

PAUL BÉNICHOU

REFLEXIONES SOBRE CRÍTICA LITERARIA

TRADUCCIÓN DE EMILIO GONZÁLEZ

Hace un par de meses dimos a conocer una Memoria de la lírica arábigoandaluza, de Emilio García Gómez; el mes pasado celebramos, con un comentario de Guillermo Sheridan, la aparición del Corpus de la antigua lírica popular hispánica de Margit Frenk. En el ensayo que a continuación publicamos, Paul Benichou se ocupa de un tema análogo: el de la canción francesa de transmisión oral, como parte de una reflexión sobre su tarea crítica que desemboca en una defensa de la figura del autor (como la que ha emprendido

en estas mismas páginas Gabriel Zaid), una crítica de las construcciones doctrinales en el examen de la literatura y una reivindicación, finalmente, de la libertad del creador y del carácter irreductible de sus creaciones.

La figura de Benichou, central en el panorama crítico de nuestra época, es conocida por el público mexicano. Sus libros La coronación del escritor, 1750-1830, El tiempo de los profetas, Imágenes del hombre en el clasicismo francés, Figuras, han sido publicados por el Fondo de Cultura Económica.

NO SE CÓMO expresarles a los iniciadores y a los autores de este libro todo el agradecimiento que me inspira su homenaje. La estimación y la amistad de tantas personas de su calidad me honran singularmente y con mucho gusto voy a tratar de corresponder a su ofrecimiento, según la sugestión que se dignaron hacerme, presentándoles un balance de mis ideas acerca de nuestros estudios comunes. Les estoy muy agradecido por brindarme esta oportunidad de explicarme sobre problemas de doctrina crítica, de los que hasta ahora más bien había renunciado a hablar por preferir la exploración concreta de las obras y las épocas. Lo cierto es que no me pareció nunca imprescindible, a lo largo de treinta o cuarenta años de trabajo, formular una profesión de fe sistemática respecto al método de los estudios literarios. Me explicaré pues, para empezar, sobre una particularidad tan contraria a la inclinación actual.

Mi primera experiencia consistió, en el pasado, en tener que distanciarme de un sistema. Atraído sobre todo, por una preferencia natural que aún tengo, hacia el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad, y puesto que sentía la necesidad de una doctrina general que dejara asomarse el aspecto dinámico de estas relaciones, había adoptado el llamado materialismo histórico. Lanson¹ y su escuela, que predominaban entonces, no siempre satisfacían a la joven generación de los años 1930. Afectábamos aburrimiento frente a la aridez de las investigaciones y la prudencia de las conclusiones; en el fondo, sin que nos diéramos cuenta de ello, echábamos de menos la brillante soltura de las disertaciones pasadas, no valorábamos muy bien el enorme avance que los estudios literarios le debían a esta escuela de Lanson, hoy en día tan despreciada por la ignorancia: fue en ella donde nacieron, o por lo menos fueron erigidas en re-

glas de nuestro arte, la vasta lectura, la desconfianza en los tópicos de moda, el rechazo de las generalizaciones gratuitas. Es cierto que dicha escuela, que abrió tantos horizontes y descubrió tantas verdades en el terreno de los hechos, tenía el defecto de sus cualidades: casi siempre se limitaba a ofrecer a la admiración, en toda su extensión, la tierra por ella removida; sus síntesis, cuando se arriesgaba a hacerlas, parecían carecer a menudo de color y de relieve. Uno podía, en estas condiciones, sentirse atraído por una doctrina que parecía brindar a la investigación, en el campo de una sociología de la literatura, perspectivas más risueñas.

Ahora bien, el marxismo no tenía a su favor ninguna adquisición ni resultado apreciable en nuestra disciplina. Sus adeptos, en distintos países, no habían hecho más que prolongar con más o menos talento la vieja querrela del arte social contra el arte por el arte; su única aportación personal eran las nociones de infraestructura económica y superestructura ideológica o literaria: de ahí varias tentativas, azarosas o decepcionantes, hasta en el caso de los maestros de esta escuela, con el fin de explicar, en algunos casos concretos, el contenido por el continente. La lectura de las obras y la libre reflexión conducían, bien que mal, a otros campos del pensamiento. Era necesario olvidar el sistema como tal y, mientras se seguía el camino elegido, trabajar sin prejuicios.

A esta experiencia inicial es a la que se debe sin duda mi recelo ante las construcciones doctrinales en la crítica. Más cerca de nosotros, varios sistemas nuevos cada vez más ambiciosos estuvieron en boga, inspirados también por disciplinas o hipótesis ajenas a la literatura. Puesto que estas peregrinaciones desorientadoras fuera de la realidad de las obras se habían presentado como métodos, quienquiera que no adoptara alguno de los citados métodos, el marxista,

el psicoanalítico o el estructuralista, bajo cualquiera de sus formas, caía bajo la sospecha de no tener —lamentablemente— ninguno. De hecho, se bautizaba como métodos o opiniones sistemáticas preconcebidas sobre la realidad, que definen de una vez o suponen definido lo que es la literatura: una proyección disfrazada de la economía, la expresión inconfesada de pulsiones inconscientes, una organización de formas o signos verbales, etc. Los métodos de trabajo que en cualquiera de estos casos acompañan la teoría no sirvieron para establecerla; al contrario, provienen de la teoría misma; son un conjunto de procedimientos destinados a confirmar su verdad, sacada de fuente ajena e impuesta a las letras como un *a priori*. No debería llamarse método en la crítica literaria, en el sentido estricto de la palabra —vía de aproximación a una verdad, en la que no esté presupuesta la naturaleza de esta verdad— sino a aquel que consiste en informarse lo suficiente, en manejar correctamente la información y en interpretarla de manera plausible, es decir, evitando la región mental donde lo indemostrable y lo irrefutable son uno y lo mismo. Esta definición modesta, que no prefigura ningún descubrimiento, propone de hecho un ideal difícil, que ninguno de nosotros está seguro nunca de haber alcanzado.

La constitución en sistema del grupo Literatura—Sociedad no sólo tiene el inconveniente, como cualquier operación de esta naturaleza, de sacrificar la realidad al dogma. El postulado en el que se funda, el de la subordinación de lo literario a lo social, se ve afectado además por una dificultad que le es propia. Se quisiera poder explicar las obras de otro modo que a través de lo que dicen y de lo que su autor ha puesto en ellas. Parece necesario creer que el sentido del autor oculta otro, legible sólo en el orden objetivo del devenir histórico. Se supone que el sentido secreto de una obra sirve a intereses colectivos que van más allá de la competencia de su autor, y atañen al crítico iniciado en las ciencias sociales. No obstante, las ideas y los valores que la literatura propone resultan en cambio libres en su origen, conscientes en su formulación y en el comercio espiritual que los hace vivir, universales en su aceptación, no capaces a fin de cuentas, sin verse desvirtuadas, de ser reducidos a servir a intereses circunstanciales de cualquier naturaleza. Son éstas evidencias propias de la literatura, e incluso, podría decirse, la definen. A esto se contesta que dichas evidencias resultan de una mistificación por medio de la cual los intereses o las metas históricas se disfrazan de valores ideales con el fin de ganarse la adhesión general. Pero esta condición propuesta a la aceptación de todos destruye el sistema. Un engaño que debe usar tal medio para llevar a sus víctimas por donde más le conviene supone en efecto instalada en el hombre, ya que la utiliza, una noción de lo noble y lo vil cuyo imperio es comprobado por el sistema sin que pueda dominarlo. El poder mistificador cuyos efectos se nos describen tan bien implica, antes de ejercerse, la existencia de este sentido de lo ideal del que se suponía que controlaba la fuente. De donde resulta que no es posible una crítica sociológica

sin una seria reflexión previa sobre el hombre individual, sus facultades y su disposición en apariencia constitutiva para juzgar sobre las cosas en función de lo absoluto en cualquier género: Belleza, Bien, Verdad. Ignorar este aspecto del problema es condenarse a la obscuridad. ¿Cómo dan las pasiones sociales lugar a profesiones de fe, y la psicología colectiva a una "ideología"? Sólo la literatura puede ayudarnos a verlo, ya que es, en el sentido más amplio, el terreno donde se realiza esta operación. Intenté, en mi primer libro y en los siguientes, orientarme hacia esta luz. Para acercarme a ella, busqué en las obras el punto en que se encuentran el llamado social y la respuesta literaria, el lugar en que, a pesar de ser de naturaleza heterogénea, ambos pueden sin embargo reconocer que no son más que una y la misma cosa. Ni la economía, ni ninguna ciencia sociohistórica, por más instructiva que pueda resultar para nuestros estudios mismos, podría darnos este lugar: está en las obras, y quien se haya familiarizado con el espíritu de la época lo percibe con la misma evidencia que ellos. Sin embargo no hay que imaginar nunca una coincidencia total entre lo literario y lo social, ni suponer que lo segundo ha podido, propiamente hablando, engendrar lo segundo. Por naturaleza la mente humana, en cualquier siglo, rebasa el límite de la sociedad y la historia; alcanza a la humanidad de las épocas anteriores y de las que vendrán después, y comunica con ella. El drama de una época se lee, con variantes, en todas las épocas, al menos en los que conocemos, desde la Biblia y Homero, como bastante parecidos al nuestro. Nada enseña mejor que la literatura que, en la mente humana, todo permanece al mismo tiempo que todo cambia, y que nuestra condición renace sin cesar de nuestra historia. Es lo que hace que nuestra literatura sea a la vez circunstancial y ejemplar, dicho de otra manera dependiente y soberana, como la propia mente humana.

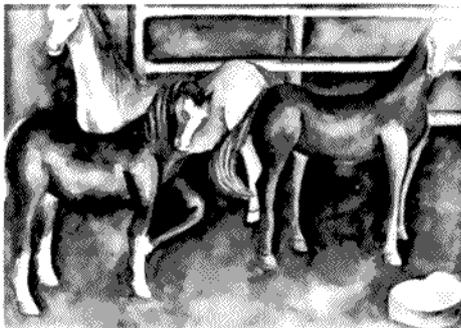
Los sociólogos y los historiadores de cualquier escuela tienen su propia opinión sobre el estado de la sociedad, su composición y sus conflictos en un momento dado. Pero el estudio de la literatura no tiene a priori por qué adoptar totalmente sus conjeturas y categorías; sólo puede verse obligado a ello por una interpretación forzada de las obras, que corre el riesgo de desfigurarlas o traicionarlas. Cuando uno quiere explicar una obra en función de un medio social definido previamente al margen de cualquier literatura, se comporta hacia las letras como un invasor, y no como un simple curioso. Puesto que uno quiere dar cuenta de las obras, de ellas hay que partir: ver lo que una obra puede acreditar o desacreditar en la mente del lector, y tratar de esta manera de definir su finalidad en una época determinada. Para decidirlo, lo que cuenta es lo que dicen nuestros textos, no lo que piensan los defensores de una ciencia ajena. Los esquemas narrativos, los tipos, las máximas que la literatura crea y vuelve familiares llevan consigo valores cuyo uso y crédito son públicos; en ellos se perciben potentes resortes de la vida social, la cual, al relacionar a los hombres entre sí, es siempre de alguna manera

vida espiritual. En las obras de Corneille se oye hablar al hombre de la nobleza, se aprende algo sobre esta alcurnia humana, sobre su manera vital de ser, algo a lo que el estudio literario, utilizando sus propios medios, tienen mejor acceso que la historia o la sociología: en este campo, que es el nuestro, enseñamos más de lo que nos enseñan. Otro grupo social del mismo siglo, grupo más bien clase, el del patriado burgués o de la magistratura, pasaba por ser para Sainte-Beuve, al menos en uno de sus aspectos, la cuna del jansenismo. Pero para profundizar esta opinión, ¿qué historia, qué sociología, qué estadísticas de ingresos reemplazarían la propia literatura jansenista? En ella se encuentra la verdad de esta familia de hombres, en el compuesto de valores y reprobaciones que ellos quieren vivir como un cristianismo auténtico para dignificarse frente a potencias adversas. No menos particular, y más diferente aún de lo que se considera generalmente como una clase social, aparece la Corte: simple variante en el seno de la aristocracia, dedicada a acompañar y servir a la realeza en su centro. No por esto deja de tener su modo de vivir particular, su concepto de las cosas, y profesa las máximas que la justifican. Es lo que muestra Molière; lo que él mismo dice más de una vez. El joven Stendhal de los años 1800, y muchos liberales tras él, habían dado esta interpretación de su teatro; pero cuando yo los seguía sin saberlo, era tan libre como ellos de cualquier prejuicio de doctrina sociológica; escuchaba tras ellos la voz de Molière en persona.

El estudio del siglo de las Luces y luego del romanticismo aporta, en esta misma dirección, otras enseñanzas. Se comprueba en aquel período un brote de nuevos valores que costaría explicar directamente por medio de la historia material de la sociedad, aún menos por los intereses de un medio social particular, pero que traduce más bien un cambio en la disposición moral de toda la sociedad. No se trataba tanto en aquella época de hacer resaltar las razones y justificaciones de una clase social oponiéndolas a las de otra clase; se trataba más que nada de desprenderse de los valores cristianos que habían gobernado al conjunto de la sociedad, y reemplazarlos, para los nuevos tiempos, por otros, no menos válidos para todos:

crear en suma una doctrina laica de la humanidad y de su salvación. Los conflictos de doctrinas, en la época cristiana, se habían desarrollado casi siempre bajo la égida del cristianismo al que todas las opiniones apelaban; se puede ver en este hecho la prueba de que por encima de las distintas u opuestas necesidades existía una necesidad común, no menos importante de considerar. Ahora bien, en este aspecto, el nuevo siglo iba más lejos aún que sus predecesores. El cristianismo, por más universal que fuera, había podido aceptar o tolerar que la nobleza, por ejemplo, formulara su propia ética, válida para ella sola y absurda fuera de ella. El humanismo de las luces, y tras él el humanitarismo romántico, suponía una sociedad más completamente una, y un universo sin excepciones: en el seno del nuevo credo, no podía existir ninguna diferenciación doctrinal entre los hombres. El humanitarismo pudo proclamarse con razón, desde este punto de vista al menos, heredero perfecto de la doctrina evangélica. Las divergencias en el seno de la nueva fe debían más que nunca formularse como variaciones sobre un fondo común. Estas variaciones, en particular en las vías del progreso y la regeneración, y en el grado de optimismo relativo a los plazos, pueden explicarse por circunstancias o intereses; pero la idea de un destino común y de una dignificación global de la humanidad terrestre permanece, de hecho, por encima de cualquier discusión. Ni esta fe, ni la duda o el repudio relativo que la hicieron tambalearse después de la mitad del siglo XIX son hechos de clase. Son señales de alcance universal mediante las cuales la sociedad califica ella misma su propia coyuntura. Es el testimonio que escritores y artistas, por su misma función como poder espiritual moderno, creen poder dar sobre las posibilidades de futuro de la comunidad humana. Al hacerlo, actúan no como esclavos del devenir, sino como intérpretes libres de lo que atañe a todos los hombres.

Las ciencias que toman al hombre moral como objeto se enfrentan, como ciencias, a una tarea difícil. Tienen que demostrar para empezar que su objeto es realmente tal, como el de las ciencias de la naturaleza. Pero la naturaleza, con razón desmitificada y deshumanizada por la ciencia positiva —por mal que le pese a la poesía— puede objetivarse efectivamente bajo la mirada del investigador. La constitución del hombre en objeto es algo más arduo. Esta reducción consistiría, para ofrecer al hombre a la mirada del científico, en excluir de él, al mismo tiempo que toda subjetividad, la conciencia y la voluntad tales como nuestra intuición nos las da a conocer. Ahora bien, no es seguro que sea tan legítimo, en el plano epistemológico, deshumanizar al hombre como a la naturaleza, ni tratar en él como mito absoluto la conciencia que tiene de su ser, y que precisamente lo convierte en *sujeto* de cualquier saber, ciencias humanas incluidas. En estas condiciones ¿cómo, hasta qué punto, y en qué perspectiva el hombre puede ser científicamente conocido? Desde hace mucho se dedican a conocerlo, no sin éxito ni progreso, mediante el análisis, la observación, la inducción analógica; y uno no ve por



Los caballos, 1944

qué se condenaría el uso moderno de la experimentación y la medición, cuando son posibles, y aún menos el de la estadística: estos procedimientos pueden añadirse a los más antiguos, cuya utilización parece por otra parte seguir siéndoles aún indispensable, sin que el modo de conocimiento aplicable al hombre deje de distinguirse profundamente del que se aplica a la naturaleza. De todos modos, cuando vemos que a nuestros estudios de historia y crítica literaria se los bautiza hoy *ciencias humanas*, y en vista de lo que implica hoy esta palabra de ciencia para todo el mundo, tenemos derecho a esperar algunas precisiones filosóficas sobre las dificultades de tal bautizo y su verdadero alcance.

Ocurre a menudo que después de haber reducido al hombre a la existencia objetiva, mediante el discurso teórico no se puede evitar mostrarlo tal como es, es decir consciente y voluntario, capaz de elegir su conducta y actuar a su antojo sobre la causalidad externa. Así es como el marxismo no puede dejar de filosofar, mal que bien, sobre la *praxis*. Sin embargo, la lógica querría que fuéramos más lejos en la objetivación de lo humano, y esto es por lo que otros se esforzaron. Hoy en día a buena parte de la crítica literaria le repugna en principio, en el análisis de las obras, tener en cuenta las intenciones de un sujeto creador y, puesto que considera la obra como una cosa, sólo quiere examinar la organización y la disposición de los materiales que la componen. Es justo sin duda tener la configuración formal por esencial en cualquier literatura, con la condición de no resucitar en provecho suyo la antítesis desastrosa que opone la forma al fondo: una distribución determinada de los materiales descubre siempre una intención; un uso particular de las palabras y de las figuras es siempre, al mismo tiempo, una modulación del sentido. Ahora bien, puesto que lo único que hago aquí es referir mi historia, y que saldré de ella al prolongar una discusión de principios sobre este tema, me limitaré a exponer investigaciones concretas en este campo en el que la primacía del yo creador puede parecer particularmente cuestionable.

Quiero hablar de mis excursiones en el campo de la canción narrativa francesa de tradición oral: me he interesado siempre en la "vieja canción francesa", como la llamamos, y en el *romance* hispánico². Este interés no tenía a mis ojos para nada en común con el que yo me tomaba simultáneamente por la historia de las grandes obras y su significación; y créo que en efecto estos dos intereses coexistían en mí en su origen sin que los uniera el uno al otro nada más que el azar. Sin embargo no por eso dejaban de estar firmemente arraigados en mí tanto el uno como el otro. A la poesía cantada de transmisión oral me unían lazos muy profundos: a la francesa, por el prestigio edénico del que gozaban las estaciones, las aldeas y los tipos femeninos de la metrópoli en la imaginación de un colegial oranés que contemplaba los grabados de sus libros de texto. *La Belle qui fait la morte* ("Desous le rosier blanc") o *Le Plongeur noyé* ("La belle se promène Tout le long du ruisseau"), canciones de un lugar soñado y de otros tiempos, a menudo oídas

durante mis primeros años de vida, constituyen para mí la poesía de los orígenes: eran, en la ribera africana, mis canciones del Valois³. Los romances españoles me eran igualmente conocidos por la tradición de mi familia materna, originaria de la comunidad judeoespañola que vivía en Tetuán desde la expulsión de 1492. Las familias de esta comunidad, aunque fue durante el Segundo Imperio cuando emigraron a Argelia, entonces francesa, conservaban como el pueblo de la Península, y con mayor fidelidad, el recuerdo de los cantos heroico-romancescos de la España antigua; y el haber oído, a lo largo de mi infancia y mi adolescencia, a muchos de ellos cantados por las mujeres de mi familia me los hizo muy próximos, nunca indiferentes hasta el momento presente.

En mi edad madura, una curiosidad natural en mi profesión me llevó a añadir al encanto de estas canciones algún conocimiento documental de lo que son y de lo que se ha pensado o escrito respecto de ellas, y luego, gracias a un entrenamiento previsible, a contribuir según mis medios a este conocimiento. Debo confesar que mientras leía, para documentarme, las obras eruditas de Menéndez Pidal o Patrice Coirault, no buscaba en ellas de ninguna manera lo que, dada la orientación de los estudios que yo llevaba a cabo en el intervalo, habría tenido que suscitar en mí el mayor interés: me refiero a la naturaleza del vínculo que podía unir la evolución de los temas y tipos de la poesía oral con la de la sociedad y los medios transmisores. Más de un especialista se dedicó a esta investigación, la cual merece por cierto ser hecha. Pero esta poesía es ajena al choque de las ideas; los valores que propone son los de todos, o por haberlo sido antaño viven todavía en la memoria colectiva. El interés de las canciones tradicionales residía para mí en otra parte. Sentía por ellas un placer único: eran la atracción inmediata, la evidente poesía que vuelve inútil el comentario. Buscaba sobre todo, en mis lecturas, lo que podía aclarar este encanto; en estos poemas yo me interesaba menos por las maneras de pensar que podían transmitir que por su estilo inimitable. O, mejor que estilo —ya que esta palabra evoca un artificio que precisamente ignora la canción oral— habría que decir dicción, en el sentido de la antigua retórica: dicción que en este caso resulta evidente, sin artificios, elemental y concluyente. En los maestros a los que leía, encontraba el elogio de esta palabra desnuda, exenta de epítetos y metáforas, en la que algunos adornos convencionales, muy escasos y siempre iguales, señalan con tanto más acierto la ausencia de esfuerzos o preocupación. Admiraba esta elocución sin problemas, esta distancia milagrosamente anulada entre el lenguaje coloquial y la profundidad poética; privilegio, por lo visto, en todo el campo literario, reservado a la canción oral, ya que las veleidades de imitación de los más grandes, Lope de Vega o Nerval, se revelan siempre por alguna falsa nota, que rompe la ilusión. Hay tan pocas imitaciones perfectas en este género como plagios perfectos de un gran poeta. En todos los casos asoma la punta de la oreja del imitador; en este caso, la punta de la oreja del letrado, cuando no la cabeza entera.

Esta dicción propia de la poesía oral, este ritmo sencillo y seguro, suyo exclusivamente, yo aprendía que no constituían necesariamente un carácter original, sino que podían resultar, como lo demuestran ejemplos convincentes, de la transmisión misma; la circulación oral puede hacer nacer a la inocencia del lenguaje, al depurarlo y simplificarlo, al reducirlo al grado de cultura más elemental, a un texto cuyo carácter era totalmente diferente de cuando lo acogió. Así es como, al perder importancia el problema tan debatido de los orígenes de la poesía popular, la atención se fijaba en la transmisión, como generador de su carácter distintivo. La incesante proliferación de las variantes constituye la ley de esta transmisión; es colectiva, ya que centenares o millares de transmisores, en el espacio o en el tiempo, participan de ella, e individual, al modificar cada uno a su antojo lo que transmite: todos juntos forman como un único "autor-legión" que trabaja sobre el mismo texto. Sin embargo el proceso que conduce a la pureza de la dicción en la poesía oral no es propio de ninguna voluntad continua; un estilo de alto valor lingüístico y poético parece ser un resultado natural: los hábitos lingüísticos de los transmisores tienen más que ver en este resultado que sus preferencias conscientes. Por otra parte, llama la atención, cuando se examina el conjunto de las versiones de una canción (cuyo número puede variar, al azar de las recopilaciones, entre algunas unidades y varios centenares), comprobar la gran proporción de variantes producidas mecánicamente, por el automatismo de una asociación de ideas, por el contagio que nace de la analogía entre un poema y otro, por el olvido que hace saltarse aquí o allá un verso o un episodio. Se ha notado más de una vez que estas alteraciones, ajenas a la voluntad de los transmisores y que confían a la poesía oral al azar, si resultan a veces desastrosas para la calidad de los textos, pueden también recrearlos con éxito; así es como vemos algunos poemas, privados de su parte final, adquirir gracias a esta mutilación bellezas tan evidentes como fortuitas. De manera general, la tradición oral puede parecer una inmensa combinación, rehecha sin cesar, de mutaciones involuntarias que casan unas con otras: en suma, una organización de motivos y arreglos verbales modificada sin cesar, con un mínimo de conciencia rectora.

Este mínimo existe sin embargo, y todo depende de él. En primer lugar, la menor experiencia en este campo enseña que la fabulación y los contornos de un poema oral permanecen generalmente constantes en el conjunto de la tradición. Lo normal es que las variantes no ocurran libremente más que en los límites dentro de los cuales la historia contada sigue siendo reconocible, ya que el rebasarlos quitaría todo sentido a las fórmulas privilegiadas por la memoria que aparecen a lo largo del texto. Es ésta la señal de una atención que, aunque propensa a relajarse y a dejarse coger en falta, no está nunca del todo ausente: el menor intercambio de palabras con un transmisor la encuentra de nuevo despierta, preocupada por explicar y justificar. Pero sobre todo, numerosas modificaciones se realizan a través de ensayos sucesivos de

transmisores diversos, los cuales se esmeran en un mismo fragmento con tanta perseverancia, o ponen en juego una combinación simultánea de préstamos tan ingeniosamente ajustados al texto, o bien revelan un crecimiento en la emoción tan sensible y tan apto a comunicarse al auditor, que la idea de una alteración maquina debe excluirse. Ya no se trata aquí de un enlace involuntario, sino de una creación llevada activamente según la lógica del relato y la propiedad de la expresión; según el sentido poético también, muy importante en este trabajo, y que no se puede mantener fuera de nuestros estudios sin desnaturalizarlos. Existen variantes en cuyo origen debió existir una intención; el piloto de la conciencia despidió de pronto una intensa llamarada; y de estos destellos depende la vida continuada de la poesía oral, con el sentido y la belleza que abundan siempre en ella. Incluso las adquisiciones fortuitas dejan de serlo en cuanto un transmisor pudo darse cuenta de su valor; forman parte del campo de la creación voluntaria.

De esta manera la importancia particular, en este género de poesía, de una materia expuesta a modificaciones mecánicas o fortuitas sólo sirve para poner más de relieve la acción decisiva de una mente que actúa, responsable a fin de cuentas de lo esencial. Es poco probable que alguien se niegue a ver, en el taller de la tradición, la presencia de este obrero. Pero el solo hecho de querer ignorarlo, para objetivar el campo e incorporarlo virtualmente a las ciencias naturales, no resulta menos quimérico; es cerrar los ojos para ver claro. Bien se puede decir, por imitar una fórmula propuesta hoy en día en un campo vecino, que la poesía oral "se piensa a sí misma". El anonimato imposible de penetrar del autor-legión proporcionaría el pretexto de esta fórmula hiperbólico-metafórica; no por eso deja de existir este autor; él es quien piensa, quien es el único en poder pensar, y que nos habla en sus obras como habla el artesano en cualquier obra humana, y pide que se le escuche.

Uno se ve naturalmente llevado, en cuanto se ha familiarizado con los procedimientos de elaboración de la poesía de tradición oral, a compararlos con los de la creación en los autores cultos. Lo poco que sabemos de esto, por medio de estudios sobre las génesis o las transformaciones, nos obliga a ser prudentes. Pero al menos en una región del campo podemos ver más claro: a saber, en las obras cultas cuyo tema, de fuente tradicional, resulta ser tratado por autores de distintas épocas y distintos países. Así, entre otros, los temas de Anfitrión, Fedra, Don Juan. Tenemos en cada uno de estos casos una serie de obras individuales, de alto rango en la jerarquía literaria, que podemos considerar como otras tantas versiones de una producción única, el equivalente en suma, *mutatis mutandis*, de lo que vimos darse en la literatura oral. Idénticas condiciones generales, permanencia de un esquema de afabulación y arquetipos humanos, así como, en cada versión, numerosos arreglos particulares en cuanto a los detalles, a veces los grandes rasgos, y que pueden ir, en casos extremos, hasta desnaturalizar el tema. Ahora bien, ya que se trata en este caso

de literatura de autores, podemos distinguir con toda claridad la aportación de cada uno en el cuadro general de una tradición. Además, en los casos de este tipo, el relato tradicional, antes de haber sido adoptado por los literatos da muestras ya de haber sido afectado, en su vida folklórica, por la ley de las variantes y de las versiones múltiples, de manera que vemos entonces lo que podemos llamar una tradición escrita continuar, prolongar y modificar la tradición oral. No tuve la oportunidad de realizar este estudio más que en algunos casos: el de la Boda del Cid, en el que la misma materia se elabora sucesivamente en la antigua crónica castellana, en el romancero oral y más tarde escrito, y por fin en el teatro clásico español y en Corneille; el de Andrómaca cautiva, para el que sólo disponemos, antes de Racine, de reseñas de mitógrafos griegos, de una tragedia de Eurípides y de algunos versos de Virgilio; el de Fedra e Hipólito, en el que el folklore universal convive con el mito griego, la tragedia grecolatina y el teatro europeo de los siglos XVI y XVII.

Se puede comprobar que los dramaturgos antiguos y modernos que trataron temas tradicionales respetaron, al igual que el transmisor oral de una canción, una materia preexistente, y que aprovecharon la intriga y la distribución de los personajes que les proporcionaba. Se encontraron repentinamente con una historia ya sabida, heredando así la antigua notoriedad que movilizaba al favor de aquella la atención del público. Interesaron a los espectadores renovándola según los procedimientos habituales de la tradición: por medio de variantes más o menos extensas introducidas en la fábula, de algunas combinaciones inéditas de elementos ya conocidos, de invenciones destinadas a responder a una dificultad no resuelta antes. Al trasladar al teatro la fábula tradicional, tuvieron que llevar a cabo, cada uno por su cuenta, la dramatización y escenificación del argumento inicial; pero incluso en este campo, estos grandes escritores profesionales instituyen a su vez una tradición: la estructura del drama, la naturaleza y la repartición de las escenas culminantes, incluso a veces los diálogos memorables, se repiten en un dramaturgo a otro. La tradición, como sabemos, sólo conserva innovando; y puede, por supuesto, innovar más libremente en la composición de una tragedia, aunque sujeta a un argumento dado, pero en la que, a pesar de todo, los pormenores del texto son libres, que en la transmisión de una canción oral. Pero la existencia de una tradición, cualquiera que sea la manera en que se utiliza, incita a no abusar de las novedades. Es el placer de lo conocido lo que se espera; la excesiva desorientación decepcionaría. Que se compare con las Fedras antiguas la de Racine: más de una vez sus personajes casi repiten a los de los autores antiguos para significar algo totalmente diferente, hasta lo contrario. Una mente secreta y soberanamente activa en la imitación se apodera de una materia recibida, y la hace, sin gran esfuerzo, decir lo que ella quiere.

Esta clase de estudios, sobre el uso de temas tradicionales en la literatura culta, podría y debería multiplicarse. Tiene por obstáculo la necesidad de una

información larga y diversificada, folklórica y literaria, en varios géneros y varios idiomas, información para la cual no existe ningún instrumento bibliográfico general. Permite, según me pareció, un acercamiento más profundo a la significación de los temas, y a ciertas condiciones, quizá universales, de la creación literaria. La muestra tal cual, no como el producto absoluto de una mente, sino como la fecundación de una herencia por un proyecto. Nos hace ver por medio de qué íntima relación un artesanado literario de calidad sirve a la empresa de un espíritu emprendedor. Son enseñanzas cuyo alcance puede extenderse a la literatura bajo todas sus formas y que tal vez no carecían de aplicación al trabajo del escritor solitario, que crea sin referirse a un precedente notorio.

La crítica sociológica que hemos evocado anteriormente planteaba y representaba valores sin ningún modelo previo; se interesaba sólo por las relaciones entre estas creaciones y las preocupaciones y las exigencias de la sociedad a las que responden aquéllas. En la literatura tradicional, en cambio, la intención del sujeto creador fue enfocada en función de una herencia recibida, bajo el ángulo de la variación, ya que las exigencias del público actual no planteaban ningún problema. Esta diferencia puede formularse de otra manera: lo que la crítica sociológica toma en cuenta sobre todo es la ideología profesada o representada en las obras; los estudios de elaboración tradicional versan sobre realidades más formales, organización del relato y elocución. Pero las oposiciones así reveladas han dependido sobre todo de nuestros criterios de elección; no resisten al examen. Por una parte, la dependencia con respecto a una tradición reconocida, y la práctica, que de ella deriva, del retoque como forma de creación, desembocan por lo común en variantes que afectan, al mismo tiempo que la forma del texto, su color ideológico. Esto se comprueba ya en la poesía oral, por poca ideología que tenga; se ve aún más en las obras de tradición escrita, por ejemplo, en las distintas versiones literarias de Fedra. Se puede observar un caso realmente notable en *La mala suerte (Le Guignon)* de Baudelaire, que recuerda por su modo de composición los procedimientos de la literatura tradicional: contaminación y reconstrucción mediante variantes. Este poema, a partir de dos préstamos heterogéneos, ambos casi literales, unidos entre sí y por medio de un mínimo de añadidos o variantes, desemboca a la vez en un texto de estructura original y en un sentido totalmente nuevo: en una filosofía de la condición del poeta que no evocaba ninguno de los dos préstamos. Por otra parte, existen motivos para pensar que las obras que consideramos originales, aquéllas de las que no vemos ningún antecedente propio dicho, nacen también de un concurso de reminiscencias e iniciativas, y se constituyen así, tanto en su afabulación y su estilo como en su ideología.

Estas últimas propuestas, relativas a la literatura no tradicional, pueden parecer demasiado imprecisas como para tener un interés práctico. Pero los estudios de fuentes e influencias, a veces un tanto desprestigiados, pueden aclararlas. En efecto se les puede pedir

que nos den a conocer, por medio de las lecturas y los préstamos de un autor, no tanto su filiación como la medida de su aportación propia y los caminos de su originalidad, que conciernen más a los problemas de la creación. Estos estudios nos permiten comprobar que, en la literatura de creación original, e incluso en la que cuenta con más intenciones y motivos ideológicos, la manera de innovar puede ser la misma que en una tragedia de tema consagrado o en una canción de tradición oral. Una obra de pensamiento, al mismo tiempo que recibe la influencia de una obra anterior, tiene por supuesto su sentido propio; ocurre incluso que, de una obra a otra, el préstamo sea, por decirlo así, global, que cubra el conjunto de una doctrina y hasta de un lenguaje, y que tenga sin embargo, en su nuevo empleo, un sentido algo diferente del que había tenido antes. Así, La Rochefoucauld toma de los moralistas religiosos de su época la doctrina de San Agustín sobre la corrupción de nuestra naturaleza, dándole el sentido de una sabiduría lúcida, inspiradora de "honestidad". Cuando se habla del agustinianismo de La Rochefoucauld, es un error creer que con esta palabra se designa una doctrina profesada por él: porque el pensamiento agustiniano sólo constituye la materia del suyo, el cuerpo al cual da otra vida. Ahora bien, él realiza esta trasmutación por medios casi imperceptibles: en primer lugar mediante una omisión, al dejar de mencionar, en su totalidad, la doctrina de pecado y salvación que da todo su sentido, en el cristianismo, a la denuncia de la corrupción humana, de manera que el pesimismo agustiniano, así amputado y laicizado, ya no es él mismo; y después, al introducir aquí y allá, entre quinientas o seiscientas máximas en las que el hombre es tratado sin indulgencia, otras dos docenas cuyo tono se orienta hacia una sabiduría profana que aconseja moderación y sociabilidad: no hace falta más para dar a todo el resto el color, ya no de la requisitoria cristiana, sino de la verdad filosófica: "conócete a ti mismo" en vez de "conoce tu miseria". Existen de hecho aquí dos niveles distintos de pensamiento: en uno abundan materiales recibidos, virtualmente desprovistos de su sentido, reducidos en suma al estado de objetos; es realmente en el otro nivel, en textos escasos y de menor relieve, en los que se encuentra la clave del conjunto, con las prerrogativas verdaderas del pensamiento: la toma de posición y el consejo. Y vemos actuar, en esta delicada reconstrucción doctrinal, tan sencillamente como en las aventuras de la poesía oral, el doble procedimiento de la omisión y el añadido, discretos los dos y, sin embargo, decisivos.

Podrían descubrirse, mediante el examen, ejemplos análogos de alcance cuando menos igual⁴. