

---

**Antonio Alatorre**  
**CRITICA LITERARIA**  
**TRADICIONAL Y CRITICA**  
**NEO-ACADEMICA**

A la hora de ponerme a escribir este discurso, \* 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 así: *soy niño y mocho, / 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 adoptarlas 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 temblorcillo 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 mocho 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 aterradoramente 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 niño y mocho, / nunca en tal me vi* tienen para mí ese placer 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 mocho, / 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 Si-

glos de Oro las menciones de "La niña de Gómez Arias", historia trágica basada quizás 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 a degollar a la tierna doncellita y ella implora, toda llorosa:

Señor Gómez Arias,  
doléos de mí:  
soy niña y mocho,  
¡nunca en tal me ví!

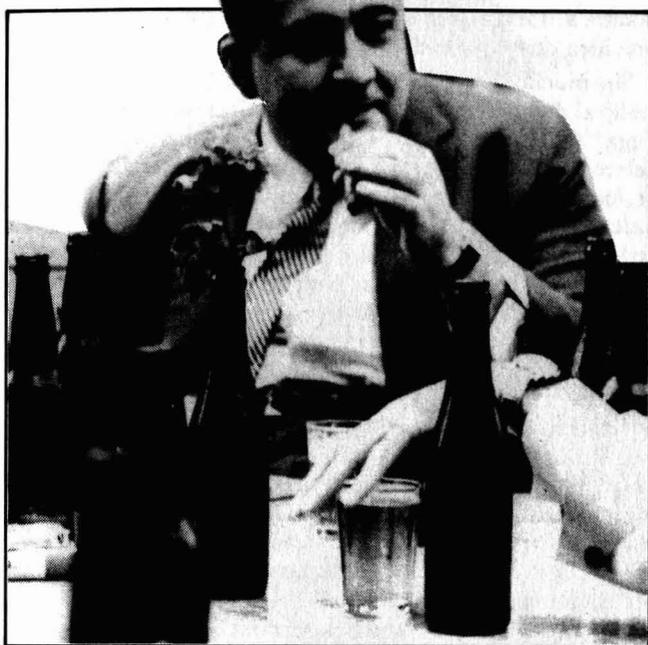
En los siglos XVI y XVII hubo una serie de reconstrucciones cultas de la historia original —entre ellas una comedia de Vélez de Guevara y otra de Calderón—, y estas reconstrucciones incluyen, como joya, los cuatro versitos que se salvaron (todo lo demás, y hasta el nombre de la desventurada niña, se 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, / doléos de mí: / soy niña y mocho, / nunca en tal me ví".

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 muy personal 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 peri-

---

\* Leído el 26 de junio de 1981 en la ceremonia de mi entrada en El Colegio Nacional.



Lezama Lima

cia. 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, 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. Cierto 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 *Lavorágine*. 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 mi-

tad de *Paradiso* de José Lezama Lima, allí donde se toca la fase "universitaria" de la formación de José Cemí 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 Cemí, que no está allí como miembro del 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 Cemí 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 Cemí no piensa en Cervantes, sino en 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 Cemí 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 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 Cemí.

Pero no olvidemos que el chiste es arte, 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 o 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 iustamente 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 Robert 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 sócráticamente 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 de *Paradiso*, a mí, por sí sola, no me hace reír en modo alguno: la encuentro clara, la encuentro potencialmente seria y significativa.

Parecería que, en vez de celebrarle su chiste a Cemí, 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 Cemí tal como antes le he aplaudido a Fronesis sus sarcasmos sobre el profesor que hablaba 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, y

pondré a este grupo en contacto con el soneto, y trataré de dar una idea de lo que entonces ocurre.

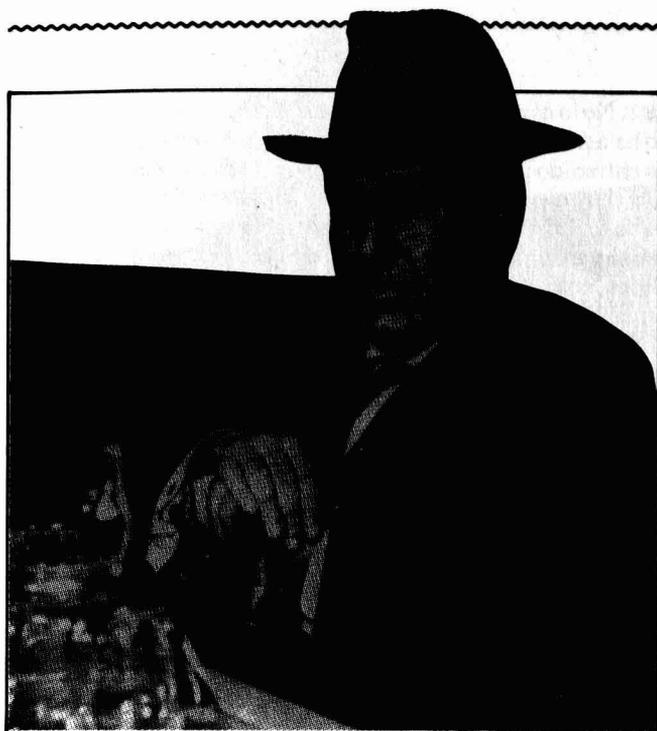
Sin mucho cavilar, encuentro un soneto que viene como anillo al dedo, y anillo de oro además. Es el soneto de Lope de Vega “A la Noche”, que empieza “Noche, fabricadora de embelecados...” Son tantos, entre los sonetos innumerables de Lope, los que siguen vivos y frescos, que a cualquiera se le olvida 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 lo 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 se decía y se repetía que la *Egloga I* 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, etc., 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 los mismos.

