

CONOCIMIENTO Y GOCE

Texto inédito

de

Carlos Real de Azúa

En: *Jaque*, 13/07/1984, p. 4-5.

El fragmento siguiente inicia un manuscrito inédito, sin fecha, redactado presumiblemente en los primeros años de la década del 60 y que aparece bajo el título "Conocimiento y goce" —tal vez provisorio— como parte de un trabajo mayor del que existen indicios pero que, hasta ahora, solo puede ser conjeturado. Real de Azúa atiende críticamente algunas de las antinomias más transitadas de la teoría literaria: historicismo y estética, conceptualización e inefabilidad, lo auténtico y lo falso, insularidad de la obra y subordinación al género, abordaje externo e inmanentismo, crítica y creación, entre otras. A pesar de todas las elaboraciones que se vienen desarrollando en los últimos años a propósito del denominado "discurso repetido", todavía puede sorprender la profusión de citas que articulan "polifónicamente" un discurso personal donde leer y escribir se funden en una sola instancia. Más modestia que alarde erudito, la transcripción (re)conoce la noción ya formulada, concertando el encuentro literal de una "biblioteca imaginaria" desde la que el pensador americano, latinoamericano, rioplatense, naturaliza por contexto y penetración los documentos de un tema universal.

I- Planteo General

La primer gran antinomia del estudio crítico es —seguramente— aquella que enjuicia su propia existencia. ¿A qué estudiar la obra, a qué calar en sus elementos, tratar de desentrañarlos, recomponerlos, si lo que importa —lo que importa supremamente— es la lectura libre y desprejuiciada, el contacto "ingenuo" con la obra, con la pura fruición que nos provoque? ¿Lo que se nos diga después —si hay un "después"— modificará en algo, variará, enriquecerá esta radical experiencia?

Se enfrentan así por un lado un tipo de experiencia intelectualmente borrosa, hedonística, radicalmente sensorial, gozosamente y confesadamente irracional. Por el otro reclaman sus fueros la lucidez, la inteligencia, la aspiración a un pleno calibrar lo que gustamos.

El conflicto no es nuevo pero creo que sólo en los umbrales de esta centuria se planteó con alguna precisión. Croce recuerda que el debate entre "voluptuosidad" y "conciencia histórica" —como forma específica de conocimiento— subyacía en el enfrentamiento francés de 1900 entre Jules Lemaître y Ferdinand Brunetière (Benedetto Croce: *La poésie. Introduction a la Critique et a l'histoire de la poésie et de la littérature*. P. U. F. Paris, 1950. Pág. 239). Otros han dado más tarde diferente formulación verbal a la antítesis. A. C. Bradley ha desarrollado el dilema entre "erudición y lectura" (*research vs. imaginative vision*, S. E. Hyman: *The armed vision. A Study in the methods of modern literary criticism*. Vintage Books. N. Y. 1955 Pág. 191), William Empson el de "análisis" y "valoración global" (*Analytical critic y appreciative critic*; Id. 244-245), John Dewey, con clara atinencia a este tema, distinguió en la experiencia estética las dos etapas de la percepción y la observación —o comprobación de reglas (John Dewey: *El arte como experiencia*. Fondo de cultura económica, México, 1949). Oponiendo tipos de lector, se ha distinguido entre *lectores fluidos* y *lectores filológicos* (Alfonso Lopes Vieira: *Cartas de Soror Mariana*. Lisboa, 1941, Pág. 14). Y contrastando métodos críticos, Helmut Hatzfeld resumió la memorable polémica entre

Spitzer y Lovejoy bajo la muy emparentada antítesis de *estilística* contra *método histórico* (H. Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística*. Credos, Madrid, 1955, Pág. 27-28)

Calando a todo lo largo y lo ancho del contraste, T. S. Eliot (*Las fronteras de la crítica*. Sur, Bs. As., 1944, Págs. 14-15) desarrollaba no hace mucho tiempo: "Comprender un poema es gozar de él por buenas razones. Podríamos decir: obtener todo el goce que sea capaz de darnos, porque gozar de un poema desvirtuando su sentido es gozar de una mera proyección de nuestra mente (...) Y, en verdad, hasta el propio significado de goce varía con el objeto que lo inspira. Diferentes poemas, incluso, proporcionan satisfacciones diferentes. Es cierto que no gozamos completamente de un poema a menos que lo entendamos y, por otro lado, es igualmente cierto que no lo entendemos completamente si no gozamos de él."(*)

La distinción, la imbricación, la última inescindibilidad de fruición y conocimiento quedan bien marcados en este pasaje.

