 25-26).

18 Cfr. M. Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63 année, n° 3, julio-septiembre de 1969, tomo 62-63, París, Librairie Armand Colin, 1968-1969, pp. 85-86; vid. ss.

19 Cfr. R. Wellek, op. cit., p. 214.

ca, pues —según expresaba Wordsworths— la poesía equivale a un espontáneo desbordamiento (*overflow*) de intensas emociones cuya fuente reside en el poeta²⁰. Ya no es la *mimesis*, sino la inspiración, lo que define el discurso literario, en un pensamiento cuya voluntad de verdad sobre dicho discurso ha emprendido la vía del sujeto; por ello la obra ha de ser transparente y reflejar la subjetividad creadora. Y este carácter secundario del arte alcanzará sus últimas consecuencias con Hegel, pues, en cuanto expresión sensible de la Idea, al hacerse autoconsciente la Idea y exceder lo sensible, el arte debe dejar paso a una forma más elevada, la filosofía, como forma suprema del Espíritu.

La nueva verdad es la verdad del sujeto, que, como espíritu, se somete sólo a su libertad; quedan alejadas las servidumbres a una realidad externa al yo creador, consagradas por la *mimesis* —forma de dogmatismo, según Fichte podría haber sentenciado—. El espíritu, al producir la obra, se expresa a sí mismo, y en ese autoexpresarse, el sujeto —autónomo desde Kant— se da a sí mismo las normas como legislador único; su encarnación es el genio, el nuevo modelo, el creador de ejemplares, no nacido de la imitación, pues el talento se encuentra más allá de las reglas²¹. Ahora bien, todo esto significa tan sólo que la voluntad de verdad que controla el discurso literario empieza a desplegar sobre éste un nuevo dominio, suave, bajo los cantos de libertad del sujeto: la obra artística, en sí misma, es un producto cuya verdad se encuentra, más allá de sí, en la energía productora que lo fundamenta y justifica. Con ello, el acontecer literario queda en el olvido una vez más.

Por otra parte, junto a la percepción romántica, que acabamos de considerar, se levanta otra *opción teórica* —en nomenclatura foucaultiana— centrada en el sujeto, de carácter positivista, pero sustentada sobre las mismas condiciones epistémicas. El positivismo sólo atiende al *fenómeno*, que descansa sobre un fundamento objetivo imposible de ser sacado a la luz²², y, así, habiendo perdido su vigencia el espíritu romántico, la crítica positivista —afín al realismo y naturalismo— remite la obra, no ya a un sujeto obscuro, imposible de ser objetivado, sino a ciertos fenómenos por los que el sujeto se encarna en el contexto y con los cuales se conecta la obra; buen ejemplo se encuentra en la *Filosofía del arte* de Taine, cuyo fin no es valorar, sino explicar la obra —como cualquier otro fenómeno— en función de la raza, del medio y momento.

Esta *contextualización* positivista y objetivadora del sujeto lleva a la crítica literaria —como no podía ser menos en la edad antropológica— a entablar profundas relaciones con diferentes ciencias humanas (psicología, sociología, filología, economía...), con lo que el arte sigue plenamente feudatario de la figura del hombre, sea en el papel de emisor de mensajes o de receptor de los mismos. Bajo el modelo positivista, así como la obra literaria debe nacer de la observación científica, controlada por el método experimental, así también el crítico ha de someter la obra a un análisis objetivo que revele por qué el autor la escribió y las condiciones que le influyeron («el crítico —en palabras de Zola— opera sobre el escritor para conocer sus obras, de la misma manera que el novelista opera sobre un personaje para conocer sus actos»²³). Con esto, la voluntad de verdad que controla el discurso literario se sitúa en la orilla opuesta de los arrebatos románticos, para someterlo

20 Cfr. M.H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Pr., 1971, p. 47.

21 Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, vers. cast., Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 213-214.

22 Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 257-261 y 262 (vers. cast., pp. 238-244 y 245).

23 É. Zola, *El naturalismo*, vers. cast., Barcelona, Península, 1972, p. 197.

a la tecnología del *examen*, que sustenta las ciencias humanas según la genealogía de Foucault²⁴. La explicación positivista de la obra a través del emisor adopta en Sainte-Beuve la forma de una crítica biográfica que objetiva al sujeto y a su obra en un mismo acto; esto, junto con la búsqueda de autor para los textos anónimos, muestra un intento de control sobre el azar del discurso, como si el texto en sí mismo, en su materialidad de acontecimiento, nos produjera un desasosiego inexplicable.

Finalmente, la voluntad de verdad que pretende dominar el discurso literario a través del sujeto, convertido en objeto de estudio científico, recientemente ha logrado su más profunda formulación en la crítica psicoanalítica: la obra se reduce a síntoma de la identidad latente del escritor, de su biografía profunda. Por otra parte, el psicoanálisis se centra en una nueva modalidad de sujeto, en la persona del receptor, al servirle la obra como pantalla de proyección donde operar una catarsis mediante la identificación ficticia. Con ello, el proceso de *psicologización* extendido por todos los aspectos de la vida social a través de las más diversas instancias, cuya genealogía ha estudiado Foucault, llega a penetrar en la misma creación literaria gracias a la *psicologización* del sujeto emisor y receptor.

2.3. *La vía del contexto totalizador*

Con la crítica marxista, la voluntad de verdad intenta dominar el discurso literario reduciéndolo a la realidad social, donde emisor y receptor son reintegrados: se trata de explicar las relaciones entre obra e ideología dominante, considerando la clase social a la que pertenece el autor, los aparatos ideológicos, el consumo y la circulación económica, etc. La obra literaria aparece como algo que debe ser cuestionado, pero la respuesta se busca no tanto en el texto cuanto en su contexto; la obra literaria remite ahora al «modo literario de producción», componente del «modo de producción general»²⁵. No ha de confundirse, sin embargo, la crítica marxista con el positivismo sociológico e historicista, o con un materialismo mecanicista que estudia el contexto como causa determinante sobre la obra, pues entre texto y contexto se extiende una relación dialéctica.

Según la *teoría del reflejo*, la obra de arte, en cuanto forma particular de conocimiento, remite a algo distinto de sí, que debe reflejar, y con respecto a lo cual encuentra su posible validación; y esto sucede no sólo cuando el reflejo artístico se concibe de manera groseramente mecanicista —como si se tratara de una mera versión del realismo burgués—, sino también cuando el reflejo se interpreta como auténtica producción, según sucede en el *realismo* de Brecht y en la concepción de Lukács. Por ello la Crítica debe diferenciar en la obra el componente objetivo y verdadero frente al componente ideológico, nacido de la conciencia falsa y explicable mediante referencias sociales. La Crítica tiene así vocación de verdad, como ciencia, en oposición a la construcción ideológica, propia de la crítica burguesa, según define Althusser. La crítica materialista encarna una fuerte voluntad de saber, apoyada en su pretendido estatuto científico.

Pero ahora la voluntad de verdad que sostiene la Crítica se presenta a sí misma descaradamente como voluntad de poder sobre la literatura; tanto ésta como el discurso crítico se reconocen partidistas, al servicio de la causa obrera, y con ello lo estético ocupa un lugar instrumental y adjetivo al subordinarse su esencia artística a su carácter político. De esta guisa, el arte sustenta sobre nuevos fundamentos su antigua función didáctica, y la Crítica adopta de nuevo una acción dirigente y rígidamente normativa para excluir los discursos que transgredan los principios del

24 Vid. M. Foucault, *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975, pp. 186-194 (vers. cast., *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 189-197).

25 T. Eagleton, *Criticism and ideology. A study in marxist literary theory*, Norfolk, Thertford, 1986, p. 45.

nuevo orden; el extremo en este control se alcanza con el *realismo socialista* solidificado bajo Stalin, cuando se impone a los escritores el camino por seguir como educadores del pueblo. Esta voluntad de poder *proletario* se ha hecho consciente al descubrir la voluntad de poder inmanente a la crítica burguesa, en cuanto acción manipuladora del arte en beneficio de los intereses de la clase dominante; con ello los marxistas se encuentran entre los primeros en haber hablado de voluntad de verdad en cuanto voluntad de poder —aunque de acuerdo con una concepción puramente negativa del mismo—, pues, entre sus fines, la Crítica se ha propuesto inquirir en su misma historia para hallar las condiciones que sustentan su realización²⁶.

