La crítica como experiencia

Algunas notas sobre la escuela de Ginebra

Jorge Caputo

La Escuela de Ginebra no existe como escuela, y buena parte de sus presupuestos (el *cogito*, la crítica como captación de una conciencia) parecen definitivamente perimidos. Sin embargo, sus textos siguen manteniendo su capacidad de seducción. Este artículo recorre las divergencias entre Poulet, Raymond, Rousset, Starobinski y Richard para preguntar qué sobrevive en ellos: una forma de hacer experiencia de la lectura y de la escritura crítica.

* * *

I.

Una consideración más o menos honesta sobre la denominada “Escuela de Ginebra” debería comenzar por sugerir la condición sobrepasada, incluso perimida, de esta crítica. Dicha sugerencia, sin ser un acta de defunción inapelable, podría proporcionar en principio una razón explicativa para la exclusión de esta escuela (considerada *en tanto escuela*) de los programas de teoría literaria.

En principio, los lugares teóricos comunes asociados a ella parecen reforzar este argumento. En efecto, ¿qué más desusado que el concepto de *cogito*? ¿Qué menos defendible que la idea de la crítica como intento de *captación de una conciencia*? Además, las fechas de publicación de sus principales monumentos (que se corresponden *grosso modo* con las décadas del 40 y 50), su género (todos hombres), su lengua fundamental de expresión (todos francófonos, si se excluye a Hillis Miller) y sus objetos primordiales de atención (escritores hombres francófonos, casi siempre)

dan a sus producciones un aire (muy plausible) de antigüedades atildadas, refinamientos esteticistas recargados de conceptos tomados de Bergson, imágenes sacadas de Proust y posturas críticas propias de la *Nouvelle Revue Française*.

Incluso la propia denominación del grupo es más bien indefinida y errática: *École de Genève*, crítica temática, crítica fenomenológica, crítica de identificación, crítica de la conciencia... Resulta complejo postular la unidad e intentar la revisión de los principios y alcances de una corriente crítica (¿una teoría?) cuya misma denominación aparece como provisoria y siempre ineficaz. En efecto, una mirada de conjunto desplegada sobre los textos que cabe amparar bajo esta etiqueta daría cuenta, en primer lugar, de un paisaje notablemente disperso: de *El alma y los sueños*, de Béguin, a *Poésie et profondeur* o *Études sur le romantisme*, de Jean-Pierre Richard, pasando por las obras de Rousset, Starobinski o Poulet (astro central de la constelación), lo que salta a la vista es que la "escuela" sería, en realidad, un conjunto de ensayos agrupados en volúmenes regidos (es lo que se espera) por una cierta unidad. Esa unidad podría consistir, por ejemplo, en *el tiempo humano* (y entonces se obtienen los cuatro tomos de los *Études sur le temps humain*, de Poulet) o la dialéctica entre forma y significación (Rousset) o la melancolía como elemento definitorio del *élan* poético (*L'Encre de la mélancolie*, de Starobinski). Demasiado disgregación para conformar una doctrina que pudiera enseñarse en las aulas.

Por último (probablemente como consecuencia de todo lo anterior), debe mencionarse la (relativamente) escasa cantidad de traducciones disponibles al español: Starobinski es en este punto el más beneficiado

(pero es también el más *moderno* de ellos, el más aceptable para nuestros paladares teóricos) mientras que la poca atención prestada a, por caso, el enorme Jean-Pierre Richard es, para mí, un enigma.

Y, sin embargo, cada cierto tiempo, en algún programa (de literaturas extranjeras) uno de estos nombres aparece, como un *fusée* errático: algún capítulo de Starobinski, un ensayo de Jean Rousset, alguna lectura de Jean-Pierre Richard. Y de inmediato, la inteligencia de esas lecturas se hace evidente, así como la seducción provocada por la escritura en que se despliegan. Se dirá: incluso *contra* los fundamentos teóricos que la animan, la buena lectura puede producirse. Pero, ¿es realmente así? En todo caso, lo que este texto se propone no es una reivindicación de los principios y métodos de esta escuela (porque, en rigor, tal escuela no existe) sino sugerir apenas, luego de un breve panorama conceptual, qué es lo que continúa activo en este muestrario heterogéneo de discursos, qué de ellos nos desafía (como una provocación) a agudizar nuestra adormilada experiencia de lectura y transformar nuestra cada vez más perezosa escritura crítica.

II.