2- El conocimiento enemigo

Que existe la posibilidad de un conocimiento de las obras literarias capaz de agostar simultánea o posteriormente toda libre fruición de la obra es una posibilidad que tiene lejano abolengo.

Giuseppe Toffanin recordaba, a propósito de la crítica del Post-Renacimiento:

"En el modo de leer posthumanista, entender significa descubrir al autor, no en su sustancia inmutable y eterna (en la cual se cree en cuanto es posible creer en un tiempo que no cree en cosas inmutables y eternas), sino en sus relaciones terrenas (a algunas de las cuales puede convenir también el nombre de influjos y plagios) con otros autores o ambientes; significa acariciar serenamente las barbas de los númenes desvelados, en probar con los nudillos si la madera de uno da el mismo sonido que la madera de otro, en apagar alguna vela sobre cada altar, y en alguno apagarlas todas." (*Historia del Humanismo*. Bs. As., 1953. Pág. 379)

Dámaso Alonso ha hablado de un estudio filológico agostante del "spiritus occidit" (*Poesía española*. Credos, Madrid, 1950. Págs. 33-34) y tiene innumerables versiones esta creencia de que toda obra de arte, toda obra literaria es como una flor que se cierra —y muere— ante la mirada demasiado inquisidora. Gaetán Picón: (*L'ecrivain et son ombre*. Gallimard, París, 1953. Págs. 11-14) examinando esta resistencia de la creación un examen crítico y mondando el problema del inevitable orgullo del creador ante el analista, sostiene que todo yace en cierta inconsciente resistencia al conocimiento y su "violación". A. E. Housman ha afirmado también que, a veces, "la perfecta comprensión llega casi a apagar el placer" (En *Name and nature of poetry* citado por Kris en "Psicoanálisis y arte" Bs. As., 1955. Pág. 277). Un experto hombre de teatro, el chileno Pedro Orthous, examinando *El Burgués Gentilhombre* de Molière, cree también que la obra de arte es "un juguete que se puede destrozar irremediabilmente si hurgamos mucho dentro de él" (*El País*. Montevideo, 11/8/1960). Y desarrollando el tema de los peligros de la crítica, de la actitud científica, en su extraña y sugestiva *Introduction a une science de la littérature* (Estambul, 1950. Pág. 85), Guy Michaud comienza por preguntarse: "peut-on valablement critiquer, c'est-à-dire juger, sans comprendre, sans connaître? Il faut donc tout d'abord envisager l'oeuvre et la littérature en general sur le mode cognitif, c'est-à-dire, en un mot, envisager envers elles une attitude scientifique? (...) Aussitôt les objections s'élevent. Peut-on parler de science dans un domain qui passe pour extra, sinon antiscientifique: l'art, et en particulier la littérature? N'est-ce pas méconnaître l'essence meme de l'oeuvre, qui est d'être un fait particulier? N'est pas vouloir

confondre la qualité et la quantité, mesurer ce qui n'est pas mesurable, saisir insaisissable? N'est-ce pas du même coup risquer d'en étouffer la vie, d'en supprimer l'âme?"

Iniciando su reflexión con el problema de la ciencia literaria Michaud concluye así, tras retrazar la raíz de la interrogación, en plantear la misma posibilidad que los anteriores, más dogmáticamente han afirmado.

3-Consecuencias y móviles

El resultado extremo de esta actitud no es difícil de otear. El conocimiento es una calamidad, la crítica una insolencia, el crítico un parásito. Y si se acepta, como tan frecuentemente ocurre, que la recreación, la experiencia estética del lector se pariguala a la creación —y es la tesis de Croce— crítica y críticos no solo viven dolosamente de lo que el autor realiza sino también de lo que el receptor recrea. (Ver APÉNDICE A: La crítica parásita de la creación).