2.4. La vía formal del mensaje

Bajo la oposición *forma/contenido*, la teoría clásica se orientaba hacia un equilibrio entre ambos términos en que la forma literaria aparecía cual simple aditamento al servicio del contenido representado; por ello la voluntad de verdad obrante en la teoría literaria se centró en la vía *referencial* del mensaje. En cambio, ahora, con el *Formalismo ruso*, la *Estilística* y el *New Criticism*, superado el antiguo esquema, se eleva la forma a centro de interés, en cuanto que lo formal es concebido como línea de fricción entre los dos términos de la antigua dualidad: la forma misma, entendida ahora como *sustancia formalizada*, crea el contenido por ser éste —según Sklovsky— «uno de los aspectos de la forma»²⁷. Con la instauración del nuevo concepto de forma, que no remite a nada fuera de sí, parecería que la obra literaria, al fin, puede mostrarse en su ser puro; mas pronto veremos cómo simplemente acaba de abrirse una nueva línea a través de la cual el discurso crítico volverá a realizar sus antiguas funciones de control sobre el discurrir literario.

La última experiencia traumática sufrida por Occidente a causa de los desasosiegos que pueden suscitar las realidades artísticas, se debió a las vanguardias, que irrumpen desde comienzos del siglo. La reacción inmediata por parte del orden cultural vigente fue la exclusión bajo el estigma de lo *absurdo* o *ridículo*, considerado el nuevo discurso como nulo y sin valor —semejante al discurso de la sinrazón, con el que fácilmente suele asimilarse por parte de la opinión conservadora y vulgar—; mas este rechazo empezó a sustituirse muy pronto por una operación de inclusión, protagonizada por la acción codificadora de la Crítica, hasta llegar al momento actual, en que el ámbito cultural y académico ha captado las más diversas formas de vanguardia artística (museos, redes mercantiles, publicaciones, etc.). Y en tales maniobras de inclusión, el control de la Crítica sobre los nuevos eventos artísticos nunca ha sido más próximo y natural, pues incluso la misma irrupción de éstos se hace acompañar de discursos —como los manifiestos programáticos— que intentan la legitimación de lo inusual convirtiéndolo en un mero caso o ejemplo de un programa apriorístico. De esta suerte, ese estallido de libertades, que produce constantemente nuevas corrientes, parece reducir desde el principio su carácter innovador, con el pretexto de la justificación que pretende otorgarse.

Si las masas, como afirma Horkheimer, rechazan lo vanguardista porque perturba la aquiescencia automática e irreflexiva²⁸, la Crítica viene a sustituir tal rechazo por una integración que proporciona tranquilidad al contemplador desde el momento en que éste se dota de un código interpretativo para dominar la naturaleza imprevisible de esas obras. Incluso la fragmentación

26 Cfr. T. Eagleton, op. cit., p. 17.

27 Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 26-29, 32-35.

28 Apud R. Selden, *La teoría literaria contemporánea*, vers. cast., Barcelona, Ariel, 1989, pp. 46-47.

producida por la vanguardia, que llega a poner en cuestión lo que se entiende por arte, es recompuesta de continuo merced a la Crítica y sus sistematizaciones. Como consecuencia, el lenguaje vanguardista se ve impelido constantemente a buscar nuevas posibilidades para escapar de las codificaciones vigentes, urgentemente puestas en juego por el crítico; cabe preguntar si el incesante afán de novedades del arte moderno no será, a veces, la torpe respuesta a una Crítica que convierte todo lo nuevo en pasado.

