

ÍNDICE

Introducción.....	11
La crítica literaria.....	17
En torno a creación y tradición.....	25
¿Qué es la crítica literaria?	38
Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica.....	51
Primer <i>intermezzo</i>	74
Lingüística y literatura.....	84
Segundo <i>intermezzo</i>	102
I. Réplica a Evodio Escalante.....	102
II. Carta abierta a Evodio Escalante.....	110
Menéndez Pelayo, problema histórico.....	122
Un caso agudo de menendezpelayitis.....	135
Menéndez Pelayo y los poetas mexicanos: una escaramuza crítica.	140
En torno al concepto de literatura "nacional".....	149
Contra el nacionalismo: corrupción de la nacionalidad.	158
Noticia bibliográfica.....	167

INTRODUCCIÓN

Desde hace muchos años, y en repetidas ocasiones, no pocos amigos me han "instado" a reunir escritos míos dispersos en revistas y publicarlos en forma de libro (por ejemplo Raimundo Lida ya hacia 1960: "Antonio, es hora de ir armando un tomito de artículos y ensayos...")- Y sí, bien sé que eso *es lo que se hace*. Pero siempre me he resistido, o he contestado que "lo voy a pensar" (y luego no lo pienso). ¿Por qué? Una razón de peso, y muy a la vista, ha sido ésta: no quiero aumentar el ya enorme cerro de lo prescindible. A mi mesa de editor o director de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* llegaron, a lo largo de veinte años, centenares y centenares de libros solicitando reseña. Muchos de ellos fueron reseñados en efecto —no necesariamente con elogio—, pero muchísimos, de hecho la gran mayoría, nunca lo fueron, porque en verdad no valían la pena. Esta experiencia me hizo reflexionar en serio, y muy a menudo, sobre el problema de "los demasiados libros" (reflexiones amenizadas por esa fantasía cortazariana en que los libros, a fuerza de abundar, ocupan cada centímetro cuadrado de la superficie del planeta). A la "humanidad" no le importa un libro más o un libro menos: de cualquier modo la vida y la historia siguen su curso. Si algún día, inesperadamente, le interesan a alguien mis artículos sobre la mexicanidad de Ruiz de Alarcón o sobre la "barroquización" del romance entre los tiempos de Góngora y los de Sor Juana Inés de la Cruz, en cualquier biblioteca hallará el *Anuario de Letras* de la UNAM y la *Nueva Revista de Filología Hispánica* del Colegio de México, donde respectivamente se publicaron. (Y si eso decía hacia 1960, con mayor razón lo digo en esta nuestra época de microfilms y copiadoras xerox y computadoras y disquetes.)

En fin, si me pongo a declarar cuanto pienso y cuanto siento acerca del asunto, quizá un aficionado al análisis concluya: "Antonio Alatorre es muy modesto: no concede valor a las cosas que escribe; dice que la maquinaria productora de libros tiene cosas mejores en que ocuparse"; y quizá otro concluya: "Antonio Alatorre es muy soberbio, muy vanidoso: cree que publicar libros es vulgar y que no publicar libros es aristocrático; por eso se resiste a hacer lo que todo el mundo hace".¹

¹ Don Daniel Cosío Villegas tenía tal benevolencia (o sea "bienquerencia") para conmigo,

Dejando de lado la peliaguda cuestión de mi orgullo y mi humildad, lo cierto es que esta vez he atendido con gusto y sin titubeos a una de esas "instancias". ¿Y por qué un cambio tan súbito? Pienso que porque lo que me pidieron fue algo muy preciso, muy concreto: armar un librito con lo que he publicado *sobre crítica literaria*, y armarlo ya, para que se imprima en 1993. Las invitaciones a reunir *unos* artículos me dejan a mí la "responsabilidad" de la selección y del plazo de entrega, y por eso nunca han surtido efecto.

Trataré de explicarme. A mí, más que discurrir sobre el fenómeno y los problemas de *la crítica*, lo que me gusta es meterme en el fenómeno y los "problemas" de *la literatura*. Para mí, por ejemplo, si se trata de un soneto de Garcilaso de la Vega, lo importante es entenderlo, y entenderlo no así como así, sino en su *ser* mismo, en su todo y en sus partes, con su sustancia y su ornamento, su mensaje y su estructura; entenderlo como lo entendían los contemporáneos de Garcilaso, y aun Garcilaso mismo. Esa tarea supone, naturalmente, una actitud que bien puede llamarse "pensamiento crítico" (hablar de "teoría", y no digamos de "doctrina", o de "metodología", sería exceso retórico), pero ese "pensamiento" está, por decir así, al servicio del sentimiento, pues el soneto *se siente* más que se piensa. La crítica en abstracto, la crítica como "discurso" puro y cerrado en sí mismo, no es para mí. Lo que a mí me gusta es la crítica práctica, la crítica en el acto de agarrar, por ejemplo, *ese* soneto de Garcilaso, sobre todo cuando el acto crítico se apoya en (o sencillamente se complementa con) la visión histórica. Casi todo mi artículo sobre "La gran fortuna de un soneto de Garcilaso" (1975) es historia del placer que ese soneto suscitó en varias generaciones de lectores.

Cuando escribo cosas así es cuando me siento más en mi elemento. Y como la época "barroca" (digamos de 1580 a 1695, de Góngora a Sor Juana) ofrece oportunidades buenísimas para esa clase de deporte, el resultado es que me he hecho, en un nivel modesto, especialista en poesía barroca. Pero —y aquí entra el gran *pero*— esos ensayos se refieren casi siempre a materias tan "especializadas" como *una* letrilla de Góngora o el soneto "en eco", y naturalmente traen notas de pie de página cargadas de... pues sí, de "erudición": datos bibliográficos, fechas, números de folio, citas o glosas de ciertos pasajes probatorios, desarrollos o ampliaciones de lo dicho en el

que ya hacia 1965 o 1970 quería proponerme como candidato al Colegio Nacional. "Amigo Alatorre, déjese de articulitos, escriba un libro", me decía. Pues ¿con qué cara iba a lanzar la candidatura de un individuo que no había escrito *un* solo libro?

texto, minucias complementarias, pleitecillos con otros críticos, conjeturas, digresiones, vericuetos...; y todo en letra chiquita. Lo cual está típicamente bien en una revista de filología, consultada por pocos, y no en un libro destinado al lector de "cultura general". A veces me digo: "Bueno, publicaré en forma de libro una colección de esos ensayos que me gustan, quitándoles el lastre de las notas"; pero inmediatamente (después de una fracción de segundo) me replico: "No, porque las notas son indispensables; no pocas veces es en ellas donde está lo mejor del *chisté*".

Las páginas que he escrito *sobre crítica literaria* son otra cosa. El destinatario de la mayor parte de ellas fue desde un principio el público de cultura literaria "general". En su mayor parte se escribieron por encargo, para conferencias y congresos y mesas redondas, esto es, *no por mi gusto* (aunque sí *con gusto*, una vez aceptado el encargo). Y como se hicieron para ser leídas ante una concurrencia, no llevan notas eruditas de pie de página. (Ningún conferenciante es capaz de decirles a sus oyentes: "Sobre esta cuestión vean ustedes San Agustín, *De civ. Dei*, V, cap. 6; y cf. Santo Tomás, *Summa theol.*, Ila-IIae, q. 115, art. 3 sqq.") Así pues, cuando me invitaron a armar con las páginas sobre crítica un libro para Lecturas Mexicanas, colección destinada justamente a un público amplio, sin ningún titubeo dije que sí.

Sé muy bien que no hay grandes novedades en estos ensayos. No me pico de original. No descubro caminos críticos desusados. Ni sigo ni propongo un método. Mi lenguaje no tiene nada técnico. Mi vocabulario es el de entre semana. Mi filosofía, el sentido común. El primero de los ensayos, "La crítica literaria", es el más ingenuo de todos. Lo incluyo por razones de índole histórica. Sirve para documentar el hecho de que, en 1955, los organizadores de una académica mesa redonda sobre crítica literaria me juzgaron idóneo para presentar la ponencia principal. De hecho, en 1955 mis intereses verdaderos eran ya otros. Mi primer trabajo serio, en 1949, es cosa de "erudición": sobre traducciones castellanas de las *Heroidas* de Ovidio (desde Alfonso el Sabio hasta el presente); después, en 1953, publiqué una pequeña pero "erudita" adición a la historia del erasmismo español ("Quevedo, Erasmo y el Doctor Constantino"). Mi entrada en los terrenos de la crítica especulativa se debió a circunstancias fortuitas: tres años antes, a fines de 1952, Agustín Yáñez me había casi obligado a hacerme cargo de su cátedra de Teoría Literaria, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuando él se trasladó a Guadalajara como gobernador de Jalisco. Los organizadores de la mesa redonda acudieron a mí dizque por ser yo entonces *la* autoridad

universitaria en el asunto. El *Post-scriptum* de ese primer ensayo contiene una conmovedora lista de mis lecturas: son, en su mayoría, cosas publicadas entre 1953 y 1955. Estaba yo tratando de enterarme de las cuestiones de crítica, y leía todo cuanto buenamente me caía en las manos.

No sé qué tanto les sirvió a mis alumnos ese curso de Teoría, que di durante quince años. Lo que sé es que resultó útilísimo para mi propio aprendizaje: el primero de mis alumnos fui yo mismo. Casi todo el tiempo usé como "libro de texto" la *Theory of Literature* de Rene Wellek y Austin Warren, útil por lo menos como repertorio metódico de "cuestiones" (función de la literatura; crítica literaria; historia literaria; literatura y psicología; literatura y sociedad; géneros literarios...), y cuya sequedad trataba yo de aliviar con el inteligente y jugoso librito de John Middleton Murry, *El estilo literario*, y con la lectura de cosas que se me iban ocurriendo o que iba descubriendo: una de las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, o lo que dice Amado Alonso sobre imagen, metáfora y símbolo, o fragmentos del *Juan de Mairena* de Machado, o un ensayo de Cernuda, o unas páginas de Borges... (y podría seguir y seguir).

En 1973, cuando escribí el ensayo "¿Qué es la crítica literaria?", había dejado la clase de Teoría Literaria en manos de Huberto Batis, y en vez de eso me ocupaba de un seminario que pomposamente llamé "de crítica y teoría". Cada semana escogíamos democráticamente una obra literaria de cualquier época, de cualquier lugar (ejemplos: una comedia de Lope de Vega, el Libro de Job, *La hojarasca* de García Márquez, la *Alceste* de Eurípides, el *Frankenstein* de Mary Shelley, *Piedra de Sol* de Octavio Paz, unos cuentos de Katherine Mansfield, una novela de Ibarra...), y en la reunión de la semana siguiente nos esforzábamos por poner en palabras no sólo lo que pensábamos y sentíamos acerca de ella (lo cual era hacer "crítica"), sino también el *porqué* de nuestras reacciones y nuestros juicios (lo cual era meterse en la "teoría"). Este seminario fue, desde luego, mucho más fructífero para mí (y seguramente también para los estudiantes) que la clase de Teoría. Tuve que suspenderlo porque llegó a serme difícil hallar tiempo para *leer bien* cada semana una obra literaria distinta (a menudo completamente desconocida, y a veces decepcionante para mí), pero alcanzó a durar unos diez años.

Los tres artículos sobre Menéndez Pelayo fueron motivados por la conmemoración del centenario de su nacimiento (1956). Son también razones históricas las que me han movido a incluirlas:

Menéndez Pelayo fue durante un período extraordinariamente largo el crítico escuchado y reverenciado, el juez por excelencia de la literatura española e hispanoamericana.

Ciertos pasajes de los ensayos originales han quedado convertidos ahora en notas de pie de página (¡mi manía!). Otras notas son adiciones recientes. También en el texto he hecho adiciones y correcciones, o simples retoques de estilo. En cambio, decidí no hacer nada en los casos en que me repito. Hay en el *Erasmus y España* de Marcel Bataillon una frasecita incidental que se me quedó muy grabada: hacia 1515 "Erasmus escribe. Se repite, como todos aquellos que tienen algo que decir". Me hago la ilusión de que si me repito es porque yo también tengo *algo que decir*.

Septiembre de 1992

LA CRÍTICA LITERARIA

La primera cuestión que se podría plantear en una mesa redonda sobre crítica literaria² es la de su necesidad o legitimidad. Son muchos, en efecto, los que niegan todo papel a la crítica, diciendo que las obras literarias se hicieron para que las goce ingenuamente el lector, para que éste recree y reviva la intuición y la emoción del poeta,³ y que lo que hace el crítico es interponerse, como cuerpo opaco y estorboso, entre la obra y el lector.

Lo que pasa, claro, es que hay críticos y críticos, de la misma manera que hay lectores y lectores. De los nueve a los once años fui yo lector fanático de Emilio Salgari sin que entre él y yo se interpusiera ningún crítico (y para las lectoras fanáticas de Corín Tellado cualquier crítico sería un estorbo). Pero a los veintidós años, cuando leí por primera vez a Neruda, y a los veinticinco, cuando leí por primera vez a Góngora, ¡qué útiles me fueron Amado Alonso y Dámaso Alonso! La función exegética, sin honduras "filosóficas", podrá ser una de las más elementales de la crítica, pero esa modesta función puede resultar indispensable. El lector del siglo xvii leía el *Quijote* sin ninguna ayuda exegética, pero no hay duda de que el del siglo XX necesita una buena edición anotada si es que quiere gozar *plenamente* a Cervantes. Por otra parte, ¿cómo cerrar los ojos al hecho de que hay críticos malos, críticos torpes, críticos tontos? Pero éstos no nos interesan ahora. Nos interesan los buenos, que existen —y han existido siempre— no por otra razón que por su utilidad en la república de las letras.

El buen crítico no estorba, sino ayuda, y su misión, entre otras cosas, es de índole pedagógica, pues guía a los demás lectores. El crítico *es un lector*, pero un lector más alerta y más "total", de sensibilidad más aguda: las cualidades de recepción del lector corriente están como extremadas y exacerbadas en el lector especial que es el crítico. Y éste, además, tiene una íntima necesidad de

² Ponencia leída en la mesa redonda "La crítica literaria en México", organizada por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, el 4 de octubre de 1955, en la Facultad de Filosofía y Letras.

³ *Poeta* significa aquí "escritor", "autor de una obra literaria" (poesía, novela, etcétera); *poema* significa "obra literaria". Es el uso alemán. (Nota de 1993.)

comunicación: debe participar a otros la impresión recibida. Recrea, en cierta forma, la obra del poeta; es una especie de creador. En el poeta, la creación tiene un carácter absoluto: él no juzga. El crítico sí juzga, pero en esta tarea no se apoya fundamentalmente en bases científicas, sino en una intuición personal iluminada por la inteligencia.

Si el poeta nos comunica una experiencia, una intuición intensa —y sólo las verdaderas obras literarias son capaces de comunicárnoslas—, el crítico nos comunica su experiencia del poema. El creador original parte de la emoción suscitada en él por un hecho de la naturaleza, de la humanidad, de su vivencia personal, de su fantasía. El crítico parte, creadoramente, de su impresión de la obra literaria. Si todo lector refleja, como un espejo, la experiencia artística transmitida por el poema, el crítico, lector privilegiado, dotado no sólo de mayor receptividad y de mayor sagacidad literaria, sino también de la capacidad de comunicación, es un espejo mucho más fiel y sensible, de más pronta respuesta. Y, además, un espejo mucho más amplio, mucho más capaz de reflejar en toda su complejidad la esencia de la obra. Las impresiones que en el lector ordinario son difusas e imprecisas, se dan organizadas, coherentes y luminosas en el crítico.

El crítico será tanto más perfecto cuanto más perfectamente sepa recibir y transmitir el modo peculiar de experiencia que se manifiesta en el poema. Entre el crítico excepcional y el criticaastro hay una gama infinita, análoga a la que hay entre el poeta genial y el poetaastro. Lo que hace al gran poeta es su modo de experiencia especialmente valioso, y además una extremada sinceridad, una acrisolada fidelidad a su visión, y la capacidad creadora de comunicarla; el poeta mediano es también sincero consigo mismo, pero su modo de experiencia no se levanta mucho sobre el nivel común de los hombres, o no logra expresarse perfectamente; y el mal poeta es el no sincero, el que simula, el que se adorna con plumas prestadas, el que pretende hacer pasar el cobre por oro. Así también, el gran crítico es el que capta en su integridad el mensaje poético y expresa robusta y sinceramente su experiencia del poema; el crítico mediano es el que, aunque hable con sinceridad, no llega a penetrar en el mundo del poeta; y el mal crítico es el que tuerce, el que agranda o achica, el que deforma, el que traiciona.

He dicho que, en mi opinión, el crítico genial es el que puede captar y comunicar el mayor número posible de las infinitas

dimensiones que hay en toda gran obra literaria, el que más se acerca a la intuición creadora del poeta en toda su riqueza y complejidad, *agotándola* en todos sus sentidos. Por eso una de las cumbres de la crítica literaria en lengua española es, para mí, el libro de Amado Alonso sobre *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Neruda nos transmite una visión peculiar de la vida, y Alonso su visión de esa visión. No le hace falta decir siquiera que el modo de experiencia de Neruda es valioso, que es él uno de los mayores poetas de nuestros tiempos; no hace propaganda: le basta con formular precisamente, armoniosamente, lo que nosotros apenas balbucearíamos. Pero esta crítica total, exhaustiva, *agotadora*, es la excepción. Lo común son las críticas parciales. Parcial era hacia 1934, en España por lo menos, la crítica según la cual García Lorca parecía no haber escrito más que el romance de "La casada infiel". Y parcial también la crítica gongorina anterior a Alfonso Reyes y a Dámaso Alonso, para la cual Góngora valía por sus letrillas y obras ligeras, pero no por el *Polifemo* y las *Soledades*. He aquí algunos otros tipos de críticas que podríamos llamar parciales: la que da una simple información sobre la obra, la que se detiene en lo puramente biográfico, la crítica histórica (la historia literaria, por ejemplo, pone juntos a Lope de Vega y a un pésimo dramaturgo como Matos Frago), la crítica que estudia a los autores en función de otros autores o de las ideas de su época, la que descubre particularidades lingüísticas, la que explica pasajes oscuros, la que revela las influencias sufridas por el poeta, la que analiza el vocabulario, la versificación, los recursos estilísticos, las imágenes por sí solas, la que se detiene en el contenido ideológico, filosófico, ético, social, etcétera. La enumeración de estas críticas parciales no tendría fin. Casi todas están presentes en un libro como el ya citado de Amado Alonso, pero su grandeza no está en la acumulación de ellas, sino en la visión totalizante. Ciertamente es que, por lo común, debemos contentarnos con críticas más o menos parciales, o, mejor dicho, con esos *elementos* de la crítica. Porque el crítico, como el poeta, no da más de lo que puede dar.

Muchos de esos "elementos de la crítica" o "críticas parciales" se fijan en los valores extraestéticos o se guían por prejuicios aliterarios. O sea que, en tales casos, no se puede hablar en rigor de crítica *literaria*. Conviene insistir en esto. Hay muchas apreciaciones sobre poetas y escritores en las cuales hay ciertamente crítica, pero falta la referencia a lo literario. Uno de los primeros juicios sobre la poesía en el mundo occidental es el que hace Platón en su *República*. No hay

para qué citarlo aquí. Todos sabemos que Platón rechaza la literatura por ser mentirosa y perjudicial. Juzga, pero sus criterios no son literarios, sino intelectuales, éticos, políticos. ¿Demostró Platón que Homero o Sófocles eran artísticamente malos? No. Si acaso, demostró que su lectura era dañosa en el Estado que él soñaba. También Menéndez Pelayo hace crítica, pero no crítica literaria, cuando desdeña ciertas obras de Juan de Valdés con la peregrina explicación de que "la lengua castellana no se forjó para decir herejías", o cuando condena malhumorada y tajantemente esa extraña obra maestra que es la *Lozana andaluza* por su franqueza sexual tan sin tapujos. Los críticos marxistas de ahora suelen condenar de manera igualmente tajante a los escritores que no se refieren a determinados aspectos sociales. Y un sacerdote católico, en el último número de cierta revista mexicana, viene a decir más o menos que los poemas que él escribe, rebosantes de sentimiento religioso, son mejores que *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *porque éste es un poema ateo*.⁴

La crítica literaria, por supuesto, tiene que manejar iambic; i criterios extraestéticos, precisamente porque en las obras literarias suele haber valores exíraliterarios. ¡Cuántas dimensiones hay en Dante, en Shakespeare o en Cervantes que no son de orden puramente estético! La comprensión total de Dante —y eso es ante todo la crítica: comprensión— incluye también la comprensión de su filosofía, de su cosmología, de su religiosidad, pero ninguna de estas cosas constituye por sí ia grandeza de Dante. Una novela de Pérez Caldos, *Doña Perfecta*, trata del problema de la intolerancia y el

⁴ "El libro de José Gorostiza subió como el hongo de las armas nuevas [...]. Pero, hay que confesarlo, tan bello edificio se levantaba sobre una columna ideológica sin consistencia, ya perfectamente catalogada por los tratados en su ineptia evolucionista. Después de algunos años, *Muerte sin fin* nos da la sensación de haber sido escrita sin fin alguno. Nadie pudo tomarla como una respuesta lógica a las angustias del hombre actual [...]. Ese 'Dios inasible que me ahoga...' no es conceptismo ni gongorismo: es la retórica del antifaz que no tenía cara": Manuel Ponce, "Dios y el poeta", en *Abside*, vol. 19, 1955, pp. 330-331. La experiencia del padre Ponce está en el polo opuesto de la mía. A mí el poema de Gorostiza se me engrandeció el día en que, suprimiendo "mi ingenuo afán de traducir el lenguaje del poeta al lenguaje de las sesudas cuestiones ontológicas y epistemológicas", sentí que *Muerte sin fin* "es 99 por ciento música y 1 por ciento hilo conceptual": véase mi articulo "Nada ocurre, poesía pura", en *Biblioteca de México*, núm. cero, noviembre-diciembre de 1990, o bien núm. 1, enero-febrero de 1991. Esto me hace pensar en otro artículo mío, "La *Noche oscura* de San Juan de la Cruz", publicado en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* en diciembre de 1989. Digo allí: "Un lector católico, que siente como cosa *real* el comercio entre Cristo y el alma, forzosamente lee la poesía mística con ojos distintos de los de un agnóstico [como yo], para el cual esas cosas son ilusión". Me atrevo, pues, a sostener que la *Noche oscura* y el *Cántico espiritual* han sido supervalorados por crítico> como Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso, que se quedan alelados ante esos poemas /*porque* su tema es ¡la unión del alma con el Ser Supremo!

oscurantismo; en nuestra apreciación total de Doña Perfecta tiene que intervenir, pues, la apreciación de ese problema; pero si éste fuera el único criterio, el libro de Galdós no se distinguiría de dos insignificantes novelas que hacia la misma época, y sobre el mismo tema, escribieron otros dos españoles, un tal G. de Villarminio y don Gumersindo de Azcárate. Podemos añadir que para comprender mejor a Pablo Neruda, sobre todo al Neruda posterior a Residencia en la tierra, podría ser útil acudir no sólo al libro de Amado Alonso, sino también a las críticas marxistas, las que subrayan y desnudan su "mensaje" social.

La crítica de los autores del pasado es, en muchos sentidos, más fácil que la de los contemporáneos. Tenemos en ella una perspectiva adecuada y discernimos con bastante claridad el grano de la paja y lo literario de lo aliterario. Matos Fragoso, en sus tiempos, pudo ser preferido a Lope de Vega; pero no en los nuestros. Así también, sabemos que Virgilio vale, desde el punto de vista literario, infinitamente más que Cicerón; que un poema de Hölderlin vale estéticamente más que toda la obra de Fichte, por grande que sea la importancia filosófica de Fichte, y un solo soneto de Sor Juana más que todo cuanto escribió Sigüenza y Góngora.

Pero hasta la crítica de los autores del pasado raras veces es total. No hay crítica que, en un momento dado, haga plena justicia a *todas* las dimensiones, a *todas* las intuiciones creativas de un autor o una obra. Un crítico de los méritos de Menéndez Pelayo menospreció los grandes poemas de Góngora y alabó en cambio a muchas modestas medianías de fines del siglo XIX.

El crítico *ideal* es, en efecto, una entelequia. El crítico *real* es un hombre de su época, y participa necesariamente de los ideales estéticos, sociales, filosóficos de su tiempo: de las infinitas dimensiones de la obra literaria toma sobre todo aquellas que concuerdan con el espíritu de su siglo. Así, pues, para un hombre de nuestros días la *litada* no es, no puede ser, lo que fue para la Antigüedad, lo que fue para el Renacimiento, para el siglo de Boileau, para los tiempos de Goethe o para fines del siglo XIX: cada época ha visto en ella, válidamente, aspectos distintos. Los cambios de apreciación pueden observarse a veces en un mismo crítico: Dámaso Alonso, después de sus estudios entusiastas y reveladores sobre Góngora, declara ahora: "De 1927 a 1948 mucho ha variado nuestro concepto del arte. Lope y Quevedo, sin duda, son hoy [...] los poetas del

siglo XVII que están más cerca de nuestro corazón".⁵

Estas consideraciones tienen que llevarnos a pensar en las limitaciones de la crítica literaria: la crítica no es una ciencia exacta y fría. Y en la crítica de los contemporáneos se hacen sentir más aún esas limitaciones, a causa del estrechamiento del enfoque. El mismo Sainte-Beuve se permitió desdeñar a tres de sus más grandes contemporáneos (Stendhal, Balzac y Baudelaire), quizá por pereza, quizá por imposibilidad de adaptar su visión a modos artísticos desusados. En cambio, los críticos contemporáneos de Campoamor veían fielmente reflejados los ideales de su tiempo y de su sociedad en los versos de ese hombre que para nosotros casi no merece llamarse poeta, y lo juzgaban, con absoluta honradez, como "Shakespeare, Hornero y la Biblia, todo uno".

Sin embargo, no por esas limitaciones debe renunciar la crítica a su misión. Y creo que la misión más urgente de la crítica, aquí y ahora, en el México contemporáneo, es justamente discriminar lo valioso de lo menos valioso, precisar lo que es poesía y lo que es chapucería. "El crítico debe o debería indicar al público cuáles son las auténticas obras literarias, debería apartarle de las groseras simulaciones. Más aún: le debería explicar, en lo posible, la índole y la fuerza de la intuición estética suscitada por cada obra" (Dámaso Alonso). La tarea no es fácil; pero el crítico, digámoslo así, *tiene que apostar*, tiene que comprometerse. Pero apostar honradamente, y comprometerse con la verdad, es decir, con los valores auténticamente literarios.

En resumen:

1. La crítica literaria es una comprensión más clarividente de la obra literaria. Significa un aumento de conocimiento intuitivo. Si la literatura es vida, la crítica es un aumento de vida.

2. La crítica más alta es la que comprende y transmite la totalidad de las dimensiones de la obra, y éste es el ideal a que debe acercarse el crítico.

3. Las críticas parciales (la biográfica, la histórica, la lingüística, la ideológica, etcétera) no se sostienen por sí: son sólo elementos, más o menos valiosos, de la verdadera crítica literaria.

4. En el fondo, la crítica literaria está unida por mil hilos a

⁵ A Borges le sucedió lo contrario que a Dámaso Alonso: en los últimos años de su vida no fue ya Quevedo, sino Góngora, su poeta español preferido. (Nota de 1993.)

disciplinas extraestéticas, y el más breve e incompleto fragmento de lírica representa, en su ritmo y en su imagen, la expresión de una relación determinada con el mundo. Pero esta relación, por sí misma, no es la que determina la calidad literaria.

5. La crítica de los contemporáneos es más difícil e infinitamente más expuesta a error que la crítica de los autores del pasado. Pero el crítico tiene que cumplir de todas maneras su misión. El juzgar a los contemporáneos tiene algo de apuesta, pero es preciso hacerla, con la mayor honradez posible.

Hasta ahora no me he referido en concreto a la crítica literaria *en México*. Ello se debe a que creo en la universalidad de la crítica. Su esencia, sus necesidades, sus peligros, son aquí los mismos que en todas partes. Hablar de los problemas de la crítica en general es hablar de los problemas de la crítica en México. Me parece conveniente, sin embargo, señalar escuetamente los principales defectos y escollos de la crítica literaria entre nosotros. Son, en mi opinión, los siguientes:

1. El *dilettantismo*. El crítico no se improvisa, porque no es un lector ordinario. El crítico debe tener no sólo una sensibilidad más aguda, sino también una experiencia mucho más rica, mayores conocimientos de teoría literaria y lecturas muchísimo más amplias de lo escrito ahora y en el pasado, en México y fuera de México.

2. El *nebulismo*. Me refiero con esta palabra a la nebulosidad e imprecisión de gran parte de la crítica mexicana, a su falta de rigor y concreción. La crítica, como muchos han observado, suele quedarse en el aire, en conversaciones del café, en chismes de la calle o del círculo de amigos. Y la misma crítica escrita suele estar tan llena de eufemismos, de circunloquios y frases vagas, que nada le dice al lector. El crítico debe tener el valor de ser honrado. Debe comprometerse y cumplir el compromiso contraído con la literatura.

3. El *doctrinarismo*. El primer compromiso de la crítica *literaria*, vuelvo a repetir, es su compromiso con la literatura. La literatura es un valor sustantivo, no una cobertura de algo que sería "lo que de veras vale la pena". El enfoque de la crítica literaria no debe ser, pues, el mensaje, el contenido social, filosófico, político o religioso de la obra. (No es absurdo pensar en la posibilidad de que la poesía de Gorostiza sea inferior, en efecto, a la de su crítico católico; pero la razón no podría ser la presencia de lo religioso en los poemas de este último, sino la mayor intensidad de los valores creativos y expresivos,

la cual debería demostrarse.)

4. El *cuatachismo*. La llamada crítica literaria de muchas de nuestras revistas no es más que una excelente organización de elogios mutuos, como alguien la ha bautizado, con frase feliz. Manifestar simpatía por el autor, elogiarlo, no es hacer crítica literaria (como tampoco manifestarle antipatía o insultarlo). El crítico debería tener en cuenta que la mejor manera de servir a sus amigos es hacer juicios sinceros de sus obras. Los poetas y los críticos mexicanos deben concebir la crítica literaria como la libertad de ayudarse e iluminarse unos a otros.⁶

⁶ *Post-scriptum*. Las páginas anteriores, destinadas a una lectura, hubieran podido transformarse fácilmente en un verdadero artículo de revista, desarrollando algunos puntos y abreviando otros. He preferido dejarlas como están. No revelan grandes verdades, pero servirán quizá como un testimonio. Varios libros fundamentales y algunos artículos de lectura reciente han dejado su huella en lo que he escrito. Me apresuro a reconocer mis deudas:

Alfonso Reyes, *El deslinde; La experiencia literaria*.

Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*.

Rene Wellek y Austin Warren, *Theory of literature*.

John Middleton Murry, *El estilo literario*, trad. de Jorge Hernández Campos.

William H. Heath, "The literary criticism of John Middleton Murry", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. 70, 1955, pp. 47-57.

Harry Levin, "Criticism in crisis", en *Comparative Literature*, vol. 7, 1955, pp. 144-155.

Julien Benda, "Qu'est-ce que la critique?", en la *Nouvelle Nouvelle Rente Française*, año 2 (1954), núm. 17.

Francesco Flora, "L'ufficio delle lettere e il método della critica", en *Letterature Moderne*, vol. 4, 1953, pp. 253-275.

Francis Fergusson, "Teaching and criticism", en el *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 3, 1954. Gianni Scalia, reseña del libro de G. Lukács, // *marxismo e ja critica letteraria*, en *Convivium*, 1954, pp. 743-748.

Jorge Portilla, "Crítica de la crítica", en la *Revista Mexicana de Literatura*, 1955, núm. 1, pp. 48-58.

La obra literaria perfecta, dice John Middleton Murry, es "aquella que combina el máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad". El gran crítico inglés ha expresado en esta frase una verdad llena de meollo. Máximo de personalidad y máximo de impersonalidad: lo universal y lo individual, lo general y lo particular. Murry alude a la fuerza máxima de conmoción en el espíritu del poeta, garantía y condición de la capacidad máxima de conmoción en el espíritu de sus lectores, pero también alude a la relación entre la tradición y la creación, entre la herencia común, dato pasivo, y el hecho único, sin repetición, el gesto activo y original del creador literario.

Se trata más o menos de la misma distinción que, en el terreno de la lingüística, hace Ferdinand de Saussure entre *langue* (el lenguaje como entidad general, como fondo común, a la vez realización colectiva y potencia para múltiples actos) y *parole* (el lenguaje como selección individual, como manifestación de un querer personal, actualización concreta y viva de lo que era potencia indiscriminada).

Así como toda habla individual depende del idioma, de la lengua en cuanto fondo colectivo, así toda gran obra literaria tiene, en una o en otra forma, lazos con lo general, con lo ya sabido, lo ya vivido; necesita tocar fibras ya existentes, para agitarlas dulcemente o ferozmente, para herirlas o para acariciarlas. Aquí está su universalidad, su impersonalidad, su tradicionalidad. Pero también, toda gran obra literaria es una expresión nueva, nunca antes forjada, un producto nunca antes elaborado, fruto de una visión poderosa y única, de una sensibilidad sin paralelo. Y aquí está su personalidad, su individualidad. Tanto mayor será la validez y la vigencia de un poema—entendiendo por *poema* toda obra de arte literaria— cuanto mejor sepa excitar y conmover "lo eterno en el hombre"; pero sólo logrará excitar y conmover lo eterno en el hombre si el poema es fruto de la experiencia única, no repetida, no copiada, resultado de una

⁷ Fragmento de una conferencia dada en la Universidad de Texas (Austin, Texas), en abril de 1958.

convicción íntima, personal y nueva, producto de una verdadera creación. Es ésta una de las leyes y uno de los secretos constantes de la literatura.

Y constituye también una de las tensiones que el poeta debe resolver en armonía si quiere expresarse y comunicarse con sus lectores. Recordemos el apólogo de la paloma y el aire. La paloma, sintiendo que el aire de la atmósfera presenta una resistencia, pide a los dioses que se la quiten, para poder volar con una libertad sin límites; los dioses escuchan su ruego, le suprimen el aire —y la paloma cae en tierra. La inercia del aire es la condición del vuelo. Para el poeta, para el artista, esta inercia es la tradición. Hay que superarla, hay que elaborarla, pero la inercia existe. Debe existir.

¿Qué otra cosa es el lenguaje con que se encuentra cada poeta sino una materia inerte, un peso muerto que debe sobrepujar? Las palabras son objetos ya fabricados, y cada una de ellas significa una cosa, está consagrada a denotar algo fijo y determinado, casi fatalmente ligada a un objeto consabido.

El idioma, pues, no es tanto un aliado cuanto un enemigo del poeta. La victoria que significa cada acto creador es ante todo una victoria *contra* el lenguaje, ese hecho general, tradicional, ya petrificado, convertido en molde. El poeta tiene que volverlo incandescente, tiene que hacerlo vibrar como si fuera un instrumento nunca antes pulsado. "Originalidad" tiene relación con *origen*. En cada gran poeta, el lenguaje tiene un nuevo origen, un nacimiento nuevo, un resplandor como de primer día de la creación. Esta lucha por la expresión original —"voluntad de estilo", combate contra el lenguaje configurado que ofrece resistencia a la expresión fresca y nueva— ha movido a Octavio Paz a escribir su poema "Las palabras":

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desnúdalas,
destrípalas, toro,

buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

En muchos otros escritores toma también forma dramática esta lucha contra las palabras hechas, contra el lugar común, contra la lengua prostituida, contra la tradición que es forzoso vencer y superar. Pensemos en el Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* y del *Diccionario de las ideas recibidas*. O en el Quevedo del *Cuento de cuentos*. O en las apasionadas diatribas lanzadas por Unamuno y por Borges contra la pereza lingüística. O en la necesidad, patente en Fernando de Herrera y en Góngora, de ennoblecer radicalmente la lengua española con voces cultas. O en el enriquecimiento paralelo de la lengua inglesa con palabras latinas, por obra de Milton, y con palabras teutónicas, por obra de Hopkins. O bien —caso extremo y terrible— en la violenta ansia de renovación que, para no perder un ápice de su impulso, llevó a James Joyce a crear todo un lenguaje nuevo para su *Finnegans Wake*.

Sin embargo, no todos los poetas son revolucionarios del lenguaje en esta forma radical e intransigente, y se podría decir que hay grandes creadores literarios —Racine, por ejemplo— que no han remodelado en forma apreciable el lenguaje. Admito, desde luego, que la distinción puede pecar de arbitraria: en el fondo, no es posible separar el aspecto literario y el aspecto lingüístico de una tradición determinada —como tampoco de la revolución o ímpetu de originalidad que viene a protestar contra esa tradición. La generación de 1898, en España, significó un embate revolucionario contra la tradición española vigente. El empuje rebelde y renovador se enderezaba contra *todo* el conjunto de convenciones existentes, contra el modo de pensar y de sentir, contra la concepción del mundo, contra los ideales estéticos, morales y políticos que habían prevalecido antes de 1898, expresado todo ello en un lenguaje, una retórica y un vocabulario determinados. Al enfrentarse aquí creación y tradición, el choque no fue, pues, de índole puramente ideológica, estética y literaria, sino también de índole lingüística, pues el lenguaje es siempre la expresión orgánica de un modo de sentir, y es tan imposible separarlo de los demás aspectos como separarlo de un hombre, sin matarlo, su sangre o sus nervios.

De ahí que el estudio estilístico, la investigación del "máximo de personalidad", pueda ser —como dice Juan Manchal— una fecunda

vía de acceso para el conocimiento de toda una época, para la comprensión del "máximo de impersonalidad".

El historiador de la literatura —escribe Marichal— debe centrar su atención primordial en la singularidad expresiva del escritor estudiado y debe dejar de lado la determinación de la validez más o menos objetiva de la imagen de la realidad humana presentada por el creador estético. Por el contrario, el historiador de la cultura [...] se interesa fundamentalmente en los textos, sean literarios o no, que puedan considerarse como testimonios fieles de una época, y se previene lógicamente contra todo testigo cuyo ángulo visual sea muy marcado. Mas un estilo literario —por haber preservado para siempre la singularísima y consistente ecuación visual de su autor— representa un elemento que el historiador debería esforzarse siempre por apresar: el de una conciencia ligada a su tiempo y en la cual son audibles los demás hombres coetáneos.

Quisiera asomarme al inmenso campo de la literatura por unas cuantas ventanas, para ver algunos aspectos de la polaridad enunciada: por una parte, la tradición, el conjunto de obras del pasado, tesoro acumulado de experiencias estéticas, con sus normas, sus temas, sus convenciones; por otra parte, la creación, el acto original que produce una obra fresca y nueva.

Pensemos, primero, en la existencia de los llamados "géneros literarios", hecho eminentemente social y tradicional: la poesía lírica, la épica, la novela, la tragedia, la comedia. Los géneros literarios son sistemas de convenciones que cada escritor recibe y acepta. Esas normas legadas y legalizadas por la tradición son su punto de partida. Aquí, como en todo, la tradición representa la fuerza de inercia cuya existencia es necesaria y cuya superación es la condición misma del acto creador. En Shakespeare, en Lope de Vega, en Corneille, en Schiller, en O'Neill distinguimos una serie de características en que reconocemos lo genérico, algo que nos descubre, en última instancia, su parentesco con la tragedia de Sófocles. Y sin embargo, ¡qué enorme distancia hay de Sófocles a O'Neill! No es sólo la distancia histórica, o geográfica, o cultural: es que la tradición teatral clásica, la tradición emanada de Sófocles, al llegar a O'Neill ha sido ya remoldeada y renovada innumerables veces, de tal manera que Shakespeare y Lope de Vega y todos los dramaturgos que vemos ahora, desde nuestro punto de vista, colocados en la línea intermedia de la tradición, han podido ser libres en su actividad creadora. Cada nuevo

gran drama, a lo largo de los siglos, ha podido ser un acto estrictamente original, y la tradición, al llegar a O'Neill, a García Lorca, a Bertolt Brecht y a quienes vengan después de ellos, no significa un peso muerto sobre las alas, un lastre, sino un trampolín para saltos imprevistos.

Los "temas" literarios nos ofrecen otra muestra clarísima de lo que es esa labor lenta y acumulativa de la tradición. Un ejemplo elemental nos pondrá de manifiesto, aquí también, la tensión entre los dos polos. No hay literatura que no posea poemas sobre la muerte, y podemos estar seguros de que siempre los habrá. ¿Y qué dice este lugar común, esta secular tradición literaria? Dice algo perfectamente obvio, algo sabido y sobado: todos tenemos que morir, la vida pasa de prisa. Sin embargo, ¡cómo en cada gran poeta el viejo tema se transfigura y se pone a resonar como si jamás hubiera resonado! Cada uno de ellos descubre, sí, descubre por vez primera una verdad majestuosa y abrumadora, y expresa, literalmente, algo que jamás se había expresado. Es el viejo Hornero comparando las generaciones humanas con las hojas de que cada año se cubren y se desnudan los árboles; es el Libro de Job con sus palabras sobre el destino del hombre, nacido de mujer; es el estoico Séneca, con su sereno meditar sobre cómo cada día nos acercamos a nuestro fin, cada día morimos un poco (*quoídie mo-rimur*); es el grito entrañable de Quevedo: "¡Cómo de entre mis manos te resbalas, / oh, cómo te deslizas, edad mía!"; el clamor angustiado y estremecido de los sermones de John Donne; la intensa visión que tiene Rilke de esa muerte que llevamos como una dulce semilla que debe germinar y florecer... El "tema" se agota, se exprime hasta la última gota en cada uno de ellos, y sin embargo, una y otra vez se repite el milagro.

Pero abramos otras ventanas. Contemplemos otras reacciones de la originalidad frente a la tradición. "Tradición y originalidad" es justamente el subtítulo que Pedro Salinas puso a su hermoso libro sobre Jorge Manrique. En la época de Manrique hay una tradición poética perfectamente configurada, y tan completa en sus elementos que le podemos aplicar, sin titubeos, un término de connotaciones peyorativas: retórica. Los cancioneros del siglo XV contienen centenares de composiciones de distintos autores que parecen escritas por la misma mano: moldes idénticos, conceptos idénticos, idénticos juegos de palabras. No hay apenas intuiciones personales: sólo tópicos (con ligeras variaciones, si acaso), esquemas compartidos en

amistosa promiscuidad por todos los contemporáneos. Si se trata de un poema de amor, todos juegan con las mismas ideas: es mejor ser cautivo del amor que libres de él, más vale ser esclavo que señor. Si el amor no es correspondido, el poeta está enfermo y prefiere su mal a la salud; está muerto, pero prefiere esa muerte a la vida. He aquí una muestra, elegida al azar:

Esta tal vida, señora,
en tenella
más se pierde que en perdella.
Porque yo, vuestro cativo,
tal dolor sufro queriendo,
que muriendo estoy más vivo
que no tal vida viviendo;
porque hallo que tal vida
en perdella
gano, y piérdeme en tenella.

Es un villancico de Soria; pero podría llevar la firma de cualquier otro poeta (y los había por docenas), pues nadie se picaba de originalidad: el ideal era hacer lo que todos, seguir la línea dominante.

En este aspecto, Jorge Manrique no se distingue de sus contemporáneos. Hace exactamente lo mismo. Su obra maestra, esas *Coplas a la muerte de su padre* "que deberían grabarse con letras de oro", abundan en tópicos. "Nuestras vidas son los ríos...", "¿Qué se hizo aquel trovar...?", los versos más memorables, más sentidos, más *stuyos*, son tan tradicionales como los versos de tantos poetas de entonces, tienen tras ellos la misma larga retahíla de lugares retóricos. ¿Qué ha pasado? Aquí, en este caso, una prodigiosa revivificación operada por el genio personal de Manrique y por la intensidad vital de su experiencia. Las *Coplas* nos conmueven porque el poeta estaba conmovido (mientras que Soria, evidentemente, no lo estaba). La emoción del poeta concentró y catalizó la retórica tradicional. Y en virtud de esa concentración misteriosa, el sentir personal se ha uni-versalizado. "Las melancólicas y entrecortadas cadencias de Jorge Manrique —ha dicho Américo Castro— tocan, en efecto, a 'nuestras vidas', a lo que fue, es o podrá ser en ellas y de ellas. Y como cada quien echa de menos algo en su vivir —esperanzas fallidas— y cuenta con su morir —esperanza sin falla—, las *Coplas* sobre lo inmortal en lo mortal ahí estarán siempre golpeándonos el

alma con su compás alternado de abandonos y refranes."

Lo que sucede con la tradición cancioneril en el siglo XV sucede, en otras épocas, con otros productos literarios convertidos asimismo en tradición. Lope de Vega llevó a cabo una revolución en el teatro español, como Góngora en la poesía lírica. La primera de estas revoluciones fue gradual y pacífica; la segunda, explosiva y casi sangrienta. Pero una y otra no tardaron en convertirse en "instituciones". Pues no hay hallazgo, por sorprendente que sea, que no tienda a hacerse bien común y aun receta cómoda y barata; no hay metáfora, por novedosa y audaz que sea, que no se lexicalice, que no acabe por pasar al "diccionario de las ideas recibidas". Los secuaces de Lope y los de Góngora operan así dentro de una comunidad de actitudes, dentro de una tradición. Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón por una parte, y Jáuregui y Villamediana por otra parte, dependen de las chispas más o menos brillantes de su genio para levantarse a mayor o menor altura sobre la meseta que la tradición respectiva se ha ido encargando de aplanar y nivelar.

Ahora bien, si en el caso de Jorge Manrique el elemento que pasa aparentemente a la sombra es el personal y creativo, en el de Garcilaso de la Vega, en cambio, es el elemento impersonal y tradicional el que puede estar en peligro de olvidarse. Por eso, así como Pedro Salinas, y antes de él Antonio Machado, se preocupan por señalar la originalidad de las *Coplas*, así Rafael Lapesa, en su magistral estudio sobre Garcilaso, consagra un capítulo a subrayar lo que el poeta del Renacimiento debe a la tradición anterior, a la poesía cancioneril que lo precedió. De todos modos, es evidente que Garcilaso se nos presenta principalmente como revolucionario —y él sabía que lo era. Él injertó en la poesía castellana una tradición ajena, una serie de temas, de moldes, de imágenes y metros y tipos de versificación que habían tenido su evolución no en España, sino en Italia. Pero todo ello por una elección libre, espontánea, de tal manera que el trasvasamiento del poetizar renacentista italiano al poetizar español significó antes un proceso de osmosis en el espíritu del propio Garcilaso, una fusión íntima de la materia revolucionaria con toda la suma de su experiencia personal y creadora.

Los contemporáneos de Garcilaso, acostumbrados a la tradición anterior, con los oídos físicos y los oídos del espíritu mal preparados para percibir otros estímulos, no notaban, a menudo, sino lo extraño y ajeno que traía la nueva poesía. Ellos sentían que el verso sólo podía

ser tal si tenía ocho sílabas (arte menor), o bien doce (arte mayor), como el que había empleado Juan de Mena: "Al muy prepotente don Juan el segundo..."; y algunos fueron tan radicales en su oposición a las novedades, que no le reconocieron a Garcilaso ni siquiera la capacidad de hacer versos. El endecasílabo era una criatura exótica, y a sus oídos sonaba como prosa. Recordemos la resistencia anti-italiana de los castellanistas tozudos, aferrados a la tradición indígena, como Cristóbal de Castillejo y Sebastián de Horozco. Sin embargo, Garcilaso triunfó, como triunfan, tarde o temprano, todos los poetas auténticos.