Por gracia de los dioses, mi grupo es muy bueno, y debo pre-



Antonio Machado

sentarlo 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 Túsculo, 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 embelecados”, esté a la mano el *Diccionario etimológico* de Corominas, 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 Arreola, el que no pasó de tercer año de primaria, el repentista, el improvisador. ¿Contraste forzado? No, nada de forzado. Lida y Arreola (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 una 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, Roman 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 Arreola, 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 Arreola, 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.

Don Alfonso pondera el arte que tiene Lope de “entrar con pie derecho”. Ese primer verso, “Noche, fabricadora de embelecados”, 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 ladrón a quien persigue la justicia.

Arreola 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, “solícita, 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 huída 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, Lope se pliega al gusto de la época y artificiosamente convierte su experiencia de la noche en una irónica sarta de improprios, en una especie de poético berrinche.

Sin alzar la voz, Lida observa que no hay contradicción entre lo que dice Arreola 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 “solícita” y “poeta”, y, cla-

ro, 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. Arreola 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 cerebros huecos" y el verso "espantadiza de tus mismos ecos", de ritmo 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.

Así como suena: cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba: ¡el chiste de *Paradiso*! 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*, Arreola 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.

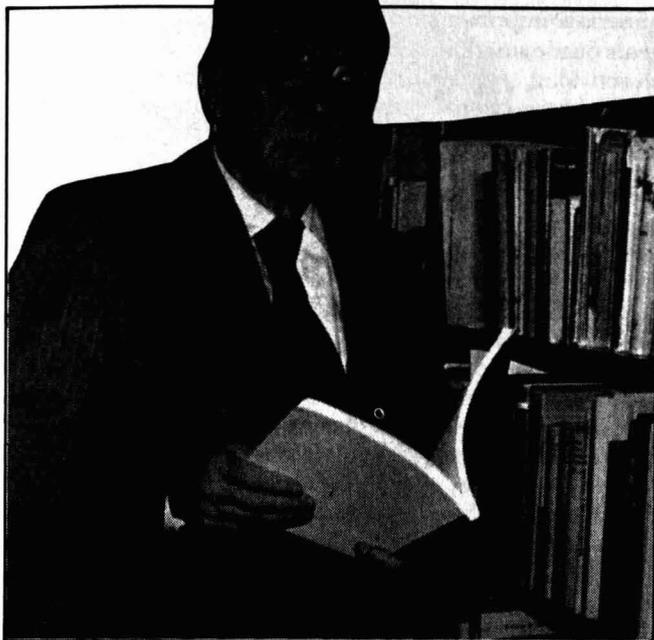
¿Y el chiste, entonces? Obviamente, falta un séptimo perso-

naje. 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 entoreído 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 trueno los dedos, corre en busca de una biblioteca de autores de lengua española y se dedica a coger desprevenido a "uno de 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 fea: "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 "anti-psicoanálisis" 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. Roman Jakobson (a quien conozco personalmente) es, para mí, tan maestro como Leo Spitzer (a quien no conocí): ¡que 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



Jakobson

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. *Corrupto 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 la 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 *compositum*, un extracto de muchos de ellos.

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, etc. 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 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 quizás 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 eso solo fuera 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 prepara 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 sub-niveles, los ejes, las instancias, los núcleos, las polarizaciones, los gráficos, las fórmulas, las mayúsculas con exponentes, los signos cuasi-lógico-matemáticos, las flechitas, 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 Cemí 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, etc., —chiste que, como todo lo surrealista, tiene su realidad permanente. ¡Cuánto tiempo y cuánta buena fe se han malgastado, durante años, en esas anémicas 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 consideración. 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 se-

minario 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 zumbar 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. Arreola sería suficiente. Es seguro que también Arreola 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 Piñera, y aun cierta película de Peter Lorre. Pero lo que Arreola 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. El 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 vive 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 a la cola, 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 el 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 historia 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 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 carác-

ter 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 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 Arreola. El 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 Arreola, el botón de muestra de ineptia crítica se convertía en uno de esos chistes que sabrosamente se comunican los profesionales entre sí. Y nada más cómico que una quimera bombinando en el vacío.

Detrás 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 Cemí 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 invisible”, 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.