Cuando la literatura pretende darse un ser autónomo, cuando se pone a sí misma cual puro acaecimiento en su materialidad espesa, entonces se libra del deber de imitar la verdad, o de ser el vehículo de la sinceridad del artista, o de reflejar verdaderamente el contexto social; y así la voluntad de verdad ya no puede ejercer sobre ella su aflojado dominio. Mas he aquí que el discurso segundo de la Crítica y Teoría ha reeditado la vieja voluntad de verdad tratando de descubrir un especial sentido al que la obra deberá referirse, si no de la mano del contenido, sí de la mano de la nueva forma: se sigue bajo la presunción de que toda obra de arte debe decir algo, y, por ello, para el *sin sentido* vanguardista se ha de buscar un nuevo sentido, endosado ahora a los nuevos ingredientes formales. Así, el moderno discurso crítico persigue al discurso literario, como si fuera su sombra, para mostrar su sentido²⁹ y dar respuesta, en cada caso, a la pregunta «¿qué es el arte?».

Cuando la libertad y autonomía de lo formal se consagran como supremo valor, éstas vuelven a codificarse precisamente por obra del *Formalismo*, el cual olvida la singularidad, la rareza, la ocasión única, imprevisible y azarosa de todo evento artístico, pues superpone sus modelos abstractos a la rica proliferación de discursos. Incluso la *Estilística*, que atiende al estilo y al lenguaje del texto concreto como desviación individual —según se advierte en Vossler y Spitzer—, trata de «establecer un común denominador de todas o la mayor parte de tales desviaciones»³⁰ para recomponer un nuevo código. Parece como si la libertad que impulsa a la obra de arte a existir no pudiera quedar sin fundamento, y, al tratar de explicarla, se intentara reducir lo de libre que hay en ella; la *Estilística*, como observa Vattimo, atiende a «sistematizar» la obra y, con ello, a hacerla inactual, definiéndola rigurosamente como acontecimiento del pasado³¹.

Con el *Formalismo* y la *Estilística*, la Crítica intenta acercarse a la obra literaria buscando su naturaleza específica, su *literariedad*. La esencia literaria es ruptura de la automatización de la lengua común, «intencional violación de la norma» —enuncia Mukarovsky—, *desvío*, incluso un código extraño —en opinión de Tynjanov—³²; el discurso literario se presenta así como *lo Otro* y lo irracional con respecto al lenguaje común, al cual amenaza. Pero he aquí que ese *Otro* resulta constantemente codificado de nuevo en las redes de *lo Mismo*, representado por el discurso tranquilizador de la Crítica, que intenta apropiárselo mediante el descubrimiento de la ley que lo domina; así, la nueva retórica, ahora sobre criterios lingüísticos rigurosos, sigue su tarea de codificar los desvíos literarios mediante un sistema plural y abierto. El texto ofrece al lector estímulos que resultan imprevisibles en relación con el discurso común, pero la Crítica, codificándolos, se encarga de reducir su carácter imprevisible; no es sólo que el recurso poético, a fuerza de uso, acabe por convertirse en moneda corriente, sino también que, merced a la Crítica, la lengua literaria se torna una especie de *idiolecto* normal dentro de la pluralidad de *idiolectos* que permite el sistema lingüístico.

29 El formalismo ruso, por ejemplo, ha surgido ante la necesidad de dar cuenta de creaciones vanguardistas como el simbolismo o el futurismo.

30 L. Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, vers. cast., Madrid, Gredos, 1968, p. 21.

31 Cfr. G. Vattimo, *Poesía y ontología*, vers. cast., Universitat de València, 1993, p. 113.

32 Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, op. cit., pp. 111-130.

La *literariedad* es un objeto construido en el seno de la misma teoría, y mediatiza, por ello, la experiencia estética; y, gracias a tal construcción, la teoría literaria se ha dado un objeto de ciencia y adquiere estatuto científico del brazo de una filología que se inscribe dentro del proyecto de formalización general del pensamiento, proyecto que muestra —según afirma Foucault³³— la prioridad del lenguaje en la *episteme moderna*. El fruto de tal maridaje entre crítica literaria y ciencia del lenguaje se encuentra en la llamada *Poética lingüística*, como tarea inmanente sobre el texto literario frente al predominio de los estudios extrínsecos, característicos del positivismo decimonónico. Sin embargo, lo que en realidad ha sucedido es que el apoyo de las ciencias humanas se ha visto relegado ante la prioridad de un nuevo modelo científico, el de las ciencias formales, probado en los nuevos desarrollos de la lingüística *estructural*, la lingüística *generativo-transformatoria* y la *lingüística del texto*. Intentando aparecer como ciencia rigurosa, esta formación discursiva, que tiene por objeto lo literario, pretende franquear a la ligera el último *umbral del saber*, el *umbral de la formalización*.