Bajo esta posición subyace, sostiene I. A. Richards, la idea fundamental de que "explanation is derogatory", la tendencia a "to say that a mental activity is unique, or "sui generis", in some way gives it a more exalted standing than if it were recognised as merely too complicated or too inaccessible to experiment to be at present explained" (I. A. Richard: *Principles of literary criticism*. Routledge and Kegan. Paul. Londres. 1958. Pág. 170). Todo su método crítico está enderezado contra esta postura y aún podría decirse que toda crítica, toda tentativa de conocimiento literario por informal que ella sea tiende tácitamente a negarla. En el capítulo dedicado a la crítica biográfica se verá —se tratará de ver— algunos de los motivos más erizados de la posición negativa, "inefabilista". Pero ya aquí puede colacionarse la posición de algún muy fino psicoanalista, quien sostiene que es "la culpa", en el sentido psicótico la que mueve a ver en el conocimiento un peligro insalvable para la creación, para la productividad artística, ejemplificándolo también y abonándolo con adecuadas razones. (Edmund Bergler: *Psicoanálisis del escritor* Bs. As., 1954. Pág.276)

4- Los bienes del conocimiento

Anima se esconde ante la mirada de Animo, según la famosa parábola de Paul Claudel (*Positions et Propositions I*). Pero. ¿no habrá una manera de que Animo no se prive de su amada? y, sobre todo, ¿será totalmente evitable de que "esto, alguna vez", no ocurra?

La poesía habla de por sí —dice Croce en una página espléndida (*Op. Cit.* Pág. 66), pero para poder escuchar lo que ella dice- es necesario acercarse mucho a su voz; es la "filología" (el conocimiento literario en suma) la que nos proporciona los medios, la que nos pone en la puerta de la poesía, la que nos hace factible, y hasta cómoda, la comunicación. *Primera proposición* entonces: *el conocimiento es la condición, el supuesto previo de todo goce*. Pero la fruición de una obra no es algo seguro. La fruición puede ser engañosa y la obra hurtarnos su ser auténtico. Podemos equivocarnos, en suma, sobre nuestra experiencia y sobre la obra en la que la realizamos.

Amado Alonso (en *Materia y forma de la poesía*. Gredos, Madrid. 1955. Pág. 118) afirma que "analizar el goce estético —ese goce estético que entra constitutivamente en la misma obra de arte— es el único medio de no darlo erróneamente por supuesto (**)

Pero engañarnos sobre el propio goce es un error inscrito en un error más vasto: engañarnos sobre la propia obra que experimentamos. Con lo que, en puridad, estamos en una *segunda proposición*: *el conocimiento es la condición del goce de una obra auténtica*. La obra de arte debe gozarse con naturalidad, pero para no amar un fantasma, el investigador y el erudito deben ser convocados.

"Sans doute —cita Henri Marrou a Berenson (*De la connaissance historique*. Paris. Seuil, 1954. Pág. 255) le véritable amateur, l'artiste, est celui qui aime un tableau pour lui-même, comme on aime un ami, son enfant, une personne. Pero agrega Marrou por su cuenta: "Mais dès qu'il veut approfondir cet amour, il lui faut bien chercher à connaître son objet en lui-même, tel qu'il est en réalité, pour ne pas risquer d'aimer sous son nom un vrai fantôme."

Pero el conocimiento no solo evita (estas) gruesas confusiones. Nos hace más seguros de nuestros entusiasmos, de nuestros gustos, de nuestras devociones. En su *Historia de Sarmiento* (Bs. As., 1945. Pág. 10) decía Lugones a propósito de su designio de glorificar al sanjuanino: "Y ello no excluye el estudio, naturalmente. Conviene al metal noble la trituración y el metal de su ganga".

Truth, dice Richards (*Op. Cit.* Pág. 264), "has claimed prior to all other considerations. Love not grounded upon knowledge would he described as worthless." Con lo que también, en este orden de meras proposiciones podríamos llegar a la *tercera*: *el conocimiento es la condición de un goce seguro, de un goce valioso*. En una nota reveladora, Spitzer (*Lingüística e historia literaria*. Gredos. Madrid. 1960, Pág. 8) habla de "bellezas ocultas que no se dejan descubrir a los primeros intentos de exploración" y sostiene que "aquellos que se oponen al análisis estético de las obras poéticas parecen afectar a veces la sensibilidad de una mimosa. Yo por mi parte —agrega— me atrevo a sostener que la formulación de observaciones por medio de la palabra, no es parte para que la belleza artística se evapore en vanas sutilezas intelectuales: antes al contrario, contribuye a la formación de un gusto estético más amplio y más profundo. El amor, ya sea a Dios, a los hombres o al arte, no puede sino salir ganando con esfuerzo del entendimiento humano por descubrir la causa de las emociones más sublimes y reducir las a fórmulas. Un amor frívolo: ese es el que no puede sobrevivir a la definición intelectual: que el amor grande se engrandece más al ser comprendido."