También Rubén Darío llevó a cabo una revolución. También él se rebeló contra la tradición tan firmemente asentada antes de él en la poesía escrita en lengua española. Y también él suscitó un escándalo. Cuentan que alguien —no sé quién: he oído atribuir la frase a más de uno, entre otros a García Lorca— dijo del verso del "Responso a Verlaine", "Que púberes canéforas te ofrenden el acanto", que lo único que entendía era la primera palabrita: *que...* El hecho es que Rubén Darío inyectó en la poesía de lengua española raudales de savia fresca, sobre todo de origen francés. Un nuevo y rudo choque con la tradición. Sin embargo, también en el caso de Darío ha tenido que señalarse el gran número de puntos en que se toca con esa tradición, los rasgos que lo emparentan con un Bécquer, con un Zorrilla, con un Campoamor, con un Menéndez Pelayo (el Menéndez Pelayo "poeta") y con los poetas hispanoamericanos que escribían hacia 1880. ¡Pero qué distinto de todo lo anterior suena ese producto raro y exquisito que se llama Rubén Darío! Él, como Garcilaso, por necesidades íntimas, por un afán nacido orgánicamente de su intuición, injertó en su poesía una tradición extraña.

Un caso aparte es el de la tradición clásica. La herencia de Grecia y Roma, la obra de Hornero y Eurípides, de Virgilio y Cicerón, es al mismo tiempo una tradición y una posibilidad revolucionaria. Todo depende de la actitud y de la personalidad del poeta que acuda a ese antiguo y siempre nuevo tesoro. Para unos, la literatura clásica es un adormilado *Home, sweet home*, una melodía trillada e inexpresiva. Para otros, una Marsellesa vibrante y provocadora. Lo primero no nos interesa. Las evocaciones muertas de lo clásico no tienen ninguna significación. Pero las evocaciones recreadoras saben convertir esas obras, viejas de siglos, en materia reluciente y tan válida como la experiencia más íntima y profunda. T.S. Eliot ha reivindicado en este sentido la vitalidad permanente de

los clásicos. Alguien dijo: "Los escritores muertos están alejados de nosotros porque nosotros *sabemos* mucho más que ellos"; y Eliot replica: "Justamente; y *ellos* son lo que nosotros sabemos". De ahí que una y otra vez, en la Edad Media, en el Renacimiento, en el barroco, en el prerromanticismo y en el romanticismo, en el siglo XIX y en nuestro propio siglo, el regreso a la tradición clásica haya podido significar el mismo despertar deslumbrante de que habla Keats en su célebre soneto escrito después de leer a Hornero en la traducción de Chapman. De múltiples maneras, el redescubrimiento de los clásicos ha sido en todos los tiempos fecundo, y, para todos los poetas verdaderamente grandes, un excitante y un estímulo, un desafío para las facultades creadoras individuales.

¿Y la rebelión explícita contra la tradición, la rebelión como norma y como programa? Yo diría que no es sino un episodio, a la vez transitorio y necesario, del continuo flujo y reflujo de lo tradicional en lo original, o de la excitación de la "voluntad de estilo" por el fondo general y universal de la tradición. Lo importante es que esa rebelión sea fruto de una necesidad íntima de expresión personal. Esta necesidad profunda es lo que suele faltar en los llamados "estridentistas". El movimiento estridentista hacía profesión de antitradicionalismo a toda costa, antitradicionalismo por encima de todo. Era, pues, una actitud exclusivamente destructora, negativa, sin nada que tuviera que ver con la creación auténtica. Con llamar "ombbligo de la noche" a la luna, y "orquesta *de jazz*" a las estrellas, los estridentistas se sentían ya muy orondos. Daban una sonora bofetada a la tradición, y no iban más allá; no ponían nada en los pedestales vacíos.

Pero un Walt Whitman, un Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*, no cultivan la rebeldía por la rebeldía: si son rebeldes, es porque para ellos la tradición ha llegado a un extremo tal, que es preciso apartarla para dejar libre el paso a la creación. Y sin embargo, el rebelde Whitman, enemigo casi personal de las Musas griegas, recomienda Broadway en un coche de caballos, según lo recuerda su amigo Thoreau, con la barba y la cabellera al aire, y recitando a voz en cuello al viejo Hornero. Y el rebelde Neruda no puede impedir, en sus versos libres, la intromisión del alejandrino, el verso de Darío y de Lugones, el verso tradicional del modernismo; y uno de sus símbolos poéticos es la paloma, el ave amorosa, la misma paloma —dice Amado Alonso— asociada con Venus por la mitología griega, el mismo símbolo erótico del Cantar de los Cantares.

He aquí una última ventana. Dentro del problema general de la tradición y la originalidad hay un caso especialmente interesante: el de

la poesía popular o folklórica. El tema tiene especial importancia en la literatura de lengua española. Muchos de sus historiadores, y a la cabeza de ellos don Ramón Menéndez Pidal, han hecho notar que una de las características más tenaces, una de las "constantes" de las letras hispánicas es su apego a la poesía del pueblo. Una y otra vez, a lo largo de los siglos, esa poesía folklórica ha salido de la oscuridad y del anonimato colectivo para inyectar nueva savia en las creaciones de los grandes poetas.

La poesía folklórica es radicalmente *tradicional*, apegada a la tradición. La originalidad no puede tener en ella la parte que tiene en la poesía culta. La cosa es clara: para que un nuevo cantar pueda llegar a "pertenecer" realmente al pueblo, necesita ajustarse a un molde ya conocido por el pueblo, debe emplear los mismos temas, las mismas formas métricas, el mismo tipo de metáforas y símbolos, las mismas fórmulas estilísticas que caracterizan cierto género de poesía folklórica existente. En el siglo pasado, Ventura Ruiz Aguilera escribió este cantar:

En tu escalera mañana
he de poner un letrero,
con seis palabras que digan:
"Por aquí se sube al cielo".

Poco después, el cantar no sólo andaba en boca del pueblo, sino que éste lo había sentido tan suyo, que sustituyó algunas palabras:

En la puerta de tu casa
he de poner un letrero
con letras de oro que digan:
"Por aquí se sube al cielo".

La razón es que el cantar de Ruiz Aguilera era en esencia idéntico a miles de coplas que cantaba la gente; empleaba un metro, un tema, un estilo ya de sobra divulgados. ¿Podemos, en cambio, concebir que un poema verdaderamente original se generalice en esa forma?

En la literatura llamada "culto", en la literatura "de arte", como dicen los italianos, no puede existir verdadera creación sin un alto grado de originalidad. En esto radica su principal diferencia con respecto a la popular. Poesía "de arte menor" llama Benedetto Croce a la del pueblo, y, dando una interpretación personal de esa definición, diré que es poesía de arte menor porque en ella la

originalidad queda reducida a un grado mínimo.

¿Quiere esto decir que la tradición folklórica es siempre la misma? ¿Que los poetas populares del siglo XI componían igual que los del siglo XX? No. La historia nos muestra que dentro de la tradición folklórica van ocurriendo, al pasar de los siglos, cambios fundamentales. Ciertos elementos perduran con una tenacidad pasmosa. La invocación a la madre, por ejemplo, aparece en las cancioncillas mozárabes del siglo XI ("¿Qué faré, mama? / Meu *al-habib* est ad yana" —es decir, "mi amigo está a la puerta"); reaparece en las cantigas d'amigo gallego-portuguesas ("Madre, namorada me leixou"); constituye una de las características de los villancicos castellanos recogidos e imitados en el Renacimiento ("Las mis penas, madre, / d'amores son"); y sigue marcando con su sello los cantares de los pueblos hispánicos de hoy ("Un marinerito, madre, / me tiene robada el alma")... Y como este elemento hay muchos otros. No nos extrañará, pues, ver que si en el siglo XIII una muchacha enamorada interroga a las olas:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?,

en el siglo XX ocurra exactamente lo mismo:

Todas las mañanas voy
a la orillita del mar,
y les pregunto a las olas
si han visto a mi amor pasar.

Pero al lado de esta asombrosa permanencia, el cambio. Frente al apasionado énfasis de la interrogación directa: "Ondas do mar de Vigo...", el ritmo lento, el tono racional, objetivo y, a la verdad, un tanto prosaico del estilo indirecto en la copla actual: "y les pregunto a las olas..."

Un poeta o un grupo de poetas a la vez imbuidos del espíritu de la poesía folklórica y dotados de genio creador pueden lanzar, por así decir, un nuevo tipo de poesía, que combine las viejas formas y los viejos temas con otros nuevos, capaces de impresionar la imaginación del pueblo. Las "letrillas para cantar" compuestas por los grandes ingenios del Siglo de Oro y por sus imitadores a base de la lírica folklórica de su tiempo dejaron honda huella en la lírica folklórica

posterior. Una frase que gustaba mucho a Lope de Vega, y que no encontramos antes de él, "retumba el agua", sobrevive en la famosa canción asturiana "Tres hojitas madre, tiene el arbolé". Y sabemos que el pueblo español canta ya ahora, como anónimas, ciertas composiciones hechas por García Lorca sobre modelos populares.

García Lorca, Lope de Vega: genios de la poesía que no pueden tocar nada sin hacerlo reverdecer y florecer. Cuando vuelven los ojos hacia la poesía del pueblo, saben encontrar en su tradición lo más hermoso y saben renovarlo, dentro del mismo espíritu, con primores insospechados. Así, el estudio de la tradición poética folklórica no sólo es importante en sí mismo —por cuanto nos revela un aspecto esencial de la dicotomía tradición-renovación—, sino que ilumina a su vez el proceso creador de los grandes poetas que, inspirándose en esa tradición folklórica y superándola de manera personalísima, la elevaron a las cumbres del arte.

Se ha podido decir que García Lorca encuentra en el folklore literario de su país el módulo y la razón de su estilo propio. Y Daniel Devoto ha consagrado un minucioso estudio a su aprovechamiento de esa fuente. En muchísimas imágenes, en versos, en poemas enteros, García Lorca parte de canciones tradicionales; pero éstas le sirven de materia prima para dar expresión a su propia visión de las cosas. La cita puede ser textual, y entonces el contexto es el que le confiere un nuevo sentido. Otras veces el cantar se alude o insinúa de manera directa o velada, o bien se confunde y esfuma con los elementos surgidos directamente de la fantasía del poeta. Y también crea García Lorca nuevos cantares "populares", de una hermosura extraña y misteriosa:

Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor...

Aun los poemas más directamente inspirados en motivos populares llevan grabada la marca lorquiana. Al elaborar el conocido tema "cuando me muera, entiérrenme en...", proyecta su pasión, su ironía, su angustia profunda, su mundo interior poblado de árboles floridos y hierbas olorosas:

Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.
Cuando yo me muera

entre los naranjos
y la hierbabuena.
 Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.
 Cuando yo me muera...

El paralelismo (elemento tradicional) cumple aquí una función muy especial: función análoga a la que desempeña aquel famoso "eran las cinco en punto de la tarde".

La obra de García Lorca es un campo fértil para la exploración de este fenómeno que he venido examinando: la elaboración original que el poeta hace de una tradición dada, en este caso la tradición folklórica. Mirándolo bien, es algo muy parecido a lo que ocurre en Garcilaso. García Lorca hace uso de la poesía popular *porque quiere*, quizá porque la necesita, pero en todo caso por elección libérrima y espontánea. La elección de una tradición dada, aunque suene a paradoja, constituye ya una forma de originalidad.

En cada momento de la historia literaria y en cada autor hay, de hecho, un gran número de elementos tradicionales casi forzados: es el "máximo de impersonalidad" de que habla John Middleton Murry; pero al lado de esos elementos que la tradición impone al escritor y que él debe superar con su genio, están los temas, las formas, los procedimientos tradicionales libre y gozosamente adoptados por el poeta, elementos tan suyos y tan originales como el fondo imprevisible e insondable de su propia experiencia, el "máximo de personalidad" que nosotros, con amor y veneración, llamamos genio. Y en los grandes poetas, su personalidad misma es el secreto de su impersonalidad. Como ha dicho Amado Alonso a propósito de Neruda: "Los individuos más originales, si se les mira bien, resultan los más representativos de la vida circundante; no en lo contingente, sino en lo esencial. No hay estilo individual que no incluya en su constitución misma el hablar común de sus prójimos en el idioma, el curso de las ideas reinantes, la condición histórico-cultural de su pueblo y de su tiempo".

¿QUÉ ES LA CRÍTICA LITERARIA?

Antes de explicar lo que yo entiendo por crítica de la literatura, tendré que decir unas palabras acerca de la literatura, o, más concretamente, acerca de las obras literarias.⁸

Una obra literaria se puede definir de muchas maneras. A mí me gusta, por económica, esta definición: una obra literaria es la concreción lingüística (concreción en forma de lenguaje) de una emoción, de una experiencia, de una imaginación, de una actitud ante el mundo, ante los hombres. Un cuento, un poema, una novela, etcétera, son obras literarias: convierten en lenguaje, digamos, la adoración de la belleza, la indignación por la injusticia individual o social, la fascinación por el misterio de la vida o por el misterio de la muerte, el sentimiento de serenidad o de terror o de melancolía dejado por cierta noche... (y esta enumeración podría seguir hasta el infinito).

Pues bien: así como el cuento, el poema, la novela, han convertido en lenguaje *la experiencia del autor*, así la crítica de ese cuento, de ese poema, de esa novela, convierte en lenguaje la experiencia dejada por su lectura. La crítica es la formulación de *la experiencia del lector*. Pone en palabras lo que se ha experimentado con la lectura. ¿Así de simple? Sí, sólo que esa simplicidad puede ser dificultosísima. Como la experiencia de la lectura es a veces sumamente complicada, hecha de elementos enormemente variados y complejos, ese poner en palabras se puede complicar hasta llegar a ser algo tan técnico o tan exigente como una filosofía o como un sistema científico. De hecho, los *grandes* críticos literarios son tan raros como los grandes creadores literarios. Más raros aún, tal vez. La razón puede ser ésta: los medios de que se vale el creador literario son fundamentalmente irracionales, intuitivos, casi "fatales" (a veces se habla de "dones divinos"), mientras que los medios de que se vale el crítico son fundamentalmente racionales,

⁸ Estas páginas son la "versión escrita" (1973) de una conferencia dada de viva voz el 22 de junio de 1972 en la Librería Universitaria. Era parte de un ciclo llamado "Cómo hacer crítica" (de pintura, de música, de cine, etcétera); a mí me tocó "literatura".

discursivos, y por lo tanto se consiguen más por las vías del esfuerzo, de la disciplina y del estudio que por las vías gratuitas de la intuición.

Por eso el crítico puede "formarse". Por eso hay incluso cátedras para la mejor preparación de los críticos literarios. (No se sabe, en cambio, de ningún verdadero creador literario que haya llegado a serlo *a causa de* que "se formó" siguiendo cursos de creación.) Tal vez nunca lleguemos a ser "grandes" críticos. Pero es un hecho que todos los lectores podemos hacernos críticos, y que todos los críticos podemos hacernos mejores críticos. Son metas que están a nuestro alcance.

Digamos que hemos leído ese cuento, ese poema, esa novela... O no: hagamos otra cosa mejor: leamos una obra determinada. Sea *un* cuento de Juan Rulfo, digamos el cuento intitolado "Diles que no me maten", de su libro *El llano en llamas*.

(Para entender mejor lo que va a seguir, sería efectivamente muy bueno leer ese cuento de Rulfo, o releerlo si su lectura no es muy reciente. Perdón si esto causa alguna incomodidad: pero lo que va a seguir puede decirse lo mismo en un lenguaje general y abstracto que en un lenguaje particular y concreto, y yo prefiero decididamente la segunda manera. Si tomara una novela de Juan Carlos Onetti, o un poema de Tomás Segovia, los rasgos que destacaría serían naturalmente otros, pero mis conclusiones, en cuanto a *lo que es la crítica*, serían las mismas.)

Elijo "Diles que no me maten" por una razón de comodidad: conozco a muchísimos lectores de ese cuento, sobre todo lectores jóvenes, y puedo asegurar (observación de hecho) que a ninguno lo ha dejado indiferente. Así se hace más cómoda la tarea de entenderse. Pero muy bien puede ser que entre los que me están leyendo haya alguno que sienta que ese cuento "no le dice nada". Es bien posible: está en el orden de las cosas, y no hay que alarmarse excesivamente. Desde luego, una cosa que *nunca* hay que hacer es fingir que nos interesa una obra que nos ha dejado indiferentes. (A ese lector que ha encontrado hueco y vacío el cuento de Rulfo, mero sonido de palabras, le suplico yo que ponga en su lugar algo que a él le interesa, y que en lugar de los rasgos que yo destaco, destaque él los rasgos pertinentes de esa obra que él ama.)

Pero antes de entrar en materia no estará de más decir unas palabras acerca de la crítica "adversa", porque después no voy a hablar más que de la crítica que más me importa (aunque ésta también, ocasionalmente, pueda ser adversa).

1. Muchas personas piensan que *hacer crítica* de un libro o de un autor, *criticarlos*, es lo mismo que censurarlos, "meterse con ellos",⁹ "ponerlos como trapo". Yo no le doy ese significado a la palabra. Para mí, *crítica* significa "apreciación, valoración, juicio, entendimiento de alguna cosa", en este caso una obra literaria. Tal *apreciación podría* traducirse en una condena, pero eso ya sería por culpa de la que se pretendía creación literaria, sin serlo, y no por culpa de una determinada actitud crítica, porque la crítica, según mi definición, no estaba de ninguna manera *predispuesta* a un rechazo,

2. Claro que la crítica "adversa" —cuando es *crítica*, se entiende— puede ser tan iluminadora como la crítica "favorable" o "entusiasta". El crítico que niega categoría estética, categoría de creaciones literarias a tales o cuales productos, aunque *en otro terreno* sean algo (reportajes, por ejemplo, o incluso ejercicios de gramática), les está negando *en el terreno literario* su ser mismo, las está declarando "no-seres", y por consiguiente está afirmando sus ideales del verdadero "ser", de la verdadera obra literaria.

3. Sin embargo, el fraude total, el completo no ser, el cero absoluto, son fenómenos muy raros, y quizá puramente hipotéticos, entes imaginarios. Baste pensar esto: la peor novela tiene lectores. A mí, por ejemplo, las novelas de Corín Tellado me parecen (porque ése es mi esquema mental, lo reconozco, o sea mi actitud crítica) la negación misma de la creación literaria; y sin embargo me es forzoso reconocer que Corín Tellado tiene infinitas lectoras, y que esas lectoras, que por supuesto son tan seres humanos como yo, experimentan en su esfera las mismas emociones que el lector de Marcel Proust en la suya. (¿Las mismas! ¿No estaré exagerando? No, porque son emociones hechas de idéntica sustancia, por más que, muy probablemente, las lectoras de Corín Tellado tenderán a pensar que la esfera de ellas, la esfera corintelladesca, es mucho más amable y placentera, mucho más cálida y grata que la esfera enrarecida del lector de Proust, mientras que el lector de Proust, naturalmente, ni siquiera se dignará asomarse a la otra esfera, sintiéndola barata e idiota.)¹⁰

⁹ Hay un gracioso ensayo de Enrique Díez-Canedo llamado "Meterse con" (en la primera serie de sus *Conversaciones literarias*, editadas por su hijo Joaquín). Invito a mis lectores a leerlo: se van a divertir. (Nota de 1993.)

¹⁰ Durante años oí mencionar las novelas de Rafael Pérez y Pérez como ejemplo

4. Por lo tanto, el hipotético condenador absoluto del cuento de Juan Rulfo, si es un crítico informado, tiene que saber, forzosamente, que existen acerca de él muchas valoraciones "favorables" y aun "entusiastas". Y, si procede verdaderamente como crítico, no me cabe duda de que eso lo estimulará a hacer de su condena un *verdadero* juicio o entendimiento, una verdadera crítica literaria.

5. La conclusión de todo esto es muy clara. En un cuadro total, que abarque todos los aspectos y todas las repercusiones de una obra determinada, es normal encontrar dosis de aceptación y dosis de rechazo. No hay aquí nada 100 por ciento "negro" ni 100 por ciento "blanco". Nuestra reacción personal, si es honrada, rara vez es así de intransigente. Y si leemos una historia de la crítica no tardaremos en encontrarnos con que nadie (ni Hornero, ni Shakespeare, ni Dante, ni Cervantes, ni Goethe) se ha visto libre de "lunares", de "debilidades" y aun de "estupideces", al pasar por el juicio honrado de generaciones de lectores. De ahí que las buenas críticas, *en la práctica*, no usen la "censura" sin algunos granos de "elogio" (y viceversa). Las críticas 100 por ciento negras, las críticas implacablemente aniquiladoras, tienen siempre, en mi opinión, una dosis más o menos fuerte de ignorancia (o de "mala leche", que no sé si es peor).

Hemos leído, pues, "Diles que no me maten" y nos ha impresionado de una u otra manera. No de la misma manera a todos, desde luego. Algún lector vivirá el cuento como evocación o recreación de un ambiente rural mexicano; otro tendrá la impresión de que Rulfo transcribió en estas páginas una escena muy concreta y muy patética, presenciada por él; otro se sumergirá sin más en ese patetismo, y a fuerza de identificarse con Juvencio Nava sentirá en sí

supremo de "subliteratura", pero jamás cayó una en mis manos. Posteriormente pasaron a ocupar ese lugar las novelas de Corín Tellado, cuyo nombre, más eufónico que el de Pérez y Pérez, adopté en mis clases de Teoría Literaria cuando de "subliteratura" se trataba. Tampoco había leído ninguna, pero mis alumnos y yo sabíamos por dónde iban. Ahora bien, una vez fuimos invitados, mi familia y yo, a pasar un fin de semana en la casa que ciertos desconocidos (amigos de amigos) tenían en un lugar turístico, y allí, en la sala, me encontré con docenas de novelas de Corín Tellado. Y mientras la familia paseaba por prados y oteros y lagos, yo me dediqué a leerlas, con la misma clase de regocijo —de eso estoy seguro— con que Cervantes leyó la *Fortuna de Amor* de Amonio de Lo Frasso: véase *Don Quijote*, primera parte, cap. 6, hacia el final. (Nota de 1993.)

esa misma urgencia de vivir, y unirá su voz a la del pobre viejo (probablemente con el corazón palpitándole) para gritar con él la abyecta súplica: "Diles que tengan tantita lástima de mí", y al decirla sentirá la esperanza (remota, sí, pero esperanza) de que el coronel, el hijo de don Lupe Terreros, se compadezca; pero otro se identificará más bien, quizá, con el justiciero coronel; otro se conmoverá por la eficacia del lenguaje, por su desnudez (que puede ser desolación, que puede ser precisión); otro, a lo mejor, ni siquiera se fijará en el lenguaje (o creará, con desdén, que eso es cosa de "eruditos" o de "filólogos") y se atenderá sólo al drama, al impacto; algunos sentirán que el cuento es una obra maestra de cálculo, con sus porciones bien equilibradas de tensión y distensión, de ironía y de drama; otros rechazarán, aun con indignación, cualquier idea de cálculo y de artificio, y dirán que el cuento es la espontaneidad misma...

He enumerado algunas de las posibles reacciones, pero éstas son prácticamente ilimitadas, por la misma razón de que son prácticamente ilimitadas las sensibilidades humanas. Pensemos (por vía de ejemplo) que la experiencia de un lector finlandés sencillamente no puede ser idéntica a la de un lector mexicano. Pero, en fin, baste con esa enumeración. (Cada cual podrá en este momento hacer explícita su propia reacción, decir honradamente la respuesta que primero le vendría a los labios si se le preguntara a boca de jarro: "¿Qué es lo que te ha impresionado de este cuento?")

Pues bien: si se dan todas esas reacciones de los lectores, es que *todos* los estímulos necesarios para ello están *de alguna manera* en el cuento, unos más a flor de tierra, por decir así, otros más soterrados; unos bien expresos, otros insinuados apenas. Es evidente que algunos de esos estímulos los "puso" Rulfo conscientemente, mientras que otros "se le colaron" sin que él se diera cuenta. (¡Tantas veces ocurre que un escritor se asombra de lo que los lectores han encontrado en su obra!) Nunca podremos separar con precisión lo consciente de lo no consciente. Pero un hecho es claro: todo lo que "Diles que no me maten" nos está transmitiendo de la vida de Rulfo, de su experiencia, de sus recuerdos y sus obsesiones, de su sentido de la tragedia y la ironía, de su ternura, de su enorme compasión por los seres humanos, en una palabra, todo lo que hay allí de su mundo total (o sea: su mundo consciente y su mundo subconsciente), todo eso se ha convertido en lenguaje, *todo eso se nos da en forma de lenguaje*.

Lo que hace el lector es descifrar el lenguaje del autor, "des-

codificar" su mensaje. No tiene por delante al hombre Juan Rulfo (y si lo tuviera por delante, ¿cómo haría para entrar en comunión directa con su mundo?). Lo que tiene por delante son unas pocas páginas escritas en la lengua española de México. Y esos cuantos centenares de palabras, esos pequeños puñados de lenguaje, son la única garantía de la autenticidad de su experiencia, porque son la única garantía de la emoción, del conjunto de emociones que consciente o inconscientemente llevaron a Rulfo a escribir "Diles que no me maten". La crítica literaria *trabaja* con ese lenguaje, *dice* qué es, qué hay detrás de él, qué significa.

La "tarea" de Juan Rulfo terminó cuando entregó su cuento a la imprenta, o antes, cuando escribió la última palabra, cuando hizo el último retoque. La "tarea" de los lectores, en cambio, no ha terminado ni lleva muchas trazas de terminar. (Hay "tareas de lectores" que duran siglos y siglos.) Eso es la lectura. Para esa tarea se nos han entregado las obras literarias: para que las leamos. Ahora bien, el crítico literario es un lector que no se guarda para sí mismo su experiencia, sino que la saca fuera, la pone a la luz, la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella.

Es lo que muchos lectores suelen hacer en realidad, aunque sea en la forma ingenua o genérica de una exclamación: "¡Si vieras cómo me ha impresionado esto que acabo de leer!" Y en ese momento ha comenzado la crítica literaria. El camino que viene a continuación puede ser muy largo. Muy largo y muy hermoso. Porque la experiencia de la literatura —como la de la música, como la de la pintura—, aunque esté hecha muy a menudo de elementos vitales no precisamente placenteros (sino, por ejemplo, angustiosos), es en sí misma, *en cuanto experiencia literaria*, un fenómeno placentero. Es placentero sentir más, ahondar más, arrojar nuevas luces, descubrir en la obra lo que la primera lectura, la lectura ingenua, no nos había permitido descubrir aún. En lecturas posteriores, en lecturas maduras o menos ingenuas, el cuento de Rulfo nos resultará seguramente mucho más complejo, mucho más ambiguo, mucho más rico. (A lo mejor, pongamos por caso, en la primera lectura no nos había conmovido todavía este rasgo de Juvencio Nava: su prístino y elemental amor a la tierra. A lo mejor en la primera lectura habíamos visto sólo el lado justiciero, pero no el lado humano del coronel. A lo mejor en la primera lectura no nos habíamos dado cuenta de la función estructural que tiene la dislocación del orden

cronológico de los hechos narrados.) Una parte del enriquecimiento de nuestra visión corresponderá, a no dudarlo, al propio cuento, más polivalente de lo que creíamos; pero otra parte, y de ordinario una grandísima parte, corresponde a nuestra experiencia de otros cuentos de Rulfo, o de cuentos de otros autores, o de otra clase de productos literarios, o de otra clase de fenómenos artísticos; y corresponde también, necesariamente, a lo que nosotros pensamos, a lo que nosotros somos, a lo que la vida nos ha dejado, a lo que la vida ha hecho de nosotros. Dicho más escuetamente: una parte del enriquecimiento de nuestra lectura se debe a nuestra experiencia vital. Si durante todo este múltiple proceso de enriquecimiento seguimos haciendo explícita nuestra reacción a la obra literaria, si ponemos en palabras (aunque no sean palabras escritas) nuestra apreciación de esa obra, si estimulamos y desarrollamos nuestro hábito crítico, nuestro "instinto" de análisis, en algún momento habremos dejado de ser simples lectores, y quizá alguien diga que somos críticos literarios (y ojalá que buenos críticos literarios). ¿En qué momento? Imposible saberlo, y además no importa. La frontera entre "lector" y "crítico" es invisible. En realidad no existe.

En esa frontera (inexistente) es donde yo me veo. He recorrido parcialmente un camino del cual dije que es largo y hermoso. En ese camino, detrás de mí —es sólo una manera de decir— veo a los jóvenes, a los inexpertos, a los que todavía no saben leer bien, a los que hacen lecturas ingenuas e inmaduras. A ellos trato de ayudarlos. (Una parte de la crítica literaria se convierte espontáneamente en ayuda.) En ese mismo camino, a mis lados, a la izquierda y a la derecha, veo a otros que lo recorren conmigo. Son mis compañeros en el viaje de exploración y de descubrimiento: otros críticos, otros lectores, otros lectores-críticos. Con ellos me gusta conversar. (Una parte de la crítica literaria se nutre en el diálogo.) Y delante de mí, muy adelante a veces, perdidos algunos en la lejanía de las cumbres, están los grandes críticos, los maestros de hoy y de ayer. De ellos trato de aprender. (Otra parte de la crítica literaria está hecha de aprendizaje.)

Yo diría que un crítico es tanto mejor cuanto más comprensiva o abarcadora es su lectura, cuanto menos unilineal y predeterminada es la dirección de su juicio. Yo diría que el que ve el conmovedor desvalimiento de Juvencio Nava al mismo tiempo que su atroz primitivismo, y el lado justiciero del coronel al mismo tiempo que su lado humano, es mejor crítico que el que ve uno solo de esos

aspectos. Yo diría que el que comprende cómo la fuerza del cuento se debe a su lenguaje propio y a su estructura peculiar, e incluso se pone a analizar ese lenguaje y esa estructura (de manera "impresionista" o de manera más "técnica", según su preparación y sus fuerzas), es mejor crítico que el que cree que el cuento es fuerte simplemente porque toda situación así es fuerte y emocionante. (La literatura es, por supuesto, una imagen o proyección de la vida en forma de lenguaje, pero no es lo mismo que la vida: no hay que confundir.) Yo diría que el que integra esa compleja visión del cuento de Rulfo en una experiencia más vasta —y no me importa mucho si esta experiencia más vasta puede ostentar o no un nombre impresionante, como "sistema estético" o algo por el estilo— es mejor crítico que el que se encierra en una experiencia estrecha y responde aisladamente, ocasionalmente, a un estímulo ocasional y aislado.

Pero ¡mucha atención! No hay que forzar las cosas. No hay que violentar el juicio. No hay que fingir que es experiencia nuestra lo que otros dicen, lo que otros han sentido. La crítica literaria tiene esto de curioso, esto que la distingue, por ejemplo, de la investigación científica: que en ella (en la crítica literaria) se identifican sujeto y objeto, mientras que en la investigación científica sujeto y objeto están separados. El hombre de ciencia puede apresar en sus redes una cosa obviamente distinta de lo que es él como persona; trabaja con lo que no es su *yo*; puede plantarse frente a ese objeto, rodearlo por todos lados, reconocerlo y delimitarlo. El crítico literario, en cambio, se enfrenta a sí mismo, trabaja con su propia experiencia, con su propio *yo*. Si se ocupa del cuento de Rulfo, no es porque sea algo ajeno, distinto de él, desligado de su experiencia, sino justamente porque es algo que se ha hecho parte de sí mismo. De allí que hablar de "crítica objetiva", en este terreno, me parezca un solemne disparate. Nadie puede decirnos: "Miren, yo he apresado en mis redes el cuento de Rulfo, y objetivamente les digo que es esto o lo otro". No hay tal cosa. Ninguna crítica literaria (o artística, en general) es objetiva. *Toda crítica es subjetiva.*

Sí, ya sé que se habla de la "objetividad" como de una meta deseable. Pero, de hecho, a lo que con eso se alude es a cosas muy elementales, muy modestas: se proclama la obvia necesidad de que el crítico se despoje de elementos "adventicios" de simpatía o de antipatía (que olvide, por ejemplo, que el autor es amigo suyo, o que

es muy famoso, o que es italiano y *a él* no le caen bien los italianos, o que una vez firmó una declaración política con la que él no está de acuerdo) y se atenga exclusivamente al *texto* que tiene por delante. Se trata, en otras palabras, de hacer una simple limpieza previa, de dejar la actitud crítica (la *subjetividad* crítica) lo más desembarazada posible de elementos turbios. Claro que el crítico es libre de elogiar el libro de un amigo o de sabotear una obra que estima dañosa (por razones morales, digamos), pero en tal caso debería declarar sus motivos, y esto no ya por razones de "decencia", sino pura y sencillamente por razones de crítica, para evitarse a sí mismo (y evitarles a quienes lo oyen o lo leen) el mazacote que resultaría de mezclar los elementos adventicios y parasitarios, no-pertinentes, con los elementos pertinentes y esenciales, que son los que están en el texto.

Espero que con esto se entienda por qué mi respuesta a la pregunta inicial —"¿Qué es la crítica literaria?"— es una respuesta personal y subjetiva. Ya en la primera línea escribí las dos letras de la palabra "yo". No las puse por arrogancia. Lo arrogante hubiera sido pontificar: "La literatura es esto o aquello"; "La crítica literaria es, desde siempre y para siempre, tal o cual cosa". Pero tampoco las puse por modestia. Si hablé desde mi punto de vista personal es sencillamente porque creo que ésa es la única manera de contestar la pregunta. ¿La *única* manera? Sí, y lo demuestro con dos razones: 1. Existen muchos conceptos, muchos métodos, muchos sistemas en torno a lo literario. Existen, podríamos decir, muchas filosofías de la literatura. Esos conceptos y sistemas han funcionado por lo menos en un momento, por lo menos para una persona. Y algunos de ellos han funcionado durante mucho tiempo y para muchísimas personas. Es claro, por ejemplo, que el sistema de Aristóteles dista mucho de haber muerto, a pesar de que no pocas veces, a lo largo del tiempo, se ha pretendido firmar su acta de defunción. Pero también es claro que muchas filosofías de la literatura prescinden o han prescindido de la doctrina de Aristóteles, y que incluso entre los "aristotélicos" de ayer o de hoy no hay ninguno que haya hecho 100 por ciento suyas las enseñanzas del maestro griego. Y pongo de ejemplo a Aristóteles sólo por tratarse de un crítico muy antiguo y muy prestigioso, pero lo mismo hubiera podido poner cualquier otro ejemplo. Por otra parte, es

también claro que en el pasado (remoto y cercano) ha habido concepciones de la literatura que, aun habiendo funcionado y "servido" durante un lapso más o menos largo, no interesan hoy a nadie; y que, por el contrario, en nuestros días han surgido concepciones que hubieran sido inimaginables en el pasado. El que se interese en este hecho —la multiplicidad de conceptos de la literatura y su respectiva vigencia o "utilidad"— podrá encontrar confirmaciones de él con la mayor facilidad del mundo: cualquier erudito, cualquier profesional de los estudios literarios, podrá darle, en unos cuantos segundos, una lista de grandes teóricos de la literatura, de grandes críticos que han desarrollado un sistema propio. Y no nos quepa duda de que en los años y siglos futuros los seguirá habiendo. Porque, como vimos, la literatura no existe propiamente como hecho objetivo y clasificable o rotulable de *uní, vez* por todas, sino que busca su realización en las distintas subjetividades, en las diversísimas conciencias individuales. De ahí que la respuesta a la pregunta "¿Qué es literatura?" (y, poi consiguiente, a la pregunta "¿Qué es la crítica literaria?") tenga que ser estrictamente personal.

2. La segunda razón es más contundente, y por lo tanto necesita menos espacio. Los sistemas que se nos presentan como objetivos, o incluso como científicos, no son sino fruto de una meditación o de una convicción individual. Cualquiera que dice que "no hay obra literaria sin tales o cuales requisitos", o que "la crítica que no atiende a tales o cuales aspectos de la obra literaria no es verdadera crítica", lo que está exponiendo es un credo personal. Y si un crítico, reaccionando contra otro que se deja guiar por "lo que el corazón le dicta", declara que *él* no se fiará de algo tan movedizo como el corazón, sino que analizará la obra literaria con una computadora electrónica para obtener una calibración auténticamente científica, lo que está haciendo es demostrar su muy personal desconfianza de lo que dice el corazón y su muy personal fe en los datos desnudamente "científicos" o técnicos.

Verdaderamente, así lo siento: cada toma de postura frente a la obra literaria es una actitud personal. Por eso no creo ser arrogante si digo que la *única* manera de contestar la pregunta que se hace al comienzo es *mi* manera personal de contestarla. Si tengo una manera mía, es que todos tienen la suya. No es arrogancia decir que soy uno de tantos. Cada uno de nosotros es uno de tantos.

¿Quiere esto decir que mi respuesta es totalmente relativista?

¿Quiere decir que todas las respuestas tienen exactamente el mismo grado de validez? La verdad, no. Porque a continuación de lo anterior hay que reconocer un hecho que habla en contra del desmenuzamiento o del caos individualista.

Este hecho se llama a veces sensibilidad social, a veces afinidad cultural], a veces simplemente solidaridad humana. (Puede tener muchos otros nombres.) He insistido tanto en la subjetividad de la respuesta porque creo que lo que más paraliza a los posibles críticos literarios es el temor de guiarse por su propia experiencia, como si ésta fuera anómala o ridícula, y el afán de adherirse a lo que opina o siente alguien más experto, para así no equivocarse. Pero en cuanto surgen las respuestas individuales se ve que no hay tal anomalía. Una y otra vez, cuando un grupo de jóvenes lee conmigo el cuento de Rulfo, nos encontramos, ellos y yo, con que su experiencia y la mía tienen mucho en común. Y si nuestra experiencia es análoga, es que también son análogos nuestros ideales humanos, o sea nuestros ideales críticos. Después de un rato, los más tímidos acaban por cobrar confianza y hablan, no ya con palabras convencionales (o aprendidas de un maestro, o de un libro de texto), sino con palabras propias, de lo que el cuento de Rulfo ha significado para ellos.

Dicho de otro modo: todos los que tienen alguna experiencia literaria tienen también, necesariamente, sus ideas acerca de lo literario, pero no todos tienen la confianza en sí mismos que hace falta para expresar esas ideas, para comunicárselas a los demás. Tal actitud es explicable, porque se trata justamente de *experiencia*, y un inexperto puede hacer el ridículo cuando habla de algo que no conoce en la medida suficiente. Pero eso nos pasa a todos. No hay *nadie* que sepa cuanto hay que "saber" acerca de la literatura. Todos, en mayor o menor medida, nos apoyamos en otros más expertos que nosotros, en hombres que han leído más, o que han desarrollado mejor el difícil hábito de pensar. (Por lo demás, también ocurre a cada paso que el crítico muy sofisticado aprende mucho del lector primerizo y virginal.) Es verdad que aun el más bisoño necesita cierta confianza en sí mismo, en su propia sensibilidad, en sus propios ideales, pero también es verdad que no sólo el bisoño, sino hasta el más ducho, depende de los descubrimientos de otros y se ha nutrido en filosofías ajenas. El fantasma del caos relativista se nos deshace entre las manos. Hay no sólo la sensibilidad humana general, con sus apetencias y sus terrores, sino también la sensibilidad de la época, la comunidad

lingüística, cultural, social, los hábitos comunes de pensamiento...

Yo, por ejemplo, que no soy ni muy bisoño ni muy ducho, sino que ocupo un lugar impreciso y cambiante entre uno y otro extremo, en una frontera que califico de inexistente, puedo asegurar que *mi* respuesta a la pregunta inicial no es de ninguna manera 100 por ciento mía. Es, en muy buena parte, una respuesta del tiempo en que vivo, de las lecturas que he hecho (y que han hecho muchos contemporáneos míos), de los maestros que he tenido, de las ideas y aun de los prejuicios de la época en que me tocó nacer... (Sería cuento de nunca acabar si me pusiera a decir por qué pienso como pienso acerca de la literatura.)

De esto se sigue que el crítico *está aprendiendo siempre*. No se hace de una vez por todas. El verdadero crítico habla desde su experiencia; y, como es natural, la experiencia de las obras literarias (a semejanza de la experiencia de la vida) no tiene límite. Hay siempre nuevas cosas que leer, hay siempre nuevas lecturas posibles de obras ya leídas. El que considera la experiencia como una etapa que se concluye, como un ciclo que se cierra, se está condenando a la fosilización y a la muerte. No menospreciemos nuestras capacidades de experiencia, y recordemos que ésta se va haciendo no sólo con la lectura y la apreciación personales de las obras literarias, sino también con la lectura y la aceptación (o el rechazo), también personales, de las ideas que nos ofrecen los críticos literarios.

Vuelvo, para terminar, al cuento de Rulfo. La crítica de "Diles que no me maten" consiste en esto: en convertir en palabras lo que hemos experimentado o descubierto al leerlo. Es algo no completamente distinto de lo que hizo el propio Rulfo cuando convirtió en lenguaje su experiencia de la vida. Sólo que la manera de proceder de la crítica es más conceptual, más discursiva.

No todos los lectores tenemos las mismas capacidades o posibilidades de poner en palabras *lo que nos pasa*, pero podemos aprenderlo. Sin embargo, debemos guardarnos del peligro de que ese aprendizaje tome un rumbo pernicioso y nos aparte de la meta, que es *decir lo que nos pasa*. Una experiencia ingenua producirá, por supuesto, una crítica ingenua, sí, pero altamente respetable. Y si la experiencia es ingenua, la crítica no dejará de serlo aunque se cubra de palabras altisonantes, aunque se revista de tecnicismos, aunque se disfrace con ropajes científicos. Una experiencia rica producirá una crítica más profunda. A menudo la crítica más profunda se hace por

ello más técnica y complicada, pero no es algo que se siga necesariamente. Puede haber críticas muy serias que se expresan en las palabras más corrientes. Por supuesto, las críticas de esta clase son mucho más raras, mucho más infrecuentes que las pomposas y vacías. Como dije al principio, los *grandes* críticos literarios son tan raros como los grandes creadores, pero en nuestra mano está hacernos mejores críticos.

Me que el camino es hermoso: vale la pena emprenderlo. Dije que el camino es largo: razón de más para emprenderlo cuanto antes.

CRÍTICA LITERARIA TRADICIONAL Y CRÍTICA NEO-ACADÉMICA

A la hora de ponerme a escribir este discurso,¹¹ teniendo ya delante la primera hoja, aún en blanco, me vinieron a la cabeza unos versitos juguetones, y tan persistentes, que las frases iniciales que yo trataba de elaborar, frases serias, ajustadas a la retórica del exordio, se negaban a cuajar. Decidí entonces hacerles caso a los versitos, que dicen: "soy niño y mochacho, / nunca en tal me vi". Y la experiencia de hacerles caso, de analizarlos, o sea de percibir sus resonancias, era una experiencia grata. Por algo no podía sacudírmelos: eran ellos el comienzo de mi discurso. Una a una, las etapas de su análisis se convertían, sin violencia, en razones para adoptarlos como exordio.

Una primera razón es ésta: la confesión del estado de ánimo en que se encuentra el orador es una forma clásica de exordio (en Cicerón hay ejemplos excelentes), y forma honrada, relativamente inmune a la mentira. Lo primero que me dicen esos versos es que el trance de la recepción en El Colegio Nacional me asusta, lo cual es absolutamente cierto. Revive en mí, intensificada, la sensación de hace años al llegar a una primera hora de clase o al dar una conferencia a oyentes raros: un tem-blorcillo especial, ganas de estar en otro lado. La idea que tengo del Colegio Nacional me hace sentirme poco serio, mal preparado, fuera de mi atmósfera, niño y mochacho que nunca en tal se vio.

Segunda *razón*: esos versitos están trabados con la memoria de Alfonso Reyes, lo cual me permite poner con toda naturalidad, y ya en esta primera hoja, el nombre de uno de los miembros fundadores del Colegio Nacional, que el año de su toma de posesión (1943) tenía una obra escrita atterradoramente más amplia que la mía. El homenaje a los grandes está muy en las normas retóricas del exordio, pero mi homenaje es tan espontáneo como mi confesión de miedo, porque lo que hubo entre don Alfonso y yo, con todas las limitaciones impuestas por mi inmadurez, fue una auténtica amistad literaria.

Tercera y decisiva razón: esos versos me gustan. Las palabras "soy

¹¹ El discurso de ingreso en El Colegio Nacional, 26 de junio de 1981.

niño y mochacho, / nunca en tal me vi" tienen para mí eso placentero que se llama chiste, que se llama gracia; son, para mí, palabras vivas, sugerentes, y de lo que voy a hablar en mi discurso es de cómo entiendo mi profesión de filólogo, puesto que evidentemente es esa profesión lo que me ha traído aquí, y "filología", como se sabe, significa afición a las palabras.

Explicaré el chiste de los versitos. En sus últimos años, Alfonso Reyes solía platicar conmigo un rato cada día, en El Colegio de México. Y a él, que era un sibarita del verso, le oí decir más de una vez eso de "soy niño y mochacho, / nunca en tal me vi", que sonaba especialmente gracioso en sus labios. Pero además del placer de la situación estaba el placer de la evocación, pues se trata de una cita literaria. Abundan en la literatura de los Siglos de Oro las menciones de "La niña de Gómez Arias", historia trágica basada al parecer en un hecho real y cantada en el siglo XV en un romancillo del cual no se recordaban ya, a mediados del xvi, sino los cuatro versitos del momento más patético, cuando el desalmado Gómez Arias se apresta quizá a degollar a la tierna doncellita y ella implora, toda llorosa:

Señor Gómez Arias,
doleos de mí:
soy niña y mochacha,
¡nunca en tal me vi!

En los siglos XVI y XVII hubo una serie de reconstrucciones cultas de la historia original —entre ellas una comedia de Vélez de Guevara y otra de Calderón—, y estas reconstrucciones incluyen, como joya, los cuatro versitos que se salvaron (todo lo demás, y hasta el nombre de la desventurada niña, se olvidó). Por otra parte, los cuatro versos sobrevivientes se hicieron proverbiales, y, desligados de la historia a que pertenecían, pudieron aplicarse a muy otras circunstancias, y ponerse, por ejemplo, en labios de una inocente (o pseudo-inocente) muchachita en su noche de bodas: "Señor Gómez Arias, / doleos de mí: / soy niña y mochacha, / nunca en tal me vi".¹²

¹² Muchas menciones antiguas de esta pequeña cuarteta (a veces en versión masculina: "que soy niño y solo", "soy niño y muchacho") pueden verse en Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 888 A. Hacia 1550 el refinado Bernardim Ribeiro, portugués, escribió una extraña novelita que comienza con un relato puesto en boca del principal personaje femenino: "Menina e moca [niña y muchacha] me levaram de casa de minha mãe para muito longe". El recuerdo de la niña de Gómez Arias, reforzado por una observación

Claro que los chistes explicados acaban por perder el chiste. Pero quería poner de relieve, aunque fuera a través de ese ejemplo miniatura, el flujo y reflujo que hay entre experiencia literaria y placer literario. Cada placer vivido se queda, se sedimenta y se hace parte del humus de la experiencia, nutridor a su vez de placeres. Uno de los libros más populares de Alfonso Reyes se llama justamente *La experiencia literaria*, y una de las lecciones de ese libro es que la literatura tiene más que ver con el placer que con la solemnidad y el aburrimiento. En el caso que he evocado, una parte de mi placer consistía en sentirme amigo literario de don Alfonso, saber que él sabía que yo, aprendiz de filólogo, era buen captador de su chiste, de su parodia de "La niña de Gómez Arias".