Decía Foucault que, como revancha frente a la objetivación llevada a cabo por la filología, en el seno de la *episteme moderna* se levanta el proyecto de reintegrar el lenguaje a su ser puro de Palabra, según muestra la nueva literatura con el aislamiento de un lenguaje particular cuya esencia es «ser literario»; y eso explica la naturaleza intransitiva que define la nueva literatura, libre del discurso de ideas y del orden racional³⁴. Mas he aquí que esa misma reacción de revancha ha venido a quedar codificada por obra del *Formalismo* con su nuevo modo de describir y explicar.

2.5. La vía del código

Dentro de la *episteme moderna*, el lenguaje se muestra en su puro ser y anuncia la ruina del sujeto fundador de discursos, situación testimoniada por el estructuralismo. Pero, radicado aún en la edad antropológica, el estructuralismo ha encontrado en el código un sucedáneo del antiguo sujeto, con su mismo papel fundador; y, una vez más, el discurso literario, en cuanto evento, queda escamoteado en beneficio de un más allá primordial y profundo, ocupado en esta ocasión por el juego de las estructuras. Ahora el significante precede al sentido, y el mensaje ya no es la expresión de una experiencia del sujeto hombre, pero sí una de las posibilidades del código, nuevo sujeto que habla. Con esto, en lugar de inquirir la «ley de rareza» de los enunciados, la ley de su singularidad en tanto acontecimientos, el estructuralismo intenta descubrir el sistema de reglas que fundamenta a un enunciado y a todos los posibles³⁵; de esa suerte no podía librarse el enunciado literario, explicable a partir de un sistema subyacente, en virtud del cual la obra es contemplada como *una entre tantas* posibilidades infinitas.

Así, cuando Propp reduce la rica proliferación de los cuentos populares rusos concibiendo la narración como una estructura sometida a leyes, con la ayuda de la noción de motivo-función³⁶, o cuando Greimas construye la gramática universal de la narración a partir de estructuras semánticas, se intenta mostrar un hecho tranquilizador: por debajo de la pluralidad inagotable corre la unidad de un sistema cerrado, por debajo de lo imprevisible de todo evento discursivo hay un juego que contiene virtualmente todas las novedades. Por otra parte, a imitación de los modelos construidos

33 Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 394 (vers. cast., p. 371).

34 Cfr. *ibíd.*, pp. 314-315 (vers. cast., pp. 293-294).

35 M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969, pp. 38-39 (vers. cast., *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 43-44).

36 Todos los cuentos populares rusos se construyen sobre una serie de treinta y una funciones *precisamente*.

por la lingüística *generativo-transformatoria*, el discurso crítico puede tocar con sus manos el plano profundo de donde dimana la creación literaria. Así, Julia Kristeva, reproduciendo la distinción entre *competencia* y *actuación* acuñada por Chomsky, ve en la novela un *fenotexto* cuya justificación se oculta en las profundidades del *genotexto*; Ohmann, para investigar el estilo, intenta reconstruir las oraciones nucleares subyacentes al texto y las transformaciones en virtud de las cuales éste se surge; por último, dentro de la *Lingüística del Texto*, Van Dijk ha distinguido entre estructura profunda, o macroestructura, textual, y estructura superficial, o microestructura. De esta guisa, la creatividad absoluta de lo artístico resulta objetivada mediante mecanismos abstractos capaces de producir enunciados y que la someten al dominio de la racionalidad técnica, hoy en boga³⁷. He aquí la versión más grosera del dualismo metafísico, por la cual el ser de lo poético remite a un plano fundamental, y queda así relegado a un lugar segundo, perdida su autosuficiencia gratuita.

No satisfecha con la materialidad del evento literario tomado en su plenitud de superficie, la Crítica debe encontrar un sentido profundo al texto como si se tratara de un simple epifenómeno de algo anterior; como el psicoanálisis, la Crítica despliega su voluntad de poder para interpretar la superficie de la obra, descifrar su lenguaje y liberar sus sentidos ocultos. Hay que descubrir la gramática profunda del texto —pretende Kristeva—, pues, bajo lo *simbólico*, instaurado por el orden social, existe el plano de lo *semiótico*, que el crítico intenta liberar como si se tratara de una autenticidad reprimida. En este psicoanálisis descentrado se ha sustituido el inconsciente del autor, propio de la formulación subjetiva, por el inconsciente del texto, una vez extinguido el sujeto; con ello, el metalenguaje de la Crítica administra lo literario mediante una codificación venida como anillo al dedo por sintetizar análisis profundo y lingüística, de acuerdo con la modalidad lacaniana.

3. Genealogía de la teoría y crítica literarias

La genealogía de la Teoría y Crítica de la literatura descubre cómo éstas han construido un dominio de objetos (géneros, recursos estilísticos, formas...) que, so capa de comprender el fenómeno literario, lo fijan por medio de una red de códigos que encauzan la experiencia poética y marcan el camino a la creación posterior. La teoría literaria actual recoge el aluvión de categorías pasadas sometiéndolas a nueva formulación, más exacta y con pretensiones científicas, y define un conjunto de variables por las que se pretende explicar la singularidad de la obra como un simple caso, para reducir su naturaleza azarosa: el metalenguaje crítico domina «la gran proliferación del discurso, de manera que su riqueza se aligere de la parte más peligrosa, y que su desorden se organice según figuras que esquivan lo más incontrolable»³⁸. Desde luego, el transcurrir del discurso ha cristalizado en distintas figuras —de las muchas figuras posibles que el acontecer podría deparar—, pero los códigos de la Crítica, que ha teorizado las mismas, parecen consagrar su existencia, puramente ocasional, dotándolas de un ser inteligible. El discurso como acontecer, ajeno a los conceptos de orden y caos, es reducido a orden que descansa en *recurrencias*, paralelismos, *isotopías* y otros fenómenos (por obra modernamente de Levin, Greimas, etc.) con que se pretende embalsamar el acontecer literario. Es el mismo resultado que Nietzsche achacaba a las construcciones científicas, las cuales solidifican un devenir siempre nuevo; sólo que la Crítica, respecto al acontecer literario,

37 Cfr. M. Crespillo, *Historia y mito de la lingüística transformatoria*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 31-39.

38 M. Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 52 (vers. cast., p. 42).

logra su propósito más legítimamente, al ser discurso lo que actúa sobre el mero discurso, después de todo.

Por otra parte, ante el acontecer literario, el acontecer más libre, capaz de imprevisibles derroteros y productor de efectos inexplicables de atracción en quien lo contempla, el discurso crítico pretende desvelar sus secretos, eliminar su carácter insólito, dominar su pertinaz rebeldía. Al principio, una crítica todavía insegura e ingenua —personificada en el Platón joven del *Ion*— contemplaba atónita la locura divina que impulsa la creación poética; pero pronto —ya en el Platón maduro de *La República*—, la desmesura trágica quedaba excluida por obra del saber filosófico. Desde entonces, según hemos visto, la voluntad de verdad reduce la experiencia poética a objeto de un saber que poco a poco ha pretendido investirse de mayores poderes epistemológicos, y así produce una sustitución de experiencias. El discurso crítico desempeña un papel apaciguador frente a lo imprevisible e inexplicable de la experiencia estética vivida por el contemplador, a quien suministra unas coordenadas que le permiten percibir la obra literaria, extender su dominio sobre ella y convertirla en objeto; y esto, porque los códigos de la teoría literaria crean en el lector las expectativas que lo guiarán en su relación con el texto para naturalizarlo como cosa entre cosas.

En el nivel escolar (y no olvidemos que «todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y poderes que implican» —escribe Foucault³⁹), el comentario de texto, la *disciplina* textual, sintetiza la quintaesencia de las tecnologías de control obrantes sobre el discurso literario, puesto que, en su esquematismo ecléctico, intenta dominar la obra penetrándola por todas las vías anteriormente consideradas. Explicación, el estudio de los factores que lo circundan sitúa el texto dentro de una red causal donde figura como acontecimiento pasado; vivisección, la analítica del texto lo descompone en sus ingredientes para después recomponerlo y crear una nueva percepción, muerta, del mismo. Y, entre el primero y el último paso de este proceso, la obra literaria pierde su espíritu, y el lector se inutiliza como contemplador estético. Los efectos en la enseñanza no se hacen esperar: reducido el texto literario a simple objeto de análisis, se pierde el interés por la amorosa lectura (así lo avisan sabias voces desde la especialidad filológica⁴⁰).