Comencemos por señalar que la denominada Escuela de Ginebra[1] no constituye un movimiento académico convencional ni cuenta con una doctrina o una teoría cohesionadas. Como han señalado repetidamente aquellos críticos que pasaron revista al grupo (Hillis Miller, Jeanneret, Pot, entre otros) la “escuela” se constituye más bien como resultado de una

[1] A partir de aquí, usaremos este rótulo convencional por motivos de conveniencia. Cabe señalar Georges Poulet y Jean-Pierre Richard, más allá de los vínculos estrechos con los académicos suizos, no enseñaron jamás en la Universidad de Ginebra.

mirada retrospectiva, principalmente desarrollada por Georges Poulet quien, en diversos prólogos, ensayos y conferencias, así como en su correspondencia, agrupa bajo la noción de «crítica de identificación» a autores tan disímiles como Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Rousset, Jean Starobinski y Jean-Pierre Richard.

Para Jeanneret (1995: 54), este origen marca la condición aporética de la categoría: en efecto, si la noción tradicional de escuela supone la existencia de un método más o menos común o de un cuerpo de conceptos compartido y susceptible de ser transmitido, la Escuela de Ginebra parece construirse precisamente sobre la negación de esos presupuestos. Su principio esencial reside en la apertura absoluta de la conciencia, en la libertad irrestricta del lector (solo limitada por la experiencia fundamental que debería provocar la lectura, esto es, la identificación con la conciencia que se expresa en el texto: la del autor, la de una época, etc.) y en la primacía de la experiencia subjetiva frente a cualquier esquema metodológico establecido *a priori*. En este sentido, la lectura crítica puesta en juego por los miembros del grupo es menos una técnica objetiva, codificable y transmisible que la ejecución de un ejercicio interior, una práctica espiritual e individual que se resiste a toda sistematización rígida. La aspiración común de la Escuela de Ginebra (consistente en la voluntad de remontar, mediante la lectura, hacia la conciencia creadora del autor y alcanzar el núcleo espiritual que da origen a la obra) se encuentra así limitada por una fuerza disgregante: la experiencia irreductiblemente singular del crítico y la particularidad de cada recorrido interpretativo.

En el plano epistemológico, la Escuela de Ginebra confronta tanto con el modelo del positivismo historicista, que consideraba la obra como un objeto explicable mediante la reconstrucción de sus condiciones externas de producción (Pot 2015:155), como con el formalismo, que la entendía como una estructura autónoma de signos cuya significación podía analizarse independientemente de toda subjetividad. Frente a ambas perspectivas, la *École* concibe la literatura como la manifestación sensible de una conciencia y una experiencia interior.

Esta orientación encuentra una de sus primeras formulaciones en Marcel Raymond, cuya concepción de la lectura está profundamente influida por la filosofía bergsoniana de la intuición y de la simpatía, así como por la tradición crítica vinculada a la *Nouvelle Revue Française* (especialmente encarnada en los escritos de Jacques Rivière y Charles Du Bos). Para Raymond, la lectura constituye una experiencia interior en la que el crítico debe someterse a una suerte de ascesis (Hillis Miller 1967: 308; Jeanneret: 56) y abandonar provisionalmente sus propias ideas, hábitos y certezas para entrar en contacto, mediante la puesta en juego de una *sympathie pénétrante*, con la conciencia que se expresa en ella. Georges Poulet definirá posteriormente esta disposición como un «quietismo crítico» (Jeanneret: 58), actitud que hace de la lectura una reducción progresiva de la distancia entre la conciencia del intérprete y la conciencia del autor. El objetivo último consiste en alcanzar una forma de transparencia espiritual en la que la mente que lee pueda coincidir, al menos idealmente, con la mente leída.

Ahora bien, aunque los integrantes de la Escuela de Ginebra comparten la convicción fundamental de que la literatura constituye la manifestación sensible de una conciencia, carecen de una concepción homogénea acerca del papel que debe atribuirse a la forma literaria. La relación entre la interioridad del sujeto creador y su expresión verbal se convierte entonces en el centro de una profunda divergencia teórica que alcanza su punto culminante en el intercambio epistolar entre Georges Poulet y Marcel Raymond, enfrentamiento que llegaron a caracterizar como una verdadera «guerra de los -ismos» (Jeanneret: 59).