Y es que hay —no cabe duda— chistes que sólo entienden los profesionales, los conocedores, los que se han dedicado a algo, los que han puesto su vida en algo. Los chistes que metió Bach en su *Ofrenda musical* son para los músicos, no para todo el mundo. Y aquí entra, además, la otra cara de la palabra *chiste*, ya no la "gracia" que por sí sola —mágicamente, se diría— nos pone la sonrisa en los labios, sino la "gracia" derivada o refleja que procede por ejemplo de algún espectáculo de chambonería humana y que, como nada humano nos es ajeno y somos parte del espectáculo, nos hace sonreír también, aunque de otra manera, o nos provoca la carcajada. También en este segundo sentido, cada profesión tiene sus chistes. Es un derecho inalienable de los profesionales, de los conocedores, reírse, no de la torpeza en sí, sino de la torpeza que pretende teñirse de pericia. Dice Sor Juana que "una herejía contra el arte", o sea una chambonería en el quehacer literario, "no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura". Horacio, un poeta en quien la palabra *chiste* sonríe equilibradamente con sus dos caras, comienza el *Arte poética* dándoles a sus amigos una idea del esperpento, del mamarracho, y lanzándoles la famosa pregunta: "Si ustedes lo ven, ¿serán capaces de aguantar la risa?" (Alfonso Reyes hubiera podido ser un gran escritor satírico: contaba chistes muy regocijantes en que entraban poetas malos, versos cacofónicos, profesores dogmáticos,

del autor "Ela era mofa e nunca se vira ainda neutra tal" (nunca en tal se había visto), era tan claro, que los editores cambiaron el título original, *Saudades*, por el de *Menina e moca*, que fue el que se le quedó. En realidad, según Margit Frenlc (núm. 888 B), del viejo romancillo parecen haberse salvado otros dos versos: "que me llevan presa/ a Benameji". (Nota de 1993.)

críticos torpes y otras varias encarnaciones de lo literario risible.)

Yo me declaro gustador de estos chistes, y partidario, además, de que trasciendan los círculos profesionales y se difundan lo más posible entre el público. Los chistes de matemáticos difícilmente funcionarán entre los legos, pero los profesionales del estudio literario no debiéramos olvidar que el gusto por la literatura es tan propio de la gente común y corriente como de nosotros. Un lector común y corriente del *Quijote*, capaz de sonreír ante las múltiples gracias de Cervantes, está capacitado como yo para encontrar chistosa la siguiente historia oída en un círculo profesional: el profesor fulano, en la universidad zutana, les dice a los alumnos al llegar a Cervantes: "Las razones que hacen del *Quijote* un libro inmortal son catorce. Las diré despacito para que ustedes las copien sin equivocaciones." (Es uno de esos chistes que llevan la coletilla "Te juro que es verdad, yo estaba allí".)

La risa puede ser amarga. Yo confieso que la mía no lo es tanto. Ciertamente es que en mis tiempos de estudiante universitario había esos mismos profesores que hoy siguen preguntando, en examen semestral, dónde nació César Vallejo y de qué murió Juan de Mena y de cuándo es la primera edición de *La vorágine*. Pero no me hicieron daño, no alcanzaron a frustrarme. Muchos no han tenido mi suerte. Por eso me han llamado siempre la atención esos pasajes de autobiografías, de memorias, de "Bildungsromanen", de novelas autobiográficas, en que tantos hombres de letras, a través de los siglos, se refieren a sus maestros de literatura; me impresiona la vividez con que suelen evocar alguna de las mil formas de la inepticia, y es raro que estas evocaciones no vayan rodeadas de un aura de risa, a veces pura, a veces más bien amarga.

Voy a detenerme en uno de esos pasajes "literario-autobiográficos". Es un par de páginas que se lee hacia la mitad de *Paradiso* de José Lezama Lima, allí donde se toca la fase "universitaria" de la formación de José Cerní y se inicia su relación con Ricardo Fronesis. La escena transcurre en el patio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, pero lo mismo podría transcurrir en un lugar análogo de cualquier facultad de letras del mundo hispánico, pues a pesar de su extraño vocabulario (por ejemplo, llamar "Upsalón" a la universidad), a pesar de sus metáforas inesperadas y de sus acumulaciones de ideas, a pesar de todos esos rasgos irrealizadores y casi frenéticos de su lenguaje, Lezama

expone una realidad muy reconocible y muy concreta, aparte de que él mismo, de cuando en cuando, incrusta expresiones en que el pan es pan y el vino vino, dice llanamente que en Upsalón "las clases eran tediosas y banales", además de "tontas", y habla de un "vulgacho profesoral". Los pobres estudiantes, "obligados a remar en aquellas galeras", acaban de salir de una clase acerca justamente del *Quijote*. Por fortuna está allí Fronesis, el ingenioso, el elocuente Fronesis, que, después de resumirles a sus compañeros, en rápida caricatura, los lugares comunes soltados por el profesor (la cárcel de Cervantes, el ataque a los libros de caballerías, todos esos "escudetes contingentes", como él los llama), se lanza en seguida a lo alto para iluminar, como en relámpagos, algunas de las muchas zonas invitadoras del *Quijote* que el rancio cervantismo profesional sistemáticamente ignora.

El coro de estudiantes, mientras tanto, hace gestos de interés y de asentimiento. Hay un ambiente de "aleluya". Pero José Cerní, que no es miembro de ningún coro, revienta por hablar: quiere lucirse, y sólo espera el momento en que Fronesis tenga que tomar resuello para robarle la palabra y, como dice Lezama, "colocar una banderilla".

Por fin hay un respiro, y Cerní se lanza al ruedo. "La crítica — dice — ha sido muy burda en nuestro idioma". Y con esta frase se adueña del silencio de todos. El esquema de su discurso reproduce el de Fronesis, pero Cerní no habla de Cervantes, sino de la poesía barroca, "que es —dice él— lo que interesa de España, y de España en América". También él empieza con el chiste y la caricatura, para luego mostrar, como en relámpagos, algo de lo mucho que no saben ver los profesores y críticos al uso. ¡Pobre Cervantes, sí! Pero también ¡pobre poesía barroca, en qué manos ha caído! Primero Menéndez Pelayo, esa "brocha gorda" que cubrió su ignorancia con descaro y hasta con arsénico, y ahora "la influencia del seminario alemán de filología", cuyos devotos "cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba". No cabe duda: la crítica ha sido muy burda en nuestro idioma.

La banderilla del adolescente Cerní me parece espectacular. Es un buen "chiste para profesionales" metido en una novela que cualquiera puede leer. Y como es un chiste que cala hondo, merece su glosa.

Las páginas en que Menéndez Pelayo llora la vergüenza nacional que es el barroco, y dice horrores de Góngora y de Sor Juana, son

clásicas por su cerrazón y su bilis negra. Pero, salvo a uno que otro trasnochado, ya no le hacen daño a nadie. Los críticos, los investigadores, los maestros de literatura, los profesionales todos, hasta los más respetuosos de la memoria de don Marcelino, saben que sus páginas sobre la poesía barroca no cuentan ahora sino como ejemplo insigne de un mal que a todos nos aqueja: la ignorancia. Menos prudente que otros, don Marcelino exhibía con la misma euforia lo mucho que sabía y lo mucho que su cerebro atropellado le impedía convertir en verdadera experiencia literaria. Pero las páginas en que muestra lo experto que era en ciertos terrenos se leen aún con provecho y hasta con gusto. En 1966, cuando se publicó *Paradiso*, llamar "brocha gorda" a Menéndez Pelayo sobre la sola base de su cerrilidad frente a la poesía barroca era un chiste casi obvio. "A moro muerto gran lanzada", se le podría decir al iconoclasta y exhibicionista Cerní.

Pero no olvidemos que el chiste es artificio, hechura de arte, abstracción o parcialización de la realidad, no espejo liso y directo, sino cóncavo o convexo como los del callejón del Gato, o estrellado, o espejo de otro espejo. El chiste tiene la misma impunidad o irresponsabilidad que la ficción literaria. ¿Cómo decidir si el que escribió que "*todas las gaviotas tienen cara de llamarse Emma*" hizo un chiste o un poema miniatura? La equivalencia entre lluvia y llanto que encontremos en una poesía no significa que la lluvia, así sola, sea melancólica. El chiste de la "brocha gorda" funciona cuando hacemos las debidas abstracciones. Santo Tomás diría que nada es cómico *per se*, sino que las cosas son cómicas *secundum quid*. Más simple: para entender un chiste, para saber a qué viene, hay que estar en antecedentes.

He llegado a esta perogrullada para glosar más cómodamente la segunda parte del chiste, la de los críticos que, por influencia del seminario alemán de filología, cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y le estudian sus cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba. Algo ocurre aquí, algo se atraviesa. Yo, que me he presentado como filólogo, debo añadir ahora que buena parte de mi formación procede justamente del seminario alemán de filología.

En efecto, el seminario alemán de filología (de filología románica, habría que aclarar) tenía, durante mis años formativos, bastante influencia en no pocos ámbitos críticos del mundo de habla española. Su prestigio era internacional porque sus elementos eran

internacionales. Karl Vossler, Ernst Roben Curtius y Leo Spitzer estaban en contacto con el ancho mundo: eran grandes lectores de los clásicos, pero leían también a los lingüistas, teóricos y críticos literarios, filósofos, historiadores, sociólogos y psicólogos de su tiempo. Cada uno a su manera, porque son muy distintos entre sí, Vossler, Curtius y Spitzer son parte de mi educación porque me dieron lecciones perdurables. Y, sobre todo, el hombre que más sólidamente me guió en el estudio de la lengua y la literatura, Raimundo Lida, espíritu apasionado y lúcido, maestro que había descubierto sus propios caminos y estimulaba al discípulo a encontrar los suyos, poniéndolo socráticamente en guardia contra lo que es moda, pedantería y bla-bla, fue en el mundo hispánico uno de los más altos conocedores de esa escuela alemana de filología romance, y tradujo en un español muy fino varios de sus productos. Estoy, para decirlo gráficamente, tan dentro de la tradición de ese seminario alemán, que la expresión "cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba", tan cómica en el contexto *deParadiso*, a mí, por sí sola, no me hace reír en modo alguno: la encuentro ciará, la encuentro potencialmente seria y significativa.

Parecería que, en vez de celebrarle su chiste a Cerní, le estoy dando un tirón de orejas. Pero no: el chiste de las cláusulas trimembres es bueno, es eficaz. En mi interior se lo aplaudo a Cerní tal como antes le he aplaudido a Fronesis sus sarcasmos sobre el profesor que habla de Cervantes, me río igual de regocijado, igual de no aludido por la pulla.

La explicación de la paradoja importa para mi propósito. Y como la mejor manera de explicar un fenómeno de orden literario y lingüístico es acudir a un ejemplo, tomaré algo breve, un soneto, y tomaré también un grupo no muy grande de críticos, de lectores amantes de la poesía, todos ellos "filólogos" en el sentido básico de la palabra, que es el que me importa; pondré a este grupo en contacto con el soneto, y trataré de dar una idea de lo que entonces ocurre.

Sin mucho cavilar, encuentro un soneto que viene como anillo al dedo, y anillo de oro. Es el soneto de Lope de Vega "A la Noche", que empieza "Noche, fabricadora de embelecados..." Son tantos, entre los sonetos innumerables de Lope, los que siguen vivos y frescos, que a cualquiera se le olvida si ha leído tal o cual de ellos. El soneto "A la Noche" puede no ser de los más leídos, pero yo lo encuentro bellissimo.

Aquí voy a ir más despacio. A mí me alarma la desconfianza que ciertos críticos muestran por aquello que debiera ser la fuerza del crítico, a saber, la experiencia. Y me preocupa que ciertos profesores transmitan a los inocentes alumnos esa actitud de apocamiento y desconfianza frente a las reacciones personales de lectura so pretexto de implantar lo que llaman "posturas científicas" y eliminar lo que llaman "impresionismo". Sé muy bien qué clase de mal quieren combatir. Recuerdo cierto trabajo de un estudiante acerca de Garcilaso, en que de la manera más entusiasta y más inexplicada decía y repetía que la primera Égloga es una "sinfonía en blanco". Es natural que esa clase de balbuceos impaciente a muchos, pero el remedio drástico que ciertos profesores recetan es peor que la supuesta enfermedad. Prefiero las sinfonías en blanco, prefiero las simples conversaciones en que se habla de lo bonito de unos versos, de lo emocionante de una novela, de lo decepcionante del desenlace de un cuento, etcétera, a los productos de cerebros robotizados en que la impresión producida por una obra literaria, su resonancia íntima, ha sido escrupulosamente raspada. Deberían saber, esos timoratos, que el verdadero antídoto contra lo que llaman "impresionismo" lo llevamos todos los seres humanos en la psique, tal como en la sangre llevamos esos anticuerpos que se encargan de nuestro equilibrio biológico. Desde que la humanidad descubrió eso que por brevedad llamamos belleza, desde que hizo consciente eso tan abarcador que llamamos poesía, siempre se ha oído cómo un ser humano le dice a otro: "Esto es bellissimo: ¿no lo sientes también tú así?" A veces hay una como urgencia de confirmación, y la pregunta puede adquirir tono dramático: "Dime, por lo que más quieras, ¿ves lo que yo veo, o me engañan mis ojos?" Pero muchas otras veces se trata de una simple necesidad de comunicación, y entonces hasta sobra la pregunta: implícitas en la declaración están todas las preguntas posibles. Un estudio literario normal aspira siempre al diálogo. La experiencia literaria es negocio de muchos.

Declaro, pues, que el soneto de Lope de Vega me parece bellissimo, y en seguida me nace un deseo de despersonalizar mi impresión, o más bien de interpersonalizarla, no por miedo de ser motejado de impresionista, sino por gusto "instintivo" de saber lo que sienten los demás, que es como un episodio de la eterna y gozosa lucha por explicarnos objetivamente eso tan subjetivo que es la sensación de lo bello.

No me cuesta trabajo reunir un grupo perfecto de lectores de ese soneto, tan dignos de él como digno él de ellos. A ningún estudioso de la literatura debiera costarle trabajo convocar un grupo así. Son los maestros que nos han enseñado a ver las cosas, no importa si en el aula, en un trato más íntimo o a través de su obra escrita, ni importa si viven o ya murieron, ni tampoco si sus lecciones son técnicas o líricas, sistemáticas o esporádicas. Y son también, indistinguibles de los maestros, los amigos con quienes hablar de literatura —comentar una novela, por ejemplo— significa lo mismo que hablar de la vida, porque los mecanismos de comprensión y de respuesta que entran en juego son básicamente los mismos.

Por gracia de los dioses, mi grupo es muy bueno, y debo presentarlo con cierta solemnidad. Tres de los dialogantes han muerto, pero los vamos a imaginar vivos y activos a todos, y además' contemporáneos, aunque cronológicamente no lo sean. Todo es ideal. Vamos a imaginar un lugar muy propicio para el diálogo: la casa de Cicerón en Túscolo, la de Erasmo en Basilea, la de Goethe en Weimar. Y no nos olvidemos de imaginar una biblioteca maravillosa: que si entablado ya el diálogo en torno al soneto se le ocurre a alguien, por ejemplo, ver de cerca la palabra "embeleco" del primer verso, "Noche, fabricadora de embelecocos", esté a la mano el *Diccionario etimológico* de Coraminas, que dice que es un arabismo propio sólo del español y el portugués, y esté también a la mano el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, contemporáneo de Lope, que dice que "embeleco" es "engaño o mentira con que alguien nos engaña divirtiéndonos [o sea distrayéndonos, robándonos el tiempo] y haciéndonos suspender el discurso [o sea volviéndonos locos] por la multitud de cosas que enreda y promete". Como la biblioteca es ideal, tiene todos los libros y revistas imaginables, aunque no vayan a necesitarse. Todos los dialogantes se tratan como amigos, porque todos son amigos míos. Pero yo me abstendré de hablar. Me limitaré a oírlos.

El primer convocado es Raimundo Lida, hombre de estudio, serio, cauteloso, que sabe por qué dice lo que dice. Viene en seguida Juan José Arreóla, el que no pasó de tercer año de primaria, el repentista, el improvisador. ¿Contraste forzado? No, nada de forzado. Lida y Arreóla (que, por cierto, no sólo se entienden entre sí, sino que se admiran) son mis dos grandes maestros, y a título igual, pues los dos me transmitieron por igual algo de su experiencia literaria

y de su amor a las palabras. Después de ellos se agolpan los nombres: mis otros maestros, mis otros amigos, mis otras lecturas. Nunca he pertenecido a un capilla literaria, ni tampoco he sido un lector muy sistemático, pero es enorme mi gratitud con los muchos autores que me han hablado de literatura, desde Platón —Platón más que Aristóteles— hasta los de este siglo, Antonio Machado, John Middleton Murry, Edmund Wilson, Román Jakobson, Albert Béguin y tantos más. Decido rápidamente quedarme con tres: Tomás Segovia, Dámaso Alonso y Leo Spitzer. (Elijo a Spitzer por el recuerdo de su análisis de otro soneto de Lope, el intitulado "Al triunfo de Judit".) Segovia, Alonso y Spitzer, con Lida y Arreóla, bastan y sobran para animar la tertulia. Quien la preside es, por acuerdo unánime, Alfonso Reyes. Una circunstancia afortunada es que ninguno de los seis ignora lo que es la tradición del seminario alemán de filología. Pero Spitzer, el único representante real de esa escuela, aparte de no ser un monomaniaco, es sólo una de las seis voces. Y, como la tertulia está hecha de mi experiencia, de lo que en mí han dejado esos maestros-amigos, puedo hasta ver las reacciones físicas de algunos a la hora de leer el soneto y de captar sus gracias, sus chistes diversos: los ademanes efusivos de Arreóla, los ojos brillantes de don Alfonso, o la sonrisa de Lida, una sonrisa como vuelta hacia dentro. No hace falta decir que el soneto les gusta a todos:

¡Noche, fabricadora de embelecios,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en tí su bien conquista
los montes llanos y los mares secos;
habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos!
La sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
solicita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.
Que vele o duerma, media vida es tuya:
si velo, te lo pago con el día,
y si duermo, no siento lo que vivo.

Don Alfonso pondera el arte que tiene Lope de "entrar con pie derecho". Ese primer verso, "Noche, fabricadora de embelecios", es

como la primera frase de ciertas obras musicales que fluyen como agua. Y además del comienzo feliz, la concentración. En catorce versos no puede haber desperdicio. Como mago que es, Lope se saca de la manga, casi jugando, esos versos preñados y fuertes con que caracteriza los embelecados de la Noche, y hace así caber en un endecasílabo, como en una cápsula muy cargada, dos imágenes sobrecogedoras: "manos del bravo y pies del fugitivo": la noche, ocasión irresistible para el asesino; la noche, encubridora del malhechor a quien persigue la justicia.

Arreóla confiesa que de sólo imaginar lo que serían de noche las calles del Madrid de Lope de Vega se le pone la carne de gallina. Pero no es ése el peor de los terrores. Lo peor de la noche son los terrores solitarios del insomnio. En el insomnio cabe todo, y el valium no vale de nada. Lope compuso su soneto en una noche de insomnio, y lo único que puede hacerse con una noche así es maldecirla. De ahí ese verso, "loca, imaginativa, quimerista", y sobre todo ese otro, "solicita, poeta, enferma, fría", cuatro insultos como latigazos, y el peor de los cuatro es "¡poeta!".

Como movido por la palabra "poeta", Segovia interviene y recita, despacio, el segundo cuarteto:

habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos.

No son —dice Segovia— insultos ingenuos o de primera intención. Lope es un romántico que ha experimentado la poesía de la noche (incluyendo en la poesía lo quimérico, lo traicionero, lo enfermizo de la noche, incluyendo también el puñal solapado y la huida entre tinieblas); sólo que en vez de escribir una absorta ponderación del hechizo nocturno o un enloquecido drama de sangre y de muerte, como se hará muchos años después, él se pliega al gusto de la época y artificioosamente convierte su experiencia de la noche en una irónica sarta de improperios, en una especie de poético berrinche.

Sin alzar la voz, Lida observa que no hay contradicción entre lo que dice Arreóla y lo que dice Segovia. El soneto es todo eso, y más. Se entiende de golpe, se goza de golpe, pero deja también un apetito de reflexión, de ahondamiento en las palabras. No porque sean palabras difíciles, pues todos estamos de acuerdo en que el

barroquismo de Lope es terso en comparación con el de Góngora. Pero esa tersura merece atención. "Espantadiza de tus mismos ecos", le dice Lope a la Noche, y después de un momento comprendemos que somos nosotros los que en la calle nocturna y desierta nos asustamos del eco de nuestros propios pasos. La llama "solicita" y "poeta", y, claro, somos nosotros los que en la noche nos ponemos "solicitos", o sea nerviosos, inquietos, nosotros los que de noche nos volvemos poetas. Preguntas: ¿Es Lope más "moderno" que Góngora, más "universal" por más accesible? ¿Es un poeta más "humano" que Góngora? ¿Qué significaba "humano" en la España de los Felipes? ¿Y qué tenía Lope en la cabeza al llamar "mecánica" a la Noche, al llamarla "filósofa"?

Spitzer quiere comentar que las resonancias de palabras como "mecánica" y "filósofa" son casi las mismas en toda la Europa heredera del humanismo, pero sobre todo quiere señalar cómo el diálogo sobre el soneto se ha movido en círculo: de la intuición global al sentido de una palabra, y de aquí otra vez al sentido total, que queda así vigorizado (o tal vez corregido). A él le divierte enormemente el girar de este "círculo filológico", como él lo llama. Arreóla ha tenido la intuición del insomnio, y este aspecto vivencial tiene su correlato en el aspecto retórico: la hechura del soneto es la hechura del insomnio febril. Las ideas que se agolpan en la cabeza forman unas letanías negras a Nuestra Señora la Noche, letanías "incantatorias", sin respiro entre advocación y advocación. Los versos más representativos son los que corresponden a los movimientos más veloces de la maquinaria del delirio insomne: "solicita, poeta, enferma, fría", "mecánica, filósofa, alquimista".

Dámaso Alonso ha estado oyendo a Spitzer con una sonrisa que yo siento levemente irónica. Pero está de acuerdo con él, y le propone que el círculo filológico se extienda más allá de las palabras y abarque también su ritmo. Por ejemplo, la fuerza de un verso como "mecánica, filósofa, alquimista" no está en solas las palabras, sino también en su contraste rítmico con los otros tres, que tienen un comienzo tan uniforme, "habitadora", "encubridora", "espantadiza". Entre el verso "habitadora de celebras huecos" y el verso "espantadiza de tus mismos ecos", de ritmo tan calmado, el verso "mecánica, filósofa, alquimista" es como una cuña violenta, y su fuerza está no sólo en esas voces dactílicas que parecen despeñarse, "mecánica", "filósofa", únicos esdrújulos del cuarteto, sino en su ritmo todo de

cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba.¹³

Así como suena: cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba: ¡el chiste de *Paradisol*! Pero ninguno de los dialogantes se ha reído.

Mi imaginario diálogo ha llegado adonde yo quería traerlo. No perderé tiempo en excusarme por su esquematismo y sus demás torpezas, pero sí diré que, aunque sea esquemáticamente, les he guardado el decoro a los personajes. No hay inverosimilitudes. Spitzer es capaz de concebir el soneto "A la Noche" como una "fleur du mal" *avant la lettre*. Arreóla bien puede hablar de insomnio, Dámaso Alonso bien puede hablar de cláusulas trimembres. Los seis interlocutores saben que cada experiencia poética evoca otras experiencias, y que las resonancias se incorporan sin violencia a la sustancia de la lectura. Ver el lado "romántico" de Lope, como hace Segovia, o su lado "simbolista", como hace Spitzer, es todo lo contrario de un disparate crítico: es una manera de entender a Lope. Así también, nadie pestañea al oír el tecnicismo de Dámaso Alonso: a todos les consta que la eficacia de muchos versos está, más allá de las palabras, en su acomodo, su ritmo, su distribución silábica, sus acentos, y les consta asimismo que desde siempre, desde que hay noticias de indagación sobre el lenguaje, en la India, en Grecia, en todas partes, el estudio de esa clase de fenómenos se hace, por elementales necesidades de precisión, a base de términos técnicos. La expresión "cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba" es, en este momento, seria y significativa.

¿Y el chiste, entonces? Obviamente, falta un séptimo personaje. No lo conozco como a los otros seis, pero algo le sucede: o no ha asistido a todo el diálogo en torno al soneto, o apenas lo ha entreoído porque en realidad no le interesa, o tiene una afición muy especial a los esquemas y a las fórmulas, o ha encontrado irresistiblemente seductora la última observación de Dámaso Alonso; el caso es que el séptimo personaje truenos los dedos, corre en busca de una biblioteca de autores de lengua española y se dedica a coger desprevenido a "uno de

¹³ Es exactamente el ritmo de "Mecánica, sincera y peruanísima...", verso inicial de uno de los *Poemas humanos* de César Vallejo. Es también el ritmo de "adúltera, ladrona y homicida", verso de uno de los *tres* sonetos a la Noche que puso Lope de Vega en su comedia *La noche toledana*—soneto que tiene, por cierto, un verso muy bonito: del ganado, terror; del lobo, fiesta", estructuralmente análogo a "manos del bravo y Pies del fugitivo". (Nota de 1993.)

nuestros clásicos", no para robarle el fuego celeste, sino para contarle sus cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba. Y entonces sí relampaguea la pregunta horaciana: si alguien ve eso, ¿será capaz de aguantar la risa?

El chiste de Lezama Lima, chiste doble, chiste bipolar, no es nada bobo. ¿Valía la pena sustituir la brocha gorda por la pistola de aire? Entre polo y polo, entre uno y otro extremo de ignorancia, el chiste deja espacio para las maneras intermedias y para las maneras híbridas. Digo "ignorancia" en el más aséptico sentido etimológico. Ignorar es no conocer. Conocer un soneto de Lope de Vega significa responder a lo que pide, que es ser captado, y captado en lo que tiene de gracia propia. Sin esto, hablar de él es exhibir ignorancia.

Lezama, que es cuidadoso, no dice en qué consiste el seminario alemán de filología; lo que dice, y muy claramente, es que el disparate no está en el seminario, sino en su *influencia*, palabra apta por su imprecisión. Para ser preciso, hubiera tenido que hacer una frase kilométrica: "casos exagerados y risibles de pseudo-cientificismo causados por la aceptación dislocada de una parte de una de las corrientes de estudio técnico a que ha dado lugar la influencia, mal asimilada, del seminario alemán de filología" —y el chiste se habría perdido.

Ya he rendido homenaje al seminario alemán de filología, y ahora se lo rendiré, muy conciso, al movimiento intelectual de nuestros tiempos. Las escuelas críticas de hoy son de una riqueza deslumbrante. Enumero algunos de sus rostros: lingüística neo-saussuriana, sociolingüística, psicolingüística, gramática transformacional, *rhétorique nouvelle*, *poétique nouvelle* y *nouvelle critique*, estructuralismo, marxismo, psicoanálisis, crítica del texto, análisis funcional, semiótica. Rostros que se entrecruzan, atrayéndose aquí, rechazándose allá: el neocartesianismo de Chomsky es luz para unos, escándalo para otros, y decir "antipsicoanálisis" puede ser una manera polémica de decir "psicoanálisis", tal como decir "antinovela" era hace poco una manera polémica de decir "novela". La filología, el amor a las palabras, está adquiriendo, en los países que se llaman desarrollados, formas nunca antes vistas ni oídas. Hay filósofos y lógico-matemáticos que hacen de la palabra humana el objeto de su estudio. Hay vidas dedicadas a la investigación de los aspectos neurológicos del lenguaje, y vidas dedicadas a la computación electrónica del estilo literario, terrenos en verdad alucinantes. Y lo

que siempre se ha hecho, se hace ahora en condiciones maravillosas. Sin gastar el tiempo en política ni en pleitos, Roland Barthes, eslabón de una larga y admirable cadena de individualidades críticas francesas, hizo escuela, y escuela numérica y geográficamente impresionante, con una velocidad que no se usaba en tiempos de Sainte-Beuve y de Brunetière. Román Jakobson (a quien conozco personalmente) es, para mí, tan maestro como Leo Spitzer (a quien no conocí): ¡qué espíritus agudos, punzantes, qué ingenios provocadores, qué expertos del lenguaje, los dos! Pero el nombre de Spitzer nunca sonó como suena y resuena hoy el de Jakobson. Hace treinta años, la única manera que teníamos en México de informarnos acerca de los formalistas rusos era platicar con Raimundo Lida, que los leía en alemán. Hoy los formalistas rusos son triviales. Es pasmosa la cantidad de traducciones que hay de toda esta clase de productos del ingenio. Se traducen las grandes obras críticas y teóricas, pero se traducen también cosas cuyos equivalentes, hace treinta años, no abandonaban la discreta penumbra de las revistas y colecciones especializadas, por no ser sino detalles episódicos o marginales de la vieja historia de atracciones y rechazos entre lingüística y literatura, entre gramática y poesía. Ningún crítico, ningún profesor del mundo de habla española puede hoy quejarse de falta de acceso a la información. En las editoriales y en las librerías reina la bonanza.

Pero... Aquí viene el *pero*. No hace mucho observaba Félix Guattari, hombre de mucha experiencia, que las grandes "modas teóricas" de hoy (y enumeraba el althusserismo, el estructuralismo, el lacanismo y varias más) son utilizadas por los universitarios "como si fueran dogmas religiosos", y recibidas con el mismo embeleso con que las colonias de tiempos pasados recibían lo producido en las metrópolis, todo lo cual, según él, está causando "más mal que bien". Yo siento lo mismo. Toda esa floración a que me he referido, esas grandes aventuras teóricas, esos brillantes documentos analíticos de la eterna lucha de Jacob con el ángel, todo, todo eso está causando más mal que bien, por la manera como se recibe. Ciertas manifestaciones de la adopción embelesada de esas grandes modas me parecen casos diáfanos, no ya de progreso improductivo, sino de progreso contraproducente. *Corruptio optimi, pessima*. Del mejor vino se hace el peor vinagre. Ante ciertos resultados, dan ganas de enviarle un mensaje a Lezama Lima: *La crítica sigue siendo muy burda en nuestro idioma*.

Aquí debo precisar las fronteras de mi alarma. Nada menos burdo que los ensayos críticos de Borges: no se parecen mucho a los de Nabókov, pero no les ceden un punto en diafanidad y en inteligencia. La visión de Octavio Paz es distinta de la de Edmund Wilson, pero el placer de quien lee a Wilson no es muy distinto del placer del lector de *Cuadrivio*. Lezama no lo dijo en su novela, pero bien sabía que en 1966 había ya una levadura muy fuerte en la crítica de lengua española, y él era parte del fermento. Estoy seguro, además, de que no es México el único país de idioma español en que hay buenos críticos jóvenes, de esos que saben, con Ezra Pound, que la labor del crítico "consiste en velar por que la literatura sea noticia y siga siendo noticia", y no en guardar un museo ni en vestirse a la moda. La que me alarma es cierta crítica universitaria que parece nutrirse exclusivamente (y por lo común a través de traducciones no muy esmeradas) de eso que Guattari llama "productos de las metrópolis", sin abandonar por ello su condición de burda. A ésa, la llamaré en adelante, por comodidad, "crítica neo-académica". El adjetivo "académica", aplicado al sustantivo "crítica", siempre ha tenido matices peyorativos. Pues bien: si lo que hace el profesor que dicta las catorce razones de la inmortalidad del *Quijote* es crítica "académica" cruda, lo que hace el que dicta los métodos y los pasos que se siguen para el análisis dizque científico del relato es crítica "neo-académica" en su forma más descarnada.

Pero me es preciso entrar en detalles para poder presentar al crítico neo-académico tal como honradamente lo veo. Lo haré mediante cierta estilización o abstracción, pues, aparte de que no tengo nada contra las personas, el crítico neo-académico existe en otros países de lengua española y no sólo en México. Mi "crítico neo-académico" es un *compositurn*, un extracto.

Cualquier lector ordinario de Proust se da cuenta de que su ritmo narrativo, su manera de evocar el ayer, dista mucho de ser uniforme: hay en su escritura pasajes rápidos y pasajes lentos; a veces el relato es derecho y a veces tortuoso, porque dentro de él se meten otros relatos, etcétera. Se comprende que un lector francés nada ordinario, uno de los representantes de la escuela moderna, muy inteligente, muy alerta, se haya puesto a analizar el fascinante uso proustiano de los tiempos verbales, y a delimitar, caracterizar y clasificar (con su correspondiente terminología técnica, por supuesto) los diversos tipos de relato y las diversas maneras de relato dentro del relato. Entonces, en uno de los países de lengua española, el crítico neo-académico decide hacer otro tanto con "uno de nuestros clásicos",

con el *Lazarillo de Tormes*. El hecho de que el estilo del *Lazarillo* carezca de las complejidades del de Proust no arredra al crítico neo-académico. Además, el crítico neo-académico ni siquiera ha leído a Proust. No le hace falta. Lo que le interesa es hacer caber en su análisis "científico" del *Lazarillo* el mayor número de los tecnicismos recién admirados y recién aprendidos. Y a esta labor se entrega con entusiasmo, sin otra contrariedad que la de hallar que el único caso de "relato dentro del relato" que hay en el *Lazarillo*, allí donde el hidalgo muerto de hambre le cuenta a Lázaro su vida, no es muy lucido desde el punto de vista estructural, porque está al final de un capítulo debiendo estar mejor hacia el centro.

El crítico neo-académico tiene mucho de apóstol. En el trabajo semestral que les pide a los alumnos, sobre *Pedro Páramo*, pone como obligación citar a Tzvetan Todorov, a Lucien Goldmann, a Julia Kristeva y a otros veinte críticos de hoy, y citarlos de tal manera que la cita quede bien zurcida en el trabajo. Como cada uno de esos autores tiene sus ideas, como cada uno anda metido en su aventura personalísima (y quizá episódica), lo que menos cuenta en tan tremenda hazaña es la lectura personal de *Pedro Páramo*. El estudiante estrella, el que promete ser el mejor "profesional", es el que más íntimamente se ha identificado con esa clase de sustitutos de la experiencia literaria.

Y cuanto más variados y aerodinámicos los sustitutos, tanto peor. En el siglo XVIII, los alumnos de retórica estaban obligados a tener en la punta de la lengua el nombre de todas las figuras de dicción y de pensamiento, y cuando el profesor les leía un texto, ellos iban gritando a coro: "Aquí hay metonimia", "Aquí hay hipérbole", "Aquí preterición", "Aquí epanadiplosis", pero algún canal les quedaba libre para enterarse de lo que se leía. Si fuera sólo eso lo que hoy sucede no me alarmaría. Que el crítico neo-académico deje de llamar "personajes" al cura y al barbero del *Quijote* y los llame —prosaicamente, para mi gusto— "elementos del sistema", me es indiferente. Que se ría de quienes hablan del "misterio" o del "chiste" de un poema, y él lo llame "la problemática", me es indiferente también. Pero que el diccionario de términos *imprescindibles* que un foco neo-académico preparaba no hace mucho para uso de críticos modernos rechace "emoción", "imaginación", "belleza de lenguaje", "coherencia", "fuerza de convicción" o "sensación de vida" y en vez de eso incluya "intertextualidad", "red actancial", "red actorial", "reducción accional" y cosas por el estilo, ya no me es tan indiferente. Las docenas de términos

con que se quiere constituir semejante diccionario-vademecum son polvos secos de esa efervescencia intelectual europea y norteamericana de cuya complejidad he tratado de dar una idea, y es asombrosa la desenvoltura con que el crítico neo-académico se echa a hablar de intencionalidades filosóficas, de actitudes epistemológicas, de posturas ideológicas y de paradigmas psicoanalíticos sin haberse metido realmente en tales honduras, e increíble la facilidad con que cita citas o citas de citas de Marx y Freud, de Wittgenstein y Adorno. Por lo demás, la fascinación del tecnicismo se extiende, incontenible, a toda clase de cartelitos y signos taxonómicos: en los análisis del crítico neo-académico pululan las clases y subclases, los niveles y subniveles, los ejes, las instancias, los núcleos, las polarizaciones, los gráficos, las fórmulas, las mayúsculas con exponentes, los signos cuasi-lógico-matemáticos, las fle-chitas, las rayitas de línea continua y las de línea punteada, todo lo cual es el agigantamiento del vacío, puesto que todo se hace (no lo olvidemos) a expensas de la experiencia literaria.

Las oportunidades para el brote de lo risible han aumentado desmesuradamente. Las modas se adoptan de manera maquinal y, sin necesidad de Bergson ni de Chaplin, sabemos la fuerza cómica que emana del hombre que se comporta como máquina. Para encontrar hoy un chiste equivalente al de las cláusulas trimembres, el joven José Cerní tendría que sudar. Yo, sin mucho sudar, he elegido ya el mío, y con él voy a terminar mi discurso. Pero se me atraviesa un río patético que no puedo sortear, y necesito un puente. Pienso en las generaciones y generaciones de estudiantes "obligados", como dice Lezama, "a remar en esas galeras". Cuando yo era estudiante se contaba el chiste del pobre diablo que hizo una tesis llamada "Las alas en el *Libro de buen amor*", en la cual recogía con todo esmero cuantas menciones hace el Arcipreste de seres con alas: pájaros, ángeles, moscas, etcétera —chiste que, como todo lo surrealista, tiene su realidad permanente. ¡Cuánto tiempo y cuánta buena fe se han malgastado, durante años, en esas descoloridas tesis sobre el adjetivo de color en la poesía de fulano o el paisaje acuático en la "novelística" de mengano! El mismo tiempo y la misma buena fe desperdiciados hoy en un seminario destinado a decidir, con fundamentación "científica", cuáles cuentos de zutano son los auténticamente "fantásticos" y cuáles los "sobrenaturales", los "inverosímiles", los "maravillosos" y los meramente "extraordinarios". Y es preciso añadir otra conside-

ración. Las tesis universitarias de hace veinte o treinta años se redactaban en una atmósfera de oscuridad, de provisionalidad, de modestia; rara vez conocían los honores de la imprenta, y en cambio no era raro que los autores, si eran cuerdos y se interesaban de verdad en la lectura y en la crítica, se olvidaran muy pronto de ellas. Hoy, la crítica neo-académica trabaja en el entusiasmo y en la seguridad. Las tesis se convierten en libros, y hasta las tareas escolares de un seminario se imprimen sin pérdida de tiempo en revistas a que la gente puede suscribirse. Se tiene la impresión de una colmena en actividad, y se siente curiosidad por saber quiénes son los compradores de una mercancía que no es sino la versión moderna del estudio sobre cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba.

Este zumbido de colmena es lo que más me alarma. ¡Con qué rapidez un profesor neo-académico le hace tragar al alumno tantas y tan gruesas pastillas culturales! ¡Con qué fluidez un aprendiz recién adiestrado se hace indistinguible de su adiestrador! ¡Con qué ancha sonrisa sale el crítico neo-académico de la fábrica, ya listo y dispuesto a todo! Porque el crítico neo-académico es capaz de cualquier cosa: puede averiguar que la estructura "profunda" de *Muerte sin fin* consiste en una relación de sujeto y predicado; puede demostrar que el núcleo de *Cien años de soledad* está en el entrecruzamiento semiótico de las preposiciones *a*, *de* y *en*, puesto que todo, en la novela, depende de quiénes van *a* Macondo, quiénes salen *de* Macondo y quiénes se quedan *en* Macondo; puede descubrir que la escritura de Rubén Darío revela estructuralmente un modo de producción de tipo capitalista; puede lanzarse a aclarar la "problemática" del verso libre con tal intrepidez, que ni él ni sus colegas caen en la cuenta de que el paradigma de verso libre que ha escogido es un poema de Machado en cuartetas ortodoxas y ortodoxamente rimadas, sin *nada* de verso libre.

Mi historieta final, cuyos materiales proceden de fuentes impresas, pretende mostrar en acción a ese crítico neo-académico íntimamente seguro de la solidez de sus adquisiciones. Ha leído un texto literario y se dispone a tratarlo profesionalmente. Ese texto es un pequeño poema en prosa que dice así:

Por las noches mi mano izquierda vaga por el cuarto. Me molesta decirlo, pero algunas veces, con miedo de ser visto, he tenido que recogerla de un polvoriento rincón. Otras

veces la encuentro tendida sobre el escritorio, entre libros de historias fantásticas y malogrados poemas.

Un texto muy sencillo, como puede verse. La imaginación, la ocurrencia poética, es muchísimo menos densa que la del soneto de Lope de Vega. Tiene gracia el tono apenado con que el poeta confiesa la inutilidad y haraganería de su mano izquierda, pero el poemita, que se llama justamente "Confesión", es incapaz de entretenernos mucho tiempo. De ninguna manera se me ocurriría convocar una tertulia como la otra. Arreóla sería suficiente. Es seguro que también Arreóla encontrará simpática pero delgadita esa "Confesión", y la charla se nos irá probablemente a otras fantasías de manos separadas del resto del cuerpo, como cierto poema de Benedetti, ciertos cuentos de Alfonso Reyes y de Virgilio Pinera, y aun cierta película de Peter Lorre. Pero lo que Arreóla y yo podemos tener en común con el crítico neo-académico es un misterio. Lo que el crítico neo-académico va a decir no es qué tanto le gusta el poemita, ni siquiera si le gusta, ni mucho menos qué sensaciones experimenta al leerlo, qué cuerdas hace resonar en él. Él va a decir *qué es* ese texto, en qué consiste desde el punto de vista científico.

Antes de mostrar la perla, necesito dar una idea de la concha en que la perla ha cuajado. El crítico neo-académico parte aquí del siguiente postulado básico: existen dos categorías de textos: primera categoría, los de frases simples, directas, fáciles de entender, correspondientes a significados simples y cotidianos; segunda categoría, los de frases extrañas, dificultosas, sintácticamente torturadas, correspondientes a significados raros, insólitos. Se dirá, y con razón, que desde siempre se ha usado también representar lo extraño mediante un lenguaje simple, como es constante asimismo lo inverso, no llamar pan al pan ni vino al vino, sino designarlos mediante metáforas y perífrasis, rebuscadísimas a veces. Pero esta idea parece ausente de la cabeza de nuestro crítico: él conoce sólo las dos primeras categorías, y apenas ahora, al analizar el poemita, descubre el Mediterráneo. Lo propio —piensa—, lo *peculiar* y *específico* de este texto, lo que lo *caracteriza* frente a cualquier otro, es que dice una cosa muy extraña —¡una mano que anda por ahí, separada del resto del cuerpo!— con frases nada contorsionadas, sino muy lisas. Es verdad que la primera frase comienza con un complemento circunstancial, "Por las noches", que lógicamente

debiera ir después, pero —y aquí uso la terminología del crítico neo-académico—, él no cree que ésa sea una "distorsión violenta de la dominante lingüística". En su conjunto, el texto es bien claro. Constituye pues, en sí y por sí, una tercera categoría que hay que añadir a las dos conocidas. Y no queda sino poner por escrito tamaño descubrimiento.

Transcribo de nuevo el poemita para que se aprecie mejor su definición científica:

Confesión

Por las noches mi mano izquierda vaga por el cuarto. Me molesta decirlo, pero algunas veces, con miedo de ser visto, he tenido que recogerla de un polvoriento rincón. Otras veces la encuentro tendida sobre el escritorio, entre libros de historias fantásticas y malogrados poemas.

Ahora, he aquí la perla:

Este texto presenta como elemento *caracterizador* un juego dialéctico entre el nivel semántico y el sintáctico. En efecto, si se observa la estructura sintáctica se advierte que la organización es regular y tersa. Dicho de otra manera, lo *peculiar y específico* de este texto no se ofrece en el nivel de la estructura sintagmática, que fluye sin sorpresas [aquí me salto la observación sobre la única sorpresa: el lugar que ocupa el complemento circunstancial "Por las noches"], sino a nivel semántico, en virtud de que todo el texto constituye una metonimia. Ahora bien, el juego dialéctico aludido consiste precisamente en presentar según un orden estructural regular una constelación semántica inédita, de tal modo que se restablece así la unidad indisoluble del complejo forma-contenido, ya que ese contraste tiene un carácter funcional y viene a destacar la metonimia sustantivadora de la mano.

El descubrimiento del Mediterráneo, sí, ¡pero contado en qué forma, con qué redundancia y sonoridad, con qué aplastante contundencia y a la vez con qué exquisitez científica, "juego dialéctico entre niveles", "constelación semántica inédita"!

El crítico dedica también unas líneas al "plano interpretativo". Dice que, "por una precisión semántica", él nunca usa "el término

relator aplicado a un poema", sino que usa el término *locutor* (a lo cual no me opondré). El locutor, pues, que naturalmente no posee en la realidad una mano de conducta tan rara, algo se propone con ese "desplazamiento semántico" que es la separación de la mano izquierda por su lado y el resto del cuerpo por el suyo. El "desplazamiento semántico", dice con cierta cautela el crítico, "puede proponerse como una forma de expresar el desdoblamiento de la personalidad poética, que al mismo tiempo que indaga y crea, es inteligencia vigilante y crítica". Muy bonito, en verdad. Sólo que nos asalta una duda: qué parte de la personalidad poética del locutor corresponde, según el crítico, a la mano izquierda: puesto que esa mano vagabunda, dormida entre poemas abortados y libros de historias inútiles, o tirada en el polvo de un rincón, no se impone como modelo de "indagación y creación", ¿será posible que represente la "inteligencia vigilante y crítica"?

Hago aquí, como el poeta, una pequeña confesión. El haber tomado a risa el texto crítico anterior se lo debo a Juan José Arreóla. Él fue quien me lo dio a leer. Si me hubiera venido de otro lado, seguramente no habría pasado de la primera línea, ni me habría reído, ni nada. Cosas así las conozco bien, me vengo topando más y más con ellas en los últimos años. Gracias a Arreóla, el botón de muestra de inepticia crítica se convertía en uno de esos chistes que sabrosamente se comunican los profesionales entre sí. Y nada más chistoso que una quimera bom-binando en el vacío.

Detras del chiste está, por supuesto, la alarma. Ya he precisado los límites de la mía. Quisiera, sin embargo, que mi voz fuera lo bastante poderosa para llegar a todos los centros de estudios lingüísticos y literarios del mundo hispánico y lo bastante persuasiva para ser escuchada y ponderada por todos los estudiantes. A ellos me dirijo con un mensaje muy sencillo: "Lean mucho, y no dejen que nadie les imponga restricciones en sus lecturas. Lean todo cuanto quieran, pero no dejen que nada ni nadie les haga perder el tiempo". Perder el tiempo es una inmensa desgracia.

Y aquí regreso, con cariño, al final del pasaje de *Paradiso* que he glosado. Anota Lezama Lima que, mientras Fronesis oía la perorata de Cerní sobre lo burdo de la crítica en nuestro idioma y sobre cuánto importa la poesía barroca, "estaba en su rostro, aunque no se le vio, el signo invisible de una alegría no manifestada" (rara frase, muy de Lezama: "estaba, aunque *no* se vio, un signo ¿«visible",

manifestador de "una alegría *no* manifestada"). ¿Y qué era esa alegría de Fronesis, tan íntima, tan de dentro? Era, dice el novelista omnisciente, "la alegría de saber que una persona que está en nuestro ámbito, que es nuestro amigo, *ha ganado también su tiempo*, ha hecho también del tiempo un aliado que lo robustece y lo bruñe, como la marea volviendo sobre las hojas del coral".

Hojas del coral, imagen no muy científica, me temo, pero sí sugerente. En un agua intelectual inmóvil y estancada, las hojas se quedan blandengues y de color mortecino. Lo que las hace sólidas y de color brillante es el mar en movimiento de las muchas lecturas, el flujo y reflujo que hay entre el placer literario y la experiencia literaria, negocio de toda la vida.