No despreciamos las aportaciones de la filología y teoría literaria; sólo intentamos discernir entre la manipulación objetivadora, propia del metalenguaje, y la experiencia estética, e incluso señalar la incompatibilidad entre ambas. Pues, si bien a la ciencia le está permitido desentenderse de la singularidad de cada fenómeno para atender exclusivamente a la serie que parece repetirse monótonamente —unificada bajo el esquema de la ley—, la percepción estética, para ser fiel a la obra de arte, ha de respetarla en su singularidad. Se nos dirá que el carácter único de cada obra literaria sólo se hace comprensible a través de un entramado de categorías y conceptos que potencian la experiencia artística; pero la genealogía del discurso crítico, al enfrentarse con tal analítica, nos recuerda esa *anatomo-política* del cuerpo individual, propia de la moderna sociedad disciplinaria, que ha revelado Foucault⁴¹: se descompone el texto literario en sus elementos para después recomponer una singularidad nueva y controlada, dócil y útil.

39 M. Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 46 (vers. cast., p. 37).

40 «El comentario académico es una intervención sobre lo literario de lo que *no es literatura*». M. Crespillo, *La mirada griega (Exégesis sobre la idea de extravío trágico)*, Málaga, Ágora, 1995, p. 27. Del mismo, vid. «Teoría del comentario de texto», *Analecta Malacitana*, vol. XV, nº 1-2, 1992, pp. 143, 145, 154, 157, 170.

41 Vid. M. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., pp. 138-139 (vers. cast., pp. 140-141).

Pero lo cambiado, merced a la Crítica, no ha sido sólo el modo de hacerse cargo del discurso artístico, sino la misma naturaleza de éste. En efecto, a tenor de un postulado de la arqueología foucaultiana, los objetos no existen previamente al discurso, sino que se constituyen en el seno del discurso mismo⁴². Ahora bien, como caso único y excepcional, el discurso literario, con su propio acontecer centrado en sí —según la caracterización de Jakobson—, puede otorgarse existencia discursiva a sí mismo, en este caso con una presencia huidiza que se convierte en ausencia —la ausencia de los signos en una maraña de reenvíos infinitos sin origen, como escribe Derrida—⁴³. Mas, ¡oh desgracia!, resulta que el discurso literario se ve constituido cual objeto por obra del discurso crítico, que actúa como metalenguaje; así, por culpa del metalenguaje de la Crítica, perdemos la experiencia de un acontecer discursivo que se constituye a sí mismo sin hacerse objeto constituido por otro discurso: reducido a objeto, el discurso literario pierde su ser de sujeto que se pone a sí mismo.

4. Por una nueva «crítica»

Las aportaciones post-estructuralistas han venido a señalar la naturaleza inestable de la significación, naturaleza que desautoriza las pretensiones científicas del discurso crítico —su inocente voluntad de verdad—. A esto se añade el ideal de *obra abierta*, que otorga a los lectores la facultad de cerrar el proceso de significación textual, erigidos en verdaderos productores del texto —como afirma Barthes—; y esto ocurre especialmente en el texto de vanguardia, que, al presentarse como obra por escribir, destruye la autoridad del discurso crítico. Ese *volver a escribir* el texto, confiado al nuevo lector, sólo puede consistir en diseminarlo y dispersarlo dentro del campo de la infinita diferencia⁴⁴.