Como señala Hillis Miller, la operación crítica de Poulet se funda originariamente en el acto de la lectura concebido como riguroso despojo de la propia subjetividad: leer exige el sacrificio deliberado de la propia conciencia para transformarse en una pura potencia receptiva de comprensión. Esta entrega desinteresada procura consumar una "transparencia absoluta con el alma del otro" (Poulet 1963: 408), coincidencia estricta en la que la mente del crítico es enteramente invadida por la conciencia del autor.

Sin embargo, la lectura por sí misma todavía no constituye una operación crítica: la simple asimilación del sentido de las palabras permite reproducir la mente del autor, pero lo hace de manera desordenada y caótica. La tarea específica de la crítica consiste en transformar ese caos en una estructura inteligible: debe organizar, distinguir y hacer transparente esa presencia interior mediante aproximaciones y distinciones conceptuales progresivamente más agudas. En el centro de esta arquitectura espiritual se halla lo que Poulet denomina *cogito* y que es el punto de partida originario de la deriva interior de cada escritor: el

instante primero en que la conciencia se revela a sí misma en un acto puro de autopercepción, antes de quedar alienada o invadida por la masa espesa de sus objetos empíricos. Dicho momento inaugural, punto genético desde el que la mente se despliega en su conquista y asimilación del mundo, conforma un tono o coeficiente invariante que singulariza a cada autor.

Dentro de este marco, la cuestión de la forma literaria adquiere un carácter problemático. En efecto, para Poulet "subjetivamente la literatura no tiene nada de formal" (*La distance intérieure*, p. II): la mente viva produce estructuras (discursivas), pero también las supera y las transforma en el movimiento mismo de las sucesivas creaciones literarias. La forma no constituye, por lo tanto, una realidad definitiva, sino una configuración provisional subordinada al dinamismo de la conciencia: el cuerpo de la obra es un obstáculo contingente, una pantalla que debe ser atravesada para acceder a la intimidad trascendental del creador. Frente a esta concepción dualista, Marcel Raymond adopta una orientación monista y fenomenológica, rechazando toda separación radical entre interior y exterior, entre una esencia invisible y una manifestación sensible secundaria. La conciencia creadora no existe previamente como una entidad abstracta que luego se expresa en la obra, sino que se constituye precisamente en el acto mismo de su configuración formal. El ser no es borrado por la apariencia verbal, sino que se revela exclusivamente en ella.

Esta defensa de la inmanencia sensible será continuada, de diverso modo, por dos de los críticos más relevantes de la generación siguiente: Jean Rousset y Jean Starobinski. En los diversos ensayos que componen

su *Forme et signification* (1962), Rousset deja ver que el escritor no produce su obra para expresar una idea preconcebida (o su *cogito*, en lenguaje de Poulet) sino que la creación de su propia conciencia coincide con el acto de dar forma. Por su parte, Jean Starobinski consuma la superación definitiva del dualismo pouletiano entre *cogito* y forma al sostener que la escritura no representa un sustituto deficiente de la experiencia interior sino que constituye esa experiencia misma. La apariencia que de ella resulta no es nunca transparente y es por eso que, para superar (de manera progresiva y siempre inacabada) dicha opacidad, el crítico deba articular dialécticamente la búsqueda de cercanía con el sujeto creador y la toma de distancia necesaria para una interpretación lúcida.

Como última instancia de este debate entre conciencia y forma, cabe mencionar la particularidad del proyecto crítico de Jean-Pierre Richard, cuyos trabajos llevan la impronta no solo de la Escuela de Ginebra sino también de sus lecturas de Gaston Bachelard y la fenomenología de Merleau-Ponty. Para Richard, a diferencia de Poulet, no hay un momento en el que la conciencia se encuentre pura y vacía, solo llena de sí misma, sino que esta se manifiesta siempre como *sensación de alguna cosa*. Las formas e ideas en literatura nacen precisamente de ese fundamento físicamente sensorial y material, organizado en *paysages* obsesivos y recurrentes que deben ser recorridos y analizados en detalle por el crítico.

Como se ve, la Escuela de Ginebra no constituye una doctrina uniforme ni siquiera en la articulación de sus conceptos esenciales (la conciencia, la escritura y la lectura). Pero, más allá de sus diferentes desarrollos y

polémicas. lo que parece estar todavía vivo de la Escuela (en su radical formulación pouletiana pero también en encarnaciones menos extremas de la constelación) es una forma de dinamitar el objeto de la crítica para hacer, así, una nueva experiencia de la literatura.

III.