PRIMER INTERMEZZO

A punto de dejar por la paz el artículo de María Josefa Cañal sobre "La crítica periodística de los medios de difusión masiva en México" (*Casa del Tiempo*, núm. 42, 1984), que me había puesto a hojear sin especial interés, y para cuyo mensaje sentía inadecuadas mis antenas, tuve una sorpresa: allí, en ese texto que nada o casi nada tenía que ver conmigo, me topé de pronto con mi nombre, con una cita de algo que yo escribí, y con unas palabritas de María Josefa Cañal — abreviaré en adelante MJC— sobre el significado y la intención de eso que escribí.

Tan jalada por los pelos, tan metida a la fuerza está esa cita, que he sentido la necesidad, no de protestar, pues no sospecho mala fe en MJC, sino de explicarme ("defenderme" sería mucho decir). Podría hacerlo en forma de carta al director de la revista, o bien en forma de "carta abierta" a la autora, pero he preferido dirigirme de plano a los lectores de *Casa del Tiempo*, revista que respeto. Si la cita jalada por los pelos estuviera en un suplemento de periódico, o si alguien me hubiera contado que en un programa de radio o televisión oyó que MJC me citaba en forma parecida, me habría encogido simplemente de hombros. Digo esto no porque los "medios de difusión masiva" sean indignos de respeto, sino porque me parece poco sólido y poco duradero lo que allí se imprime/se dice/se ve. (Pongamos que MJC me ha citado ineptamente en un programa de Radio Educación; necesitaría yo ser un demente para pedir o exigir que, en la primera oportunidad, un locutor les leyera mi aclaración a los radioescuchas.)

Con mi respeto a *Casa del Tiempo* va trabado el respeto a mí mismo. Yo tomo muy en serio ese artículo, "Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica", al que pertenece la frase citada por MJC. Lo escribí con tal cuidado, metiendo en él tanta reflexión y tanto extracto de experiencia—experiencia de lector y experiencia de profesor, o sea de dialogador con otros lectores—, que ahora, pasados tres años, me sigo sintiendo ligado, no ya a cada frase, sino casi a cada palabra que hay en él. Si lo escribiera hoy, lo haría de otra manera —mi tono sería hoy más claridoso, y la extensión podría duplicarse o triplicarse—, pero diría, en esencia, lo mismo. En estos tres años no he visto sino confirmaciones de mi tesis polémica. Los métodos "neo-académicos" de crítica que allí denuncié me siguen pareciendo, en el mejor de los casos, una perdedera de tiempo. Y como nadie tiene motivos para

adularme, tomo en serio lo que a lo largo de estos tres años me han dicho algunos lectores: que mi artículo es claro, que está construido con razones, etcétera. Añadiré que siempre tuve ganas de que algún seguidor de las comentes criticadas por mí se lanzara al ruedo y me contracriticara, llamándome oscurantista, propugnador de métodos "obsoletos", enemigo de la Ciencia, lo que quisiera, pero oponiéndome también algo de argumentación y de raciocinio. (Tomás Segovia, a quien le confíé este íntimo deseo, me dijo que no me hiciera ilusiones; que en casos así la respuesta es el silencio, como en efecto ha sido.) Lo que nunca imaginé fue que algo dicho tan sin ambigüedades pudiera ser mal interpretado. Con su manera de presentar mi frase, MJC me hace decir lo que no está allí, lo que nunca he dicho; por principio de cuentas, me hace opinar sobre la situación de la crítica de cine, radio y televisión en México, asunto sobre el cual jamás he escrito ni media palabra.

A mí, como no puede menos de haber entendido MJC si de veras lee las cosas que cita, lo que me interesa es la literatura, y lo que me preocupa es cierta crítica de pretensiones "científicas" y terminología apantallante que ha venido practicándose en los últimos años en los medios académicos. Sólo quien conozca *afondo* lo que son los "medios de difusión masiva" en México tiene derecho a opinar cómo anda la crítica en ese terreno. Yo estoy muy lejos. Rara vez veo películas mexicanas. Me he acostumbrado, desde hace mucho, a tener prendido el aparato de radio mientras trabajo, pero sólo para oír música. En las noches suelo encender el televisor, pero sólo para ver alguna película más o menos interesante. Tengo, sin embargo, alguna idea de los "programas" de radio y televisión. Unos cuantos minutos bastan para *saber* qué es una telenovela o qué es un programa de Saldaña. No veo el noticiero de Jacobo Zabludovsky, y *sé* muy bien por qué. En los taxis suelo oír, entre otros programas radiofónicos, esos en que se premia a quienes atinan con el nombre de un cantante o de un grupo musical, o en que se toca una canción por encargo de X para que la oiga Z. Comprendo que programas así cuenten con un público fiel. Son, desde luego, más atractivos que la llamada *Hora Nacional*, bodrio insoportable. (*Hora Nacional*, hora de apagar.)

Qué tan condenable es esta situación mía, que cada lector lo decida. Pero estoy seguro de que es la de muchos mexicanos. Es una situación, no de desinterés, sino, digamos, de interés limitado, parcial. Una vez oí hablar a Carlos Monsiváis de los centenares y centenares de películas mexicanas que se tragó durante no sé

cuántas semanas al hilo, en la Cineteca; lo hizo por puro gusto, y, a juzgar por sus palabras, aquello fue un gran regodeo (¡qué placeres malignos!). Recuerdo que me asaltó esta idea: "Monsiváis y yo congeniamos bastante, pero ¡qué cosas tan distintas hacemos en la vida! ¡Qué esperanzas de que yo vea al hilo *dos* películas mexicanas!" (y conste que ver películas mexicanas es sólo *una* de las cosas que él hace).

Yo admiro a Carlos Monsiváis. En cambio, MJC no lo admira. Es el crítico a quien más cita —hasta llega a ponerlo como "ejemplo del crítico tomado en cuenta", como una especie de encarnación actual del *crítico nacional* (sublime entelequia)—, pero no concede valor a lo que él hace. Se pregunta, en efecto, para quién escribe alguien como él, y su respuesta es: "Antes que nada, para sí mismo; después, para una minoría: los pequeños grupos que acuden a los conciertos, leen diarios, revistas especializadas y suplementos culturales, conocen a Bergman, Kurosawa y Visconti; escuchan Radio Universidad o Radio Educación; han leído a Elizondo, Borges y Calvino [no necesariamente en ese orden, supongo]; hacen una cuidadosa selección de los programas televisivos que ven, y saben quiénes son Margules, Castillo o Peter Brook."

Salvo algunas fallas —no sé, por ejemplo, quién es Castillo—, yo me reconozco efectivamente como parte de esa "minoría" para la cual escribe Monsiváis. Yo soy lector suyo, aunque no muy asiduo. Pero MJC no explica por qué es malo que Monsiváis escriba "antes que nada para sí mismo" (esto es, que sea exigente, que no escriba nomás por salir del paso, que no publique sino lo que *él* considera bueno, que no busque aplausos facilones, que no cultive el *bluff*, como hacen otros) y por qué es malo que los lectores de Monsiváis tengamos los gustos que ella enumera. En un tris está que nos llame "grupúsculos descastados" o "minoría traidora a la patria". ¡Hasta leer a Elizondo y hacer una *cuidadosa* selección en el televisor para evitar la caca resulta una especie de crimen! Y lo más desconcertante es la consecuencia que de ello saca MJC. "Así —dice—, el *crítico nacional* escribe para quienes menos lo necesitan y más lo desprecian". Es lo que ella piensa. Yo no, de ningún modo. Es natural que en algunas experiencias coincidamos Monsiváis y yo, pero también es obvio que las experiencias de él, en un campo que es muy suyo, superan en cantidad y en calidad a las mías: por eso lo leo. Perdóneme usted —me dan ganas de decirle a MJC—, pero yo no desprecio al

crítico nacional, sino todo lo contrario; y lo que él hace es, más que necesario, indispensable. Monsiváis es todo un héroe cultural.

La tesis de MJC parece ser ésta: que toda creación ha de ir acompañada de su correspondiente crítica, como el cuerpo de su sombra (una sombra luminosa, digamos), y que eso, tan deseable, es algo que no se está dando en México. La crítica, según ella, está muy por debajo de la creación. "En parte —explica— esto se debe a que no surgió paralela a la creación", sino equis tiempo después. No aclara si el vicio de origen ya no tiene compostura. Tampoco demuestra que la suerte de México sea única en el globo terráqueo. Asevera, simplemente, que mientras "día tras día es mayor la cantidad de mensajes a descifrar en la interminable lista de películas y programas de radio y televisión", día tras día va disminuyendo "el número de críticos especializados en el tema" (o sea en la crítica de los medios de difusión masiva). *Ergo*, los críticos le están fallando horriblemente a la nación.

Si entiendo bien a MJC, quienes más horriblemente están fallando son los de radio y televisión. Ella postula una estrecha correspondencia entre cantidad de producción y cantidad de crítica. El cine tiene a Monsiváis, Emilio García Riera, Nelson Carro y tantísimos más, pero es obvio que en radio y televisión hay infinitamente más producción que en cine, ¿y qué *crítico nacional* hay allí? Ninguno, supongo, pues la propia MJC no habla prácticamente más que de los críticos de cine. (Y yo, la verdad, no concibo una "crítica periodística" de "La hora de Agustín Lara" que a lo mejor se oye todos los martes en tal o cual longitud de onda.)

Unos cuantos párrafos después de enunciar su tesis sobre esa falla de los críticos, esa *trahison des cleros*, MJC reconoce de la manera más inequívoca y directa que la crítica de cine es, entre nosotros, "tarea por demás ingrata, teniendo en cuenta que la producción nacional es casi inexistente y los géneros de ficheras y charros se repiten una y otra vez" (¡menos mal que semejante producción sea *casi* inexistente!), y que, en cuanto a la crítica de los otros dos medios de difusión masiva, se requieren fuerzas sobrehumanas "para permanecer sentado frente a la radio o el televisor teniendo que ver u oír una sarta de tonterías proferidas con gran solemnidad en un lenguaje pobre, pero sentencioso" (me gusta el *pero*).

¿No es evidente —lo diré en forma de pregunta retórica— que en el discurso de MJC falta un eslabón esencial? ¿En nombre de qué se va a obligar a alguien a ser crítico "de tiempo completo" en un campo

tan árido y tan estúpido? Si al menos aclarara MJC cómo es, más o menos, esa inmensa "cantidad de *mensajes a descifrar* en la interminable lista de películas y programas de radio y televisión", podríamos calcular la magnitud del daño y percibir la creciente oscuridad en que nos mantienen esos críticos tan no cumplidores de su obligación, por cuya culpa yacen en el más doloroso indesciframiento toneladas o kilómetros de mensajes. Tal como ella pone las cosas, o sea sin ese eslabón esencial, yo simpatizo con García Riera cuando rechaza la etiqueta o estigma de "crítico de cine" y se declara historiador, y le doy toda la razón a José de la Colina cuando, hartado de hacerla de superhombre o mártir (pues colaboraciones como las suyas, según MJC, "ocupan un lugar accesorio en los periódicos, revistas", etcétera, además de que, "aunque parezca mentira", no están bien pagadas), dice *goodbye to all that* "para ocuparse en otra labor menos accidentada". Y me pregunto: ¿No será que no vale la pena ponerse a *descifrar* los tales mensajes? ¿No será, mejor dicho, que el lenguaje de esas telenovelas, de esos "géneros de ficheras y charros", etcétera, no tiene nada de *cifrado*, nada de excitante, nada de artístico? Pienso, por decir algo, en Bergman: ¡eso sí que es hacer cine, eso es verdaderamente hablar, decir cosas, en lenguaje cinematográfico! Escribir una buena crítica sobre Bergman, ¡eso sí que es excitante, eso sí que es echarse a descifrar mensajes, y no por obligación, o por ganar unos pesos, sino por gusto, por entusiasmo!

Añadiré que los diagnósticos oraculares de nuestra condición mexicana, de nuestro hado, no me hacen mucha mella. MJC sentencia que "la mayoría" de los críticos mexicanos carece de eso "que en teoría de la comunicación [y desde antes de que comenzara a hacer ruido en el mundo la teoría de la comunicación] se denomina *empatía*, esto es, ponerse en los zapatos del creador". Yo, francamente, me río de esa metafísica enfermedad que ataca de preferencia a los críticos mexicanos y los vuelve incapaces de ponerse en los zapatos de los sanos y vigorosos creadores de charros y ficheras. Y lo mismo digo de los diagnósticos de canibalismo y malinchismo, esas palabras-espantajos. "*Tal vez* habría que ir más atrás, a los orígenes de nuestra cultura", o sea al fatídico año de 1521, dice MJC, y en seguida, ya sin *tal vez*: "Somos descendientes de seres vapuleados", resentidos; no hemos superado el trauma de nuestro aplastamiento por Hernán Cortés. Somos, además, devoradores rituales del prójimo: por eso Ayala Blanco y García Riera "han devenido en antropófagos" (*sic*) y se devoran el uno al otro (no muy bien que digamos, puesto que han dejado de sus respectivas personas pedazos suficientes para ser "quienes más

han hecho por conformar una cultura cinematográfica"). Somos descendientes de la Malinche: por eso nos gustan más las películas de Bergman que las de Rene Cardona hijo. (Si *eso* es malinchismo, yo gritaré el mío en mitad del Zócalo, y no seré el único. Hablando más en serio, un argumento fuerte contra quienes hablan de la herencia de la Malinche como de una realidad genética es que hay productos bien mexicanos con los cuales no sucede lo que con el cine: la literatura, desde luego; y también, creo yo, la arquitectura y la pintura.)

En la sección final del artículo de MJC, intitulada "Y con todo lo anterior, ¿qué?", esperaba hallar alguna conclusión, algún esfuerzo por reunir en madejita tanto hilo disperso, pero lo que hay es un hilo más. "*Grosso modo* —dice ahora MJC—, la crítica de los medios masivos del país puede clasificarse en tres estilos diferentes", a saber: el *anecdótico*, el *sociológico* y el *erudito*. Y los tres fallan miserablemente. Hay que reconocer que la clasificación está hecha, en efecto, muy *grosso modo*. ¿Qué tan "diferentes" son esos tres estilos? ¿Dónde están las fronteras entre uno y otro? ¿Dónde el criterio de la clasificación? ¿Acaso el estilo sociológico no puede ser erudito? ¿Acaso las anécdotas del estilo anecdótico no pueden tener importancia sociológica, por ejemplo cuando "se describen las condiciones de la sala cinematográfica, las reacciones del público o los líos de taquilla"? ¿Acaso una buena serie de anécdotas significativas, y oscuras para el hombre de la calle, no puede constituir un estilo erudito?

Pero dejó eso y voy a lo que más me importa, que es la caracterización y jerarquización de los tres estilos susodichos. MJC los enumera de lo menos a lo más, de abajo para arriba: el estilo *anecdótico* es propio de gente improvisada, de gente no seria; el estilo *sociológico* es propio de críticos ya más con-figuraditos, en particular los egresados de ese "semillero de críticos cinematográficos" que es la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM; y el estilo *erudito*, finalmente, es propio de unos cuantos, puesto que no se va dominando sino "a medida que el crítico avanza en su labor" (los ejemplos que pone MJC son Gustavo García, Monsiváis y Ayala Blanco). En el vocabulario de la antigua retórica, esos tres estilos serían, respectivamente, el ínfimo, el medio y el sublime.

Ahora bien, no es lo mismo fallar en el estilo ínfimo que en el sublime. En el ínfimo, la falla no hace ruido; en el sublime, es estrepitosa. Los tres estilos de "crítica de los medios masivos del país" tienen en común el hecho de estar fallando, de no estar sirviendo, pero la falla más condenable es la del estilo *erudito*; y en efecto, el

espacio que MJC le dedica es una pura condena, sin mitigación alguna: "lenguaje oscuro, lleno términos técnicos [...], rebuscamiento en las ideas y la forma [...], todo ello plagado de referencias cultas e incomprensibles" (¡y pensar que eso le pasa a Monsiváis por haber "avanzado en su labor"!). Para el estilo *sociológico*, o sea el intermedio, la condena es también intermedia; aquí el espacio se dedica sobre todo a informar acerca de sus celosos practicantes, con un único juicio valorativo: que, al decir cosas en estilo sociológico, "el crítico llega al dogmatismo", y eso no en momentos de descuido, sino "muchas veces" (juicio lacónico, pero filoso, si se tiene en cuenta que "crítica" y "dogma" han sido siempre conceptos inconciliables). Por último, el estilo *anecdótico* (llamado también estilo *impresionista*) es de tal manera ínfimo, que MJC, en las líneas que le dedica, no pierde tiempo en condenarlo, sino que se limita a describirlo o exhibirlo, con una especie de aséptica objetividad, salvo en un caso: de Florence Toussaint, practicante de ese estilo, dice —no aquí, en la sección final, sino al comienzo del artículo— que, muy "investigadora y catedrática de la UNAM" y todo, "escribe en *Proceso* una crítica que abunda en imprecisiones, enjuicios generales y muy sobados".

¡Y aquí es donde entro yo! No como simple aplaudidor del estilo ínfimo, anecdótico o impresionista, sino como su "reivindicador". ¡Nada menos! O sea que Antonio Alatorre, reconocida autoridad en materia de crítica de la crítica periodística de los medios de difusión masiva del país, escribió el mencionado artículo, "Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica", para sostener que la genuina crítica de radio, cine y televisión es la que "narra el argumento del programa o película y deja fuera los elementos estructurales, técnicos y demás". MJC me hace así paladín de los impresionistas (como Manola Saavedra, Giacomo Borobino y Florence Toussaint, a quienes jamás leo), su apologista cuando alguien me los ataca, y, por implicación, adversario de quienes en vez de practicar ese estilo, que sería según yo el bueno, practican el sociológico (como Manuel Capetillo, que me parece muy inteligente) y el erudito (como Monsiváis, de quien ya no diré nada).

Mi reacción, naturalmente, ha sido de sorpresa. Lo que yo digo en el párrafo citado por MJC [véase antes, p. 61] es que la fuerza del crítico literario es su experiencia personal y concreta de la literatura, fuente única de eso central que es el juicio, y que resulta por lo menos torpe descartar por *impresionistas* a quienes dan voz a esa experiencia personal, o sea a quienes practican, con grados muy variables de metodicidad, de sistematicidad, de erudición, de tecnicismo, etcétera,

el acto crítico auténtico (como Edmund Wilson, como Borges, como los otros críticos de quienes en ese artículo me declaro admirador).

De paso, MJC me presenta como despreciador de "los elementos estructurales, técnicos y demás" de la obra literaria, cosa totalmente fantástica, como cualquier lector puede comprobar. Lo que sostengo es que el más sofisticado análisis estructuralista es huero cuando se mueve por su sola inercia —la técnica "macheteada" y aprendida—, cuando se hace mero malabarismo verbal —¡aquí de los ideologemas, aquí de las redes actanciales!—, en una palabra, cuando se presenta como sustituto dizque "científico" de eso insustituible y dizque "pre-científico" y ya "obsoleto" que es la experiencia personal y concreta de la literatura.

Diré eso mismo en forma de pregunta retórica (una más). Pongamos que alguien anuncia una crítica, o sea una apreciación, un acto de juicio, con estas palabras: "He leído el libro fulano, y les voy a decir a ustedes mi *impresión*". ¿No es verdad que de ese anuncio podemos prometernos mucho, o poco, o nada en absoluto, según quien sea el lector, según sea su capacidad, su experiencia y todo eso que llamamos cultura, esto es, según quien sea el que ha recibido la *impresión* y nos la comunica? MJC transcribe, para regocijo de sus lectores, unas burradas que oyó decir a dos espectadores durante la proyección de *The Day After*. impresiones prístinas, purísimas, de gente desprovista de experiencia cinematográfica, sin idea siquiera de lo que está pasando en una película tan comprensible, tan no enigmática. ¿No es obvio que algo anda mal si la etiqueta "crítica impresionista" se le cuelga indiscriminadamente a cosas así y a una página de Borges, de Alfonso Reyes o incluso de Azorín? En suma, lo que hago en ese párrafo, según yo, es pedir rigor terminológico cuando se habla de *impresionismo* en crítica literaria. Según MJC, en cambio, lo que hago es "reivindicar" un *impresionismo* tan caracterizado como el de Manola Saavedra y sus "improvisadas columnas" sobre cine (!). Aquí podría poner punto final; pero, ya que me metí en esto, diré —ahora sí— lo que pienso de la crítica cinematográfica impresionista, a base de mi experiencia. Por fortuna, el cuarto ejemplo de crítica anecdótica que da MJC es "la columna del diario *Uno más Uno*, la cual "califica a la película como buena, regular o mala" y llega "incluso" a aconsejar mejor ni verla. Este ejemplo sí lo conozco, y probablemente mejor que la propia

MJC, ya que puedo aclarar, por un lado, que no se trata de una columna, sino de *dos* —"Cine en T.V." y "Guía cinematográfica"— y, por otro lado, que no es verdad que la película se califique de

"buena, regular o mala": la "Guía cinematográfica" (que, por cierto, no es anónima: su redactor es Nelson Carro) usa los adjetivos "buena", "muy buena" y "excelente" (o se abstiene de calificar). Pues bien, aparte de que ninguna de esas dos columnas se presenta como "crítica" —como producto digno de figurar, digamos, en los *Cahiers du Cinema* de la época dorada—, sino como simple guía o información, yo encuentro que, para los lectores adecuados (no profesionales como MJC, sino tipos comunes y corrientes como yo, sin mucho tiempo que darle al cine, reacios por ello mismo a exponernos a dos horas de rabia impotente, o de simple tedio, cuando lo único que deseamos es ver una buena película), esa información que dan las dos columnas de *Uno más Uno* es sumamente valiosa. Y otra cosa: contra lo que afirma MJC, las dos suelen decir algo sobre los "elementos estructurales, técnicos y demás"; no es raro encontrar en ellas alguna indicación sobre cómo está llevada la historia, cómo es la fotografía, qué tan buena es la actuación, qué tan bien integrada está la música, etcétera. Sospecho que es Nelson Carro el encargado de las dos columnas. No sé cómo le hará, pero para mí es evidente no sólo que de verdad ha visto las películas que nos recomienda, que nos describe, que nos desaconseja, sino que, al verlas, ha estado pensando en la información que va a darnos. Y, como su experiencia es la de un profesional, puede transmitir esa información de manera clara, precisa y brevísima: *multum in parvo*. Son columnas de tan buena categoría como sus análogas de París, Buenos Aires, Nueva York o cualquier otra gran urbe. Su utilidad es la misma. (Naturalmente, como no soy un títere, no siempre me dejo "guiar" o convencer por Nelson Carro. Por ejemplo, él suele elogiar a Tin-Tan, que a mí me parece tan malo como Cantinflas. Si yo fuera un profesional como él, conocedor y abarcador de todo lo que hizo Tin-Tan, entonces sí, tal vez, me enseñaría a apreciar a ese cómico. Pero Nelson Carro y yo tenemos cosas distintas en que entretener la vida.) Eso es lo que pienso sobre la materia. Ahora sí podrá citarme MJC, si quiere. Pero aclarando que lo que acabo de decir se refiere, no al estilo *anecdótico*, alias *impresionista*, sino a lo que Nelson Carro hace en el periódico *Uno más Uno*. Y, sobre todo, que no me presente como "reivindicador" de nada. Los tres estilos que ella menciona (y los muchos que no menciona: el histórico, el filosófico, el psicoanalítico, el poético, el técnico, el severo, el juguetón, el malhumorado, el frívolo, etcétera, etcétera) *pueden* ser inteligentes o idiotas, vivos o muertos, dependiendo de quien los use. La única crítica que hay que reivindicar, cada vez que haga falta, es la *buena*. Pero hay muchas

maneras de buena crítica, muchas maneras de transmitir información y experiencia, y muchas, muchísimas maneras de lectores.

*Oyez diré metonomie, metaphore, allegorie
et autres tels noms de la grammaire, sem-
ble-il pas qu'on signifie quelque forme de
langage rare etpellegrin? Ce sont titres qui
touchent le hábil de vostre chambriere.*

Montaigne, *Essais*, I, 51

*El Dr. Averroyz (hablando de su criado y
alumno Lazarillo) —Sabe ya todos los no-
minativos, conjugaciones y quarto libro [de
la gramática de Nebrija] de coro, y hablará
lodo un día latín tan bien como yo, sin que
le entiendan palabra.*

Joan Timoneda, *Los Menennos*

Al organizador principal de este Coloquio¹⁴ le consta que no acepté su invitación a participar en él sino después de haberle hecho notar mis incapacidades. El objetivo del Coloquio, y de los que seguirán cada dos años, según se lee en la primera circular, es abrir "un espacio académico que permita el intercambio entre los lingüistas que trabajan en México". Yo trabajo en México, pero mis credenciales de lingüista, nunca muy claras, se han despintado de tal manera en los últimos años, que en verdad ya no tienen validez. Decididamente no pertenezco al gremio. No puedo contribuir con nada al *corpus* de conocimientos de la ciencia lingüística. O sea que no estoy en mi elemento. Me sentiría mucho menos incómodo si este Coloquio fuera de literatura, o de eso tan amplio, tan generoso, tan abarcador, que es la filología.

Mis credenciales son las del filólogo. Soy, muy conscientemente, discípulo de Raimundo Lida, que lo fue de Amado Alonso, que lo fue de Ramón Menéndez Pidal. Las cosas que escribo aspiran a estar, todo lo modestamente que se quiera, en serie con las que estos tres

¹⁴ Coloquio Mauricio Swadesh, organizado por el Instituto de Estudios Antropológicos de la UNAM y celebrado del 5 al 10 de octubre de 1987.

hombres escribieron. Próximamente saldrá a la luz, editada por mí, una recopilación de *Estudios hispánicos* de Lida; y hace pocas semanas, al corregir las pruebas de imprenta, o sea al leer por tercera o cuarta vez estos *Estudios*, teniendo ya en la cabeza la idea de la comunicación que estoy leyendo, decía para mis adentros: "Esto sí que es sólido, esto sí que es iluminador; esto sí es hablar en serio del lenguaje literario, esto sí es hablar de la escritura poética, y de la técnica del relato, y de Cervantes y el *Quijote*". Y cada *esto sí* evocaba su respectiva antítesis, su *esto no*, lo que no me ilumina, lo que no me revela nada.

La vida y la obra de Raimundo Lida —dice Carlos Blanco Aguinaga en el prólogo de esos *Estudios hispánicos*— "se fundaban en un vasto conocimiento que iba de los presocráticos a Wittgenstein, de Homero y Virgilio a Mallarmé y Mayakovsky, de Tomás Moro a Marx y Freud, de los predicadores de Nueva Inglaterra a William James, por no hablar de sus conocimientos musicales, de su gusto por la pintura, de su afición (¿desmesurada?) por el ajedrez". En ese "inagotable mundo de la creatividad humana" vivía él, y, sin embargo, todo en su obra anda entrelazado, "seguramente —dice Carlos Blanco— porque su visión crítica tiene un centro muy definido: la pasión por el lenguaje". Esa *pasión por el lenguaje*, pienso yo, no es específicamente distinta de la de Juan José Arreóla, que fue el maestro de filología que yo había tenido antes de ser discípulo de Lida, pero sí específicamente distinta, me atrevo a decir, de la que muestran muchos de los estudios sobre literatura publicados por muchos entusiastas seguidores de alguna de las muchas "trends in linguistics" que ahora existen.

No me siento, pues, en mi elemento. Si acepté la invitación fue por razones muy subjetivas. Este Coloquio está dedicado a la memoria de Mauricio Swadesh, y Swadesh, interlocutor y amigo de Lida, fue también interlocutor y amigo mío. Comencé a tratarlo en 1954, en El Colegio de México, cuya biblioteca solía él frecuentar. Recuerdo el año porque fue cuando apareció, en la serie de Breviarios del Fondo de Cultura Económica, *El lenguaje* de Edward Sapir, del cual fui yo cotraductor. Fue ése el tema de nuestra primera charla. Cuando le dije a Swadesh lo mucho que había aprendido en el librito de Sapir, él me contestó: "Eso quiere decir que somos condiscípulos". Él había aprendido mucho de Sapir; de hecho, las investigaciones gloto-cronológicas en que andaba metido las sentía él como continuación de ideas de Sapir. Una vez me mostró Swadesh su colección de voces con raíces *nam-*, *nem-*, o *mam-*, *mem-*, o *man-*, *men-*, etcétera (nasal + vocal + nasal), que en muy diversas lenguas americanas, desde Alaska

hasta la Tierra del Fuego, coincidían en un núcleo de significados: órgano interno (corazón, pulmones, hígado), o la cabeza, o bien las operaciones de esos órganos: vivir, alentar, sentir, desear, recordar, pensar. Quedé fascinado por la extraordinaria extensión del fenómeno. Pero lo que más me impresionó no fue la perduración de esas raíces en lenguas separadas unas de otras milenios atrás, sino la naturalidad con que Swadesh me decía que se trataba evidentemente de la raíz indoeuropea *men-*. La prueba de que fui interlocutor y amigo suyo es que con la misma naturalidad le dije yo que esto último, su explicación por el indoeuropeo, me dejaba bastante escéptico. Él, por cierto, no se enojó de que un lego en lingüística indoamericana se pusiera al tú por tú con un señor lingüista como él; me tomó en serio y me dijo más o menos: "Sí, me va a costar trabajo convencer a la gente".

El que yo cuente este recuerdo lleva su propósito. Espero que ustedes, lingüistas, me oigan con la misma benevolencia con que me oyó Swadesh en aquella ocasión.

A la hora de redactar mi comunicación he releído las últimas páginas del libro de Sapir, o sea el capítulo 11, "El lenguaje y la literatura". ¡Qué bonita ponencia sería para una sesión como ésta, dedicada al tema "Lingüística y literatura"! Podría citar frases y más frases de allí, pues dicen de manera muy concisa, casi lapidaria, las que yo considero verdades básicas. Mi punto de partida podría ser, por ejemplo, esta frase: "El lenguaje está íntimamente ligado con nuestros hábitos de pensamiento: en cierto sentido, ambas cosas no son sino una sola". O esta otra: "...el pensamiento no es sino el lenguaje desprovisto de su vestidura exterior". O simplemente las líneas iniciales del capítulo: "Las lenguas son [...] las vestiduras invisibles que envuelven nuestro espíritu y que dan una forma predeterminada a todas sus expresiones simbólicas. Cuando la expresión es de extraordinaria significación, la llamamos literatura". Aquí el gran lingüista, que tan escrupulosamente ha ido precisando su concepto del lenguaje a lo largo de los capítulos anteriores, en vez de hacer otro tanto con su concepto de la literatura, lo que hace es poner al pie de la página una notita que dice: "No podría detenerme a precisar qué tipo de expresión es lo bastante 'significante' para merecer el nombre de arte o de literatura. Por lo demás, no lo sé exactamente". Este "no lo sé *exactamente*" es, para mí, la mejor definición de literatura. No pocos lingüistas han hecho lo que Sapir se abstuvo de hacer, pero su esfuerzo de definir, de marcar fronteras y de establecer bases fijas para decir "Esto es literatura" y "Esto no es literatura", aunque cons-

tituya a veces un buen pasatiempo, nunca conduce a nada. Nadie dirá nunca *exactamente* qué tipo de expresión es lo bastante "significante" para merecer el nombre de literatura. La frontera fue siempre y es y será siempre móvil, por la índole misma de la literatura. (Después del "no lo sé exactamente", la nota de pie de página termina así: "Tendremos que emplear el término 'literatura' dando por supuesto que todos saben lo que significa", reminiscencia, seguramente, de la frase de Benedetto Croce al comienzo de su *Breviario de estética*: "El arte es aquello que todos saben qué cosa es". Como si Sapir le dijera a cada lector: "Tú tendrás tu concepto de la literatura; a ese concepto tuyo me atengo; eso te basta para entender mis reflexiones".

"El lenguaje —dice Sapir— es la materia prima de la literatura, tal como el mármol, el bronce o la arcilla son la materia prima de la escultura". Así, de esta manera tan poco técnica, habla el gran lingüista en el capítulo 11, serie de reflexiones sobre la trabazón que hay entre la obra de arte literaria, expresión personal y única, y el lenguaje de que se sirve el artista, expresión plural y colectiva; y las reflexiones van ilustradas con ejemplos de contrastes entre distintas clases de lenguas y distintas clases de artistas de la palabra, pues cada lengua y cada poeta tienen *su* sistema de expresión. El único verdadero modo de leer a Homero es leer el griego en que están escritas la *Odisea* y la *Iliada*. No hay ni habrá traducción de Li Po que comunique exactamente lo que Li Po les comunica a los lectores chinos. Benedetto Croce, observa Sapir, "tiene toda la razón cuando dice que una obra de arte literaria nunca puede traducirse". Pero a continuación, suavemente, y sin abandonar la línea de pensamiento de su venerado Croce, da Sapir un paso más, pues es un hecho —dice— que "la literatura se traduce, y en ocasiones con asombroso acierto". Tras lo cual nos comunica sus pensamientos sobre lo que es traducible y lo que es intraducible. No puedo menos de citar un último pasaje:

Por mucho que hablemos del carácter soberanamente único de una obra de arte determinada, sabemos muy bien que no todas las producciones excluyen del mismo modo la posibilidad de una transferencia. Un estudio de Chopin es inviolable; se mueve por completo dentro del mundo acústico del piano; una fuga de Bach puede traducirse a un sistema de timbres musicales diferentes sin que por ello disminuya gravemente su significación estética.

Admirable manera de invitarnos a pensar sobre las distintas utilidades del medio lingüístico. La comparación musical dice, breve y agudamente, más que cualquier larga disquisición científica. Eso sí, para entenderla hay que haber penetrado, como desde luego había penetrado Sapir, en los respectivos mundos sonoros del preludio de Chopin y la fuga de Bach. (Además, el paralelo no sólo ilumina la relación esencial entre el poeta y su medio lingüístico, sino que también nos hace ver la verdad profunda de la expresión "lenguaje musical".)

Yo siempre sentí muy mía esta manera de ver la vinculación de lengua y literatura. No había leído nada de Sapir hasta el momento de traducir *El lenguaje*, pero ese capítulo 11 me pareció un remate perfecto de un libro perfecto (y hay que observar que un traductor es un lector especialmente alerta). En 1954 ese capítulo confirmaba —y, en cierto sentido, articulaba— las ideas que yo había ido adquiriendo. Pocos años antes nos había metido Raimundo Lida, a mí y a mis compañeros, en el bosque de las cuestiones históricas de nuestra lengua (etimología, fonología, morfología), y simultáneamente, casi sin hacer distinción entre lo uno y lo otro, nos había abierto los ojos a la belleza del *Cantar del Cid*, de los *Milagros de Nuestra Señora*, del *Libro de buen amor*. Lengua y pensamiento, lengua y expresión: tal era el núcleo de su magisterio. Nos hizo unas inolvidables lecturas comentadas de varios *Diálogos* de Platón; nos introdujo a Herder y a Humboldt, a Saussure y a Bally, a Bergson y a Santayana, a Croce y a Vossler; nos habló de las doctrinas elaboradas en los grandes "círculos lingüísticos" europeos, y, traduciendo a libro abierto *Das literarische Kunstwerk* de Román Ingarden, nos leyó los pasajes más representativos de sus ideas...

Desde 1954 hasta ahora he leído, diría que por la fuerza misma de las cosas, muchos libros y artículos sobre la trabazón de lengua y literatura, y hasta he contribuido con algunas pie-drecillas a la enorme pirámide bibliográfica que sobre ello se sigue levantando. También por la fuerza de las cosas, mis ideas se han expandido, han proliferado. Pero ahora, al releer el capítulo 11 de *El lenguaje*, veo que el núcleo de mi pensamiento no ha cambiado. He sentido dentro de mí el mismo ¡*clac!* que sentí en 1954. No diré que ese capítulo 11 me enseñó a pensar sobre el tema, pero sí que Sapir piensa y siente allí como yo; más aún, que habla mi lenguaje, el lenguaje que, por lo menos desde los griegos en adelante, me es inteligible.

No creo que ese lenguaje, enriquecido a lo largo de los siglos y que seguramente seguirá enriqueciéndose *ad infinitum*, pueda ser derribado por ningún otro. Pero en los últimos dos decenios muchísimos estudiosos interesados en la relación lengua/literatura vienen empleando, en vez de ese lenguaje simple, claro y preñado de significación, otro lenguaje que parece su polo opuesto: tan arduo y complejo como poco significativo. Esos estudiosos constituyen toda una Nueva Academia. En 1981 expresé de manera polémica mi desacuerdo con ellos en un discurso intitulado "Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica" [véase antes, pp. 54-77]. Digo que de manera polémica porque deseaba muy de veras que esos a quienes yo llamaba neo-académicos se metieran conmigo, que me refutaran apasionadamente, que me pusieran epítetos fuertes, "cegatón", "impresionista", "obsoleto", "reaccionario", o que respondieran menos coloridamente, pero que respondieran, para luego poder yo contrarreplicar. Mi deseo quedó frustrado. Nadie escribió nada.¹⁵

Alguien me comunicó hace un par de años su impresión de que ya no se hacían cosas como las que yo ridiculizaba en el discurso de 1981, pero no tardé en ver que esa impresión era falsa. En efecto, desde que acepté la invitación para hablar en el presente Coloquio, o sea desde comienzos de este año, me dediqué a ver, cada vez que la ocasión se presentaba, muestras de lo que se está publicando en México, en España y un poco en la Argentina. No hice una búsqueda metódica porque vi que no era necesaria. Y no tardé en comprobar lo equivocado que estaba quien me dijo que la oleada "neo-académica" estaba en retroceso. Todo lo contrario. Sigue vigorosa y, en muchos sentidos, se ha sofisticado aún más. Reuní tal cantidad de muestras, que a la hora de redactar esta comunicación no sabía cuáles elegir como más representativas.

Para salir del *embarras du choix* decidí concentrarme en un grupo de comunicaciones escritas en castellano, gallego y portugués, leídas recientemente en la Universidad de Santiago de Compostela y publicadas allí mismo el año pasado: *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro*. Son, pues, trabajos que huelen a tinta fresca. Varían bastante en cuanto a enfoque lingüístico. Observo que rara vez citan a Saussure. Las

¹⁵ Única excepción, la comunicóloga María Josefa Cañal: véase antes, pp. 78-88.

grandes autoridades son más bien figuras como Hjelmslev, Jakobson y Trubetzkoy, acompañadas, aquí y allá, de los que yo llamaría *dii minores*, que son muchísimos: Hockett, Lyons, Holquist, Tesnière, Todorov, Julia Kristeva, Barbara Johnson, Umberto Eco, Jean Cohén, etcétera. Como Rosalía de Castro escribió poesía y también novela, algunas de las comunicaciones son poetológicas y otras narratológicas. Hay las habituales contraposiciones del concepto de "texto" a los conceptos de "microtexto", "macrottexto", "co-texto", "contexto", "inter-texto" y "supertexto" (no registré el de "subtexto" o "infratexto", pero supongo que debe existir). Y hay —con aplicación a la obra de Rosalía de Castro— exposiciones de conceptos que hace pocos años eran completamente desconocidos: así el "dia-logismo" de Bajtín,¹⁶ la "redundancia" de Greimas, la "anisotopía semántica" de Ignacio Soldevila, la "narratología semiótica" de José María Nadal, o la "desconstrucción" y la "diferancia" —que no es lo mismo que "diferencia"— de Jacques Derrida.¹⁷ Pero, no obstante su variedad de enfoques y de intereses, hay en todos estos trabajos un denominador común que salta a la vista, y no por ocuparse todos ellos de Rosalía de Castro, sino por su manera de exposición, por su afán de rigor, por la seriedad de sus propósitos científicos, por su atención a las divisiones y subdivisiones posibles —cada una con su nombre diferencia-dor— de entidades lingüísticas ya en sí bastante recortadas, por

¹⁶ Sobre todo en la ponencia intitulada "A poesía dialógica em *Follas novas*", cuyo autor dice (traduzco del portugués): "Es bien conocida la fortuna que el concepto de *dialogismo* ha conocido en estos últimos años, desde que la obra de Bajtín [Bakhtine] comenzó a ser divulgada en Occidente por nombres [*sic*] como J. Kristeva, T. Todorov, A. Ponzio y M. Holquist; se sabe también que a esa popularidad no han sido ajenos ciertos factores marginales, ligados a la circunstancia histórico-política en que se desarrolló la labor teórica de Bajtín". O sea: ha intervenido también el sensacionalismo (el drama de los intelectuales bajo Stalin), lo cual no tiene que ver con las razones lingüístico-literarias. (Nota de 1993.)

¹⁷ Una de las comunicaciones me hace saber que este concepto de "desconstrucción" (*déconstruction* en francés), desdeñado primero en Europa, prendió exuberantemente en los Estados Unidos, sobre todo en la Universidad de Yale, con Paul de Man, Harold Bloom y otros, y ahora se está reacclimatando felizmente en Europa gracias en particular a Christopher Norris. En tiempos más recientes, algo parecido ha ocurrido con Jean Baudrillard. En Francia es uno de tantos pensadores "interesantes", pero los norteamericanos lo han elevado a la categoría de filósofo por excelencia del "post-modernismo". "As such, he has the badge of distinctive jargon. Jargon, native or imported, is always with us; and in America, both academe and the art world prefer the French kind, an impenetrable prophylactic against understanding. We are now surfeited with mini-Lacans and mock-Foucaults. *To write straightforward prose, lucid and open to comprehension, using common language, is to lose face* [las cursivas son mías]. You do not make your mark unless you add something to the lake of jargon whose waters (bottled for export to the States) well up between Nanterre and the Sorbonne and to whose marshy verge the bleating flocks of poststructuralists go each night to drink. Language does not clarify; it inti-midates...", etcétera (Robert Hughes, "The Patrón Saint of Neo-Pop", en *The New York Review of Books*, 1 de junio de 1989, pp. 29-32). No me extrañaría que esta moda Baudrillard esté pasando ya de los Estados Unidos a México. (Nota de 1993.)

su afición a las fórmulas cuasi-lógico-matemáticas, a los esquemas, a los gráficos, por su cuidado en afirmar cada paso sobre principios establecidos y reconocidos, como quien ve muy bien en qué piedra pone el zapato si quiere pasar el arroyo sin mojarse, en una palabra, por el refinamiento de su metodología. Una metodología que, con la misma soltura con que aquí está al servicio de la obra de Rosalía de Castro, podría estarlo al de cualquier otro producto literario que se presente. Una metodología —esto debo subrayarlo— *no diferente de la que emplean los neo-académicos de México*, y que da a todos estos trabajos un inconfundible aire de familia.

Comienzo con el artículo intitulado "Tipología de los discursos narrativos de Rosalía de Castro". Escuchen ustedes con atención: "La sintaxis discursiva de un enunciado se basa en la creación de un origen para la categoría de la persona, otro para la categoría del tiempo y otro para la del espacio". Tras este punto de partida tan nítidamente fijado y cuasi-bíblico, prosigue el autor: "Desde cada origen se construye un macronivel en el cual las formas [de cada una de las tres categorías] que coincidan con él se llamarán *enunciativas* y formarán el nivel enunciativo, y las que no coincidan se llamarán *enuncivas* y constituirán el nivel enun-civo. Las que coincidan y no coincidan [?] se llamarán *mixtas*".

A esto siguen instrucciones cuidadosas para distinguir entre *narradores* y *no narradores* (los narradores son los actantes discursivos enunciativos, los no narradores son los actantes enun-civos y los mixtos), y para distinguir asimismo entre *narradores* y *apreciadores*, entre estados narrativos *extradieéticos* y estados narrativos *intradieéticos*, entre "actores sintácticos" y "no actores sintácticos". Los actores sintácticos pueden ser *he-terointradieéticos*, *homodieéticos* y *heteroextradieéticos*, y, en el caso de los homodieéticos, el autor nos pone en guardia para no confundir a los sub-actores *homoextradieéticos* con los *homoextradieéticos*. Por lo demás —prosigue— "en cada enunciado puede haber una o más *situaciones de narración*. Si en un enunciado hay dos situaciones de narración, puede hablarse de *macroactores sintácticos*".

Hasta aquí todo es relativamente sencillo. Ciertamente que un lector no preparado, como yo, tiene que avanzar despacio para poder entender bien semejante neo-vocabulario, pero acaba por conseguirlo sin mucho sudar (aunque a veces hay que retroceder en la lectura para verificar qué es qué). Lo difícil es lo que viene en seguida:

comprender qué hacen todas esas categorías, todos esos conceptos y subconceptos una vez que entran en acción, gran espectáculo de reciprocidades y contraposiciones, de coincidencias y no coincidencias. Por ejemplo:

Narrador y apreciador pueden coincidir en un mismo actante. En dicho caso, coincidirán también en un subactor homointradiegético o heterointradiegético. Si es homointra [así dice el autor, para abreviar], la homodiegeticidad será personal o temporal o espacial. Si el apreciador no coincide con el narrador, se tratará de un actante no narrador heteroextra —u homoextra— personal o temporal o espacial.

Por otra parte, "las funciones de narración y apreciación pueden coincidir en el actor sintáctico homodiegético; o no coincidir, si la apreciación es desempeñada por el actor heteroextradiegético o por el heterointradiegético". Para mayor claridad, se nos brindan dibujos geométricos con las fórmulas del caso. Cuadros, diagramas, esquemas. Es fascinante sobre todo el cuadro que muestra la tipología de las apreciaciones.

Todos los pasos dados conducen finalmente al magno esquema en que se establece la tipología científica del discurso narrativo (véase la figura 1). Y no queda sino aplicarlo a Rosalía de Castro. El autor no lo dice expresamente, pero da a entender que cualesquier otros discursos narrativos, desde los del *Gil-gamesh* y del *Ramayana* hasta los de la última hornada, podrán tipologizarse sin muchos quebraderos de cabeza con la doctrina que él nos ofrece, tan bien afincada en los macroniveles originales y universales de la persona, el tiempo y el espacio...

Otro de los trabajos se dedica al análisis lingüístico de estos tres versos de los *Cantares gallegos* de Rosalía:

Probé Galicia, non debes
chamarte nunca española,
qu'España de ti s'olvida.

Resultan —dice el autor— un ejemplo perfecto de aquellas construcciones que en gramática generativa se llaman "términos de polaridad negativa", esto es, construcciones portadoras de una

negación de tal manera esencial, que sin ella nos quedaría en las manos una secuencia agramatical, o sea nada.

Viene primero la explicación de *polaridad*. "España de ti se olvida" y "No debes llamarte española" son cláusulas que muestran una relación de interordinación: con sólo engarzarlas se obtiene, en efecto, una magnífica oración bipolar: "No debes llamarte española, pues España se olvida de ti."

Tras la explicación de polaridad viene la de *negatividad*. En lo básico, por fortuna, todos los lingüistas y gramáticos están de acuerdo en sostener que "una oración negativa es el resultado de cierta operación sobre una correspondiente [y preexistente] oración afirmativa". Se toma, digamos, la oración "Hay luna", se ejecuta cierta operación sobre ella y el resultado es "No hay luna". Pero en un punto sutil los especialistas no se han puesto de acuerdo. Dicen algunos que, cuando un hablante le comunica algo a un oyente mediante una oración negativa, está suponiendo que ese oyente trae en su interior la correspondiente oración afirmativa, y entonces él le lanza la negativa para destruirla. No todos los especialistas exhiben esta mentalidad tan suspicaz, pero podría pensarse —dice el autor— que Rosalía polemiza con quienes le dicen a Galicia: "Debes llamarte española".

Bien. Ahora que ya sabemos lo que es polaridad y lo que es negatividad, estamos preparados para entender el concepto de *polaridad negativa*. En primer lugar, "Debes llamarte española" y "No debes llamarte española" coinciden en algo: son, las dos, cláusulas impecablemente gramaticales. Sí, pero aquí entra el adverbio *nunca*, empleado por Rosalía en una posición tal, que forzosamente exige el *no*. La expresión "Debes llamarte nunca española" es agramatical. La marcamos con su correspondiente asterisco, nos olvidamos de ella y pasamos al estudio de la *estructura oracional* según los principios de la gramática generativa (aquí cabe admirar uno de los consabidos diagramas o dibujos en forma de árbol genealógico: véase la figura 2).

El paso final consiste en el análisis del *predicado negativo* "no debes llamar" (prescindimos del *te* de "llamarte", que es un complemento directo). Aquí, el centro de la atención científica es el verbo *deber*, que, según uno de los lingüistas en quienes cuidadosamente va apoyándose el autor, "sólo significa obligación en sentido general cuando va acompañado de un infinitivo", o sea —deduzco yo— no cuando va acompañado de un sustantivo, por

ejemplo "deber dinero". En todo caso, son varios los lingüistas que, continuando en última instancia el pensamiento de Tobler, frente a una expresión como *No debes ir* observan que el sentido real no es 'No tienes obligación de ir', sino Tienes obligación de no ir'. Visto lo cual, podemos estar seguros de que lo que Rosalía le dice a su amada y maltratada Galicia no es 'Nadie te obliga a llamarte española', sino 'Estás obligada a no llamarte española'.

Yo diría que esto es lo que ha entendido cualquiera que sepa un par de cosas elementales acerca de Rosalía de Castro. Y lo curioso es que esas cosas elementales las dice el propio autor antes de ofrecernos su laborioso análisis. En unos breves párrafos introductorios pinta un cuadro de la situación de abandono por parte de Madrid en que se encontraban las provincias gallegas por los años de 1856 a 1863, y subraya, además, el regionalismo romántico de la poetisa; dice con razón que Rosalía "es un genuino ejemplo de las tesis formuladas ya en el siglo XVIII por Herder", y cita atinadamente a Wilhelm von Humboldt, según el cual "la lengua de un pueblo es su espíritu, y su espíritu es su lengua". Yo diría que esto bastaba y sobraba para captar y sentir el patetismo de esos tres versos tan límpidos, tan salidos del corazón gallego de Rosalía:

Probé Galicia, non debes
chamarte nunca española,
qu'España de ti s'olvida.

¿A qué, entonces, la refinada demostración científica de que los tres octosílabos significan en efecto lo que significan? Eso es lo que me maravilla. El que Rosalía de Castro amara entrañablemente su tierra es un dato periférico que no entra en aquello que el autor considera sustancial: el análisis de la estructura lingüística.

Hablaré, por último, de un artículo sobre la "equivalencia semántica" en Rosalía de Castro. Del libro *En las orillas del Sar* (versos escritos en castellano) entresaca el autor, para analizarlos, versos y más versos en que hay alguna forma de "equivalencia", por ejemplo éste: "todo marchito y sepultado todo". Diré en primer lugar que a mí, personalmente, me importaría saber qué es eso marchito y sepultado, o sea cómo va el poema en que está ese verso, pero si se lo preguntara al autor, él me contestaría que me hiciera de un ejemplar de *En las*

orillas del Sar y leyera el poema por mi cuenta. A él no le interesa el sentido, no le interesan las emociones, sino sólo los versos aislados en que hay "equivalencias". Versos, o bien parejas de versos, por ejemplo "De polvo y fango nacidos, / fango y polvo nos tornamos".

A juzgar simplemente por el número de ejemplos elegidos para su análisis, esta llamada "equivalencia semántica" es muy común en Rosalía, como lo es —pienso yo— en tantísimos poetas de todos los tiempos y de todas las literaturas. Se diría que la materia es una naranja ya demasiado exprimida. Pues no. A lo largo de páginas y páginas el autor halla siempre qué decir, sin repetirse nunca. Cita el verso, o el par de versos, y a continuación los ilumina con el comentario lingüístico adecuado. Después de leer dos o tres análisis, al toparnos con un nuevo verso por analizar, como "la sed que atormenta y el hambre que mata", nos preguntamos qué irá a decir esta vez el autor. E inmediatamente tenemos la respuesta. Hay primero una cápsula de doctrina lingüística general, que en este caso dice así: "La cadena proporcional posee *implicación negativa* si, dentro de un régimen de analogía lexemática, las polaridades se caracterizan por una organización en la que los miembros de cada par oponen, en relación recíproca, rasgos que son de carácter distintivo". Y en seguida viene la aplicación al verso "la sed que atormenta y el hambre que mata". En esta coordinación, la reversibilidad establece dos polaridades: la polaridad *sed/hambre* (que designaremos A/A') y la polaridad *atormenta/mata* (que designaremos B/B'); la reversibilidad coloca esas polaridades "en una implicación que, dentro de cada par analógico, tiene disposición privativa": el término A (*sed*) presenta el rasgo distintivo 'liquidum', ausente en A' (entendemos que a la sed le corresponden cosas líquidas y al hambre no). Por otra parte, el término B (o sea *atormenta*) "presenta el rasgo distintivo 'corporis vel animi cruciatus'", que en B' (o sea *mata*) está más restringido, puesto que podemos *atormentar* de manera física y de manera espiritual, pero *matar*, sólo de manera física. La conclusión parece ser que, aunque los términos *mata* y *atormenta* no sean *muy* equivalentes, de todos modos son *más* equivalentes que los términos *hambre* y *sed* (véase la figura 3).

Los problemas que plantea otro verso, "ya no mana la fuente, se agotó el manantial", son menos espinosos. Primero, la doctrina: "La cadena proporcional posee *implicación equipolente* si, dentro de un régimen de analogía lexemática, las polaridades se caracterizan por una organización en la que los miembros de cada par oponen, en relación recíproca, rasgos que son lógicamente gemelos, esto es, que

no pueden ser considerados ni como negación y afirmación de una misma cualidad léxica ni como grados distintos de una única sustancia de contenido". Y en seguida el caso concreto de "Ya no mana la fuente, se agotó el manantial". En esta yuxtaposición, "la reversibilidad establece las polaridades *ya no mana / se agotó* (A/A') y *la fuente / el manantial* (B/B') en una implicación que, dentro de cada par analógico, tiene disposición equipolente": en efecto, "el término A [*ya no mana*] y el término A' [*se agotó*] forman pareja opo-sitiva sobre la base de una participación común en el embrión léxico 'exhaurire'", y, por su parte, "el término B [*la fuente*] y el término B' [*el manantial*] participan por igual en el contenido común 'fontana aqua". De donde se sigue que la proposición "Ya no mana la fuente" y la proposición "Se agotó el manantial" muestran un alto grado de equivalencia semántica. Y he ahí cómo se descubre científicamente el Mediterráneo.¹⁸

Me maravilla, repito, la seriedad de este afán de afirmar sobre bloques de ciencia lingüística, en lenguaje muy poco ameno y con gran despliegue de autoridades, aquello que cualquier lector de Rosalía de Castro (ya que de ella se trata) sabe por simple sentido común.

A propósito de sentido común, hay en uno de estos trabajos un detallito que me llama la atención. Yo, por simple sentido común, digo que la mejor manera de ampliar nuestro conocimiento de la lengua de un poema es leer otros poemas del mismo autor. Digo, por ejemplo, que quien se dispone a hacer un análisis lingüístico del soneto de Sor Juana que comienza "Al que ingrato me deja busco amante" debiera conocer los dos que le preceden, "Que no me quiera Fabio al verse amado" y "Feliciano me adora y le aborrezco" (se trata de un

¹⁸ Véase otra exquisita muestra del vocabulario científico de este autor. A propósito del verso "que abate el polvo y que quebranta el barro" dice lo siguiente (sin aclarar, por supuesto, a qué se refiere el pronombre *qué*): "La co-presencia de los cohipónimos *el polvo/el barro* amplía la inclusión recíproca en el hiperónimo *tierra* por el hecho de su comparecencia en paralelismo semántico al que remite: los rasgos pertinentes 'siccitatem'/humida materia', que articulan la oposición *polvo-horro*, lexemas con el núcleo común (archilexema o hiperónimo) *tierra*, promueven la apertura del paralelismo, por vía de disyunción, a la serie *polvo, barro, fango, lodo, arcilla...*, conjunto extensional abarcado por el contenido léxico *tierra* y con jerarquía interna (*fango* es hipónimo de *lodo*, y este hipónimo es a su vez hipónimo de *tierra*)".

Algo que me regocija en este artículo es ver cómo los llamados "rasgos distintivos", o "contenidos comunes", o "hiperónimos", o "archilexemas", se dan en latín: *corporis vel animi cruciatus* ('tortura física o mental'), *exhaurire* ('agotar'), *siccitatem* ('sequedad'), etcétera. No sé si es ocurrencia del autor, o si se la copió a otro.

tríptico, un joyel lingüístico hecho de tres sonetos como perlas: muy parecidos entre sí, pero cada uno con su brillo, su "oriente" especial), y no le haría daño conocer otros poemas de Sor Juana en que hay el mismo tema de las "encontradas correspondencias", y composiciones anteriores, de otros poetas, como el soneto de Lope de Vega que comienza "Amaba Filis a quien no la amaba, / y a quien la amaba, ingrata aborrecía", puesto que Sor Juana compuso su tríptico, muy adrede, en un lenguaje ya en uso, de manera que esa tradición de juego dialéctico es parte esencial del soneto "Al que ingrato me deja busco amante", y no algo externo a él.¹⁹ Claro que es posible analizar este soneto como caído de la luna, como no gestado en nuestro planeta, de la misma manera que es posible analizar sólo su primer verso, poniendo bajo el microscopio las magníficas polaridades adversativas *ingrato* [él] / *amante* [yo] (A/A') y *deja* [él] / *busco* [yo] (B/B'). Pero el sentido común me dice que lo otro es incomparablemente más jugoso.²⁰

Pues bien, he aquí el detallito que me llamó la atención en uno de los trabajos. El autor, practicante ortodoxo de la poética de raigambre lingüística, la cual se interesa en la comprensión del poema *en sí*, del poema como puro artefacto verbal, en cierto momento se ve tentado a aclarar un texto de Rosalía con otro de la misma Rosalía, y resuelve hacerlo, pero no sin autorizarse escrupulosamente en un

¹⁹ Véase mi "Nota (prescindible) a unos sonetos de Sor Juana", en *El Rehilete*, núm. 11, mayo de 1964, pp. 45-56.

²⁰ Uno de los casos de "equivalencia semántica" analizados en el artículo antes comentado es este par de versos: "Te amo... ¿por qué me odias? / Te odio... ¿por qué me amas?" Esta vez el autor, infringiendo excepcionalmente su regla, al final del laborioso análisis cita entero el poemita:

Te amo... ¿por qué me odias?
Te odio... ¿por qué me amas?
Secreto es éste el más triste
y misterioso del alma.
Mas ello es verdad... ¡Verdad
dura y atormentadora!
—Me odias, porque te amo;
te amo, porque me odias.

Y el *único* comentario es que aquí "alterman dos tipos de estructura": en los versos 1-2 y 7-8 tenemos "el tipo bidimensional, con propiedades de reversibilidad y analogía, mientras que en los versos 3-4 y 5-6 tenemos "el tipo unidimensional, cuyas conexiones no trascienden el plano sintagmático". Una de dos: o el autor del trabajo no sabe que el poemita de Rosalía es glosa del célebre "Odi et amo..." de Catulo, o sí lo sabe, pero se abstiene de decirlo para no enturbiar la imaculada pureza del análisis "científico". Y no sé qué es peor.

artículo de Michel Arrivé sobre "teoría de los textos poli-isotópicos". Autorizándose a su vez en la teoría de la redundancia de Greimas, este Michel Arrivé se atreve en efecto a afirmar que el concepto de *isotopía* como conjunto redundante de elementos semánticos, concepto de enorme importancia en el análisis del significado poético, tiene su lugar de significación —principalmente en lo que se refiere a las llamadas "isotopías connotativas"— no en el texto aislado, sino en el intertexto, definido éste como "el conjunto de los textos entre los cuales funcionan las relaciones de intertextualidad". De esa fatigosa manera el sentido común queda elevado a la sublime categoría de ciencia.

No hay tiempo para más ejemplos. Y bastan los citados. Son absolutamente representativos de la metodología que impera y prospera en la Nueva Academia, constrictando a sus adeptos a decir, en lenguaje cada vez más refinadamente técnico, cosas cada vez más inútiles, más ajenas a la lectura, la comprensión y el goce de las obras literarias, obligándolos a erigir torres de viento, a convertir lo llano en escarpado y lo ameno en tedioso. Si hay que gastar no pocas horas en leer estos trabajos, ¡cuántas no habrán sido gastadas en escribirlos! Cada cual es libre de emplear su tiempo en lo que quiera, por supuesto, pero no me parece justo quitarle a la inocente juventud universitaria, de esa manera, un tiempo que estaría mucho mejor empleado de mil otras maneras. Según Félix Guattari, a quien ya cité en mi discurso anti-neo-académico de 1981, la aceptación de "modas teóricas" de este tipo, "productos de las metrópolis" tomados "como si fueran dogmas religiosos", crea en sus aceptadores una mentalidad parecida a la de los antiguos habitantes de colonias y está causando, en los ámbitos universitarios, "más mal que bien". La explicación del auge de la Nueva Academia será seguramente más compleja, pero sigo pensando que, en lo esencial, Guattari tiene razón.

Vuelvo, para terminar, a mi querido Edward Sapir. En 1921, cuando se publicó *El lenguaje*, estaba de moda aplicar gruesas lentes de aumento a la influencia de unas lenguas en otras, cerrando los ojos a la tenacidad con que toda lengua mantiene sus caracteres básicos, y estaba también de moda, entre el vulgo de los antropólogos, sociólogos, psicólogos, etcétera, revolver los conceptos de lenguaje, raza y cultura, estableciendo alegremente relaciones causales entre lo uno y lo otro cada vez que ello resultaba conveniente para alguna

teoría. Sapir, que dedica los capítulos 9 y 10 de su libro a argumentar contra ambas modas, al final parece excusarse ante el lector por su actitud polémica. Los argumentos expuestos en uno y otro caso —dice— "han sido, en su mayor parte, de orden negativo, pero creo que esas negaciones son saludables". Yo espero que mis negaciones tengan algo de saludable. Sé, desde luego, que no soy el único que las hace. A lo largo de la historia de la cultura ha habido, constantemente, episodios parecidos a éste. Me siento un poco heredero de aquellos humanistas del Renacimiento, típicamente Erasmo, que tomaron la pluma para persuadir a sus contemporáneos de la necesidad de acabar con los sistemas mecanizados y esterilizantes. Pienso, por ejemplo, en ese Juan Maldonado que en 1529 publicó una *Paraenesis ad politiores Hueras adversus grammaticorum vulgum* ("Exhortación a las buenas letras contra la turba de los gramáticos"). Antonio de Nebrija había sido, sin duda, un gran hombre, pero ¡qué tieso, qué prolijo y qué inútil el sistema de enseñanza derivado de su gramática latina! Imposible negar la grandeza de un Hjelmslev, de un Jakobson; pero estoy convencido de que, en lo que se refiere al estudio de la literatura, los sistemas derivados de ellos están causando "más mal que bien". La *Paraenesis* de Maído-nado tiene un acento patético, pues "refleja el sonrojo y la melancolía de una juventud malgastada por culpa de maestros estériles y de un sistema nefasto de educación".²¹ Yo no he tenido esa desgracia, pero me gustaría evitársela a los jóvenes. Por eso, así como en sus dos capítulos penúltimos Sapir puso en guardia al lector contra caminos que no son los del auténtico conocimiento lingüístico, así les digo yo a los jóvenes que aspiran a ser profesionales de los estudios literarios: ¡Cuidado! Abran bien los ojos. Perder el tiempo es cosa grave. Vean si el camino que les propone la Nueva Academia conduce a algo.

²¹ Palabras de Eugenio Asensio, introducción a la *Paraenesis*, texto latino con la traducción española de Juan Alcina, Madrid, 1980, p.

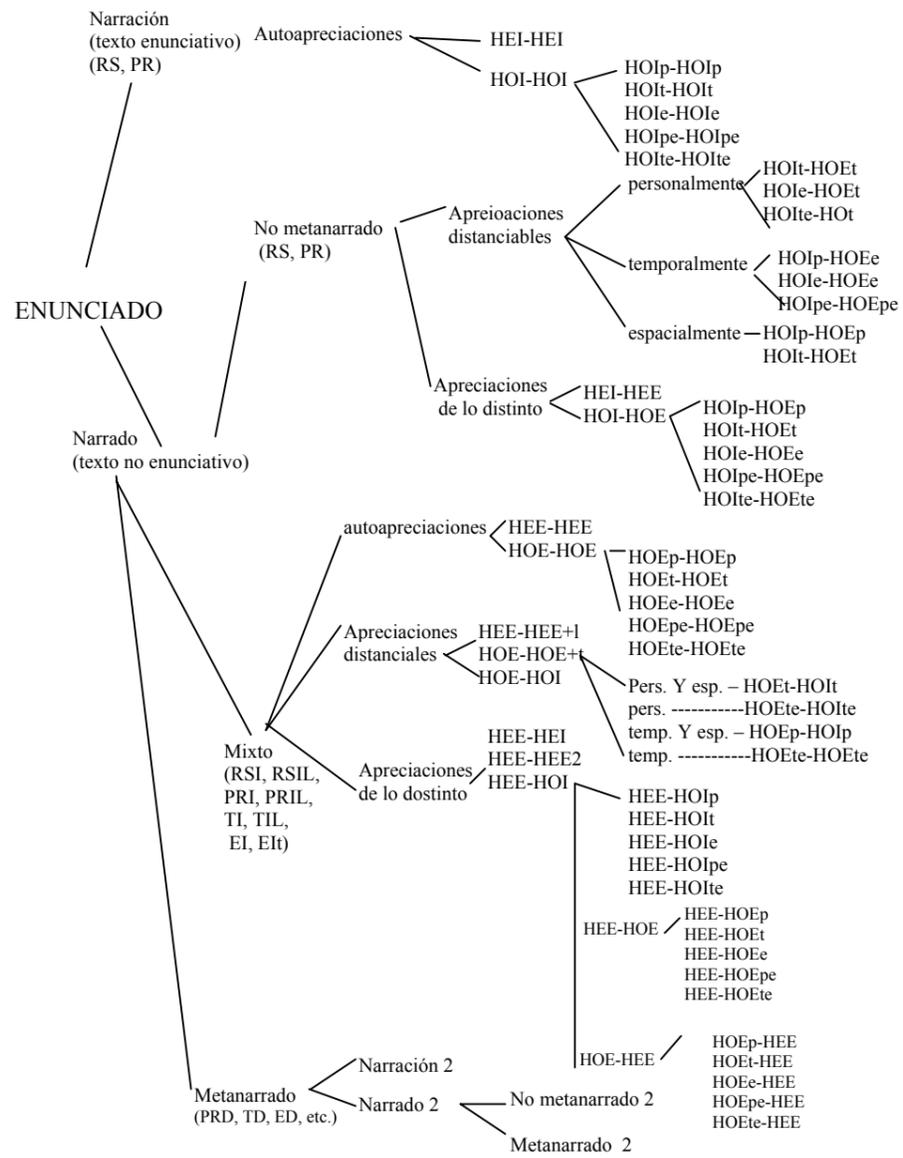


Figura 1. Gran tipología de los discursos narrativos, en la cual se combina "la totalidad de los criterios de la Apreciación con los de la Narración", haciendo referencia a "los actantes discursivos".

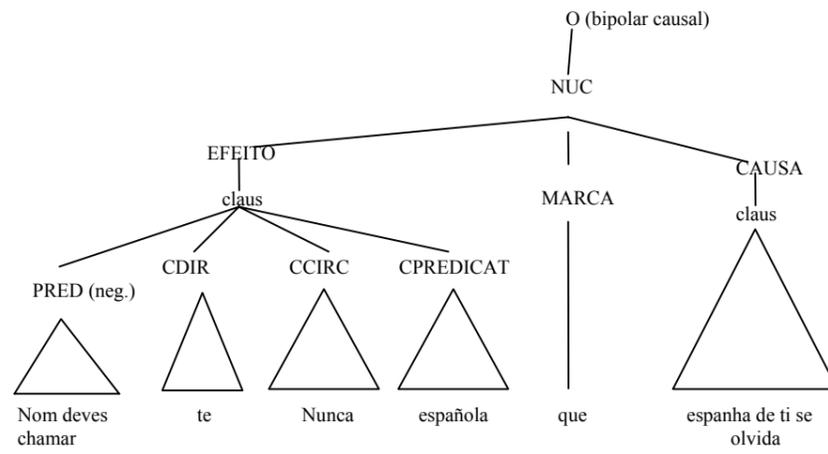


Figura 2. Estructura oracional de "Probé Galicia..."

TÉRMINOS	"solidum"	"liquidum"
<i>hambre</i>	(+)	(-)
<i>sed</i>	(-)	(+)

TÉRMINOS	"corporis cruciatus"	"animi cruciatus"
<i>atormentar</i>	(+)	(+)
<i>Matar</i>	(+)	(-)

Figura 3. Diagramas que muestran la relación semántica entre *hambre* y *sed* y entre *atormentar* y *matar*.

SEGUNDO INTERMEZZO

[El 30 de enero de 1988, pocas semanas después de publicado en la revista *Vuelta* el ensayo "Lingüística y literatura", apareció en *Sábado* (suplemento semanal del periódico *Uno más Uno*) una "Respuesta" de Evodio Escalante, a la cual repliqué en *Sábado* el 20 de febrero siguiente. El 27 de ese mes publicó Escalante allí mismo una "Contrarréplica", y el 12 de marzo contesté en forma de "Carta abierta". Reproduzco a continuación mis dos escritos. Creo que los argumentos y puntos de vista de Escalante se pueden percibir con suficiente claridad a través de mis citas.]

I. Réplica a Evodio Escalante

Esta réplica a la "Respuesta a Antonio Alatorre" publicada el 30 de enero aparece un poco tarde —y no, como yo hubiera querido, por "entrega inmediata", en el *Sábado* del 6 de febrero— por dos razones: primera, porque estuve muy ocupado con unas conferencias sobre Sor Juana y no me gusta amontonar las cosas ni hacerlas de prisa, y segundo, porque muy pronto me di cuenta de que mi réplica no era *tan* urgente. Mi ataque contra los "neo-académicos" no había quedado ni anulado ni embotado ese 30 de enero. El mundo podía seguir rodando.

Yo, la verdad, me esperaba algo más serio. El viernes anterior a ese 30 de enero me topé con Evodio Escalante en El Colegio de México, al final de una mesa redonda en torno a los cuarenta años de vida del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (y, naturalmente, en torno a Raimundo Lida y su magisterio). Digo que "me topé" con él porque hacía tiempo que no lo veía, y porque ese acto conmemorativo no había tenido mucha publicidad. (Bien es verdad que Evodio ha mostrado interés por lo que se hace en el susodicho Centro; recuerdo con gusto una conversación pública que tuvimos él y yo, hace años, acerca de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*.) El caso es que me alegré del encuentro. Después de los saludos, lo primero que él me dijo, en tono algo grave, fue que había escrito una "Respuesta" a mi artículo de *Vuelta*. "¡Magnífico!", le

contesté. (Fue lo que estuve deseando desde que en 1981 lancé mi otro ataque anti-neo-académico.) Le pregunté si su "Respuesta" era fuerte, y él, en el mismo tono grave, me contestó: "Pues es fuertecita". No hace falta haber leído a Charles Bally para captar el matiz "estilístico" de ese diminutivo, *fuertecita*. Quedé, pues, muy esperanzado de que iba a realizarse lo que digo en el artículo de *Vuelta*: que alguien se meta conmigo, que me ponga epítetos fuertes o que responda menos coloridamente, pero que responda, para luego poder yo contrarreplicar.

Mi esperanza subió de punto, hasta llegar al verde vivo —iba a decir "al rojo vivo", pero sería impropio— cuando leí el tercer párrafo de la "Respuesta". (Los dos primeros párrafos, con su Heidegger, su San Agustín y su Jorge Cuesta, me desconcertaron. Yo nunca me he puesto a pensar por mi cuenta cuál es "el sentido humano por excelencia", si la vista o el oído.²² Feliz disfrutador de lo uno y lo otro, la ceguera y la sordera me parecen tragedias iguales. Además, cuando estos términos se emplean como metáforas del conocimiento, no les hallo gran diferencia.) En ese tercer párrafo dice Evodio que fue alumno mío "algunos semestres", y que durante un tiempo solía visitarme en mi casa "cuando menos dos veces al mes" para conversar conmigo; no sabe si en esas conversaciones aprendió "mucho, poco o nada"; lo que *sí sabe* es otra cosa: "Sí sé que a menudo salí de ahí en un estado parecido a la levitación: escucharlo hablar era, además de una delicia, un verdadero privilegio. Antonio Alatorre, no hace falta decirlo, es uno de los grandes eruditos en asuntos de filología que hay en este país."

Lo que más esperanzas me dio de una respuesta "fuertecita" fue eso de la *levitación*.²³ Mi edad me permite confesar en tono

²² Según Evodio, aciertan Heidegger y Jorge Cuesta cuando dan a entender, cada uno a su modo, que "el sentido humano por excelencia" (el más "intelectual", el que mejor caracteriza al *homo sapiens*) es el oído; y anda mal San Agustín cuando vota a favor del ojo. O sea que nos parecemos más al murciélago que al lince. El razonamiento de Evodio va así: "Si en el principio fue el verbo, como quiere una frase famosa, habría que añadir que el verbo *presupone* la existencia de un órgano capaz de recibirlo y de dar testimonio de su existencia". (O sea, pienso yo, que sería más justo decir "En el principio fue el oído".)

²³ Justamente en una de mis mencionadas conferencias hablé del padre Pedro de Arellano, confesor de Sor Juana durante unos diez años, el cual, por la fuerza de su plenitud interior, entraba en verdadero estado de *levitación*: se elevaba en éxtasis en la iglesia de San Bernardo y volaba, dice su biógrafo, "desde junto al altar de Santa Bárbara hasta el lugar donde se halla la pileta del agua bendita, y de allí hasta el altar mayor". (¡Qué ganas de haberlo visto!)

aseverativo, sin finalidades de autopromoción, que estoy acostumbrado a recibir muestras de aprecio de alumnos y ex-alumnos; y, como no soy parte de la maquinaria administrativa del Colegio de México ni mucho menos de la UNAM, creo que esas muestras de aprecio, esos "elogios", no tienen motivación impura. Pero eso de la casi levitación de Evodio tras sus conversaciones conmigo es lo más enfático que de mí se ha dicho.

Demasiado enfático, pensé al leerlo. Pero luego me dije: esto se va poniendo bueno; Evodio maneja bien las muy legítimas armas de la retórica: es útil el agigantamiento del adversario²⁴ para que el golpe ya inminente sea más espectacular. Me acordé del librito de Emir Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas*, que tanto me divirtió hace años, porque, aunque sólo se refería a la escena literaria argentina, el parricidio ritual es espectáculo de todo tiempo y lugar, y muy pintoresco siempre. (Los "padres" destinados a morir a manos de los jóvenes en la Argentina eran sobre todo Mallea, Borges y Martínez Estrada.) Las armas retóricas estaban bien manejadas por Evodio. Sólo un dios puede producir estados de levitación. Yo *casi* se lo había producido a él con mis conversaciones. Lo que iba a venir no era un vulgar parricidio, sino —*casi*— un deicidio.

Pero no. Mis esperanzas comenzaron a frustrarse ya en el párrafo cuarto, que es donde Evodio, después de declarar que se ve "en el caso de contradecir" mi credo, comienza por exponer el suyo y escribe cosas como éstas: "No creo que exista una ciencia literaria en el sentido estricto del término", etcétera; "Soy de los que estiman que al texto literario no se le puede *aplicar* un método; al revés...", etcétera; "Yo creo que las tradiciones, como las lenguas, no necesitan que las defiendan; se defienden solas", etcétera.

¡Qué mal comienzo! Ese credo de Evodio es el mío. No que yo lo haya inventado. Cualquiera puede llegar por su cuenta a semejantes ideas, pero, en vista de lo que Evodio cuenta de su trato conmigo, a lo mejor yo le transmití algo. Por ejemplo, eso de que "las lenguas se defienden solas" (las lenguas y también las tradiciones: el lenguaje es

²⁴ A Evodio se le pasa la mano cuando me define como gran erudito en asuntos de filología; siento que ese agigantamiento me deforma hasta dejarme borroso; yo me defino de manera más modesta (y no por modestia, sino por simple honradez). Pero no me meto ahora en eso.

la más notoria de nuestras "tradiciones") es una idea que desarrollé en unas conferencias de 1982 sobre la absurda Comisión de Defensa del Idioma creada en las postrimerías del sexenio de López Portillo, y es probable que Evodio haya asistido a ellas.

Además, no creo que Evodio desconozca mi manifiesto anti-neo-académico de 1981, publicado dos veces. (De hecho, el artículo de *Vuelta* no hace sino martillar en el mismo yunque.) Dice Evodio: "Me veo como un ecléctico empedernido que lee un poco de todo y que no cree en la eficacia de ningún método". Yo había dicho en 1981: "Nunca he pertenecido a una capilla literaria, ni tampoco he sido un lector muy sistemático". Evodio dice: "Donde hay especialistas hay jergas", y la jerga de los filólogos es tan "abstrusa y dificultosa" como cualquier otra. Yo había dicho en 1981: "Desde siempre, desde que hay noticias de indagación sobre el lenguaje", el estudio de los fenómenos lingüísticos relacionados con la expresión literaria "se hace, por elementales necesidades de precisión, a base de términos técnicos", y ponía bajo lupa justamente una expresión de la jerga de los filólogos —"cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba"— que para un profano es abstrusa y dificultosa.

Aquí podría reprocharle a Evodio la impropiedad de quererme aleccionar con mis propias lecciones. Pero no. Me contento con decir que estamos de acuerdo en todas esas premisas. Lógicamente, lo estamos también en la conclusión. Véase, si no:

En 1981, después de rendir un muy explícito homenaje "al movimiento intelectual de nuestros tiempos", digo que en ciertos países "toda esa floración está causando más mal que bien *por la manera como se recibe*"; digo que "ciertas manifestaciones de la adopción embelesada de esas grandes modas teóricas me parecen casos diáfanos, no ya de progreso improductivo, sino de progreso contraproducente"; digo, en suma, que "del mejor vino se hace el peor vinagre". Y pongo un ejemplo real y concreto de lenguaje neo-académico. Lo tomé de un número entonces recientísimo de una revista literaria de Tuxtla Gutiérrez. Lo elegí no sólo por su brevedad y su representatividad, sino sobre todo porque me pareció notable que ¡en Chiapas! se escribieran cosas tan parecidas a las que se estaban produciendo en los núcleos neo-académicos de México y de Jalapa.

En el artículo de *Vuelta* insisto: "Imposible negar la grandeza de un Hjelmslev, de un Jakobson [donde Hjelmslev y Jakobson están como representantes clarísimos del gran movimiento moderno]; pero estoy

convencido de que, en lo que se refiere al estudio de la literatura, los sistemas derivados de ellos están causando más mal que bien". Y esta vez pongo, no uno, sino varios ejemplos reales y concretos de lenguaje neo-académico. (Creo haber explicado suficientemente por qué tomé esos ejemplos. Sólo subrayo el hecho de que pertenecen a trabajos presentados en un concurridísimo congreso internacional. No se escribieron en Tuxtla Gutiérrez, sino en ilustres universidades europeas y norteamericanas. Sus autores son señores catedráticos.)

Pues bien, Evodio está de acuerdo con mi crítica: Alatorre — dice— les da un palo a "los típicos refriteros que no hacen sino aplicar mecánicamente y sin mayor chispa las metodologías formuladas por otros"; Alatorre los exhibe: "La mediocridad de sus criticados es a todas luces apabullante". Su conclusión coincide con la mía, y las palabras que él usa son hasta más enérgicas.

Entonces, "¿cuál es el problema?"²⁵ El "problema", creo yo, está encerrado en la frasecita con que Evodio comenta el palo dado a los refriteros: "Así qué chiste". Frasecita enlazada con la pregunta de por qué no arremetí "contra Genette, contra Baj-tín, contra Todorov o contra el mismo Jakobson".

En cuanto a la frasecita, reconozco alegremente que no hay en mis dos ataques nada de hazaña hercúlea. Dar un silbatazo es fácil. En 1981 sentí que alguien tenía que dar el silbatazo, y lo mismo sentí el año pasado. Sobre eso no tengo más que decir.

Y en cuanto a la pregunta, mi respuesta es muy simple (además, yo hubiera dicho que ya estaba bastante clara en mis dos artículos): no sólo no tengo nada contra Genette, Bajtín, Todorov y Jakobson, sino que todo lo que he leído de ellos me ha dejado intelectualmente satisfecho. Me parecen bien escogidos los cuatro como representantes del gran movimiento de hoy. En 1981 dediqué varias líneas a Genette, aunque sin decir su nombre: el estudio de Proust a que allí aludo [véase antes, p. 71] es de muy sabrosa lectura; además, por buena suerte, lo leí justamente cuando acababa de "echarme", completita y

²⁵ Pongo esta pregunta entre comillas porque cito a Evodio. A mí me parece una expresión pocha, y no me gusta; pero, por lo visto, se está usando (es una muestra típica de lo que he llamado "español Televisa"). Claro que mis preferencias lingüísticas no tienen por qué ser compartidas.

de corrido por primera vez en mi vida, la enorme *Recheiche du temps perdu*, de manera que creo poderme contar en el número de los lectores ideales de ese estudio, bonito espectáculo de lo que es el ingenio en acción. A Bajtín no lo conocía aún en 1981; ahora podría decir maravillas sobre él. A Todorov lo conozco menos, pero lo que de él he leído me parece atinado e interesante. Jakobson es mi predilecto. Es el que más conozco, y además lo traté personalmente y platicué con él aquí en México, adonde vino para un simposio sobre afasias y dislalias y esas cosas.²⁶

Por otra parte, es claro que no soy especialista en la obra de ninguno de esos cuatro autores (representativos de muchos otros). Soy lector ecléctico y asistemático, y si se me diera a escoger ahorita entre lo que no he leído de ellos y lo que no he leído de Fernando del Paso, preferiría sin duda a éste. Pero de allí a decir que rechazo "lo que han pretendido hacer diversas disciplinas de estudio durante lo que va del presente siglo" —¡y vaya que se han hecho cosas en estos 87 años!— hay una enorme distancia. ¿De dónde habrá sacado Evodio semejante monstruosidad? ¿Acaso he cerrado las puertas de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* a las nuevas corrientes? Que vea Evodio el número 2 del volumen 34, todo él bajtiniano.²⁷

Decía yo en 1981: "*La filología*, el amor a las palabras, está adquiriendo [en nuestro siglo] formas nunca antes vistas ni oídas. Y lo que siempre se ha hecho, se hace ahora en condiciones maravillosas", etcétera [véase antes, pp. 68-69]: lo que siempre se ha hecho, o sea explorar inteligente y significativamente el mundo de la palabra. Genette, Bajtín, Todorov y Jakobson son filólogos de primera.

Pero Evodio me acusa de haber tendido una frontera diacrónica entre la filología, con su respectivo lenguaje ("el lenguaje que, por lo menos de los griegos en adelante, me es inteligible"), y las nuevas corrientes "de la crítica y de los estudios literarios", también con sus lenguajes, y dice que "es esperable" que a Alatorre —gran erudito en

²⁶ Raimundo Lida, amigo suyo, me había anunciado su venida. "Trátemelo bien", me dijo graciosamente. Fue Jakobson quien me trató bien a mí: le pedí una colaboración para la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, y él me propuso que escribiéramos ¡entre los dos! algo sobre un soneto de Góngora, elegido por mí. Yo elegí "Por niñear, un picarillo tierno...", y a él le pareció muy bien. Le prometí escribir mi parte y mandársela, pero, por imbécil, nunca lo hice.

²⁷ Ya en el núm. 2 del vol. 21 (1972), puede verse un artículo de Walter Mignolo, "La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas 'Vallejo' ", que está completamente dentro de las nuevas corrientes.

filología— "los nuevos lenguajes le parezcan cosa ardua y poco significativa". Lo cual es falso. La frontera que tiendo no es diacrónica, sino sincrónica: de un lado pongo el lenguaje crítico significativo (a Jakobson, por ejemplo, lo veo "en serie" con Platón, y en mi artículo de *Vuelta* declaro mi fe en que ese lenguaje "seguirá enriqueciéndose *ad infinitum*") y del otro lado el lenguaje robotizado y no significativo, de cualquier época que sea. También en tiempos de Amado Alonso y Raimundo Lida, a quienes puede situarse en la llamada "corriente estilística", se escribieron cosas de "mediocridad apabullante" a causa de la adopción mecánica de las modas estilísticas.

Alonso y Lida, por cierto, no andaban diciendo: "Miren, pertenecemos a *la* corriente, estamos muy al día", como hacen los críticos a quienes critico en *Vuelta*, con su clamorosa exhibición de citas de autores modernísimos, Lyons, Kristeva, Hockett, Derrida, Greimas, etcétera. (Evodio me acusa de meter "en el mismo saco de la Nueva Academia" a autores de muy diverso tipo. Si por "saco de la Nueva Academia" se entiende el bagaje operativo de los neo-académicos, la acusación no podía ser más extraña. Son *ellos* quienes se han hecho su bagaje, ellos quienes confeccionan tan variados cocteles.)

Otra acusación extraña: que estoy pretendiendo derribar la "poética de raigambre lingüística" sin más instrumento que el sentido común, siendo así que el sentido común —según los epistemólogos— "carece de todo sentido teórico". Pero no pretendo derribar nada. Lo que hago [véase antes, p. 104] es reírme de uno de los neo-académicos que dice en meticuloso lenguaje técnico exactamente lo mismo que sin tanto brinco nos dice el sentido común. El sentido común me dice que uno y uno son dos. El sentido común —con perdón de los epistemólogos— me dice que "ya no mana la fuente" y "se agotó el manantial" significan francamente lo mismo. El que alguien se ponga a demostrarme "con sentido teórico" o científicamente cosas así me da risa, no lo puedo remediar. Si eso que he hecho es lo que Evodio dice que estoy haciendo, juzgúelo el lector.²⁸

Lo que le pasa una y otra vez a Evodio en su "Respuesta" es que

²⁸ El sentido común podrá "carecer de sentido teórico", pero lo engendra. Si yo relaciono el soneto "Al que ingrato me deja busco amante..." con sus dos sonetos-compañeros y con otras composiciones de Sor Juana, y si hago lo mismo con cualesquier otros poetas, es por sentido común. Esta *práctica* me permitiría —si acaso hiciera falta— formular una magnífica aseveración *teórica*: "En distintas composiciones de un solo poeta suele expresarse una misma actitud, una misma visión del mundo"; o bien: "Al poeta se le conoce mejor mediante todos sus poemas que mediante uno solo". El reluciente concepto teórico de "intertextualidad", tan usado por los neo-académicos, no dice otra cosa. (Nota de 1993.)

le da a mi artículo una dimensión que no tiene. Yo no peleo contra la "poética de raigambre lingüística". No tengo nada contra Trubetzkoy. Tampoco tengo nada contra Todorov. Yo, modestamente, arremeto contra ciertos productos que a Evodio y a mí nos parecen ineptos. Una cosa es Todorov (momento creador) y otra cosa sus repetidores, estereotipadores, etcétera (momento académico, que por ser de ahorita he llamado "neo-académico"). Dice Evodio: "De la aplicación mediocre de los conceptos de Todorov *no se sigue* que el método de Todorov es inútil o que está equivocado". ¡Y me lo dice en tono acusatorio! El blanco de mis flechas son justamente las "aplicaciones mediocres" de ese y de cualquier otro "método". (Un pequeño comentario: cuando Todorov emprendió sus muy personales indagaciones no existía aún el "método de Todorov": éste pertenece ya a la etapa académica. Por lo demás, Evodio ha dicho ya que "no cree en la eficacia de ningún método".)²⁹

No puedo terminar sin referirme a dos cosas de que me acusa Evodio en el párrafo final de su "Respuesta": que me he andado *por las ramas* y que no he querido *escuchar*.

En cuanto a lo primero, tiene razón Evodio. Yo diría que me he andado por las ramas *secas*. El árbol es vigoroso (el número bajtiniano de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* es, creo yo, buena muestra de la savia que hay en una de sus ramas), pero tanta ramazón muerta o parasitaria me resulta intolerable.

En cuanto a lo segundo, me permito una sonrisita. Cuenta Guimarães Rosa en su curioso libro *Tutameia* que una vez fue Manuel Bandeira a visitar a un médico amigo suyo, director de un manicomio, y que en un pasillo, cerca de la oficina del director, vio a un loquito que estaba inmóvil, con la oreja pegada a la pared, concentradísimo. Al regresar, una media hora después, allí seguía el loquito igual que antes, sólo que esta vez, sigilosamente, a señas, le pidió a Manuel Bandeira que hiciera lo mismo; el poeta pegó la oreja a la pared (con verdadero deseo de *escuchar*) y, después de un rato razonable, le dijo al loquito en voz muy baja: "No oigo *nada*". Entonces el loquito dio un grito de alegría, porque a esa conclusión había llegado él: ¡no se oía *nada*! Cuando no hay nada que escuchar, lo natural es decirlo. Así también, en

²⁹ El estudio de Vladimir Propp sobre la estructura o morfología de los cuentos populares rusos es brillante y ameno. Pero hace tiempo cayó en mis manos cierta disertación "narratológica", hecha con el "método de Propp", que, sobre no decir nada serio, era penosamente embrollada y aburrida. Y esto por tres razones: *a*) las capacidades intelectuales del autor no se parecían a las de Propp; *b*) la estructura de los cuentos analizados (textos en lengua española) rara vez, se parecía de veras a la de los cuentos rusos, de manera que la aplicación del "método" estaba rechinando todo el tiempo; y, sobre todo, *c*) el estudio de Propp brotó de una curiosidad muy aguda, de un impulso íntimo, de un entusiasmo personal, mientras que la disertación neo-académica era un ejercicio mecánico, sin vida. (Nota de 1993.1)

el cuento de Andersen, a pesar de que el populacho ponderaba la belleza del traje del rey, hubo un niño que gritó que el rey iba encuerado. (De donde se siguen dos cosas: primera, que los locos, los poetas y los niños dicen la verdad, y segunda, que cuando metaforizamos el *ver* y el *escuchar*, los resultados no son tan metafísicamente distintos como los siente Evodio.)

Una última reflexión. Dice Evodio que tengo "a la vez perdida y ganada" mi batalla. Ganada en un sentido muy modesto. Pero ¿por qué perdida? Porque, según él, ni ese artículo mío "ni mil más podrán impedir la circulación de un lenguaje que se origina al interior de una disciplina o grupo de disciplinas". En eso estoy de acuerdo. Mi voz es muy débil. Es seguro que no va a llegar a oídos de ninguno de los críticos a quienes critico. Pero Evodio agrega que esos productos que censuro "son un mal necesario". Y en esto no estoy de acuerdo: para mí, son un mal *innecesario*. Tampoco estoy de acuerdo con la equiparación que hace Evodio entre el lenguaje de las "ciencias exactas" y el de las "humanidades". A mi modo de ver, en el primero hay "progreso"; en el segundo, no mucho. Un físico moderno que trabajara exclusivamente a base de los conceptos y del lenguaje de los griegos en ese campo haría el ridículo. En cambio, no es absurdo pensar que un moderno amante de la literatura, sin más bagaje que lo que dijeron los griegos (quitemos a Aristóteles y a Isócrates y a Porfirio; quitemos al mismísimo Platón: dejemos sólo el tratadito sobre el estilo, atribuido a un tal Longino), sería capaz de decir acerca de una obra literaria cosas más jugosas que las que están diciendo hoy ciertos jakobsonianos, barthianos, etcétera. (Claro que ni Jakobson ni Barthes tienen la culpa de las inepticias. "Nadie es responsable de sus discípulos", dice Raimundo Lida en uno de sus escritos.)

II. Carta abierta a Evodio Escalante

Querido Evodio:

Pensaba contestar a tu "Contrarréplica" con una "Duplica", pero vi en el diccionario que "duplica" es lo mismo que "contrarréplica"; y aunque el diccionario me brinda la palabra "Triplica", prefiero valerme de una forma literaria mucho más familiar, la "Carta abierta". Tu "Respuesta", mi "Réplica" y tu "Contrarréplica" han venido a constituir, a mi modo de ver, "un asunto entre tú y yo". Lo más cuerdo, francamente, sería que nos reuniéramos (en esta tu casa) para

examinar de viva voz los puntos de fricción. La carta no siempre es buen sustituto de la charla. Pero, como puede haber gente interesada en el diálogo entablado, escribo la carta y la publico "abierta". No creo que los interesados sean muchos. Se necesitaría haber leído y tener presentes todas las piezas de nuestra (llamémosla así) "polémica", lo cual es mucho pedir. Para esos pocos —e hipotéticos— interesados, mi carta abierta será un simple "pilón", puesto que, siempre a mi modo de ver, en lo que hemos publicado está ya claro no sólo lo que tú dices, sino *también* lo que yo digo, y sería raro que no tuvieran ellos formada ya una opinión. En suma, me decidí por la forma "carta" porque tú eres el destinatario principal de lo que voy a decir; más aún: el único lector *seguro*.

Es curioso comparar el comienzo de mi "Réplica" con el de tu "Contrarréplica". Yo digo que me había esperado algo más serio, más *fuertecito*, y que mi esperanza resultó frustrada. Tú dices que te esperabas un rayo de Júpiter tenante y lo que te llegó fue "una respuesta tibia y hasta decepcionante". Hago esta observación sin malicia alguna, con el mismo espíritu con que hice otra que a ti te ha ofendido desmesuradamente. Decía yo que tu credo crítico se parece al mío, y que, en vista del trato asiduo que tuvimos durante años, *pude* transmitirte algo (como tantísimas gentes, aun en tratos menos asiduos, me han transmitido *algo* a mí, de palabra o por escrito). ¡Nunca lo hubiera dicho! Desconfiando de la perspicacia de los lectores, imaginas en ellos esta reacción: "Escalante se limita a repetir, si bien con explicables deformaciones, las enseñanzas del gran maestro". Les aclaras, pues, que no hay tal: "No soy, como él *quiere*, un repetidor de cosas que a él le sucedieron primero"; Alatorre —insistes— "intenta convertirme en un *gólem* que repetiría sin fortuna sus propias enseñanzas". Y todo porque insinué que *a lo mejor* te transmití algo de mi modo de ver (aun reconociendo explícitamente que "cualquiera puede llegar por su cuenta" a ciertas conclusiones muy elementales, como la idea de que ejercer la función crítica no es cuestión de aplicar métodos ni fórmulas). Caray, no te imaginaba tan susceptible. Declarabas en tu "Respuesta" que no sabías si tu trato conmigo te dejó "mucho, poco o nada". Ahora declaras inequívocamente que no te transmití nada. Te lo acepto sin chistar. Y paso adelante.

A) En una primera parte de tu artículo me acusas de haber escabullido "con artes sofisticadas" no vulgares, sino "superiores" (thank you very much!), cada uno de tus "argumentos", a saber: a) "De poco vale que *le explique* a Antonio Alatorre que su cruzada en contra de

las nuevas jergas ya tuvo lugar hace cosa de veinte años en Francia"; b) "De poco sirve que *le demuestre* que el lenguaje que a él le parece claro y preñado de significación no es otra cosa que una jerga tan abstrusa como las que critica"; c) "De poco sirve que *yo le diga* que [está revolviendo tendencias diferentes]", y "no me venga *a mí* con que [son los neo-académicos quienes hacen la revoltura]"; d) "De poco vale que *yo le diga* que no es válido invocar una tradición de más de veinte siglos para descalificar un lenguaje sólo porque no es el suyo, esto es, el de la venerable filología".

No tengo la menor conciencia de haber escabullido nada; pero, para que no digas, contestaré a tus cuatro "argumentos" uno por uno.

1. Mi "cruzada", que es en 1987 la misma que en 1981, va contra los imitadores robotizados de modas críticas, contra aquellos a quienes en tu "Respuesta" llamas "los típicos refriteros que no hacen sino aplicar mecánicamente y sin mayor chispa las metodologías formuladas por otros", y en tu "Contrarréplica", con mayor agresividad aún, "aquellos arribistas que, impulsados lo mismo por su afán de notoriedad que por su escasez de discernimiento, se convierten de la noche a la mañana en sospechosos abanderados de la Nueva Crítica"; o sea, contra aquellos que hacen verdad el juicio de Lezama Lima acerca de la actividad académica: "La crítica ha sido muy burda *en nuestro idioma*". Bien. Si *ésa* fue la cruzada que *ya tuvo lugar* en Francia hace cosa de veinte años, entonces he procedido como un trasnochado, como un perfecto imbécil, y tú cometes la torpeza táctica de decir que mi discurso de 1981 es "un admirable texto" al que te gustaría "calificar como una deliciosa obra de arte".³⁰

2. Por lo visto, tendré que repetir lo que dije en 1981 y volví a decir en mi "Réplica": que "desde siempre, por elementales necesidades de precisión", ha habido jergas, terminologías técnicas. Los términos "mimesis" y "anagnórisis" le fueron necesarios a Aristóteles. Los términos "sincronía" y "diacronía" le fueron necesarios a Saussure. Los términos "dialogismo" y "redundancia" les fueron necesarios a Bajtín y a Greimas. Etcétera. Todos esos términos,

³⁰ En 1965, el ataque de Raymond Picard (*Nouvelle critique ou nouvelle impostare*) ciertamente no arredró a Roland Barthes, no lo hizo renunciar a sus ideas ni a su manera de expresarlas. Pero la victoria de Barthes no vuelve inteligentes ni victoriosos a los "refriteros". Y como Evodio reconoce la existencia de éstos y los condena aún más enérgicamente que yo, algo de razón tiene mi "cruzada". (Nota de 1993.)

antiguos o modernos, brotaron "claros y preñados de significación". Pero cuando un "refritero" acude a términos técnicos para decir perogrulladas, su lenguaje, por no significativo, se vuelve simplemente abstruso, y las ganas de seguir leyendo se acaban. "Santo Tomás diría que nada es cómico *per se*, sino que las cosas son cómicas *secundum quid*" (cito mi discurso de 1981). Lo mismo vale para lo "abstruso". A mí, la expresión "cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba" me parece "*potencialmente* seria y significativa", aunque por sí sola sea neutral. Lezama Lima la inserta en un contexto tal, que la convierte en ejemplo de lo absurdo y de lo ridículo, y le doy toda la razón. A pesar de estar esto clarísimo en mi discurso, te lo repito en mi "Réplica" para mostrar mi aceptación total de algo que tú me decías en tono didáctico: que "donde hay especialistas hay jergas", y que la de los filólogos es tan "abstrusa y dificultosa" como cualquier otra. En efecto, la expresión "cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba" no tiene por qué resultarle natural o neutral a todo el mundo, de modo "*bien podría* calificarse de abstrusa y dificultosa". No sé qué te ha pasado, pero das la impresión de no saber leer. ¡Me pillas en flagrante delito de contradicción! ¡Y vaya que te pones virulento! Dices que me salgo "por peteneras"; peor aún: que tramposamente (confiando "en la mala memoria" del lector) me olvido de lo dicho en 1981 para decir ahora *lo contrario*, y, con un triunfal "No invento nada", exhibes las pruebas. ¡Por Dios santo, Evodio! ¡Cómo iba a hacerme trampas a mí mismo, si el "chiste" de Lezama Lima es como la columna vertebral de mi discurso! Olvidar el sentido de ese "chiste" sería olvidar el del "chiste" con que termina mi discurso, o sea la perla que me hallé en los números 15-19 de *Cantera* (así se llamaba, o se llama a lo mejor, la revista literaria de Tuxtla Gutiérrez): "Este texto presenta como elemento caracterizador un juego dialéctico entre el nivel semántico y el sintáctico...", con todo lo que sigue. Y dime una cosa, Evodio: ¿crees de veras que se me dificulta entender cosas como "juego dialéctico" y "nivel semántico", o como "intertextualidad" y "archilexema"? Dices que no le doy la cara a lo contemporáneo, que "[eludo] las corrientes de la modernidad", que "[rechazo] en bloque las nuevas terminologías", que "las nuevas terminologías [me] provocan espanto". ¡Qué barbaridad! Esas lecturas mías de los últimos veinte años, por ejemplo de Jakobson, Barthes y Ge-nette, y más recientemente de Bajtín, ¿crees que las he hecho en medio del espanto, o sudando la gota gorda, como

un galeote? Lo que me provoca *espanto* son, como dije en 1981, "los casos de pseudo-cientificismo causados por la aceptación dislocada" de modas y corrientes. Bueno, espanto no; más bien *risa*. Lo que hacen los "refriteros" y "arribistas" me parece risible.

3. El tercer "argumento" se me resbala entre los dedos. ¿Cómo dices que "no te venga a ti" con que los neo-académicos hacen extrañas revolturas, cuando no sólo suelen hacerlas, sino que es ésa una de las cosas que encuentro más absurdas? Dices que a ti no te interesa "la presunta irresponsabilidad" de mis criticados. A mí, *eso* es lo que me interesa. El caso que cité en 1981 [véase antes, p. 71, párrafo que comienza "El crítico neo-académico tiene mucho de apóstol"] es bien real. Dos o tres estudiantes del curso a que aludo me contaron los trabajos que estaban pasando para meter en un solo saco tantos y tan heterogéneos materiales. (De no hacerlo, corrían el riesgo de quedar reprobados y, en consecuencia, de perder la beca.)

4. Al leer tu cuarto y último "argumento" me imagino que tú te imaginas un enfrentamiento mío con el gran Hjelmslev en que yo le dijera: "Mire, señor Hjelmslev, a mí, Antonio Alatorre, no me agrada la terminología que usted usa; o me usa la de Aristóteles, o queda usted descalificado". Fuera de bromas, observo que aquí es donde tu contrarréplica es más machacona (repites el "argumento" dos). Me resulta penoso tener que machacar a mi vez. Ve mi "Réplica" y relee (despacito, por favor) el párrafo que comienza "Pero Evodio me acusa de haber tendido una frontera diacrónica...", donde creí haberme expresado claramente. Para mí, "la venerable filología", o sea el amor al lenguaje, es tan de ayer como de hoy y *de mañana*. Cuando tú dices "filología" te imaginas algo muy estrecho, y que además murió —de arterioesclerosis— en el siglo XIX, de manera que yo, metido en mi sepulcrito, no me entero de "lo que han pretendido hacer diversas disciplinas de estudio durante lo que va del presente siglo" (cito tu "Respuesta"). Mi concepto de "filología", en 1987 como en 1981, es mucho más amplio que eso: en mi discurso de 1981 Juan José Arreóla se codea con Leo Spitzer, habla su mismo lenguaje; para mí, repito, hombres como Bajtín y Todorov son "filólogos de primera". Y otra cosa. La "filología", en el sentido estrecho en que tú empleas la palabra, está vivita y coleando. En estos años finales del siglo XX, Luis Astey concibe una *muy* "filológica" Biblioteca Novohis-pana, proyectada no hacia el pasado, sino hacia el futuro, para que los críticos, los estudiosos, los lectores del siglo XXI dispongan de textos veraces y sólidos. La inteligencia indagadora es tan de ayer como de hoy y de mañana. Desgraciadamente, la vaciedad y la inepticia —que

es lo que a todos nos gustaría borrar de la faz de la tierra, y cuyo lenguaje es el único que estoy "descalificando"— es también de ayer, de hoy y de mañana.

Añadiré algo. Juan José Arreóla, de quien aprendí montones de cosas —él fue para mí el maestro que yo no fui para ti, pese a tus casi levitaciones—, me reveló en 1944, en Guadalajara, entre otros muchos tesoros, el espléndido libro de Amado Alonso sobre *Residencia en la tierra*, publicado pocos años antes en Buenos Aires. Para ese descubrimiento no me hicieron falta El Colegio de México ni Raimundo Lida. Y lo que nos sedujo a Arreóla y a mí no fue el lenguaje de una escuela, sino la inteligencia y la sensibilidad con que Alonso se acercaba a la poesía de nuestro querido Neruda.³¹ Por lo demás, dime honradamente, si es que has leído cosas mías, aun las publicadas en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*: ¿encuentras en ellas olorcillos rancios de "filología", tal como tú te la representas? ¿Escribo enjerga de tiempos pretéritos?

B) La segunda parte de tu "Contrarréplica" me ha resultado de lectura menos penosa. Aquí no me veo forzado a ponerme machacón, pues tú, sin cambiar de técnica de ataque, cambias de frente e introduces un elemento novedoso. En la "Respuesta" me acusabas de andarme por las ramas, me preguntabas por qué no me metía con Jakobson y los demás grandes maestros, y decías que *así qué chiste*. Ahora me acusas de no agarrar el toro por los cuernos: me preguntas por qué no menciono con sus nombres a Noé Jitrik, a Françoise Penis y a José Pascual Buxó y dices que *así no se vale*. Mi

³¹ A lo largo de esta pseudo-polémica dejo sin comentario la equiparación que hace Evodio Escalante entre la terminología de los neo-académicos y la "mía", o sea la del seminario alemán de filología románica, incluyendo la "estilística". "Tan abstrusa es la una como la otra", dice y vuelve a decir, y yo se lo *acepto* para no perder tiempo en escaramucias. Pero, si consideramos honradamente las cosas, ¿no es evidente que los neo-académicos se llevan, y con muchísimo, la palma? Vea el lector en la p. 97, por si no lo recuerda, todo ese rollo sobre "estados narrativos" y sobre "actores (y sub-actores) sintácticos" (*heterointradiegéticos, homointradiegéticos, etcétera*). Si el libro de Amado Alonso tuviera cosas aun remotamente análogas a éstas, ¿hubiéramos sido capaces Arreóla y yo de gozarlo como lo gozamos? Otra lectura compartida con Arreóla, y anterior también al magisterio de Lida: el libro de Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Los análisis de Spitzer son sustanciosos, y gratos además: a los lectores se les contagia su entusiasmo por la poesía de Whitman, de Claudel, de Darío, de Rilke, de Salinas, de Neruda. Leer a Spitzer —y en traducción de Lida, por cierto— es un positivo deleite. La falta de entusiasmo, la frialdad, la pesadez, son rasgos casi obligados de los productos neo-académicos que yo critico. (Nota de 1993.)

respuesta a tu novedosa salida podría ser brevísima y contundente: ni en 1981 ni en 1987 sentí que sirviera a mi intento dar nombres concretos de neo-académicos, y no hay nada que me obligue a ello. En suma, no me meto con nadie en particular porque no me da la gana. Si "así no se vale", tira mi mugroso artículo de 1987 a la basura y sanseacabó.

Pero no voy a ser tan cortante. Mi intento, en 1981 y en 1987, como puedes ver por los respectivos párrafos finales, era instar a los jóvenes de las facultades de filosofía y letras y de los centros de estudios lingüísticos y literarios a ejercitar lo antes posible sus propias facultades críticas y a no malgastar en salvas impertinentes, como dice Góngora, "la pólvora del tiempo más preciso".³² Tú mismo, en la "Contrarréplica", reconoces que "el sistema universitario, y en particular la enseñanza de las letras, atraviesa por una de sus etapas más deprimentes", tú mismo deploras "la mediocridad de los estudios literarios en nuestro país"; pero, aunque das señales de conocer bien a esos "arribistas" a quienes intrépidamente caracterizas por su "afán de notoriedad" y su "escasez de discernimiento", también tú te abstienes de dar nombres. Y dime, Evodio, ¿qué se gana con revelar el nombre de X.Y., o el de quien escribió la perla encontrada en la revista *Cantera*? Lo que quiero es que los estudiantes recapaciten sobre las cosas que critico, *vengan de donde vengan*. Eso, para mí, es "el meollo del asunto".³³

³² En el seminario que doy en la UNAM les pregunto siempre a los estudiantes qué tanto conocen de la poesía renacentista y barroca, desde Garcilaso hasta Sor Juana, pues de eso se trata. Por lo general es *poquísimo* lo que conocen, de manera que mi seminario constituye, para casi todos, un primer acercamiento a esa poesía. ¡Y es un seminario de *posgrado*! (Los estudiantes suelen avergonzarse de su ignorancia, y yo tengo que hacerles ver que la culpa no es de ellos.) Pues bien, al disponerme un día a comentar el famoso soneto "Miré los muros de la patria mía...", a uno de los estudiantes se le iluminó la cara: *ese* soneto él lo conocía; había sido analizado a fondo en una clase de X.Y. Le pregunté si recordaba cómo iba, qué decía, si le había impresionado, etcétera, y él se quedó mudo, perplejo; lo único que recordaba era que X.Y. había copiado el soneto en el pizarrón y lo había llenado de rayas y signos para mostrar la alternancia de los tiempos verbales o algo así. ¡Pobres muchachos!

³³ "Se dice el pecado, pero no el pecador", nos enseña una máxima muy cuerda. Puede alegarse, en defensa de ese silencio, que es no sólo más "civilizado", sino también de mayor valor "doctrinal". Se me ocurre revelar ahora el nombre de quien escribió la "perla" encontrada por mí en la revista *Cantera*, de Tuxtla Gutiérrez: se llama Graciela Gutiérrez (y el autor del poemita en prosa, "Confesión", se llama José Falconi). No creo que así hayamos adelantado mucho. Me parece decididamente más instructivo hacer saber que esas cosas ocurren, exhibirlas, aprovechar su calidad "ejemplar", sin soltar el nombre de Graciela Gutiérrez, la cual, seguramente, no hizo más que poner en práctica los métodos neo-académicos que le enseñaron. (Nota de 1993.)

Para ti, "el meollo del asunto" es "la radical ineficacia" de mi artículo último (cosa que hay que atenuar: me consta que más de dos estudiantes y no estudiantes lo han leído y lo han encontrado útil). ¿Por qué "radical ineficacia"? Porque, según tú —y aquí entra un descubrimiento que aún no habías hecho en tu "Respuesta"—, en 1981 siquiera *se transparentaban* algunos nombres de críticos criticados (Jitrik y los otros dos), mientras que en 1987 he *retrocedido* en mis posiciones y me abstengo hasta de aludir a ellos: en solos seis años me he vuelto timorato, me he hecho retrógrado y reaccionario con respecto a mí mismo.

Yo veo de otra manera el asunto. En 1981 caracterizo a los neo-académicos "mediante cierta estilización o abstracción, pues, aparte de que no tengo nada contra las personas, el crítico neo-académico existe en otros países de lengua española y *no sólo en México*". A esto siguen cinco párrafos larguitos [véase antes, pp. 70-73] con enumeración de inepticias, *no todas originadas en México*, pero todas muy reales, y terminaba con *un* ejemplo concreto, tomado no de *Acta Poética*, la revista de Pascual Buxó, ni de *Semiosis*, como creo que se llamaba, o se llama, la revista jalapeña de Renato Prada Oropeza (de la cual tú me prestaste unos números),³⁴ sino de la ya mencionada *Cantera*, ejemplo que elegí por breve y representativo, y *también* porque mostraba la alarmante capacidad de difusión de la mancha de aceite.

En mi artículo más reciente hay, según yo, menos "estilización o abstracción", o sea menos "nebulismo", uno de los vicios de la crítica que censuré en 1955 [véase antes, p. 24] (¡curioso que te hayas acordado de esas "notas" viejas y un tanto ingenuas!). Los ejemplos concretos son ahora *cuatro*, bastante más detallados que el único de 1981, y digo, subrayándolo muy intencionadamente, que la metodología de esos trabajos *no es diferente de la que emplean los neo-académicos de México*. La Nueva Academia no es fenómeno específicamente mexicano. Dices que fui a buscar mis ejemplos a "un claustro español", a un "oscuro lugar" llamado Santiago de Compostela. Ninguneo injusto. Es como si ningunearas con mueca de asco un congreso internacional de antropología por haberse celebrado en Oaxtepec o en Pátzcuaro.³⁵ Según yo, esta vez he hablado con

³⁴ En esa revista jalapeña está e) estudio sobre el "verso libre" de Machado (véase antes, p. 74).

³⁵ En la *Actas* del congreso sobre Rosalía de Castro hay 140 comunicaciones, la mayor parte de ellas, por supuesto, inadecuadas para mis propósitos (algunas son muy valiosas),

menos circunloquios y con más pelos en la mano, y en lugar de "bajar las baterías", como tú dices, las he subido (aunque sepa tan bien como tú que mi voz es débil).

Una última observación sobre tu conjetura de que "Noé Jitrik, Françoise Perus y probablemente José Pascual Buxó" eran los criticados por mí en 1981. Realmente no andas muy acertado, pero tus tentaleos son bastante significativos. Yo no había leído entonces nada de Françoise Perus, y aunque ciertamente aludo a Jitrik y a Pascual Buxó, se trata de alusiones tan genéricas —por ejemplo, el gusto por los esquemas, los gráficos, las fle-chitas—, que valen lo mismo para otros críticos al uso. Lo poco que entre tanto he leído de Françoise Perus me parece bastante serio, sólo que sus intereses, sus objetivos, no tienen relación con los míos. Lo mismo digo de los intereses de Jitrik. Sé por dónde podría criticarlo, pero para ello debería leer todos sus trabajos, y tengo otras cosas en que emplear mi tiempo. Con Pascual Buxó sí me sería facilísimo meterme, porque varios de sus intereses (digamos Góngora, Quevedo, Sor Juana, Borges) sí coinciden con los míos. Cuando me hizo llegar sus *Figuraciones del sentido*, tentado estuve —a pesar de la cariñosa dedicatoria— a hacer una *reseñafuertecita*. No pocas páginas de ese libro podrían haber figurado en mi artículo más reciente, completamente "en serie" con lo que critico. Pero me acuerdo de la manera como Pascual Buxó contestó hace años, en *Vuelta*, a una crítica de Tomás Segovia, y me digo "no, gracias".³⁶

Y basta. Creo que los pocos (e hipotéticos) interesados tienen ya más que suficientes elementos de juicio. Si a esta mi "Triplica" tienes ganas de contestar con una "Cuadruplica", hazlo, pero no esperes (ni esperen los lectores) una "Quintuplica". Por mí, quédate, si quieres, con la última palabra. Lo único que añadido es que te considero tan amigo como siempre.

pero las de tipo neo-académico se deben a catedráticos de Iowa State University, de Aarhus Universitet, de la Universidade de Coimbra, de la Université Laval y de lugares asf.

³⁶ De hecho, a principios de 1991 publiqué dos críticas contra Buxó (sin conexión con lo neo-académico). A la segunda no contestó nada, y a la primera contestó con insultos. Remito a los interesados a la sección cultural de la revista *Proceso*, 4, 11 y 18 de febrero de 1991. (Nota de 1993.)

[Ocho días después de publicado lo anterior, un estudiante de Filosofía y Letras, Fernando León, escribía en *Sábado*: "Ojalá que el maestro Alatorre no cumpla con la amenaza de no responder a la muy segura 'Cuadruplica' de Evodio"; y nos invitaba, a Evodio y a mí, a una clase pública sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes, para que viéramos el aprovechamiento que él, sus compañeros, y su profesor Gilberto Giménez, habían hecho de lecturas "no recomendadas" por mí. (Lo de "no recomendadas" no es expresión feliz. Véase antes, p. 77: "Lean todo cuanto quieran...", etcétera.)

Varias semanas después, el 16 de abril, cuando era claro que yo estaba decidido a cumplir la "amenaza" de no responder, escribía Ornar Lazcano (siempre en *Sábado*): "hay que decir que los aficionados nos quedamos picados, aunque tal vez tenga razón [Alatorre] en que ya parecía un pleito muy particular".

En cuanto a Evodio Escalante, efectivamente publicó una "Cuadruplica" (sin llamarla así) en *Sábado*, el 26 de marzo. Comienza así: "Está visto que no existe entre nosotros una cultura de la discusión en público [...]. Apenas se dibujaba el plan de la pelea cuando Alatorre decidió poner fin a la discusión". ¡Tan bonito que se estaba poniendo el pleito, y en ese momento me le rajo a Evodio! Pero nunca me arrepentiré de haberme rajado. Hubiera sido cuento de nunca acabar. Evodio no hace sino machacar y machacar en lo ya respondido: que pretendo "descalificar a los nuevos lenguajes", lo cual es terrorismo; que la jerga de Jakobson me parece "perfecta cuando la usa Jakobson" y horrible "en labios de sus seguidores"; que cuando uno de los grandes emplea "una terminología específica", la veo bañada de luz, pero que "si la emplea un estudioso del lenguaje, tanto peor si lo hace entre nosotros [...], cae de inmediato en el error". (Esta acusación de malinchismo: "tanto peor si lo hace *entre nosotros*", es completamente desatinada y desafinada. Yo digo que los disparates hechos en México son tan disparates como los hechos en otras partes.)³⁷

³⁷ Glosando a Guattari (véase antes, p. 69), decía yo en 1981 que las modas neo-académicas se reciben "con el mismo embeleso con que las colonias de tiempos pasados recibían lo producido en las metrópolis". Pero esto no significa que *sólo* los habitantes de países del tercer mundo (como mi querido México) se embelesan con los productos de las metrópolis. No es asunto de geografía física, sino de geografía espiritual. En todas partes se cuecen habas. Los Estados Unidos son primer mundo, pero los académicos que allí han sucumbido al embeleso de Baudrillard (véase antes, p. 96, nota 4) exhiben esa "mentalidad de colonizados" de que hablaba Guattari.

También en el internacionalísimo y especializadísimo campo de los estudios bíblicos están haciendo "más mal que bien" los virus neo-académicos. A los interesados en esto les recomiendo

En ese mismo *Sábado* de 26 de marzo publicó Sergio Gómez Montero un comentario sobre la "polémica" que me parece bastante sensato. Me gustaría entablar diálogo con él, pero ya no es tiempo. Señalo una sola cosa: "No le falta razón a Evodio —dice Gómez Montero— al afirmar que [...] para hacer más productiva la polémica [...] ella se debe situar aquí, en este país"; y al final repite: "esta polémica habría que enmarcarla en el debate que hoy se da en México en torno a la función y papel de los centros académicos de estudios superiores".

Respondo conjuntamente a Evodio y a Gómez Montero. No hay razón para esperar de mí lo que no ofrecí, lo que no quise ni puedo dar. Yo soy un investigador más o menos especializado en la poesía de los Siglos de Oro, sobre todo en su vertiente barroca, digamos de Góngora a Sor Juana. No soy lector habitual de Bajtín, ni de Todorov, ni mucho menos de Jitrik. Las nuevas terminologías no me espantan *per se* y no son abstrusas *per se*. Lo que pasa es que cuando las veo sirviendo de vestidura a la inepticia (la mona vistiéndose de seda, el grajo poniéndose plumas de pavón, o simplemente el rey desnudo) me da risa por principio de cuentas, y en seguida siento que las cosas andan mal. Y, como nadie da el silbatazo, pues lo doy yo. Que otros mejor preparados podrían dar un silbatazo mejor, no lo dudo. Pero las exigencias de Evodio: primero "Métete con los gigantes, no con los pigmeos, pues *así qué chiste*" ("Respuesta"), y luego "A ver, vengan nombres de neo-académicos que trabajan entre nosotros, porque si no, *no se vale*" ("Contrarréplica"), no vienen al caso. Lo que hubiera venido muy al caso sería señalarme un estudio inteligente, y hecho "entre nosotros", cuya excelencia esté *íntimamente trabada* con el uso de las nuevas terminologías, de tal manera que *sin eso* hubiera sido imposible o en todo caso difícilísimo conseguir tal excelencia; digamos, un estudio sobre Quevedo o sobre Sor Juana que gracias a la imitación de las susodichas terminologías deje en el polvo del desván a Raimundo Lida y a Alfonso Méndez Planearte. Eso me hubiera obligado al menos a ser más cauto. Por lo demás, me pregunto si Escalante y/o Gómez Montero se sienten capaces de decir: "Entre los críticos que usan en México las nuevas terminologías, hay unos excelentes, como A y B, otros media-nitos, como C y D, y otros malos, como E y F" (explicándome, claro, sus razones). Yo soy

que lean las pp. 375-381 de Robin Lañe Fox, *The Unauthoried Versión: Truth and Fiction in the Bible*, New York, 1993. (Nota de 1993.)

totalmente incapaz de hacer tal cosa. Necesitaría dedicar todo mi tiempo a esa indagación, y no tengo la menor gana de hacerlo. Simplemente me ha sucedido asomarme aquí y allá al hecho evidente de las chapucerías "jergales", y *ese hecho*, motivo de mis *dos* artículos, lo ve Evodio tan bien como yo. Lo dice en la "Respuesta" y, con una bilis que yo no creo tener, lo repite en la "Contrarréplica". Los asuntos a que en esos dos escritos "polémicos" quería arrastrarme no son mis asuntos. Por eso, según yo, *no hubo polémica*.

También en *Sábado*, el 9 de julio del mismo año 1988, decía Gabriel Zaid: "Aprovechándose de que Antonio Alatorre dijo algo sobre ciertos métodos de análisis literarios (métodos que no practica Evodio Escalante; sobre los cuales no tiene nada especial que decir; y de los cuales parece tener la misma opinión que Alatorre), Escalante escaló hasta las cumbres del tú por tú en las páginas de *Sábado*, con discursos inmensos y aburridísimos que no eran más que pretextos para prenderse largamente del micrófono y decir sabiamente: Pues sí, Maestro, pero hay que matizar..." Yo soy incapaz de emplear, a propósito de Evodio, un lenguaje tan desenfadado; pero, la verdad, siento que Gabriel Zaid tiene razón.}

MENÉNDEZ PELAYO, PROBLEMA HISTÓRICO

Las conmemoraciones de los grandes hombres del pasado nos brindan a los hombres de hoy la ocasión de recordar lo que les debemos. Pero también suelen prestarse a simples despliegues de retórica o a apologías tendenciosas. Es lo que ha sucedido, en 1956, con la conmemoración del centenario del nacimiento de Menéndez Pelayo. Se han publicado muchos estudios excelentes sobre el gran crítico, pero también muchos elogios indiscriminados y muchas interpretaciones torcidas: se tiende a olvidar la parte tenebrosa de su obra, cuando no —y esto se ha visto particularmente en ciertos libros y artículos aparecidos en España— a convertir buenamente las sombras en luces, gracias a la hábil dialéctica del pensamiento oficial.

Creo, pues, importante recordar cuáles son esas sombras, y señalar, frente al dogma oficial de la España de Franco, que lo que tiene de valioso para nosotros la obra colosal de don Marcelino no es lo que en ella ven los "ideólogos" de la Falange ni los jesuitas de las universidades españolas. Los "valores" que éstos ponderan son justamente, para el pensamiento libre, las partes más tristes y oscuras de los escritos de Menéndez Pelayo. Hay que añadir que no todos los españoles de España se pliegan a la tendencia oficial, según podrá verse en las páginas que siguen. Guillermo de Torre ha podido hablar atinadamente de las "dos Españas" que desde hace mucho tiempo han coexistido o luchado en la Península. Menéndez Pelayo viene a ser, así, una especie de símbolo a través del cual podemos ver la pugna y la tragedia de la historia de España; es él mismo un problema histórico.³⁸

La atención hacia la persona —escribe Laín En traigo— conduce a distinguir en la vida de don Marcelino [...] dos etapas biográficamente diversas: una, tormentosamente apasionada y multiapetente, constituida por los años de peregrinación, polémica e indecisión, o quizá polidecisión vocacional; otra, serenamente

³⁸ Estas páginas se leyeron en la Facultad de Filosofía y Letras, en un ciclo de conferencias organizado en conmemoración del centenario. Su título original era "Luces y sombras en la obra de Menéndez Pelayo". Aunque aquí he suprimido varias páginas acerca de las "luces", no es ocioso hacer constar mi honda admiración por el autor de la *Historia de las ideas estéticas*, de la *Antología de poetas líricos castellanos* y de los *Orígenes de la novela*.

apasionada y apetente de una sola cosa —el trabajo intelectual de historiador—, edificada en los años de maduro y reposado magisterio. La vida intelectual es en la primera etapa más compleja por su materia que en la segunda (teología, filosofía, literatura, arte, política, historia de la ciencia y de las religiones), pero de más baja calidad y menor calado.

Este reconocimiento de dos etapas en la vida y la obra de Menéndez Pelayo es indispensable para comprender cabalmente al hombre. Porque no es él la figura monolítica que algunos tratan de presentarnos. Su pensamiento evolucionó y se enriqueció con el tiempo, haciéndose más comprensivo y sereno, más abierto a la universalidad de las ideas. Menéndez Pelayo, por fortuna para él, no fue siempre el joven cerrado e intransigente de la polémica de la *Ciencia española* ni el juez inquisitorial y gruñón de la *Historia de los heterodoxos*. Sus obras de madurez nos lo muestran transformado y humanizado. El puente entre las dos etapas es la *Historia de las ideas estéticas*, a partir de la cual, como dice Laín, Menéndez Pelayo encontró "y siguió con monogámica fidelidad la que había de ser su verdadera senda: la historia de las letras y de la estética".

He aquí cómo juzga Pío Baroja, en un ensayo de su libro *Las horas solitarias*, esa obra juvenil de don Marcelino que es la *Historia de los heterodoxos*. El autor, dice, se revela en ella como

un gran investigador y un gran clasificador; busca el origen de las ideas, las expone con claridad, les encuentra su filiación. Además de ser erudito e investigador, ¿es algo más? ¿Es un espíritu noble? ¿Tiene intuiciones profundas? ¿Sabe elevarse a buscar las leyes de las cosas? Yo creo que no [...]. Nietzsche, Feuerbach, Schopenhauer, cada cual en su esfera del pensamiento, como antes Kant, Herder, Goethe, tienen el sentido humano sin localismo alguno. En un Taine, en un Sainte-Beuve, ya esto se restringe, ya sus ojos no son sólo de hombre sino de francés; en Menéndez Pelayo la restricción aún es mayor, es un español el que habla y un español tradicionalista.

El último tomo de los *Heterodoxos* es el peor: en él, don Marcelino "se vuelve loco de furor", no es sino "un seminarista atacado de hidrofobia".

El juicio del novelista es excesivamente agrio y negativo. Sin embargo, es evidente que sus dos acusaciones principales, el partidarismo religioso y el partidarismo nacionalista, son justas en lo

fundamental. En eso radica la vulnerabilidad de don Marcelino. Su catolicismo intransigente y su nacionalismo cerrado se unen para enturbiar lastimosamente su mirada. "En los dos primeros tomos guarda un poco la serenidad", reconoce Baroja; pero añade: "No tiene nunca, claro es, la contemplación poética de Renán. Para Renán, los sistemas filosóficos son, como grandes construcciones, dignos de admiración y de estudio [...]; para Menéndez Pelayo los sistemas filosóficos son como andamiajes del demonio". El joven Menéndez Pelayo no pudo tener la mirada serena y luminosa de Renán; su punto de vista era siempre el de la Inquisición española. "Archicatólico e inquisitorial" lo llama su amigo Juan Valera en una de sus cartas. Además —y aquí entra la otra fuerza oscura, el nacionalismo—, la herejía no podía ser, para él, un producto espontáneo del pueblo ibérico, sino siempre un contagio pegadizo, una perversión de lo auténticamente español; y lo auténticamente español no podía ser sino el catolicismo más aferrado al dogma. El afán de renovación espiritual del siglo XVI es contagio germánico, y el afán de progreso del siglo xviii es contagio francés.

Menéndez Pelayo identifica el protestantismo con la raza germánica, y el catolicismo con la raza hispánica. Laín En traigo ha estudiado mejor que ningún otro crítico este nacionalismo y "racismo" de don Marcelino, relacionándolo, como es natural, con las corrientes ideológicas de su época. Y Vicente Palacio Atard, en un estudio reciente, entresaca frases de los primeros libros de don Marcelino y concluye: "En la ciencia, en la filosofía, en la teología, en todo, hasta en la mística, descubre Menéndez Pelayo las 'tendencias de raza', las 'condiciones del genio nacional', 'el antiguo y castizo modo de ser nacional', 'coincidencia nacional', 'espíritu nacional', 'genio filosófico de la raza', 'espíritu de raza' y otras semejantes". Se sigue, de ese modo, que el pensar algo distinto de lo que dice el dogma católico romano equivale a ir en contra del espíritu nacional y del genio de la raza. Esto lo hace ver expresamente —y por cierto en son de elogio— el mismo Palacio Atard: "Menéndez Pelayo, que señala la adhesión a la ortodoxia católica como una de las raíces constitutivas de la nacionalidad española, negará la posibilidad de ser españoles auténticos a quienes profesan la herejía", y documenta su afirmación con una cita de los *Heterodoxos* acerca del Abate Marchena: "¡Cuan verdad es que, perdida la fe religiosa, apenas tiene el patriotismo en España raíz ni consistencia!", a la cual hubiera podido añadir esta otra, rebosante de malhumor, a propósito de un libro de Juan de Valdés, el gran humanista y reformador religioso: "¡La lengua española no se

forjó para decir herejías!"

"Archicatólico e inquisitorial", y sostenedor, por añadidura, de que la ortodoxia estricta es raíz constitutiva del ser español, Menéndez Pelayo es, naturalmente, un mal historiador del erasmismo en España. La lección fundamental del maravilloso libro de Marcel Bataillon es que la influencia de Erasmo en la Península fue muy distinta de como la vio Menéndez Pelayo. Según éste, la hegemonía intelectual del humanista de Rotterdam, una hegemonía "sólo comparable a la de Voltaire", se funda sobre todo en el contenido satírico y negativo de su obra. ¡No!, viene a exclamar Bataillon a cada paso, aun sin referirse expresamente al autor de los *Heterodoxos*. La acción de Erasmo es de índole positiva y constructiva, no demoleadora, sino edificante, sobre las almas; lo que Erasmo enseña es el valor de la piedad interior a expensas de las formas externas y usuales. Y además, el erasmismo español hunde sus raíces en una tradición ibérica y no es, en lo que tiene de más característico y de más noble, una imitación de la Reforma alemana. Los grandes reformadores españoles, Cazalla, el Doctor Constantino, el arzobispo Carranza, dice Menéndez Pelayo, "se pervirtieron" por sus contactos con Alemania. Es decir, los ímpetus de renovación, la lucha por una religión menos viciada y menos apegada a lo externo, es para él una "perversión", una vergonzosa enfermedad contraída por contagio extrahispánico.

He ahí el doble prejuicio: el tradicionalismo hispánico y el catolicismo a machamartillo. España no podía ser naturalmente sino católica al estilo antiguo; los ímpetus renovadores no podían nacer de manera espontánea en su suelo; tenían que ser, por fuerza, una copia de las perversas naciones extranjeras. Bataillon ha demostrado de sobra que las raíces del pensamiento de esos hombres —Cazalla, Constantino, Carranza— están en una vigorosa tradición hispánica, y que el contacto que ellos tuvieron con los espíritus religiosos más selectos de la Europa del siglo XVI, no sólo en Alemania, sino en la misma Italia, no hizo sino confirmarlos en la convicción de que sus ideas no andaban descaminadas. "El erasmismo español, tratado por Menéndez Pelayo como una corriente aberrante, heterodoxa, está en estrecho contacto con lo más granado de la Reforma católica, tan engañosamente llamada Contrarreforma".

"Reforma *católica*", sí. Los casos de luteranismo son excepcionales. Pero el catolicismo que querían esos hombres, y muchos de sus contemporáneos, era un catolicismo renovado, y este afán de renovarlo todo, esta peligrosa sed de regeneración acabó por excitar la fulminante contraofensiva de Felipe II y de la Inquisición española. Y

Menéndez Pelayo está de acuerdo, en lo fundamental, con la Inquisición. También él cree que todo intento de reformar "lo establecido" es peligroso, que todo deseo de renovar y refrescar lo rancio del sentimiento religioso es malo y condenable.

A veces tenemos la impresión de que lo que censura Menéndez Pelayo es ante todo el afán de reforma, aunque el catolicismo de quienes lo manifiestan sea, por lo demás, indiscutible. Tenemos la impresión de que la heterodoxia es algo deducido simplemente del deseo de alterar lo establecido y lo tradicional. En otras palabras, de que su tradicionalismo hispánico es más quisquilloso aún que su mismo catolicismo. Es lo que se ve de manera clarísima en su condena de las audacias del siglo XVIII. ¿Cuáles eran estas "audacias"? Eran, nos dice Jean Sarrailh en su reciente libro sobre la Ilustración española, pensar que la pobreza general de España disminuiría si se redujera el número de sacerdotes y de frailes, para emplear parte de sus riquezas en el socorro de los miserables o en trabajos de utilidad pública; juzgar injustos los privilegios de la nobleza y protestar contra el régimen de mayorazgos; estudiar en el silencio de un gabinete una colección de fósiles, y comparar la creencia tradicional del Diluvio con las modernas teorías de Buffon. Sí. "Estas curiosidades —dice Sarrailh— excitarán todavía el furor de Menéndez Pelayo, tan gran crítico cuando su nacionalismo o su fe católica no ponen trabas a su poderosa inteligencia".

Donde mejor representado está ese generoso afán de progreso es en las Sociedades Económicas de Amigos del País, que por entonces se multiplican en España, y que Gregorio Marañón describe con estas palabras: "Son, ciertamente, expresión arquetípica del espíritu de este siglo: claridad, instrucción, sentido del bienestar físico bajo el signo ideal del progreso de los hombres; sin teología y sin sectarismos confesionales, pero también sin actitudes antirreligiosas; auténticamente laicos, pues", es decir, perfectamente compatibles con la religión de España. "No obstante, en España las Sociedades Económicas de Amigos del País despertaron, como todo lo laico, sospechas agudas de la Iglesia". No de toda la Iglesia, se le ha olvidado decir a Marañón: sólo de su parte más retardataria, la que se aferraba a lo viejo y lo veneraba sólo por ser viejo. En las páginas del gran libro de Sarrailh nos encontramos a cada paso con eclesiásticos y con obispos amigos de la Ilustración y miembros de las Sociedades Económicas.

Pues bien, es doloroso ver a Menéndez Pelayo aceptar el punto de vista católico retardatario y no el punto de vista católico ilustrado.

Igual que en el caso de los erasmistas, don Marcelino no se detiene a estudiar las raíces íntimas del fenómeno, nunca se pregunta si el ímpetu renovador no tendría una razón vital y auténtica para los más nobles espíritus españoles de este siglo. Aplica mecánicamente el mismo diagnóstico, infalible para él: contagio extranjero, contagio francés en esta ocasión, y relega a las Sociedades Económicas, justamente por su amor al progreso, a la abigarrada galería de "heterodoxias", de tendencias "aberrantes" y ajenas al espíritu español. Los rayos que lanza van enderezados sobre todo contra la Real Sociedad Vascongada, contra su fundador, el conde de Peñaflorida, y contra el Seminario Patriótico Vascongado, instituto condenable por sus ideales progresistas de educación y por ser, como dice don Marcelino, "la primera escuela laica de España". Hasta llega a acusar de masones a Peñaflorida y a sus compañeros, haciéndose eco de hablillas de gente timorata. Don Julio de Urquijo, irrecusable por su autoridad de erudito y por su ortodoxia, tuvo que escribir un libro para demostrar el error de Menéndez Pelayo. De la masa de documentos por él reunidos se desprende, luminosa, esta sencilla conclusión: no hace falta ser masón ni "heterodoxo" para dar un mentís a los prejuicios y un remedio a los abusos; ser amante del progreso no significa renegar de la fe católica.

La cerrazón de juicio de Menéndez Pelayo resalta con mayor claridad aún, si cabe, en las páginas que dedica al padre Feijoo en los *Heterodoxos*. Veamos, pues, este otro botón de muestra, siguiendo a Marañón, que ha estudiado de cerca el particular. Marañón comienza por admitir el tremendo retraso de la ciencia española en el siglo XVIII, el estado de ignorancia, el odio a lo que significara renovación y progreso. Menéndez Pelayo, el de la *Ciencia española*, se negaba a reconocer esa decadencia³⁹ para empequeñecer, de rechazo, el

³⁹ "En cuanto a la defensa que hace Menéndez Pelayo de la ciencia de nuestro siglo xviii, está, sin duda, inspirada, aparte de su admirable patriotismo, en el mismo prejuicio que comentamos de no reconocer la inferioridad de la España absolutista frente a la liberal del último tercio del siglo xix. Pero el intento es vano". En todo el siglo xviii habrá ocho o diez nombres insignes, pero no se mide por eso la ciencia de una época. "Podía haber un gran matemático aislado; pero en la Universidad salmantina, la cátedra de esta ciencia estaba vacante de maestro y de discípulos, y al fin la ganaba, entre vítores de la multitud, un galopín de la calle, dedicado a explotar la necedad de los lectores con sus disparatados almanaques astrológicos, como Torres Villarroel". Uno por uno examina Marañón a los médicos ponderados por don Marcelino "en su inútil defensa de nuestra ciencia": el Dr. Solano de Luque, el Dr. Martín Martínez, el capuchino fray Luis de Flandes, uno de aquellos adversarios de Feijoo que eran, según Menéndez Pelayo, "más innovadores que él y más resueltos", o el cisterciense Antonio José Rodríguez, a quien llama "uno de los más audaces renovadores del método experimental". Marañón, después de estudiar los escritos de estas supuestas eminencias, no deja títere con

significado renovador de la obra de Feijoo. "Antes de Feijoo, el desierto", escribía irónicamente. Nada de eso, agregaba: "Ni Feijoo está solo, ni los resultados de su crítica son tan hondos como suele creerse, ni estaba España, cuando él apareció, en el misérrimo estado de ignorancia, barbarie y fanatismo que tanto se pondera". Marañen, con infinito respeto, rebate cumplidamente esas afirmaciones. Es evidente, dice, que Menéndez Pelayo "escribió con la pluma movida por la pasión filosófica de su mocedad y no por aquella otra ecuánime serenidad de las épocas media y final de su vida [...]. Menéndez Pelayo habla de Feijoo sin cordialidad, restándole tacañamente sus méritos y la gloria". ¿El porqué de esta inquina? Leamos con atención las palabras de Marañen, porque ellas nos describen de la manera más exacta la actitud de don Marcelino al hacer la historia del pensamiento español, la venda que le cubre los ojos al enjuiciar, no sólo a Feijoo, sino a todos los "heterodoxos":

Es que, aun declarando como intangible la ortodoxia de Feijoo, Menéndez Pelayo se sentía *herido todavía del malestar de muchos contemporáneos del Padre Maestro, que se resignaron de mala gana a no encontrar una brizna de heterodoxia en sus escritos, porque les inquietaba el ímpetu crítico y la noble rebeldía con que el benedictino arremetió contra "lo establecido"*, que por malo que sea tiene siempre un sentido intangible para *las gentes timoratas*. Al genio literario de Menéndez Pelayo se le ve rebosar de alegría [...] cuando habla de la rebelión de Feijoo contra la retórica y su defensa de la libertad del genio [...]. Pero su malestar es visible *cuando Feijoo deshace las milagrerías y la superstición* y cuando se entusiasma con el método experimental y propugna abrir de par en par las ventanas de la cultura española para que entre por ellas la luz *del extranjero*; y aun se le escapa un dejo de asentimiento a la acusación de *antipatriotismo* que en vida echaron en cara a Feijoo sus enemigos.

No hay desperdicio en estas líneas, ni siquiera en esa observación hecha a la pasada, de que el "genio literario" de don Marcelino, a

cabeza. —(A propósito de Hernán Valdivieso, anticlerical y liberal furioso del siglo xix, que trata a Feijoo, aunque fraile, con grandísimo respeto, observa Marañón: "Hay que reconocer que los liberales españoles han sido siempre más justos que los reaccionarios para juzgar a aquellos que no militaban en su campo. Pongamos siempre como ejemplo de esta parcialidad derechista a los *Heterodoxos* de Menéndez Pelayo, por lo mismo que se trata de una excelsa autoridad".)

diferencia del "otro", sí aquilata el significado de la rebelión de Feijoo y de su defensa de la libertad.

"Genio literario": he ahí la verdadera grandeza de Menéndez Pelayo. Cuando hace crítica de la literatura, podrá cometer equivocaciones, podrá sufrir errores de perspectiva, pero nunca se pone una venda en los ojos y casi nunca adopta una postura rígida y preconcebida. El Menéndez Pelayo que nos importa no es, pues, el pensador, sino el crítico literario. Como pensador, ha sido superado y su mensaje no tiene nada que ver con nosotros. Podrán seguir sirviendo los materiales de estudio reunidos en los *Heterodoxos*, pero no la interpretación, viciada por prejuicios de un fanatismo inconcebible aun para un católico de nuestros días, con tal de que sea medianamente ilustrado y consciente. El Menéndez Pelayo de la *Ciencia española*, de los *Heterodoxos* y de muchos de los *Ensayos de crítica filosófica* no es siquiera un verdadero pensador; es un hombre de prejuicios, de soluciones dadas con anterioridad a toda discusión del problema.

Esto nos lleva a señalar el debate que actualmente se ha suscitado en España a propósito de la "actualidad" de Menéndez Pelayo. Es un debate que ofrece mucho interés por lo que se refiere no tanto a la figura de don Marcelino, cuanto al ser mismo de España, a su pasado —sobre todo el inmediato—, a su presente y a su futuro. El gran filólogo Antonio Tovar considera a Menéndez Pelayo "algo retrasado en el tiempo" en el momento mismo en que escribía; y, en el prólogo a una antología de sus obras, insiste expresamente en situarlo en su siglo, fuera de nuestro tiempo, pues ve que su modo de pensar no puede servir de modelo ahora. Ya he mencionado la opinión de Gregorio Marañen; Pedro Laín Entralgo escribe esta frase contundente: "Menéndez Pelayo escribió Historia, pero no la hizo"; y para Eugenio d'Ors, la "filosofía" de Menéndez Pelayo no es sino "una frustración de tentativas y propósitos".

Podría aducir más testimonios, igualmente insospechosos. Pero sólo señalaré el de Julián Marías en su reciente ensayo sobre *La generación de 1856*. Con los hombres nacidos en los alrededores del año 1856, dice Marías, empieza nuestra época, y cita una serie elocuente de nombres: Pavlov, Max Planck, Dewey, Santayana, Bergson, Freud, Debussy... Pero hay una excepción importante: los hombres de la generación de 1856 *en España*, el primero de los cuales es Menéndez Pelayo, y los demás Clarín, Picón, la Pardo Bazán, etcétera.