Adviértase, empero, que, de acuerdo con la ontología foucaultiana, en lo concerniente a los distintos objetos no es posible una experiencia salvaje, como si aquéllos pudieran existir al margen de una práctica discursiva que los ponga en juego, pues se constituyen en el seno de los discursos mismos. Pero, tratándose del discurso literario —según hemos advertido—, éste se pone a sí mismo previamente a todo metalenguaje, y esto crea una ausencia, el vacío de los lenguaje que se autoimplican: el *hablo* es tan paradójico como el *miento* cretense⁴⁵. Con ello, el texto literario se convierte en diferencia, ausencia infinita, que se rebela contra el poder de los metalenguajes. Debe dejarse —como aconseja Paul de Man— que las obras literarias se comprendan a sí mismas haciendo que una poesía se reduzca a otra poesía⁴⁶.

El ser literario pide dejarlo en su ser, de acuerdo con la invitación de Heidegger, a condición de no recrear el prejuicio fenomenológico —por Foucault denunciado— según el cual, más allá de los «sistemas de enrarecimiento», «por debajo de ellos, más allá de ellos, reinaría un gran discurso ilimitado, continuo y silencioso, que se hallaría, debido a ellos, reprimido o rechazado»⁴⁷. El discurso crítico que respete tal ideal sólo podrá ser un discurso artístico que, sin convertirse en

42 Cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 65 (vers. cast., pp. 78-79).

43 Cfr. J. Derrida, *De la gramatología*, vers. cast., México, Siglo XXI, 1978, p. 65; *Positions*, París, Minuit, 1972, pp. 37-38.

44 Cfr. R. Barthes, *S/Z*, vers. ing., N. York, Hill and Wang, 1974, pp. 4-5.

45 Cfr. M. Foucault, «La pensée du dehors», *Critique*, n° 229, junio de 1966, pp. 523-524 (vers. cast., *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1989, pp. 7-11).

46 Apud S. Giovane, *Historia de la estética*, vers. cast., Madrid, Tecnos, 1990, p. 211.

47 M. Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 54 (vers. cast., pp. 43-44).

metalenguaje, prolongue el discurso anterior. Se trataría de una nueva «crítica» que no busca sentidos ocultos u originarios, pues la misma superficie del texto se encuentra preñada de riqueza; una «crítica» que no aspira a explicaciones externas o internas que justifiquen la obra, lo cual significaría encerrarla en el esquema causal, que devalúa lo dado en beneficio de un plano fundamental como razón suficiente. La nueva «crítica» se ciñe a la obra literaria en cuanto materialidad gratuita, sin origen, que ofrece un don a quien sabe aceptarlo: dejad la obra en su ser.

Y hay dos formas de respetar el discurso literario en su ser. Una es la repetición *acontecimental*, que no es la repetición presentada por el cuento de Borges, grado cero del comentario, no experiencia estética —pues un amanuense iletrado podría también realizar una repetición de ese tipo—; ni es tampoco la *recreación* idealista de Gentile, la cual remite la obra a una fuente originaria. La repetición a que aquí se alude *repite* el acontecimiento —como el sacerdote *repite* y renueva el sacrificio de Cristo, según el dogma católico—, entendiendo el *repetere* latino como un evocar, un remontar el origen y alcanzarlo por primera vez, un afirmar ese acontecimiento que se afirma a sí mismo..., pero fuera del tiempo, pues, en cuanto *repetición* inaugural, no es duplicación ni semejanza ni ocasión segunda; se trata de hacer acontecer al discurso, de hacerlo irrumpir, de permitirle sobrevenir al acaecer con su fuerza irrepitable. La otra posibilidad de respetar el texto literario en su ser es la prolongación —no metalingüística— del discurso infinito, en que vive, con un nuevo texto que, con su novedad, lo afirma y lo hace presente. En ambos casos se trataría de «restituir al discurso su carácter de acontecimiento» —empleando palabras de Foucault—⁴⁸. Y, con respecto al discurso literario, tal restitución sólo le es concedida a una acción poética, para que así sea la Palabra poética misma aquello que habla, como quería Mallarmé⁴⁹.

Esta genealogía del discurso crítico sobre la literatura aspira a que la Palabra poética brille en su ser, ahora que se vislumbra el ocaso de la *episteme moderna*, que Foucault presagiaba al final de su libro *Las palabras y las cosas*.

Marzo de 1995

48 Cfr. *ibid.*, p. 53 (vers. cast., p. 43).

49 Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 316-317 (vers. cast., p. 297).