Como señala Compagnon (1998: 68), todo "documento" de escritura es (o puede ser) importante para la captura del acto de conciencia: la carta, la notación, el proyecto se ponen al mismo nivel que el poema concluido, que la novela cerrada[2]. Lo relevante es no el interés que la atención crítica pueda dar a cada uno de esos elementos, sino su conjugación misma, el hecho de pensarlos, en última instancia, como equivalentes. En el límite, cada mínimo elemento de la escritura contiene *in nuce* toda la escritura. La imagen es, por supuesto, la de la memoria involuntaria proustiana al comienzo de la *Recherche*: "como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles".[3]

La evidencia empírica (toda la obra no está en el detalle, no cabe la escritura de Flaubert en un período, en una pausa) puede poco contra esta idea, que encarna el peligro y la seducción de la fascinación

[2] Lo dicho no aplica a Rousset, para quien el concepto de *obra* sigue siendo fundamental como medio de captar la significación (es su encarnación misma).

[3] Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables…". La traducción citada es la de Pedro Salinas.

ensimismada. Pero, más importante aún, porque es la mirada del crítico la que podría convertir ese punto en el todo: el ejercicio espiritual se convierte en una gimnasia de la percepción y de la escritura, el goce de un movimiento que es, al mismo tiempo, tejido y despliegue de ese tejido. La ruptura de jerarquías entre los materiales, la anulación de las taxonomías (una pausa se revela tan importante como un léxico, una sintaxis, un imaginario) da cuenta de la condición fluida tanto del mundo como de su percepción y de su puesta en discurso, y explicaría también por qué la producción de la escuela tiende a conformarse principalmente como agregación de ensayos, suerte de disposición paratáctica del pensamiento que, sin embargo, no es arbitraria por cuanto recibe una unidad (una lisura) a partir de la propia escritura crítica. Y, en el caso de Richard, incluso cada texto considerado individualmente parece desarrollarse sin tener a la vista un objetivo nítido, un momento demostrativo donde, dramáticamente, la conciencia del lector pudiera alcanzar la catarsis que promete toda resolución, todo saber. *Littérature et sensation* (1954), su primer libro, es en este sentido ejemplar, en el contraste (pero, también, la imbricación) de las escrituras sensibles de Stendhal y Flaubert, cada una de las cuales es a su vez *estirada*, desarrollada por la prosa crítica en un movimiento que podría (por momentos parece) no tener fin.

Todo lo anterior tiene una consecuencia metodológica fundamental que consiste en asumir la dificultad o la imposibilidad del método. En efecto, como postula Pot (161), el método de la escuela de Ginebra solo podrá ser fragmentario y asistemático, sin pretensión alguna de totalidad, lo que significa admitir que no es un método. A lo sumo, como señala Starobinski (*La Relation critique*, 1970:11), la práctica metodológica que

ordena la escritura crítica solo puede iluminarse plenamente una vez que esta ha terminado.

Esta dificultad de formalización, que explica acaso su resistencia a ser incorporada en los programas regulares de los cursos de teoría literaria, no puede confundirse con oscuridad deliberada ni con ninguna pose místico-esteticista: no se trata tanto de que el estilo, cierto enigmático *savoir-faire* o la estética misma del gesto crítico sean más importantes que el método (Pot, 161) sino de entender la crítica como auténtica escucha de fuerzas, diferencias y matices. Y esa escucha es, como toda percepción, siempre única y renovable: de allí que los retornos que regularmente practican Richard, Poulet o Starobinski sobre los mismos textos y problemas. Recuperando la oposición barthesiana entre *método* (entendido como "camino recto", "proceso hacia un objetivo", "protocolo de operaciones" [2003, 45]) y *cultura* ("reconocimiento de fuerzas", "voluntad de potencia", escucha de las fuerzas" [2003, 46]), las prácticas de Poulet, Rousset, Richard *et al.* caerían de este último lado.

Incluso el vaciamiento de la propia interioridad que Poulet pide como disposición básica del crítico (aspecto fácilmente atacable de su propuesta[4]) puede ser una útil educación sensorial: aunque imposible *en*

[4] La idea de la lectura como identificación de las conciencias (la del lector, la del autor) parece imposible de aceptar tras los desarrollos de la teoría literaria del último tercio del siglo XX, incluyendo desde luego los planteos en apariencia más sutiles y dialécticos, menos ingenuos, de la estética de la recepción. Sin embargo, la idea de Poulet de que "la conscience de liseur, et, *a fortiori*, la conscience de ce liseur-type qu'est le critique, ont pour trait caractéristique de s'identifier avec une pensée autre que la leur" (citado en Hillis Miller, 1963: 471) se asemeja a la concepción de la literatura de, por ejemplo, un Flaubert: "Chaque voix trouve son écho! – Je pense souvent avec attendrissement aux êtres inconnus [...] qui s'émeuvent ou s'émouvront des mêmes choses que moi. Un livre, cela vous crée une famille éternelle dans l'humanité". Esa coincidencia no puede ser despreciada.

última instancia, siempre tensionará al crítico hacia una progresiva desposesión de sí, una ataraxia pirrónica que hace del sujeto lector un individuo en transformación permanente y en cuyo extremo reside, al fin de cuentas, el goce máximo. De nuevo con Barthes (el último Barthes recupera al primero, el del *Michelet*, muy cercano a la escuela fenomenológica), podría decirse que el *cogito* de Poulet o el *paysage* de Richard son, en definitiva, formas de lo *Neutro*: panorama (la conciencia de una conciencia es una forma de la conciencia como droga[5]) o *espejo tao*[6].

Con todo, lo que fascina fundamentalmente en la crítica de Ginebra es, sin dudas, la escritura producida. Hay allí una paradoja porque la escritura parecía (como consecuencia de las premisas de Poulet) un objeto en riesgo, un resultado casi imposible: el sujeto fascinado o perdido por una consciencia otra no puede escribir. Pero los textos están allí y son, de hecho, lo que de la "escuela" subsiste en la academia, fragmentos desperdigados ocasionalmente en los programas de alguna literatura extranjera (un texto de Rousset sobre el teatro barroco, un capítulo de Béguin sobre Nerval o los románticos alemanes, un ensayo de Richard sobre Mallarmé, etc.). Esta pervivencia astillada se explica, en

[5] "Panorama=droga de la conciencia, conciencia como droga" (2004: 225)

[6] "El Perfecto usa su espíritu como un espejo; no conduce las cosas ni va delante de ellas [...]; responde sin retenerlas" (2004: 246). Esa metamorfosis permanente es legible muy directamente en los ensayos de Richard, concentrados en la palpación de la materia (verbal y, a partir de allí, no verbal). Pero lo mismo puede decirse del abstracto, casi puro *cogito* pouletiano, siempre hecho de textura y matiz: "If consciousness is a kind of 'profondeur intérieure' which may be occupied by all the contents of consciousness, that interior space is not a hollow shell, neutral, unqualified. It is 'un milieu ambiant, un champ d'union'. Each consciousness has its own precise texture or tone" (Hillis Miller, 1963: 480).

primer lugar, por una razón estética: resulta difícil no gustar del estilo de un Starobinski o un Richard (algo de ese estilo lleva a Hillis Miller a caracterizar esta crítica como una forma de literatura sobre literatura).

Pero otra razón quizás más relevante reside en que el principio de identificación que guía la lectura se manifiesta mejor en la escritura misma: los textos se mimetizan ya no con los discursos iniciales de los que parten (el poema, la novela) sino con las imágenes o metáforas que orientan la percepción y estructuran la lectura. Así, un capítulo de Poulet tomado de los *Études sur le temps humain* parece abstracto, conciso y circular como un *cogito*; un texto de Richard en *Poésie et profondeur* es longitudinal, desnortado y materialmente abigarrado como un *paysage*. Y, si se entrega a una escucha atenta de estos discursos, el lector de estos lectores puede entonces hacer una nueva experiencia de lo sensible (el texto, en este caso) y fusionarse con una conciencia que no es la del autor ni la del crítico: es la de la forma misma.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Barthes, R. *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Hillis Miller, J. “The literary criticism of Georges Poulet”. *MLN*, Vol. 78, nº 5, Dec. 1963; pp. 471-488.

Hillis Miller, J. “The Geneva School. The criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski”. *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 43, No. 3 (Summer 1967), pp. 465-488.

Jeanneret, M. “L’École de Genève?”. *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Nov-Dec. 1995; pp. 54-64.

Pot, Olivier. “The Geneva School: form and signification in motion”. En: Grishakova, M.-Salupere, S. (eds). *Theoretical schools and circles in the 20th* century humanities. New York: Routledge, 2015; pp- 152-172.

Poulet *La distance intérieure*. *Études sur le temps humain. T. II.* Paris: Plon, 1952