"¿Pertenece a *nuestra* época?" —pregunta Marías. "¿Los sentimos como parte de nuestro *presenté*, aunque sea en sentido lato? Vacilaríamos mucho en dar una contestación afirmativa. Más bien nos parecen *el final del siglo xix*, la última fase de la época anterior. Nuestra época parece iniciarse justo una generación después", con los nacidos en 1871, o sea los de la generación del 98: Unamuno, Ganivet, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, los Machado, Maeztu, Menéndez Pidal, Asín Palacios, Gómez Moreno, Zuloaga, Falla. "Éstos sí son hombres de nuestro tiempo, los 'mayores' de la época en que aún vivimos". Examina luego las causas de ese anacronismo del siglo xix español, de ese desnivel con respecto al resto de Europa, y prosigue: "Justamente la gran creación *histórica* de los hombres del 98 es, previamente a sus obras particulares, la de un *nivel* histórico: son, desde el romanticismo, los primeros escritores españoles que vuelven a estar *a la altura del tiempo*. Ésa fue su mayor genialidad, la que les ha dado una actualidad que ha permanecido sin mengua durante más de medio siglo". Y añade:

Esto explicaría algunos caracteres azorantes de la figura de Menéndez Pelayo. ¿Cómo hombre tan vivo y de tan claras luces produce tan inequívoca impresión de "antiguo", de pretérito? Cuesta trabajo pensar que nació sólo ocho años antes que Unamuno, sólo tres años antes que Husserl y Bergson [...]. La figura de Menéndez Pelayo [muerto a los 56 años] es casi la de un anciano [...]. Menéndez Pelayo, autor y realizador de una enorme empresa, invirtió en ella todas sus capacidades, y naturalmente, no pudo ir más allá. Y al cabo de pocos años, apenas la generación siguiente entró en escena, se encontró *históricamente* superado.

Pero no todos los españoles de España hablan así. Los representantes de la España oficial sienten todo lo contrario, como hace notar Pedro Laín Entralgo en un artículo reciente. Después de evocar al Menéndez Pelayo cerrado y oscurantista de los *Heterodoxos*, el anterior a las nobles rectificaciones de las *Ideas estéticas*, el que llama todavía "lamentable descarrío" a todo el pensamiento europeo posterior al siglo xvi, "niebla hiperbórea" a toda la filosofía alemana, "avenida de las hordas positivistas" a los seguidores de Comte y de Littré, añade Laín valientemente: "Es éste, ocioso parece recordarlo, el Menéndez Pelayo que tanto ha gustado y sigue gustando a una parte

muy considerable de la población española".

Cuál sea esa parte de la población española, es facilísimo descubrirlo con sólo echar una ojeada a la literatura exagerada y ditirámica que se está publicando en España en ocasión del centenario, una literatura en que se elogi a el pensamiento rancio, castizo, tradicionalista de Menéndez Pelayo y se le llama "coloso del pensamiento", "océano insondable", el "genio por excelencia" y aun "el más elegante y castizo escritor que conoció la historia de la literatura española". Exageraciones disculpables, tal vez, si no fuera por lo que hay tras ellas. He aquí una muestra característica, el artículo de un señor Antonio González, intitulado "Patriotismo y europeísmo", que se publicó en el diario *Ya*, de Madrid. Lo que en él pretende es demostrar que el gran pensador de la España *actual* no es Ortega, sino Menéndez Pelayo. Es una réplica a dos elogios consagrados a Ortega y Gasset, no en periódicos liberales ni mucho menos, sino en // *Quotidiano*, diario romano de la Acción Católica Italiana, y en *Vita e Pensiero*, una de las principales revistas católicas del mundo, editada por la Universidad Católica de Milán. Lo que hacen los autores de esos elogios es reconocer que Ortega y Gasset equilibró su patriotismo con su europeísmo. Pero el señor González, literalmente más papista que el papa, no está de acuerdo; según él, lo que hizo Ortega fue "hipotecar el sentido auténtico y los valores fundamentales de la cultura española en aras de su propósito europeizador", mientras que Menéndez Pelayo, "abierto como el que más a todo el pensamiento universal, viniere de donde viniere [!], pero afanoso de asimilarlo todo", fue fiel a la tradición española.

Es la España que repudia, no sólo a Ortega y Gasset, sino a todos los pensadores y escritores que fueron partidarios de la lucha y del progreso y enemigos del estancamiento y de la rutina clerical y política, como Giner de los Ríos, Joaquín Costa, Ganivet y Unamuno, o Pérez Galdós y Baroja y Blasco Ibáñez. He aquí otra muestra: el estudio de un jesuita llamado Salvador Cuesta, catedrático de la Universidad de Comillas, publicado en la revista *Humanidades*, de Santander, la patria de don Marcelino. Según el padre Cuesta, "los tres más grandes maestros de la estirpe española" son... "Balmes, Vázquez Mella y Menéndez Pelayo". Así, con ese énfasis categórico, empieza su artículo. Se refiere luego, con frases un tanto sinuosas, a quienes tratan ahora en España de lograr un ensanchamiento de horizontes, a quienes hacen homenajes a Ortega

y a Unamuno, a quienes leen a hurtadillas las filosofías y sociologías modernas puestas en el índice: "No puedo explicarme —exclama— cómo es que [...] propugnen la tolerancia de toda clase de ideas, la exaltación de toda clase de intelectuales, la propaganda de toda clase de filosofías o semifilosofías [...]. Más vale la unidad en el pensar y en el sentir que la unidad en los reglamentos. *Y ésta es exactamente la doctrina de Menéndez Pelayo*". Tras lo cual estampa esta frase increíble, con la cual pretende hacer el máximo elogio de Menéndez Pelayo: "Menéndez Pelayo era acérrimo defensor de la libertad de enseñanza; es decir, de que se permitiera el ejercicio docente no sólo a los centros estatales, sino también a todo el que tuviera ciencia y fuera apto para enseñarla. En cambio, era *acérrimo enemigo de la libertad de pensamiento*." Son muchos los países del mundo en que la libertad ideológica sufre cortapisas, pero tal vez sólo en la España de hoy podía proclamarse con tal descaro el encadenamiento del pensamiento *como un ideal*. Un ideal que este jesuita hace encarnar en don Marcelino de manera un tanto arbitraria, puesto que sólo tiene en cuenta la actitud que se revela en los peores momentos de la *Historia de los heterodoxos*.

Pero el padre Cuesta es aún más explícito. No sólo convierte a Menéndez Pelayo en símbolo y bandera de la más tétrica intolerancia, sino en inspirador del falangismo. Otra cita literal:

La filosofía de Renovación y Acción Española, la de la Confederación Española de Derechas Autónomas, son adecuadamente de inspiración menéndezpelayista. Y la de los tradicionalistas, los discursos y artículos de José Antonio, los de Pemán y los de Esteban Bilbao y los de Onésimo Redondo, como los más modernos de Arrese y, *señoreándolos a todos, los de Franco*, hincan sus raíces en el pensamiento católico-nacional de Menéndez Pelayo.

Claro que de todo esto tiene tan poca culpa don Marcelino, como Nietzsche de que lo convirtieran en ideólogo del nazismo. Y sin embargo, hay que reconocer que éstos son lodos de aquellos polvos. En los escritos de juventud de Menéndez Pelayo han podido encontrar las fuerzas oscuras de España, si no los gérmenes de sus peculiares nociones del "tradicionalismo", sí muchos textos en que apoyarlas. Han galvanizado y petrificado a don Marcelino en su peor momento, cuando, justamente, don Marcelino evolucionó en sus ideas, como

evolucianan todos los hombres auténticos. Dos años antes de su muerte, al reeditarse el primer tomo de los *Heterodoxos*, reconocía que en esta obra se echa de menos la "serena elevación", y declaraba que esta cualidad "mal podía esperarse de un mozo de veintitrés años, apasionado e inexperto, contagiado por el ambiente de la polémica y no bastante dueño de su pensamiento ni de su palabra".

Dámaso Alonso, en un reciente estudio sobre Menéndez Pelayo como crítico literario, que lleva el significativo subtítulo de *Las palinodias de don Marcelino*, nos lo muestra así, abierto a las nuevas ideas, siempre dispuesto a ensanchar su visión, siempre pronto, a rectificar. El desarrollo vital de Menéndez Pelayo —dice— fue "un constante repliegue" desde la posición extrema inicial, "al mismo tiempo que iba pasando de juvenil petulancia a madura humanidad".

Visto este cambio en su conjunto, tenemos que afirmar que fue un crecimiento, una maravillosa victoria de su propio espíritu: en menos de quince años se cura de una deformación juvenil, y pasa de ser un intransigente esteta, adorador de la forma horaciana, a ser un crítico ampliamente humano, abierto a los cuatro vientos, y en el que se complementan la generosidad y la justicia.

Pero estas "palinodias", tan finamente estudiadas en el libro de Alonso, lo son siempre de juicios literarios.⁴⁰ ¡Ah, si Menéndez Pelayo hubiera llegado a escribir sus *otras* palinodias! Desgraciadamente, no lo hizo. Apenas nos es dado entreverlas, por ejemplo, a través de esa declaración que citaba hace un momento (que a los 23 años no es uno "dueño de su pensamiento") o a través de ciertos rasgos reveladores, uno de los cuales es la noble amistad que lo unió en los últimos años de su vida con Pérez Caldos, condenado por él, en 1882, al infierno de sus *Heterodoxos*. Y no porque Menéndez Pelayo haya dejado de ser católico y patriota, sino porque es evidente que en su madurez no lo fue con el fanatismo y la agresividad virulenta de que tan tristes pruebas dio en la *Ciencia española* y en la *Historia de los*

⁴⁰ El libro de Dámaso Alonso (*Menéndez Pelayo crítico literario: Las palinodias de don Marcelino*, Madrid, 1956) puede complementarse útilmente con el de Pedro Sáinz Rodríguez, *Menéndez Pelayo, historiador y crítico literario* (también Madrid, 1956), el cual presenta un detallado "ideario doctrinal" de don Marcelino y estudia su eclecticismo filosófico, su clasicismo y "paganismo", su adopción y elaboración de las teorías románticas sobre raza y "genio nacional", y su casticismo y tradicionalismo. En la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (vol. 14, 1960, pp. 395-397) hice una reseña de los dos libros.

heterodoxos. El momento de transición está —ya lo he señalado— en la *Historia de las ideas estéticas*, donde rectifica con ejemplar honradez intelectual, siempre que hay ocasión, los juicios de su mocedad, por ejemplo a propósito de los filósofos alemanes del romanticismo.

Estas páginas sobre la filosofía idealista alemana, justamente famosas, nos dan la medida del verdadero Menéndez Pelayo: en ellas, sus cualidades innatas de investigador serio y profundo y de lector infatigable se unen al afán de ver claro, al deseo de abrirse "a los cuatro vientos", de "ponerse al día". Si no en todo logró ponerse al día, es porque la vida no le alcanzó para tanto. Esta tarea quedó encomendada a los españoles de la generación que vino tras él, y sigue siendo la misión ineludible de todos los "ciudadanos libres de la república de las letras" y del pensamiento, para decirlo con palabras de Feijoo. Lejos de nosotros, pues, ese Menéndez Pelayo inmóvil y monolítico, y la actitud de quienes "le adoran como un ídolo y se tienden a la bartola bajo su estatua", como dice Dámaso Alonso. Mucho podemos aprender aún de sus libros cargados de incitaciones y sugerencias, con tal que no los leamos, según nos advierte Julián Marías, "como se consulta una *Pharmacopoeia Hispana*, sino como un texto problemático. Porque, lejos de ser un recetario de soluciones, Menéndez Pelayo es —dicho sea en su honor— un problema histórico".

UN CASO AGUDO DE MENENDEZPELAYITIS

La *Epístola a Horacio* de Menéndez Pelayo ("Yo guardo con amor un libro viejo..."), aplaudidísima en otros tiempos y tenida por joya poética, ocupa hoy una vitrina modesta, aunque bien merecida, en el museo de las curiosidades históricas.⁴¹ En 1876, cuando la compuso, tenía Menéndez Pelayo veinte años apenas, pero ya había publicado varios escritos de erudición y de crítica que habían dejado sorprendidos a sus profesores. Lo que Sain-te-Beuve fue en el siglo XIX para las letras francesas, o Francesco de Sanctis para las italianas, o Saintsbury para las inglesas, eso, o algo por el estilo, iba a ser Menéndez Pelayo, unos cuantos años después, para la literatura de lengua española. Pero seguramente ningún gran crítico ha iniciado su carrera con una declaración de ideales estéticos tan hecha ya, tan de una pieza, tan impresionantemente monolítica. Ciertamente es que, con el correr de los años, Menéndez Pelayo fue haciéndose menos tieso, menos dogmático y más flexible, pero sus axiomas críticos, los principios en que se fundaba para llevar a cabo la tarea básica de la crítica literaria —la tarea elementalísima de distinguir entre lo que "sirve" y lo que "no sirve"—, siguieron siendo, en líneas generales, los asentados ya en la *Epístola a Horacio*. Este poema de casi doscientos cincuenta endecasílabos sueltos es una rendida declaración de amor al poeta romano:

La belleza eres tú: tú la encarnaste
como nadie en el mundo la ha encarnado...⁴²

⁴¹ La editorial madrileña Joyas Bibliográficas publicó en 1972 una *naplaquette* de lujo que ofrece un facsímil del manuscrito original. Estoy seguro de que la tirada se agotó pronto: los coleccionistas de cosas así son legión.

⁴² Impresa por primera vez al frente del *Horacio en España* (la edición, 1877) y no pocas veces reimpressa, la *Epístola* tuvo, además, varias traducciones: al catalán por Jaume Bofarull, publicada en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. 13, 1931, pp. 309-315; al italiano por José Tarnassi, publicada en sus *Traduzioni da Ora-lío...*, etcétera, Buenos Aires, 1900; al latín por el presbítero Ramón del Busto Valdés, en sus *Parva poemata latina*, Falencia, 1891; y otra vez al latín por el escolapio Tomás Viñas de San Luis, en sus *Versiones latinas de poetas hispanos*. (Me pregunto a quiénes se destinaban estas traducciones latinas.)

Hay que tener en cuenta el dato que encontré en un artículo de Camilo M. Abad Puente,

y es también un enfático rechazo de las "nieblas hiperbóreas", o sea de todo aquello que en la poesía moderna se inició con la revolución romántica: desde Hölderlin y Novalis hasta, digamos, Baudelaire.

Pues bien, he aquí que en 1956, a un siglo exacto del nacimiento de Menéndez Pelayo, el padre José C. Andrade, de la Compañía de Jesús, publica un libro con el propósito de llevar a sus últimas consecuencias los mencionados axiomas críticos. De las trescientas páginas del libro,⁴³ el autor destina unas ochenta a caracterizar los valores típicos o característicos de la poesía de Horacio —orden, unidad, claridad, amor a la patria, religiosidad, y por encima de todo algo que sin mayores precisiones llama *buen gusto*—, y en las otras doscientas veinte pasa revista a *toda* la producción poética de España e Hispanoamérica (bueno, no a toda: Puerto Rico, Panamá, Bolivia y Paraguay han quedado excluidos, no se sabe por qué), para ver si los "vates" de lengua española se ajustan o no a la pauta horaciana. El padre Andrade no se ocupa, pues, de la "influencia" de Horacio en sentido estricto, como hizo Menéndez Pelayo en su *Horacio en España*, de modo que ni siquiera menciona las traducciones horacianas de fray Luis de León o de Ismael Enrique Arciniegas (de fray Luis se limita a decir, con algo de hipérbole, que fue "traductor de *todas* las literaturas, gigante asimilador de *todas* las formas de estética extranjera", p. 110): la tarea que se ha propuesto es simplemente distinguir entre los poetas buenos —los que ostentan las cualidades que tuvo Horacio— y los poetas malos.

Bien hubiera querido el padre Andrade iniciar su recorrido con el *Cantar del Cid*, pero no le lúe posible, pues ia "configuración" del viejo poema es —dice— "un tanto imperfecta". Tampoco a Gonzalo de Berceo, desgraciadamente, se le puede aplicar el módulo horaciano: es un poeta demasiado "pesado". ¿Y "Juan Ruiz, popularmente conocido con su título de Arcipreste de Hita"? Al principio parece que tampoco él va a dar la medida. Pregunta, en efecto, el padre Andrade: "¿Puedese admitir, en crítica sana, como obra de arte, el libro del *Buen Amor* que, no obstante estar escrito por un clérigo, sin

en *Razón y Fe*, vol. 36, 1913, p. 13: el erudito catalán Manuel Milá y Fontanals, el principal de los maestros de Menéndez Pelayo, era un fanático de Horacio: se sabía de memoria casi toda su obra.

⁴³ José C. Andrade, S. J., *Horacio, poeta lírico. Su influencia en la literatura castellana* [así en la portada interior; en la portada exterior se lee *Horacio en la lírica castellana*], Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones, 1956.

criterio alguno de selección moral da fácil acogida en sus renglones a cuentos lúbricos y frases obscenas, en mezcla estrambótica con cantos sagrados y amonestaciones ascéticas?" Quien lee esta interrogación retórica no puede menos de concluir que el Arcipreste está muy lejos de Horacio, de manera que resulta una grata sorpresa el ver inmediatamente después que el padre Andrade lo absuelve de sus pecados: el Arcipreste de Hita sí puede ser considerado ya "desde el criterio horaciano". El *Libro de buen amor* es una olla podrida, un cajón de sastre, sí, pero afortunadamente está reducido "a la unidad de un punto de observación",⁴⁴ "y ésta fue la dote horaciana del autor"; es, además, realista en grado notable (recordemos, si no, el "autorretrato"; es casi como si tuviéramos ante los ojos a nuestro amigo el Arcipreste: "la cabeza non chica, velloso, pescozudo..."), "y éste es el otro mérito que lo hace soberanamente horaciano". Resultado de uno y otro mérito: "entre *toda* la multitud de poetas de la Edad Media europea se destaca [el Arcipreste de Hita] como el cedro que en la selva sobrepasa, con el ramaje de su copa, a *todos* los árboles" (pp. 93-95).

A partir del Arcipreste no hay ya problema: todo va sobre ruedas. ¿Es horaciano el Romancero español? Por supuesto que sí (pp. 99-108). También lo es, globalmente, la poesía dominicana, "siempre de buen gusto, salvo raras excepciones" (p. 143). ¿Y la poesía uruguaya? Ésa, "desafortunadamente", no (p. 203). La inquietante pregunta se repite a cada paso; en la p. 169: "¿Qué le faltó [a Amado Nervo]... para ser un gran poeta de estilo horaciano?" (la respuesta es difícil de resumir); en la p. 237: "¿Es Darío poeta horaciano?" (respuesta: "Horacio era un poeta sano [...]; Darío [aunque "nació poeta inmenso"] tenía los desequilibrios de Verlaine", o sea que pudo llegar a la cumbre pero se echó a perder); en la p. 225, al final del capítulo consagrado a la Argentina: "¿Hay en esa poesía valores horádanos?" (respuesta en la p. 228: "se dio igual fenómeno que en las otras literaturas: los genios como Lugones crearon poesía horaciana; y los mediocres se encargan de crear la decadencia"). Al declarar Menéndez Pelayo que Horacio encarnó la belleza "como nadie en el mundo la ha encarnado", daba a entender que otros la han encarnado *también*, aunque de manera menos sobresaliente. Viéndolo bien, el padre

⁴⁴ ¿Como si esa unidad de punto de vista no fuera notoria en Berceo, y más aún en el juglar del *Cid*? Yo diría que lo característico (lo graciosamente característico) del *Libro de buen amor* es más bien lo contrario de lo que dice el padre Andrade: el Arcipreste es unas veces un alma piadosa, otras un cínico, otras un moralista, otras un regocijado *bon vivant*...; pero, en casos como éste, lo mejor que uno puede hacer con las *ganas* de polemizar es sofocarlas.

Andrade es mucho más radical. "O se es horaciano o no se es poeta", parece estar diciendo todo el tiempo. Fray Luis de León, horaciano como ninguno, es por ello "el mejor escritor en castellano" (p. 111), y Ntíñez de Arce "es en el siglo XIX *el* poeta clásico al estilo de León" (pp. 131-132), con lo cual está dicho todo. Góngora fue horaciano en sus romances y en sus letrillas, "no sólo por guardar los preceptos de *buen gusto* [...], sino por la chispa humorística tan propia del escritor latino", pero luego "se convirtió en antípoda del arte horaciano": el *Polifemo* y las *Soledades* son "jeroglíficos que nadie lee en épocas de *buen gusto*" (pp. 115-116). Y para el desventurado García Lorca, que no escribió romances ni letrillas que lo redimieran, basta una frase lacónica y terrible: "exceso de modernismo y pasión gongorina por el epíteto" (p. 135).

El libro del padre Andrade parece una clausura de cursos, una larga, larguísima distribución de premios y palmetazos a gran número de "vates" y "portaliras" (palabras muy del padre Andrade): por un lado los "portaliras" horacianos, los que tienen "estro", "numen", "corte elegante y sobrio", en una palabra, "*buen gusto*", como Lisímaco Chavarría, Numo Pompilio Liona, Horacio Rega Molina, don Vicente W. Querol, el padre Teódulo Vargas (de la Compañía de Jesús) y tantos más, y por otro lado los malos, los desorientados y oscuros, los decadentes, los ininteligibles, los irreligiosos —¡en qué abismos de *mal gusto* no cae quien se aparta de Horacio!—, como García Lorca, Porfirio Barba Jacob, César Vallejo, Borges, Carrera Andrade y, por supuesto, el "extravagante" Pablo Neruda.

El libro del padre Andrade es capaz de proporcionarle al lector un placer no muy distinto del que la *Fortuna de Amor* de Antonio de Lo Frasso le proporcionó a Cervantes. Tenemos en esos casos una reacción primaria de repudio, de rechazo, de condena ("¡Caramba, qué torpeza! ¡Cuánta tontería!", etcétera), lo cual ciertamente no engendra placer; pero luego, si dejamos que nuestra reacción se vacíe de bilis, el vacío se va llenando de algo placentero, de ese regocijo especial que se apodera de nosotros cuando estamos "enfrascados" en una lectura; en vez de arrojar el libro "nos picamos" y buscamos más y más perlas. Si he exhibido esos botones de muestra —y hubiera querido exhibir más, pero *ne quid nimis*— ha sido simplemente para invitar a otros a compartir mi reacción de regocijo, tal como Julio Cortázar compartió con nosotros el placer que durante horas y horas le dio la obra de ciertos *plantados* selectos,

y tal como Cervantes quiso hacernos saber, por boca del Cura, lo mucho que gozó leyendo la novela de Lo Frasso.⁴⁵

Podría argumentarse que no soy yo el lector adecuado del padre Andrade, o, en otras palabras, que su libro no me hace falta a mí. Por principio de cuentas, ya sé yo quién fue Horacio. Sí, pero cuando era niño no lo sabía, y la primera vez que tuve noticia de él — pues tiene que haber habido una primera vez — quizá pensé que se trataba de un señor de nuestros tiempos, y nacido en México como yo, hasta que alguien o algo me sacó del error. Son cosas que bien *pueden* suceder. El padre Andrade se dirige a niños y adolescentes colombianos cuando explica: "Vana sería la labor del crítico que quisiera hallar [en los versos de Horacio] el paisaje tropical, la descripción del Tequendama, o el ruido de la locomotora, o los círculos que traza un avión por el azul del cielo"; y, por si algún retrasadillo todavía no entiende, le da a renglón seguido una benévola y previsible explicación: "Esto no puede ser, por la razón sencilla de que los objetos que responden a esas imágenes no pertenecen ni a la naturaleza, ni a la civilización que conoció Horacio" (p. 59). Yo leo esto y siento una especie de vergüenza, como si estuviera metiendo las narices donde no debía, o sea que reconozco ser, en efecto, un lector inadecuado. Pero, al mismo tiempo, no puedo menos de estremecerme interiormente ante la idea de que semejante libro pueda utilizarse de veras en las aulas de algún colegio, de que sea el padre Andrade quien escriba por primera vez en la *tabula rasa* de inteligencias vírgenes.

⁴⁵ Lo Frasso aparece no sólo en el capítulo 6 de la primera parte del *Quijote*, sino también, y de manera prominente, en el canto III del *Viaje del Parnaso*. Canonizado así por Cervantes, justo es que se le considere, en nuestra lengua, el santo pailón de los *plantados*. En un artículo de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, 1975, p. 164, nota 42, contradiciendo a los críticos que ven en las palabras de Cervantes una reacción totalmente negra, una expresión de bilioso "sarcasmo", yo digo que esas palabras no destilan veneno, sino "entusiasmo". Raimundo Lida, a quien está dedicado todo el volumen 24 de la *Nueva Rev. de FU. Hisp.*, me preguntó si eso que decía lo decía en serio, si no estaba exagerando, y le contesté que eso era lo que auténticamente sentía. En 1975 no conocía yo el comentario que Lida escribió sobre las *Tablas ortográficas* del bachiller Heli Palomino Arana. Si lo hubiera conocido, le habría contestado que el regocijo de Cervantes es de la misma índole que el regocijo que él, Lida, tuvo al leer y reseñar el libro del bachiller Palomino. (El comentario de Lida puede verse en sus *Estudios hispánicos*, México, El Colegio de México, 1988, pp. 297-308. Es evidente que él se entretuvo con el bachiller Palomino más largamente que yo con el padre Andrade.)

Sobre la crítica entreverada de sonrisa, de risa o de carcajada, véase el presente libro, pp. 56-57, 59-60 y 76-77.

MENÉNDEZ PELA YO Y LOS POETAS MEXICANOS: UNA ESCARAMUZA CRÍTICA

Las páginas que siguen tienen como punto de partida el libro de Francisco Monterde intitulado *La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo*.⁴⁶ Se trata de un estudio histórico y valorativo sobre la porción mexicana de la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895) preparada por don Marcelino Menéndez Pelayo, cuyos prólogos, ligeramente adicionados, se imprimieron después con el título de *Historia de la poesía hispano-americana* (1911-1913).

He aquí, por principio de cuentas, un resumen de los hechos.

Al acercarse el cuarto centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo, la Real Academia Española resolvió publicar una vasta antología de poetas hispanoamericanos, cuya edición se encomendó a don Marcelino. Para facilitarle el trabajo, se pidió a las academias hispanoamericanas, "correspondientes" de la española, que prepararan cada una su respectivo florilegio de poesía nacional. La Academia Mexicana designó para esa tarea a José María Roa Barcena y a otros dos académicos, los cuales cumplieron con envidiable rapidez el encargo y prepararon "un libro del cual se imprimieron, provisionalmente, unos cuantos ejemplares sin paginar —seis u ocho, según parece—, de los cuales se enviaron dos, carentes de portada, a la Real Academia Española" (Monterde, p. 19).⁴⁷

El primer tomo de la *Antología* de Menéndez Pelayo se publicó en 1893. Allí está la parte de México, acompañada de una Postdata fechada en enero de ese año, donde el editor declara que los dos ejemplares del florilegio mexicano no llegaron oportunamente a su conocimiento. Afirma que él, según su costumbre, pasó el verano de 1892 en su casa de Santander; que allí hizo su selección de poetas mexicanos valiéndose de sus propios libros "y de los de algún amigo",

⁴⁶ Edición de la Universidad Nacional Autónoma de México (Filosofía y Letras, 28), 1958.

⁴⁷ Obviamente se gastó una buena suma, y todo para que la lectura le resultara cómoda a don Marcelino. Me llama la atención tamaña obsequiosidad, y me pregunto si otras academias, la argentina por ejemplo, se portaron tan señorialmente.

y que apenas a su regreso a Madrid, tras las largas vacaciones, pudo consultar el libro preparado por los académicos de México. ¡Demasiado tarde! Menos mal que de algo alcanzó a servirle: "a última hora" tomó de allí sendas composiciones de dos poetas a quienes él no había incluido.

Ese primer tomo de la *Antología* debió de llegar a México ya muy entrado el año 1893. Y la reacción de Roa Barcena, el académico que mayor empeño había puesto en la elaboración del florilegio mexicano, no se hizo esperar. Su comparación entre las dos selecciones poéticas, la suya y la de don Marcelino, está fechada a 22 de septiembre de ese año. Leída por él en una sesión de la Academia Mexicana, se publicó meses después en *El Renacimiento*, la revista de Ignacio Manuel Altamirano, con el título "Antología de poetas de México", en dos entregas: 4 y 11 de febrero de 1894. También se publicó, de manera más formal u oficial, en las *Memorias* de la Academia Mexicana, vol. IV, 1895. Por otra parte, la Academia Mexicana tomó el acuerdo de dar a la luz pública la *Antología de poetas mexicanos* tal como fue preparada por Roa Barcena y sus colaboradores. Esta *Antología* "apareció en México, en 1894, como 'segunda edición', no obstante que la primera, provisional, se redujo a [aquella] media docena de ejemplares" de carácter cuasi-pro-tocolario (Monterde, p. 20).⁴⁸

Estos hechos son susceptibles de varias interpretaciones. La de Francisco Monterde, exquisitamente cortés, deja a Menéndez Pelayo limpio de culpa: "nadie ha puesto en duda" la aseveración de don Marcelino acerca de las razones que le impidieron aprovechar debidamente la antología mexicana; y además, lo hecho por el ilustre santanderino fue muy atinado: "la posteridad ha confirmado el acierto de Menéndez Pelayo en la elección de poesías" (p. 30). El juicio de Enrique Sánchez Reyes, según el cual Menéndez Pelayo trazó en la *Antología de poetas his-pano-americanos* "las líneas fundamentales e inmovibles que todos los historiadores han seguido después" (citado por Monterde, pp. 45-46), es francamente disparatado y anacrónico, como que eleva el inmovilismo a ideal de la crítica literaria. Otra cosa es que hayan existido —y tal vez existan aún— críticos e historiadores de la literatura hispanoamericana (y española) que, por inercia, se limitan a repetir y perpetuar los juicios de don Marcelino. Lo que dice Monterde me parece sensato: "somos

⁴⁸ Algunos de los datos de este párrafo proceden de Renato Rosaldo, "Menéndez y Pelayo y Roa Barcena: una disensión académica", en *Revista Iberoamericana*, vol. 19, 1953-1954, p. 42.

deudores, en *gran parte*, al esfuerzo *inicial* de Menéndez y Pelayo", pero éste no dijo la última palabra ni trazó "líneas incommovibles".⁴⁹

La reacción de Roa Barcena fue muy caballerosa. En verdad, razones para sentirse irritado le sobraban: los setenta y seis poetas de la selección mexicana habían quedado reducidos a diecisiete,⁵⁰ y sobre todo, sin que a la Academia Mexicana se le hubiera dado explicación alguna, Menéndez Pelayo hizo caso omiso de lo que expresamente se asentaba en la convocatoria y no incluyó a ningún poeta vivo (Monterde, pp. 23 y 47). Roa Barcena se limitó a hacer algunas "mesuradas objeciones" a la selección del "eminente humanista", y también una "comedida defensa" de la labor mexicana; pero, en resumidas cuentas, "convino en que la elección de composiciones [de la *Antología* madrileña] fue [...] más acertada" que la de los académicos de México, "lo cual —dijo— nada tiene de extraño, atendidas las dotes literarias de la persona que en Madrid se encargó de la selección" (Monterde, pp. 28-31).

Ahora bien, no sólo es posible otra interpretación de los hechos, sino que en realidad la ha habido. (Y creo que Monterde conocía esta otra interpretación, pero prefirió callarla en un libro destinado a elogiar al gran polígrafo español en ocasión del centenario de su nacimiento.)

Es evidente que, en sus conversaciones con amigos, Roa Barcena sí "puso en duda" la aseveración de Menéndez Pelayo y se quejó con alguna amargura de su manera de proceder y del desaire que a él se le había hecho. Algunos velados reproches se pueden distinguir en su escrito de septiembre de 1893: "Los ejemplares [remitidos a Madrid] fueron recibidos sin demora, y creímos que los seis meses libres, de marzo a octubre [de 1892], bastarían para incluir en la colección hispanoamericana lo remitido...", etcétera. (Según Monterde, p. 27, los ejemplares del florilegio mexicano se enviaron a Madrid "en febrero y marzo de 1892".) Allí mismo "arguye don José María que,

⁴⁹ Las palabras de Andrés Henestrosa acerca del prestigio y autoridad de Menéndez Pelayo, que "pesan tanto aún" (Monterde, p. 64), significan no sólo un elogio, sino también una lamentación por lo que esto supone de pereza en los críticos e historiadores y de anemia en las apreciaciones literarias. De hecho, bástanle se ha movido la crítica, no obstante el "peso" de esa autoridad.

⁵⁰ La *Antología* publicada en México tiene 45K páginas (según Palau, *Manual del librero*). En la lista que da Monterde de los poetas elegidos por Meriende/, Pelayo (p. 28) fallan dos: Ignacio Ramírez y Fermín de la Puente y Apecechea.

en la convocatoria, la Real Academia decía que incluiría a muertos y vivos".⁵¹

Pero el testimonio más explícito procede de un ilustre amigo de Roa Barcena y amigo también de Menéndez Pelayo, el obispo Ignacio Montes de Oca, llamado Ipandro Acaico entre los Arcades romanos.⁵² En su extensa introducción a las *Obras poéticas* de Roa Barcena (tomo I [y único], México, Imprenta de Escalante, 1913), Ipandro Acaico habla con cierto énfasis del incidente de la *Antología* (pp. 122-124). "No todo fue dulzura para Roa Barcena", dice. Después de dedicar al encargo de la Academia tantos desvelos y tanto afán, después de poner tanto interés y amor en la preparación de la antología y de imprimir en tres ejemplares⁵³ el fruto de su labor, "¡cuál fue su asombro al ver que ningún caso se hizo de su trabajo...!" Menéndez Pelayo era de ordinario un hombre suave y atento: "¿por qué esta vez la suavidad ordinaria se convirtió en dureza implacable?"

Muerto ya Menéndez Pelayo —y muerto también, pocos años antes, el propio Roa Barcena—, Ipandro Acaico siente que puede hablar claro y se atreve a rasgar el tenue y sonrosado tul de la cortesía. Ahora, en 1913, ya no hay para qué continuar la comedia: si Menéndez Pelayo pasó el verano de 1892 en Santander, ¿cómo es que no se informaba de las colaboraciones hispanoamericanas que estarían llegando a Madrid? Y, ya en Madrid, ¿no tuvo cuatro o cinco meses (entre septiembre y enero) para aprovechar la antología de la Academia Mexicana y para tomar de ella algo más que el par de poesías que dice haber tomado? En todo caso, es evidente que

⁵¹ Renato Rosaldo, art. cit., pp. 43-44. "No cabe duda —concluye este estudioso, pp. 47-48— que [a Roa Barcena] le dolió bastante el incidente." Observa Rosaldo que la publicación inmediata de la *Antología de poetas mexicanos* ("segunda edición") fue una especie de desagravio que la Academia Mexicana ofreció a Roa y a sus colaboradores.

⁵² También Roa Barcena mantuvo amistosas relaciones epistolares con Menéndez Pelayo. Varias cartas de éste a los dos mexicanos (todas ellas anteriores a 1892) pueden verse al final del libro de Monterde, pp. 77-111.

La intervención de Ipandro Acaico no se menciona en el citado artículo de Rosaldo.

⁵³ ¿Tendría Ipandro Acaico alguna base para decir que fueron tres? Menéndez Pelayo (*Antología*, t. 1, 1893, p. 386) habla de "una tirada de sólo seis ejemplares (según mis noticias)"; Luis González Obregón, de un "corto número de ejemplares, tan corto que no llegó a diez" (citado por Rosaldo, p. 42); Roa Barcena, de "seis u ocho ejemplares" (*ibid.*, p. 43); Monterde, asimismo (pp. 19-20), de "seis u ochu [...], cuyo paradero se ignora". "Hasta la fecha —dice Rosaldo, p. 48— no hemos podido descubrir el paradero de los [...] cuatro o seis ejemplares" que se quedaron en México. (Pero... ¿y los dos que se despacharon a Madrid?)

Ipandro Acaico no sólo no cree en la aseveración de la Postdata de enero de 1893, sino que explícitamente dice que Menéndez Pelayo no hizo "ningún caso" de la labor de Roa Barcena.

La historia termina con un episodio más, que yo encuentro divertido. Si el reproche de Roa Barcena a don Marcelino fue expresado postumamente por un obispo, la respuesta de don Marcelino a ese reproche (respuesta postuma también) se dejó oír por boca de un fraile, el agustino Manuel F. Miguélez, célebre por su combatividad y su tozudez. A la pregunta del obispo: "¿Por qué esta vez la suavidad ordinaria se convirtió en dureza implacable?", contesta el fraile⁵⁴ sin morderse la lengua: "La clave, el motivo, la causa, el móvil de ese supuesto enigma fue *la falta de verdadera inspiración y la sobra de antiespañolismo de muchísimos poetas mejicanos*. Pecados contra el espíritu santo de las bellas letras, de la justicia y de la gratitud que Menéndez y Pelayo no tenía facultades para perdonar ni en esta vida *ni en la otra*" (!). ¡Todavía si se tratara de un "George Sanz" (léase Sand) o de un Alejandro Dumas! Las afrentas de un francés genial pueden tolerarse, "pero la afrenta de los hijos resulta inaguantable, y más si viene acompañada de la ramplonería, de la insolencia y del mal gusto. ¿Querían los mejicanos que siguiéramos [*sic*] aplaudiendo sus ingratitudes pseudopoéticas?"

Por cierto, continúa el aguerrido fraile, basta ya de esos "bombos incondicionales a los escritores de América" que se prodigan en el Ateneo de Madrid. Los señores del Ateneo, además de ser unos ignorantes, se valen del "asombroso desconocimiento que hay en Madrid de las cosas americanas".⁵⁵ Hora es ya de conocerlas:

⁵⁴ La respuesta del padre Miguélez a Ipandro Acaico está en la revista *La Ciudad de Dios*, vol. 93, 1913, pp. 31-41.

⁵⁵ El blanco principal de este flechazo contra los señores del Ateneo es a todas luces don Miguel de Unamuno, aborrecido por los frailes e interesado en la literatura hispanoamericana (la cual no era, para él, cosa ajena y exótica, sino parte consustancial de la española).

He aquí lo que decía en 1917 otro español famosísimo por su falta de pelos en la lengua: "América es por excelencia el continente estúpido. Yo no tengo motivo particular de odio contra los americanos: la hostilidad que siento por ellos, es por no haber conocido a uno que tuviera un aire de persona, un aire de hombre [...]. La misma falta de simpatía que siento por los hispanoamericanos experimento por sus obras literarias. Todo lo que he leído de los americanos, a pesar de las adulaciones interesadas de Unamuno, lo he encontrado mísero y sin consistencia" (Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, ed. de Obras Completas, vol. V, pp. 213-214). Menéndez Pelayo se había declarado, en 1893, enemigo de las "interesadas adulaciones" (texto que se citará un poco después). ¿Lo habrá recordado Baroja al hablar de "las adulaciones

limitándonos a la poesía, "¡cuánta paja, cuánta broza, cuánta tontería y qué poca inspiración! [...] Dígase de una vez: lo que realmente mortifica a ciertos escritores mejicanos, no es que ignoremos sus producciones literarias (en lo cual poco se perdería), sino que las conozcamos *de sobra*,⁵⁶ y que por fortuna nuestra tengamos distinto criterio que ellos para juzgarlas..." En resumen, lo que Ipandro Acaico le reclama a Menéndez Pelayo es impertinente: "¿Quién tiene la culpa: los críticos españoles, o los malos poetas mejicanos?" José María de Heredia es antiespañol, pero buen poeta; hasta Rubén Darío es buen poeta, "con toda su desastrosa originalidad". "Cuando Méjico produzca algún poeta como éstos, verá cómo nos entusiasmos un poco. Mientras tanto, contétese con su medianía, que difícilmente llegará a ser *áurea* si continúa renegando de la metrópoli".⁵⁷

La filípica sigue con cosas todavía más estupendas, pero que interesan menos a nuestro propósito: "¿Nos insultan [los mexicanos, y en general los hispanoamericanos] porque les enseñamos a ser hombres? ¿Se avergüenzan de llevar sangre española en sus venas, y por otra parte se ufanan de pertenecer a la *raza laiina*?"⁵⁸ Ganas dan de repetir lo que el poeta Zorrilla le gritó a la República mexicana: "¡Ojalá seas *yankee* y luterana! / ¡Ojalá seas *yankee*... y yo lo vea!" ("América, y principalmente Méjico, no ha comprendido [...] la gran misión providencial que realizó España [...]: tampoco el pueblo judío comprendió la divina misión de Jesucristo"...) ⁵⁹

interesadas de Unamuno"?

⁵⁶ Ha dicho: "Los españoles desconocen por completo las producciones literarias de Méjico" (desconocimiento "asombroso"); ahora dice: "Los españoles las conocemos de sobra"...: en la fogosa retórica polémica no son raros tales accidentes.

⁵⁷ Antes ha hablado de "afrenta de los hijos" (los hispanoamericanos, hijos de la "madre" España); ahora habla de "metrópoli" (los países hispanoamericanos, colonias rebeldes). Será curioso ver qué dice el padre Miguélez en su libro *La independencia de Méjico en sus relaciones con España* (Madrid, 1911).

⁵⁸ La designación "América *latina*", explica el padre Miguélez, se debe al odio contra España. Y en efecto, no pocos españoles han visto en ella el resultado de una conspiración anglosajona (o masónica, o judaica) para sofocar la expresión correcta, "América *española*".

⁵⁹ Ya en vena grandiosa, el padre Miguélez pone como broche de oro una delirante fantasía bíblica en que se prestan a Dios unas palabras que pertenecían originalmente al mismísimo Demonio: "En aquel día dijo Dios a España: *Haec omnia tibi dabo si cadens*

Don Marcelino, por supuesto, no hubiera empleado ese lenguaje. Su manera de referirse a los poetas mexicanos —o a algunos de ellos, por lo menos— contrasta con la condena global e inmisericorde del padre Miguélez. (Dice él, por ejemplo, que "gran parte de la colección [preparada por la Academia Mexicana] se la llevan [...], con estricta justicia, los poetas vivos, entre los cuales hay algunos excelentes"; llama "insignes poetas místicos" a los mediocres Arango y Escanden y Francisco de P. Guzmán, y declara que el poema de Manuel Acuña "Ante un cadáver" es "una de las más vigorosas inspiraciones con que puede honrarse la poesía castellana de nuestros tiempos".)⁶⁰

Sin embargo, es claro que el padre Miguélez no hace sino volver burdamente explícitas las frecuentes frases en que el editor de la *Antología* pone a salvo su independencia de criterio. Habla Menéndez Pelayo de su "celo de la verdad"; dice que ha procedido con "la simpatía *razonada y libre* de un español que nunca se avergonzó de serlo ni procuró captar con interesadas adulaciones la benevolencia de los extraños"; menciona esas "preferencias de gusto individual o de doctrina literaria a que no puede ni debe renunciar el crítico, si ha de ser sincero", y alude a ciertas "consideraciones de índole enteramente personal" que le vedan exponer "un juicio que pudiera parecer apasionado" sobre la historia de la literatura mexicana de Francisco Pimentel (Monterde, pp. 17, 24, 39, 48, 56).

No sé si en alguna carta personal llegó don Marcelino a explicar mejor, sin tanta reticencia, esas "razones" y "preferencias" individuales —y no seré yo quien se arroje al mar de su epistolario para salir de la duda. Pero es muy significativo lo que ocurrió en el caso del ecuatoriano Juan Montalvo, autor de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. En sus cartas a Montalvo, Menéndez Pelayo emplea un tono reservado, sí, pero respetuoso, completamente distinto del que se escucha en dos cartas dirigidas (tras la muerte de Montalvo) a Francisco Rodríguez Marín, en las cuales se refiere sin ambages al "libróte del americano Montalvo" y su "fárrago tan

adoraberis me...", etcétera.

⁶⁰ Monterde, pp. 51-52, pone de relieve la privilegiada situación que ocupa México en la *Antología de poetas hispano-americanos*. Véanse también las palabras de Roa Barcena que cita Rosaldo, pp. 44-45.

insulso".⁶¹ Significativas son también unas palabras con que me topé por pura casualidad. Su amigo Juan Estelrich le ha pedido que le ponga unas líneas a cierto Rodríguez Sampedro; y, desde su oficina de director de la Biblioteca Nacional, don Marcelino le contesta: "No he escrito a Rodríguez Sampedro porque es un tío muy cargante, con quien tuve más de un encuentro serio cuando hace años pretendió (y se salió con la suya, por supuesto) invadir el local de la Biblioteca, interrumpiendo el servicio, para que se celebrase no sé qué ridículo Congreso de la Unión Ibero-Americana, que él preside, y que es el refugio de todos los cursis de Madrid y de los pájaros tropicales que por aquí se descuelgan".⁶²

Los congresos americanistas son *ridículos*; los españoles que participan en ellos son unos *cursis*; y los poetas hispanoamericanos que se dejan ver en Madrid (don Marcelino, obviamente, piensa ante todo en Rubén Darío) son *pájaros tropicales*. A la luz de estas expresiones no es pecar de malicia el ver en el adjetivo *americano* —"el americano Montalvo"— un verdadero insulto. Ciertamente no podía ser ése el lenguaje de la *Antología*, publicación oficial normada por un programa de concordia y cortesía, y en la que había que destacar a toda costa los méritos de la poesía mexicana —empresa bastante ardua y delicada, si se tiene en cuenta la mediocridad desesperante de casi toda esta poesía a lo largo del siglo xix.

El libro de Monterde no se limita al episodio que he examinado en estas páginas, sino que toca varios otros aspectos de la relación

⁶¹ En una carta de 1896 le había dicho Rodríguez Marín a Menéndez Pelayo que el libro de Montalvo (publicado postumamente en 1895) no le gustaba; y Menéndez Pelayo, en su respuesta, le daba toda la razón. En cambio, a don Juan Valera, con quien se carteaba asiduamente, no le dijo ni media palabra del asunto. Es claro el porqué: Valera, que si tomaba en serio a los americanos —fue él quien le dio a Rubén Darío el espaldarazo español—, había elogiado públicamente a Montalvo. La segunda de las cartas a Rodríguez Marín (donde se lee: "...aquellos fastidiosos capítulos que el americano Montalvo supuso temerariamente que se le habían olvidado a Cervantes") es de 1902, año en que se publicó otra obra postuma de Montalvo, la *Geometría moral*, prologada por Valera. Don Marcelino respetaba enormemente a don Juan, escritor cultísimo y treinta años mayor que él. Así, pues, la verdadera "actitud crítica" de Menéndez Pelayo en el caso que nos ocupa es la que se revela en sus cartas al coetáneo, amigo y cuasi-cómplice Rodríguez Marín. Los datos de este episodio proceden de Ernesto Mejía Sánchez, "Más sobre Montalvo y Menéndez Pelayo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 12, 1958, pp. 394-396.

⁶² La carta a Estelrich, de 16 de marzo de 1907, se publicó en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, vol. 26, 1950, p. 299.

de Menéndez Pelayo con las letras mexicanas. Se refiere, en particular, a las "fuentes" de la *Antología* (a falta de "la fuente", o sea la selección de Roa Barcena, don Marcelino parece haber consultado sobre todo la reseña de la poesía mexicana que figura en *La flor de los recuerdos* de Zorrilla). Menciona también el conocimiento de la literatura mexicana que revela Menéndez Pelayo en otras obras suyas, fuera de la *Antología*⁶³ y recuerda, por último, su correspondencia con buen número de literatos mexicanos.

⁶³ En las pp. 15 y 42 habría que añadir la parte de la *Bibliografía hispano-latina clásica* publicada en vida de Menéndez Pelayo (*Accio-Cicerón*, Madrid, 1902), pues también allí aparecen juicios sobre algunos poetas mexicanos: Sor Juana Inés de la Cruz (p. 164), fray Manuel de Navarrete (pp. 189 y 362), Enrique Fernández Granados (pp. 362-363) y algún otro.

EN TORNO AL CONCEPTO DE LITERATURA "NACIONAL"

Por respeto a ustedes pongo *mis* cartas en la mesa. Y la primera es ésta: yo adolezco de una falla básica que me inhabilita para discurrir sobre el tema "literatura nacional".⁶⁴ Manejo tolerablemente el concepto de "literatura" y puedo alinear dos o tres ideas alrededor del concepto de "nación", pero nunca me ha preocupado Ja manera como el enorme y generalísimo sustantivo *literatura* sufre delimitación o especificación por obra del adjetivo *nacional*. Puedo decir: "La literatura nuestra es distinta de la argentina". Puedo decir: "Borges no es autor nacional, no es compatriota nuestro". Son verdades como templos. Pero, aunque puedan significar mucho desde puntos de vista que no son el de la literatura, desde el punto de vista de la literatura prácticamente no dicen nada. Son verdades neutras.

Si el tema de esta mesa redonda fuera "literatura moderna", lo primero que haría sería confesar esa misma falla radical. Hay, por supuesto, montones de cosas que hacen que Erasmo y Montaigne sean escritores *modernos* en comparación con San Isidoro de Sevilla (o con Alfonso Junco) y Ezra Pound poeta *moderno* en comparación con Juan de Mena, y montones de cosas que hacen que Rulfo e Ibargüengoitia sean autores *nacionales* y Pirandello y Schopenhauer no: pero la percepción y calibración de semejantes "montones" depende de la persona que los observe, del momento en que los observe, de Jos hábitos mentales del observador y del punto de vista que elija, y su simple catálogo sería cuento de nunca acabar, pues cada nuevo escritor que entra en escena agrega algo a Ja modernidad, y cada joven mexicano que publica su primer cuento *agrega* algo al adjetivo *nacional*, lo modifica en algo. Desconfío, en consecuencia, de esas grandiosas frases que dicen: "La literatura del siglo XX se

⁶⁴ Durante cinco días consecutivos, del 6 al JO de diciembre de 1982, hubo en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM una serie de mesas redondas (dos por día) sobre el tema "Cultura nacional". El presente ensayo fue leído y comentado en la primera de las mesas redondas del cuarto día, ante un público tan numeroso, que no pocas personas tuvieron que quedarse de pie.

caracteriza por su deshumanización, por su desorientación, por su anarquía formal, por su cinismo", de la misma manera que me encojo de hombros ante las que declaran: "La literatura nacional, la nuestra, se distingue de las extranjeras (la yugoeslava, la guatemalteca, etcétera) por su tono velado, discreto y crepuscular, por su visión torturada de las relaciones amorosas, por su agudo sentido de la muerte". Me pueden hacer sonreír cuando llevan algo de ingenio, una poca de gracia, pero son frases fantasmales, sin cuerpo ni sustancia. El adjetivo *moderna*, delimitador en el tiempo, y el adjetivo *nacional*, delimitador en el espacio geográfico, no atañen gran cosa a la esencia de la literatura: le dibujan cambios en la expresión del rostro, le reacomodan los pliegues de la túnica, pero dejan intacto su ser. El adjetivo *nacional* le viene muy chiquito al sustantivo *literatura*.⁶⁵

Todavía si se tratara de hablar sobre "nacionalismo literario" en México, no me declararía tan incompetente: mi falla no sería ya básica. La simple inversión de papeles de lo sustantivo y lo adjetivo me abre un campo relativamente abarcable e inteligible. Claro que en este caso mi compromiso no sería con la literatura, sino con cosas muy distintas, como la sociología, la política, la historia, la geografía, el folklore, en sus expresiones literarias (y no jurídicas, por ejemplo). Si yo aceptara hablar sobre el binomio "nacionalismo literario", esto me obligaría, a lo mejor, a documentarme leyendo los *Episodios nacionales* de nuestro Victoriano Salado Álvarez, y a lo mejor haría una ponencia divertida. Pero no. Un compromiso así no lo aceptaría. Que eso lo haga el especialista en literatura mexicana, lector ya de Salado Álvarez y de tantísimos otros productos literarios mexicanos que yo no voy a leer. (Si a *Episodios nacionales* vamos, preferiría los de Pérez Caldos, cuya lectura dejé interrumpida, hace mucho, en el cuarto o quinto tomo.) Y así el no ser especialista en literatura mexicana se alía con mi falla básica. Ante el binomio "literatura nacional" me quedo mudo. Por más que hago, no puedo tomarlo en serio.

Explicaré entonces por qué acepté hablar ante ustedes, yo que, además, he decidido —privilegios de la edad— no asistir más a congresos o cosas que lo parezcan, y rechazar esas invitaciones que lo obligan a uno a concentrarse, a interrogarse, a documentarse quizá, en

⁶⁵ Fue muy grato toparme en el *Ficcionario* compilado por Emir Rodríguez Monegal (México, 1985, p. 219) con estas palabras de Borges: "De las obligaciones que puede imponerse un autor, la más común y sin duda la más perjudicial es la de *ser moderno* [...], limitación que corresponde, en el tiempo, a la muy trivial del *nacionalista* que se jacta de ser herméticamente danés o inextricablemente argentino". (Nota de 1993.)

todo caso a morderse las uñas, a hacer balance de lo que piensa sobre tal o cual tema, y a poner el resultado por escrito, cuando uno preferiría ocuparse en otros menesteres.

Por principio de cuentas, hubo *dos* invitaciones, hechas las dos por el director de esta facultad de Filosofía y Letras, José Moreno de Alba. La primera invitación no era para presentar yo la ponencia, sino para comentar la que había quedado en leer Jaime García Terrés. Y, aunque también me doy el lujo de rechazar las invitaciones a ser comentarista, esta vez acepté, y diré por qué. (Si se ponen las cartas en la mesa, se ponen todas.) Yo estoy encariñado y agradecido con esta Facultad, no propiamente por lo que me dio en el único año en que fui su alumno, sino más bien por lo que he aprendido en ella, como profesor, a lo largo de treinta años. En una sola ocasión había participado en una mesa redonda organizada aquí. Fue en octubre de 1955. El tema era "La crítica literaria en México". El ponente fui yo, y Jaime García Terrés uno de los comentaristas. Durante la discusión que siguió a mi lectura, dije algo que tuvo la virtud de exasperar sobremanera a Jaime. No sé qué fue. Lo que recuerdo es que él alzó la voz y dijo cosas que equivalían a "Eso no lo puedo yo admitir". Y, puesto que el incidente se me quedó grabado en la memoria, podría decirse que acepté la invitación no sólo porque comentar ponencias es más sencillo que hacerlas, sino también porque había, todo lo remotamente que se quiera, la posibilidad de un desquite.

(La ponencia que acabo de mencionar no es propiamente mala, pero sí rematadamente ingenua. Sin embargo, tuvo suerte, lo cual merece una reflexión, aplicable a otras ponencias, sin excluir esta que estoy leyendo. Uno de los directores de la recién nacida *Revista Mexicana de Literatura*, no recuerdo si Carlos Fuentes o Emmanuel Carballo, la juzgó publicable, y allí está, para vergüencita mía, en el número 2, noviembre-diciembre de 1955. Menos mal que le añadí un *post-scriptum* en que digo que mis páginas "no revelan grandes verdades, pero servirán quizá como un testimonio". [Véase antes, pp. 17-25.] Y ahora, al releerlas, veo que resulté profeta: mi ponencia sobre "La crítica literaria en México" es un testimonio de cómo andábamos en 1955. También Fuentes y Carballo eran ingenuos. También lo era Enrique Anderson Imbert, que creyó citables algunos de mis lugares comunes en su libro de 1957 *La crítica literaria contemporánea*. Por lo demás, no todo es negativo en mi reflexión. Hay una parte positiva que dice: "De 1955 a la fecha algo habré madurado —y no sólo yo"; y una parte ni negativa ni positiva, sino neutra, que dice: "En estos veintisiete años he leído mis buenos cerros de

literatura mexicana y sin embargo sigo, proporcionalmente, tan no especialista como entonces, y sigue igualmente lejos de mis sueños el llegar a ser un profesional en la materia".)

Dada la naturaleza de las mesas redondas, lo mejor que puede acaecer es que un comentarista empiece así su intervención: "He oído atentamente la ponencia del profesor X, y declaro que yo pienso todo lo contrario": en esos casos el público se vuelve todo oídos. Decir, en cambio: "Estoy cien por ciento de acuerdo con el profesor X" y luego callarse la boca es decepcionante. El público espera, ya que no una encendida polémica, siquiera algo que venga a cuento (una anécdota, un ejemplo tomado de la experiencia o de la lectura, un caso ejemplar o curioso que corrobore lo dicho por el ponente). Pues bien: hablando muy en serio, acepté la invitación porque desde meses antes me cosquilleaba por dentro algo que, dijera lo que dijera Jaime García Terrés, no podía menos de venir a cuento.

Por razones que callo —esa carta no es de nuestro juego—, yo, que desde los días de la candidatura de López Mateos descreo del diálogo entre el intelectual y el político porque se trata de lenguajes o mecanismos mentales no sólo diversos sino a menudo contrapuestos, acepté una invitación para "dialogar", en compañía de unos treinta intelectuales y artistas jaliscienses, con el licenciado Miguel de la Madrid, a comienzos de su campaña electoral, en Guadalajara. Horas antes del "diálogo", quienes habíamos ido desde la ciudad de México fuimos convocados a una conversación previa. Emmanuel Carballo y yo llegamos algo tarde, y yo, por lo menos, tardé todavía un rato en comprender que se trataba de una sesión de adoctrinamiento. Así como suena. Un desconocido nos aconsejaba decirle al candidato: "Lo que falta en México es más mexicanidad; hay mexicanos que, en vez de ufanarse de serlo, más bien se avergüenzan; de usted esperamos una política eminentemente nacionalista". En fin, cosas de ese tenor. Lo más increíble era que nos pedía que eso pensáramos, que eso sintiéramos, que eso nos saliera de dentro. El candidato llegó con dos horas de retraso, y el "diálogo" se redujo a una serie de breves alocuciones a cargo de los artistas e intelectuales fieles a la provincia, que, más dóciles que nosotros, los transterrados en la metrópoli, habían hecho suya la doctrina del desconocido. (A la hora del pseudo-diálogo ya no era desconocido: Carballo había averiguado que se llamaba Carlos Salinas de Gortari.) Recuerdo, por ejemplo, a dos pintores que sugirieron tomar, durante el sexenio, medidas rigurosas para evitar casos como el de José Luis Cuevas,

número uno —por lo visto— de los pintores desmexicanizados o descastados. Pero el que más me impresionó fue un hombre de letras, cronista de la ciudad de Guadalajara, que, alarmado por la desnacionalización galopante de la juventud jalisciense a causa de la lectura de autores extranjeros, prácticamente le pidió al candidato que, en caso de llegar a presidente, ordenara leer tan sólo LITERATURA NACIONAL. Olvidando entonces mi propósito de ser sólo espectador y oyente marginal, levanté el dedo, y me dieron la palabra, y dije más o menos: "Por fortuna está aquí Juan Rulfo, que no me dejará mentir. Él pasa en todas partes por muy mexicano, pero a mí, que lo conocí aquí en Guadalajara en 1944 o 1945, me consta que Rulfo leía en esas fechas puras novelas gringas". Supongo que la risa no fue general; pero entre los que sí se rieron, según supe después, estaban Rulfo y el licenciado Miguel de la Madrid.

Cuando José Moreno de Alba me hizo la primera invitación y me dijo que la ponencia de García Terrés iba a ser sobre "literatura nacional", mi reacción interna fue la de quien se lleva las manos a la cabeza exclamando "¡Otra vez eso?!". Y no precisamente por el incidente que acabo de contarles, sino más bien por una especie de miedo general a la repetición. Cada tantos años hay, si no una mesa redonda como ésta, sí algo equivalente —una conferencia en el Ateneo, un libro muy comentado, un número especial de revista literaria—, en torno a las características de la literatura nacional y a su existencia misma. Y esto nos viene desde el siglo XIX. No me extrañaría que a alguien se le haya ocurrido decir que uno de nuestros rasgos nacionales es interrogarnos periódicamente sobre qué es lo nacional. (La literatura mexicana, por cierto, sigue entre tanto su camino sin darse apenas cuenta de esas interrogaciones más o menos acongojadas.) Al colgar el teléfono, después de mi rápida aceptación, me quedé pensando: "A ver qué se le ocurre decir a García Terrés, a ver cómo sale del paso".

Y unas semanas después vino la segunda invitación. García Terrés se había excusado⁶⁶ y Moreno de Alba quería que fuera yo el

⁶⁶ Pero aceptó ser uno de los comentaristas. Lo curioso es que García Terrés tenía completamente olvidado el incidente que he mencionado antes. Dijo que había releído mi ponencia de 1955 y que no le había visto nada especialmente censurable. Pero su explosioncita no se debió a lo escrito, sino a algo que dije durante la discusión. Creo recordar que el motivo fue cierto "artepurismo" y "anti-historicismo" que yo había aprendido del *New Criticism* norteamericano. (Nota de 1993.)

ponente. Me defendí como gato boca arriba, pero, sin dejar de resistir de palabra, me puse a pensar rápidamente qué diablos podría decir en caso de que él se saliera con la suya, y recordé de golpe una frase breve, luminosa como un relámpago, que dice a la perfección lo único que yo me sentía inclinado a decir sobre el tema. Le pregunté entonces a Moreno de Alba si se valía una ponencia que consistiera en la cita de una frase y *nada más*, una ponencia cuya lectura tardara unos cuantos segundos; y él, comprendiendo que lo preguntaba en serio, se rió un poco y se mostró cortésmente seguro de que mi ponencia alcanzaría el tamaño canónico.

Después de esta segunda aceptación, tan a contrapelo, tuve que ocuparme de la redacción de un par de conferencias intitoladas "¿Necesita defensa nuestro idioma?" En ellas critico las labores de la ruidosa Comisión de Defensa del Idioma Español creada por acuerdo del presidente López Portillo el año pasado [1981] y empeñada, por una parte, en detener o dificultar la entrada de elementos extranjeros en el idioma *nacional* y, por otra parte, en "promover" o "fomentar" o "favorecer" el *nacionalismo* idiomático. Reuní tantos materiales que muchos me sobraron, entre ellos una hoja en que anoté los elementos extranjeros encontrados en dos novelas de Jorge Ibarguengoitia y en el libro de Octavio Paz sobre Sor Juana.⁶⁷ (Aclaro que mi lectura no tenía por objeto la búsqueda de anglicismos y galicismos:

⁶⁷ Daré unas cuantas muestras para que mi "acusación" no quede en el aire (por fortuna conservo mis apuntes). Anglicismos de Ibarguengoitia (*Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*): "discutí mi libro", "discutimos a Irma Bandala" (*to discuss*: 'hablar de'); "Yo pretendo que me entusiasma la mina" (*ipretendí* 'hago como que...'); "La acción del sereno suele resultar en parálisis" (*10 result in*: 'acabar en', 'producir', etcétera). Anglicismos de Paz: "Nadie creía que Carlos II fuera realmente un sol; *al mismo tiempo*, en el código de emblemas era un sol" (*al the same time*: 'sin embargo'); Sor Juana llegó a disfrutar "de notoria *afluencia*" (*affluence*: 'riqueza'); Sigüenza y Góngora "*denunció* a la astrología" (*to denounce*: 'condenar', 'censurar'); "libros en que se exponen, *ambas*, la teoría y la práctica" (*both theory and practice*). Galicismos de Paz: "un espíritu *cultivado*" (*un esprit cultivé*: 'una persona culta'); "un elemento *extranjero*" (*étranger*: 'extraño', 'ajeno'); "Sor Juana no *se enrojece* de sentir lo que siente" (*rougir*: 'ruborizarse'). La expresión "encontrar *hombres jóvenes* de calidad" puede ser anglicismo o galicismo (*young men, jeunes nomines*) (en español normal se diría "conocer jóvenes de buena familia"); también pueden ser anglicismo o galicismo un *pequeño libro* en vez de "un librito" (*a little book, un petit livre*) y *los archivos* (del convento) en vez de "el archivo" (*the archives, les archives*).

Añadiré que hacia la misma época leí *La guerra del mundo* de Vargas Llosa y la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, y vi que los dos son más correctos, más castizos que Paz. Lo que opino de la "corrección" y el "casticismo" está muy claro en varios pasajes de mi libro *Los 1,001 años de ja lengua española*. Si, por ejemplo, llegan a aclimatarse los anglicismos de Paz, resultará él el más avanzado, el más moderno de los tres. (Nota de 1993.)

simplemente, los libros vinieron a mis manos en momentos en que estaba yo sintonizado con la cuestión de la lengua y su "defensa".) Mi intención era citar algunos de los extranjerismos de Ibarra y de Paz y preguntar luego, inocentemente, si entraría en los propósitos de la Comisión de Defensa del Idioma quemar o expurgar esos libros delictuosos.

Terminadas las conferencias comencé a pensar, finalmente, en mi ponencia, y lo primero que hice fue releer el texto donde figura la frase luminosa a que aludí hace un instante. Allí está, haciendo *¡clic!* en el párrafo que la contiene. Y es tan breve, que mi deficiente memoria la había guardado sin alteración. Decidí entonces hacer lo que he estado haciendo: ocupar con esto o con lo otro los veinte minutos de rigor, decir al final "Por todo lo cual, señoras y señores, mi ponencia es la siguiente", y citar a continuación la frase relámpago, la frase que, como ustedes van a ver, no tiene vuelta de hoja.

Algo bastante parecido sucede en mis conferencias sobre el idioma. La segunda termina, en efecto, más o menos así: "Por todo lo cual, señoras y señores, hago mía esta frase breve y luminosa que sirve de título a uno de los clásicos de la lingüística moderna: *Leave your language alone*"—que no es "Deja tu lenguaje solo", como traducirían en Televisa, sino "Deja en paz tu lengua". Porque en verdad no hay que meterse con la lengua. Así es, y goza de buena salud así como es. Si los mexicanos, por decisión democrática, llegáramos a declarar inadmisibles que existan lugares mexicanos llamados Burger Boy y que jóvenes mexicanos llamados Betty y Danny coman allí hot-dogs y beban seven-up y coca-cola, donde tendríamos que intervenir no sería ciertamente en la lengua, sino en la realidad de la cual es espejo la lengua. Las palabras son inocentes. Y si alguna intervención hiciera falta en la lengua misma, antes habría que abarcarla toda, conocerla hasta en sus entrañas y verla en su relación con el mundo —el hispanohablante y el otro—, cosas que la Comisión de Defensa del Idioma, en su prisa por llegar cuanto antes a la redacción de no sé qué temibles decretos y reglamentos, no había considerado siquiera. (Como ustedes ven, el parecido de la ponencia con las conferencias no se limita a la estructura del final. El parecido está también en el espíritu del conjunto. Decir que lo nacional no es algo "fomentable" en la lengua ni "promovible" en la literatura no es decir dos cosas, sino una sola.)

El texto en que figura la frase que muy pronto citaré es "A vuelta de correo", uno de los más bonitos que escribió Alfonso Reyes. Se publicó por primera vez en Río de Janeiro en 1932 (hace

justamente cincuenta años), y brilla como joya en la parte central del librito (de 1952) *La X en la frente*, número uno de la colección *México y lo mexicano* ideada por Leopoldo Zea, nuestro filósofo nacionalista por excelencia. Me puse, pues, a releer "A vuelta de correo", al principio para localizar la fra-secita y ver si la recordaba bien, y luego, a partir de cierto momento, con la idea de entresacar un ramillete de citas y rodearlo de un follaje de glosas, incluyendo en las glosas un esbozo de comparación entre el ambiente literario de 1932 y el de hoy. Pudo haber sido una ponencia interesante, pero desistí de la idea, en primer lugar porque las frases citables son muchas, y me consta que "A vuelta de correo" es uno de los escritos más leídos de don Alfonso —yo siempre lo ando recomendando, junto con el áureo ensayo de Borges sobre "El escritor argentino y la tradición"—, y en segundo lugar por mi ya mencionada falla básica: como no soy especialista en literatura nacional, no sé bien a bien qué lugar ocupaba Héctor Pérez Martínez en el México literario de 1932, ni qué era esa "crisis" que por lo visto lo llenaba de angustia, ni cómo reaccionó la comunidad literaria ante su carta y ante la respuesta de don Alfonso. Valdría la pena que alguien lo investigara,⁶⁸ con lo cual sería fácil hacer de "A vuelta de correo" una edición prologada y anotada, que es la manera de leer a los clásicos. La réplica de Reyes a Pérez Martínez es, en efecto, un texto clásico, hecho de teoría y de experiencia en perfecto equilibrio, y una y otra diáfanos, transparentes. El acento personal de don Alfonso, exacerbado por la acusación de desinteresarse de los temas nacionales y de las letras nacionales, es a veces casi penoso de tan intenso (cosa que no ocurre, por cierto, en el ensayo de Borges, aunque él fue acusado de lo mismo); pero una y otra vez, desde el principio hasta el fin, el patetismo *de* "A vuelta de correo" queda compensado y contenido por la razón, por la reflexión, por la visión madura del fenómeno literario. Vale como lección y simultáneamente vale como apología y como documento autobiográfico. Mejor dicho: vale como lección, y como lección perdurable, a causa de la intensidad con que don Alfonso vivió ese momento de su vida.

⁶⁸ Mientras tanto, puede consultarse con mucho provecho el libro de Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria"* (México, 1989), minuciosa y bien presentada reseña de la polémica que estremeció a nuestra república literaria en 1925, y que tiene muchísimo que ver con el tema del nacionalismo. (Nota de 1993.)

Héctor Pérez Martínez tomaba a mal el que Alfonso Reyes, siendo mexicano, se interesara en poetas extranjeros como Góngora y Mallarmé. También en los cincuenta había quienes acusaban a Juan José Arreola de europeísmo o cosmopolitismo, y a Octavio Paz de exotismo ideológico. No sé si me engaño, pero creo que cosas así ya no suceden. Y la razón de que ya no sucedan me parece clara: la literatura mexicana nunca ha gozado de tan buena salud como en estos últimos años, nunca ha sido tan nutrida, nunca ha estado tan desvinculada de lo académico y oficial y tan en manos de los jóvenes, nunca ha sido tan radical, nunca ha sido campo tan ancho para tantas y tan variadas empresas. La nación tiene muchos problemas, sobre los cuales hay que oír a los conocedores: la estructura económica y social es injusta, la relación entre el pueblo y los sátrapas políticos y financieros necesita replantearse, etcétera. En cuanto a la literatura, lo único que necesita es libertad, libertad total, sin restricción alguna. Si a los jóvenes se les impusieran reglas, si se les exigiera una literatura nacional, entendiéndose por *nacional* lo hecho ya, la tradición acumulada (incluyendo paisajes, ambientes, temas, situaciones, vocabulario, actitudes intelectuales y sentimentales, maneras de narrar, etcétera), su deber sería reírse y no hacer el menor caso, porque las tradiciones más opulentas se quedan chicas cuando hay expansión, y porque la creatividad es algo que brota de dentro. La literatura nacional puede ser esto, y aquello, y aquello otro, y lo de más allá. Puede, sencillamente, serlo *todo*, pues no es otra la vocación de cualquier literatura.

Por lo cual, señoras y señores, mi ponencia cabe holgadamente en la frase luminosa de Alfonso Reyes: "La literatura nacional es la suma de las obras de los literatos mexicanos".

CONTRA EL NACIONALISMO: CORRUPCIÓN DE LA NACIONALIDAD

El haber aceptado hacer lo que en estos momentos estoy haciendo ha sido un acto de irresponsabilidad. Cuando la voz del Colegio de Michoacán me invitó telefónicamente a hablar en la sesión inaugural de este Coloquio⁶⁹ y hasta me sugirió como título este que figura en el programa, "Contra el nacionalismo: corrupción de la nacionalidad", debí, por lo menos, haber titubeado. ¿Qué sé yo de teoría política? Pero no. Acepté inmediatamente. (La conversación telefónica duró menos de tres minutos.) Y además, aunque el título me pareció por un lado un poco raro y por otro un poco fuerte, y aunque se trataba de una simple sugerencia, también el título acepté; ni siquiera se me ocurrió proponer otro. Sólo en el momento de escribir estas cuartillas he sentido miedo, un miedo al que soy especialmente propenso. Temo decir tonterías, y que el comentario de ustedes, después de oírme, sea un lapidario y lapidante "Habló el buey y dijo *mu*".

Veo el programa impreso, y en él mi nombre al lado del de cinco estudiosos a todas luces mejor preparados que yo. Además, el título general de esta primera sesión —"Problemas teóricos en torno al nacionalismo"— parecería ponerme por encima de la brillante pléyade de historiadores, antropólogos, sociólogos, politólogos encargados de hablar, en las sesiones venideras, sobre aspectos o problemas prácticos, como quien dice "a ras de tierra", por debajo del pedestal de la *teoría* en que tan intrépidamente he aceptado encaramarme. Y sin embargo aquí estoy. Al recibir hace un par de semanas el programa impreso, sentí la punzada del miedo, pero ese mismo día me puse a escribir. La verdad es que me gusta hablar contra el nacionalismo. Lo he hecho no pocas veces, y sin duda seguiré haciéndolo cada vez que la ocasión se presente.

La declaración de este gusto, como la de mi irresponsabilidad y la de mi miedo, no es para ocupar con sentimientos personales los valiosos

⁶⁹ VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales, sobre "El nacionalismo en México", celebrado en El Colegio de Michoacán del 22 al 25 de octubre de 1986.

veinte minutos que se me han asignado. Con esa declaración he entrado ya en materia. Estoy diciendo que el tema del nacionalismo es tan importante, que no puede dejarse exclusivamente en manos de los especialistas. Ellos, por su especialización misma, han llegado a cierto grado de objetividad, a ciertas conclusiones científicas o cuasi-científicas sobre conceptos tan delicados como los de nación, nacionalidad, nacionalismo, desnacionalización, etcétera. Es bueno que confronten esa visión objetiva con la visión del profano, forzosamente subjetiva.

Estoy así en plena postura teórica. Mi *yo* autobiográfico —mi afición, en este caso, a hablar contra el nacionalismo— aspira a diluirse, como el viejo *yo* del Arcipreste de Hita, en un "yo didáctico".⁷⁰ Al expresarse, mi sentido personal de las cosas aspira a confluír y confundirse con otros sentidos personales, para formar con ellos eso que se llama sentido *común*. "Habló el buey y dijo *mu*" sería un comentario deprimente. "Alatorre se limitó a decir cosas de sentido común" sería un comentario francamente positivo (aunque en el fondo diga lo mismo que el otro).

A veces el *yo* didáctico se vale de trucos, no para engañar, sino sólo para hacerse oír. Puede decir, por ejemplo: "Yo he visto más mundo que tú", o simplemente "Yo soy más viejo que tú". Yo, de joven, digamos hasta los veintidós años, viví mi mexicanidad de la manera más ingenua, casi diría pueblerina: mi conciencia política era muy embrionaria, y mi bagaje ideológico casi nulo. Me hallaba en ese estado de inocencia en que un mexicano dice "¡Qué bonita es mi tierra!", con sólo pasar por los pinares de Mazamitla, o con sólo ver el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl en un día despejado, y se ufana de cosas mexicanísimas y buenísimas como el mole de olla, el pipián y los chiles en nogada, y puede —si no es muy obtuso— ver nuestra pluralidad como algo positivo, admitiendo alegremente que tan mexicano es el jalisciense como el sonorenses o el yucateco (y hasta

⁷⁰ Del *yo* autobiográfico del Arcipreste no sabemos nada. Bien puede ser que todas las aventuras eróticas que se cuentan en el *Libro de buen amor* le hayan sucedido a él, pero la cosa es improbable en grado sumo. Simplemente, el Arcipreste conocía la fuerza impactante de los relatos en primera persona: "Ahora les voy a contar cómo le anduve haciendo la corte a una monja", etcétera. Un clásico del *yo* didáctico es el Eclesiastés: "Propuse en mi corazón agasajar mi carne [...], edificuéme casas [...], hiceme huertos y jardines [...], alleguéme plata y oro [...], no negué a mis ojos ninguna cosa que desearan ni aparté mi corazón de placer alguno [...]. Miré luego todas las obras que habían hecho mis manos y el trabajo que tomé para hacerlas, y he aquí que todo era vanidad..."

siente dolor, todavía, por la pérdida de Texas, California, Arizona y lo demás). Se trata de reacciones brotadas espontáneamente de la vida, de la experiencia, sin intromisión de ninguna teoría.⁷¹

Así era yo. La "cuestión" del nacionalismo no me preocupaba ni mucho ni poco a los veintidós años. Pero una vez, en 1944 o 1945, Juan José Arreola y yo comentábamos el elogio que un crítico (no recuerdo quién) le hacía en el periódico *Excelsior* a cierto pintor (tampoco recuerdo quién): decía que su pintura era *buenísima porque* era *mexicanísima*. Y tiene que haber sido Arreola quien me hizo ver que algo rechinaba, que algo andaba mal: ¡como si el ser *mexicanísima* una pintura (el representar, por ejemplo, gentes y cosas exclusivamente nuestras) fuera un valor pictórico! (¡Lo fácil que les sería a nuestros pintores llegar a la excelencia! Les bastaría pintar charros, nopales, vírgenes de Guadalupe, etcétera.) En todo caso, recuerdo con qué claridad se me impuso la falacia de esa utilización de "lo mexicano". Han transcurrido desde entonces cuarenta y dos años, y puedo asegurar que cada vez que me topo con expresiones parecidas de nacionalismo pienso lo mismo que entonces, sólo que más intensamente, de la misma manera que cada vez que caigo sobre el *Quijote* mi idea de Cervantes sigue siendo la de mi primera lectura, pero intensificada. Mi experiencia de esos cuarenta y dos años podría expresarse así: todo lo que tienen de noble y de respetable las expresiones de la nación, lo tienen de torcido y falso las expresiones del nacionalismo, el "Como México no hay dos", el "¡Viva México, hijos de la tal por cual!" En el mejor de los casos, ese nacionalismo es retórica, es humo; pero generalmente el humo está tapando algo. El nacionalismo es instrumento de manipulación. Se pretende acallar las voces de la nación con el estruendo del himno nacional.

Estoy usando el truco de decir "Yo soy más viejo que tú", pero no necesito valerme de él, de la misma manera que no me valgo de diplomas de especialización académica, sino de medios comunes y corrientes: la observación del mundo, la expresión de los sentimientos, el deseo de explicar lo que ocurre (o, en todo caso, la

⁷¹ Enrique Krauze, comentarista de las ponencias leídas en la primera sesión del Congreso, distinguió entre "nacionalismo" y "patriotismo", y dijo que esa manera mía de sentir a México, de vivirlo, era patriotismo. Supongo que tiene razón, pero creo que el *-ismo* de esta palabra le quita al sentimiento algo de su espontaneidad y sugiere una especie de programa. Para mí, la expresión más alta del "¡Qué bonita es mi tierra!" es la *Suave Patria* de López Velarde, poema tan impecable y diamantino como la patria misma.

necesidad de hacer conjeturas). El que esta ponencia esté escribiendo en primera persona del singular no significa arrogancia, sino lo contrario. Asumo mi calidad de *Mexicanus vulgaris* y me planto en ella. Es claro, por ejemplo, que el *Mexicanus vulgaris* vivió con malestar el espectáculo de nacionalismo futbolero que se le ofreció hace unos meses. Recuerdo las conversaciones de esos días con mis hijos, con algunos amigos, con varios choferes de taxi. Todos sentíamos más o menos lo mismo. A todos nos reventaba el histérico grito "¡Méxi-có, Méxi-có!", y todos pasábamos, espontáneamente, a hacer conjeturas sobre los organizadores y manipuladores de la explosión nacionalista.

El ejemplo que acabo de poner habrá aclarado qué es ese nacionalismo contra el cual me gusta hablar. A diferencia de la palabrapriísmo, donde el sufijo *-ismo* no añade nada al núcleo PRI, en la palabra *nacionalismo* el sufijo sí tiene carga semántica: le añade algo al adjetivo *nacional*, al concepto de nacionalidad, y lo añadido no es bueno. Se trata de una interferencia, de una violencia, probablemente de una verdadera "corrupción", como la voz del Colegio de Michoacán me sugirió llamarla. Tal vez la gente que gritaba "Méxi-có, Méxi-có" ya estaba corrompida. Me lo imagino, pero no lo sé, y me gustaría saberlo. Quizá entre ustedes hay quienes conocen no sólo a los manipulados, sino también a los manipuladores de la explosión nacionalista futbolera, y a lo mejor están escribiendo algo serio, bien pensado, sobre la filosofía o postura vital de donde emanaba ese nacionalismo jacarandoso, con la historia toda del episodio (sin dejar en el tintero la pequeña historia, como el robo de la lámpara perenne de la Columna de la Independencia y los estropicios sufridos por la espada de don Vicente Guerrero). Yo, desde luego, me apunto en la lista de sus lectores. El episodio me pareció monstruoso en sí, y de mal agüero para el futuro. Recuerden que es un *Mexicanus vulgaris* quien les habla. ¿Qué tal si le estoy dando al episodio futbolero más seriedad de la que se merece? ¿Qué tal si esos grititos, en cuanto señal de vida de una juventud sana,⁷² son buen agüero para

⁷² La espontaneidad tiene a veces expresiones un poco espeluznantes. En el invierno de 1950-1951 se puso en el teatro del Châtelet, en París, un espectáculo coreográfico llamado "México" (pronunciase a la francesa, *Mexicó*), profusamente anunciado, con letras gigantes, en los pasillos de todas las estaciones de metro. Y entre los becarios mexicanos había una estudiante de química que, a pocas semanas de ausencia, ya sentía el "Qué lejos estoy del suelo donde he nacido", y nos confesaba que al recorrer esos pasillos y ver "México", "México", "México", el corazón le daba saltos y se le quena salir del pecho.

el futuro —tan buen agüero, a lo mejor, como el sentimiento de solidaridad que se suscitó con ocasión del gran terremoto? El *yo* didáctico tiene su derecho normal a equivocarse. Es un *yo* conjetural, cambiante (o sea, dispuesto al cambio). Cuando ese *yo* dice que "el nacionalismo es la corrupción de la nacionalidad", parece afirmar, parece asentar una respuesta, y es porque el estilo del *yo* didáctico es ése, pero en realidad está haciendo una pregunta. Todo cuanto digo es cuestionable, y propongo que dialoguemos; que los estudiosos de la realidad mexicana hagan cada vez más explícitos sus conceptos básicos; que los sometan a los cuatro vientos de la crítica; que una palabra como *nacionalismo* se ponga en tela de juicio no sólo durante el presente Coloquio, sino de manera permanente.

A mi calidad de *Mexicanus vulgaris* no puedo agregar sino una pequeña especificación: pertenezco al grupo de los profesores-investigadores de materias lingüísticas y literarias, un grupo que, en el conjunto de la nación, dista mucho de pesar lo que pesan tantos otros grupos, digamos el de los economistas, o el de los sociólogos y politólogos, pero que se ocupa de algo tan trabado a la naturaleza y a la cultura humanas como es el lenguaje (todo el lenguaje, el hablado y el escrito, y el escrito hoy igual que el escrito ayer). Estoy en algún punto intermedio entre los que saben mucho y los que saben poco o nada de estas cosas. Pero a estas cosas he dedicado mi vida. A los diecisiete o dieciocho años di mis primeras clases (de griego, háganme ustedes favor), y desde entonces prácticamente nunca he dejado de enseñar lo que puedo. He dado muchas conferencias, he escrito no tanto como quisiera, pero he escrito, y también he traducido a nuestra lengua unos treinta libros, y he dirigido un centro de estudios y una revista. Todas estas actividades giran en torno a la lengua y a la literatura. Un tema que me gusta es el del español hablado en México, pero, en general, el objeto de mi interés intelectual no es ciertamente la nación mexicana, sino un campo mucho más extenso, en el cual, desde luego, tiene amplia cabida lo mexicano. Maestros y lecturas me han ayudado a dar a mis sentimientos, a mis modos de sentir, el nombre de "ideas", y estas ideas no tienen nada de nacionalismo. Soy discípulo de Juan José Arreóla, denostado en un tiempo por "cosmopolita". Soy discípulo de

Raimundo Lida, judío europeo injertado en la Argentina y expulsado de la Argentina porque sus amores, la lengua y la literatura sin adjetivos, no tenían entrada en la concepción nacionalista de Perón. Soy discípulo de Marcel Bataillon, francés *anti-chauviniste*, y tuve el privilegio de traducir su espléndido libro sobre el eco que despertó en el mundo hispánico del siglo XVI la voz del no-nacionalista por excelencia, el ciudadano del mundo Erasmo de Rotterdam. Soy discípulo de Alfonso Reyes y de Jorge Luis Borges, que reconocían y amaban y criticaban y querían mejorar la literatura nacional (o sea, la suma de lo escrito por los nacionales de los respectivos países), pero que detestaban la idea de una literatura con programa nacionalista.

Muchos y graves problemas nacionales se le escapan a mi sistema nervioso. He tratado de entender, por ejemplo, si la entrada de México en el GATT es benéfica o no para la nación, y, la verdad, soy demasiado viejo para soñar que algún día hablaré con voz propia sobre cosas tan tremendas. Pero cuando una consigna nacionalista interfiere con lo mío, con lo que yo siento, mis nervios se ponen a gritar: no les gusta ser tratados a tirones ni violentados en forma alguna.

Pondré dos ejemplos, uno relativo a la lengua y el otro a la literatura. A fines del sexenio de López Portillo se desató en las altas esferas de la Secretaría de Educación una ardiente fiebre nacionalista. Por decreto presidencial se creó una Comisión de Defensa del Idioma, encargada de expulsar a cualquier extraño enemigo que osare meterse en tan nacional territorio. La gente de la Comisión, activísima, comenzó por preguntarnos a algunos "pensadores" cómo debería llamarse nuestro idioma. Yo contesté que nuestro idioma tiene nombre desde hace mucho y que se llama español. Carlos Monsiváis contestó más o menos lo mismo, añadiendo que, si tanto urgía rebautizarlo, él proponía que se llamara naco. Parece increíble, pero esos ilusos llegaron a soñar con la posibilidad de que nuestro idioma tuviera como nombre oficial el mexicano. Poder decirle a un español y a un guatemalteco "Tú hablas español, tú hablas guatemalteco, pero nosotros —¡nosotros!— hablamos mexicano": tal era una de sus aspiraciones. Yo dediqué dos de mis conferencias del Colegio Nacional a cuestionar los presupuestos y las metas de esa Comisión, y aun su ser mismo, y las habría publicado si la cruzada nacionalista hubiera seguido adelante, con ganas de que sus

organizadores, Fernando Solana y Eliseo Mendoza Be-rrueto, se dieran tiempo para dialogar conmigo, aunque fuera para reducir a polvo mis críticas. Pero no: la campaña no traspuso la frontera del sexenio.

El otro ejemplo fue también materia de una conferencia, ésta sí publicada en la revista Diálogos [véase antes, pp. 160-169]. Por los mismos días en que la Comisión de Defensa del Idioma lanzaba sus gritos nacionalistas por radio y televisión, haciéndoles saber a los obreros que no se dice "Hey tú, pásame el dése", sino "Hazme el favor de pasarme el martillo", y regañando a los muchachitos por decir "¿Qué onda?" y "¡Qué buena onda!", por esos mismos días asistí a un coloquio del candidato Miguel de la Madrid con un grupo de intelectuales jaliscienses, seis de los cuales, residentes en el Distrito Federal, nos habíamos trasladado para ello a Guadalajara. Lo que ocurrió —y aquí resumo lo publicado en Diálogos— es que varios de los intelectuales propiamente tapatíos le suplicaron al candidato que, en caso de llegar a la silla presidencial, siguiera una línea denodadamente nacionalista; que a los mexicanos que se avergonzaban de serlo (y que, por lo visto, ya iban siendo muchos) los sometiera a una terapia intensiva, consistente más o menos en repetir a ojos cerrados, miles y millones de veces, la fórmula "¡Qué orgullo siento de ser mexicano!"; que a los pintores de temas y técnicas no nacionalistas les prohibiera vender sus pinturas, o incluso pintar; y que pusiera un hasta aquí a la invasión de literaturas extrañas a la nuestra: las librerías de Guadalajara, atestadas de novelas traducidas del francés, del alemán, del inglés, estaban corrompiendo a la juventud. A decir verdad, yo no había ido a Guadalajara más que para hacer a mi madre y mis hermanas una visita de lujo, pagada por el PRI. Nunca he creído posible el diálogo con los políticos, de manera que me encontraba en plan de espectador. "Pero allí no me pude aguantar". Dije algo sobre el tema de la vergüenza y el orgullo, y, en cuanto a las literaturas extranjeras, observé que Juan Rulfo, allí presente, cuando lo conocí en esa misma Guadalajara en 1944, leía puras novelas gringas. El diálogo o pseudodiálogo con el candidato fue brevísimo: duró apenas lo que tarda uno en tomar el café y el coñac después de una cena. Tanto más me impresionó la presteza con que los oradores tapatíos obedecieron al señor Carlos Salinas de Gortari, el cual, en una reunioncita previa, nos había sugerido, primero, sentir la necesidad

de una sobredosis de nacionalismo, y segundo, expresarle al candidato ese sentir arraigado e íntimo.

No creo que existan actas del extraño coloquio tapatío. Probablemente no hay más versión impresa que la mía. En ella puse con todas sus letras el nombre de Carlos Salinas de Gortari con la esperanza de que él fuera lector de *Diálogos* y se interesara en mi punto de vista de simple ciudadano mexicano, de *Mexicanus vulgaris*, y se diera tiempo para platicar conmigo y explicarme cómo y por qué el cerebro del PRI, ese IEPES presidido por él a la sazón, había llegado a la conclusión de que para los males de la nación la receta era "nacionalismo". Desde luego, podría platicar sobre esto con Rafael Segovia, conocedor de las ruedecillas del mecanismo político y de sus aceites; pero la explicación de Segovia ya me la imagino; la que me interesaría oír es la de Salinas de Gortari.

Para volver al campo de mi interés profesional, diré algo que siempre he sentido y dicho: la lengua española de México, hablada y escrita, goza de muy buena salud. El error básico de la Comisión de Defensa del Idioma, o del decreto presidencial que la creó, consistió en declarar necesitado de defensa algo que no la necesita. Una consecuencia de ese error, en caso de haber prosperado la campaña, hubiera sido la necesidad de defender, no digamos las *palabras fútbol y chasis*, que en efecto son de fabricación extranjera, pero funcionan tranquilamente en nuestra lengua, sino algo enormemente más importante: las lenguas y culturas no hispánicas de México. El español se defiende solo. Algunas lenguas indígenas de México, también. Pero muchas otras están bastante indefensas. De esto hablé despacio en una de las conferencias del Colegio Nacional. Parece que en 1982 se planeaba una "aculturación" relámpago. Los antropólogos lingüistas, como Leonardo Manrique, estaban alarmados.

Como ya se me están acabando los veinte minutos, sacaré, casi al azar, algunos botones de muestra de mi "ideario". Yo estoy contento de ser mexicano. Podré envidiar a veces, por ejemplo, a Italia y a Holanda, pero no me gustaría volverme italiano ni holandés. Los males de México —de todo México (y más, tal vez, aquellos que apenas entreveo)— me duelen más que los males de cualquier otro país. Pero soy optimista. El instinto de conservación y el instinto de progreso individual son naturales, no necesitan ser manipulados. Lo único que falta es que se echen a funcionar por parejo en el conjunto de la nación. Nuestro instinto de conservación y nuestro instinto de progreso, y no las cambiantes directrices

sexenales, señalarán nuestra autenticidad nacional. Otro botón de muestra: a mí me repugna que los anuncios comerciales de Televisa propongan machaconamente, a través de gente muy güera, un tipo de vida muy gringo, y me revienta eso que he llamado "el español Televisa", idioma falso, idioma antinacional, que rechina cuando lo ponemos en contacto con el español hablado por el *Me-xicanus vulgaris*. Si de esto resulta que soy "nacionalista", acepto el gafete sin hacer aspavientos. Pero continúo con otros botones. Yo no considero a Ruiz de AJarcón como gloria *de* México, sino como gloria del teatro escrito en nuestra lengua. La mexicanidad misma de Sor Juana Inés de la Cruz, subdita amantísima del inepto Carlos II de España, es imperfecta en comparación con la mexicanidad del hombre de la calle de hoy. Y tampoco ella es propiamente gloria *de* México. En realidad, contando desde las heterogéneas culturas precortesianas hasta la aún no muy homogénea cultura del siglo XX, cuanto más altos sean los logros alcanzados dentro de nuestras fronteras, tanto más injusto sería achicarlos considerándolos "glorias *de* México". Por otra parte, así como me alegra que haya mexicanos expertos en cosas no mexicanas (¡ojalá hubiera un gran egiptólogo mexicano!), así también me alegra que haya no-mexicanos expertos en las cosas nuestras, más expertos a veces que nosotros mismos. Supongo que al llegar aquí ya habré perdido mi gafete de nacionalista, que por cierto no me había servido de nada para declarar, por ejemplo, mi fe en la literatura mexicana de hoy, que es como declarar mi fe en los jóvenes, en mis hijos, en el siglo venidero.

Y otra cosa: para mí, la diferencia entre un escritor mexicano y uno guatemalteco no tiene más interés que la que pueda haber entre un escritor jalisciense y uno michoacano. A diferencia de las colonias inglesas de Norteamérica, que al emanciparse se convirtieron en una sola república, las colonias españolas se balcanizaron, se encastillaron en veinte nacionalismos a menudo fratricidas. No tengo la prístina ingenuidad que haría falta para soñar en unos Estados Unidos de Hispanoamérica, pero es reconfortante ver que nuestra balcanización no ha afectado, y ahora menos que nunca, el ámbito de la lengua y la literatura. Somos una gran república. Obligar a los jóvenes a leer sólo libros mexicanos sería un intrépido acto de nacionalismo —y una insigne tontería.

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

"La crítica literaria" se publicó en la *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, 1955, núm. 2, pp. 156-163.

"En torno a creación y tradición" se publicó en *Cuadernos Americanos*, núm. 100, 1958, pp. 462-475.

"¿Qué es la crítica literaria?" se publicó en la revista *Universidad de México*, vol. 27, núm. 9 (mayo de 1973).

"Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica" se publicó en la *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 1981, y también (sin ese título) en la *Memoria* de El Colegio Nacional, vol 9, núm. 4 (1982) pp. 169-189.

El "Primer *intermezzo*" se publicó (con el título "Crítica de la crítica") en la revista *Casa del Tiempo*, núm. 45, octubre de 1984. "Lingüística y literatura" se publicó en la revista *Vuelta*, núms. 133-134, diciembre de 1987-enero de 1988.

Para la historia del "Segundo *intermezzo*" véase antes, p. 109.

"Menéndez Pelayo, problema histórico" se publicó en *Cuadernos Americanos*, 1957, núm. 1, pp. 182-197.

"Un caso agudo de menendezpelayitis" se publicó (sin ese título) en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 12, 1958, pp. 443-444.

"Menéndez Pelayo y los poetas mexicanos: una escaramuza crítica" se publicó en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 14, 1960, pp. 369-373.

"En torno al concepto de literatura nacional" se publicó en la revista *Diálogos*, núm. 110, marzo-abril de 1983.

"Contra el nacionalismo: corrupción de la nacionalidad" se publicó en Cecilia Noriega Elío (ed.), *El nacionalismo en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 19-26; se había publicado antes en *La Cultura en México* (suplemento de la revista *Siempre!*), el 28 de enero de 1987.