Kayser (W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos. Madrid. 1961. Pág. 15-17) afirma en la misma línea que el estudio técnico parece que mata el placer; solo después se ve que va haciendo más profunda la receptividad y la comprensión. Una explicación que ahonda el goce, que nos acerca a la intimidad de la obra postula, también repetidamente Hatzfeld (H. Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística*. Gredos. Madrid. 1955. Pág. 46) y este es en puridad el lema de todas las tentativas europeas, continentales, de la estilística. (***) Un análisis que "greatly heighten and inform injoyment" es también el señuelo de la "New Critic" (S. E. Hyman *Op. Cit.* Pág. 137) y uno de sus precursores, Ivor A. Richards sostiene que "an outline or scheme of the mental events wich make up the experience of "looking at" a picture or reading a poem can he of great assitance" (*Op. Cit.* Pág. 114)

Richards apunta aquí a un hecho que puede dar pie a *una cuarta proposición posible de enunciar*. *El conocimiento literario en todo lo que implica de abstracción de lo individual, generalización de experiencias singulares es la única vía de enseñanza*, el único medio con que es posible poner al sujeto no entrenado en el camino de realizar por sí mismo una serie ilimitada de "informadas" experiencias literarias. En suma: que el enseñar es en cierto modo poner al enseñado en unos *andadores* que son la formación de criterios de dilucidación y valoración, la posesión de unos esquemas de esos *mental events* de que habla Richards que se harán después connaturales a sus futuras experiencias. Que esos andadores deban después abandonarse es tan cierto como que, prologalmente, son imprescindibles.

La intuición valorativa, la fruición lectora o contempladora es, en cierto modo. "compartible"; puede, hasta un cierto grado, ser realizada en grupo por un guía y unos guiados. Pero lo único estrictamente comunicable, totalmente explicable, es el conocimiento de base racional, de forma conceptual. ¿Qué otros medios están a nuestro alcance, por ejemplo, para una ilustración del

proceso creador, para una teoría del valor y la función del arte, para una técnica de la comprensión, para una normativa de la práctica lectora, para un despliegue razonado de los valores que puede portar la obra literaria que puedan ser válidas para el que estudia más allá de la obra concreta que se examina, que pueda ser extensible a experiencias futuras literarias a realizar?

Pero esto no solo rige para lo que puede llamarse "enseñanza" sino también para lo que cabe denominar "crítica militante". Carloni y Filloux (*La critique littéraire*. París. 1955. Págs, 104-105) señalan a propósito de *Las Sandalias de Empédocles*, de Claude-Edmond Magny estas virtudes que implica un clarificar cognoscitivo que también es un enriquecer y que es el que consigue darle a las obras: a) su mejor fuerza persuasiva. b) su filosofía implícita que no es "en general ni clara ni coherente" y c) su mejor público posible ("le meilleur public que son oeuvre postule".) Racionalizar, explicar, conocer en suma, es lo que debe hacer la crítica en cuanto se dirige a iluminar a un público lector, a señalar "existencias". Al manejar valores y patrones de juicio que importan una concepción de la literatura, un sistema general de preferencias, al trabajar con un método que, con cierto margen de particularización, es válido para otras obras y que intenta, por lo general tácitamente, prestigiarse ante el lector, la crítica militante trabaja con "generalialia", Es decir, entidades conceptualizadas.

(*) No se transcribe la cita completa.

(**) La afirmación de Alonso apunta, como es comprensible, a otra cuestión que después se examinará: la de si el goce estético es "inefable" (en todo su cumplimiento o en su reducto último) o es "analizable" (en parte de su cumplimiento o "hasta" su última instancia: hacia su culminación).

(**) Con esta expresión pretendo excluir la actividad de la crítica inglesa y norteamericana, que sigue otras líneas.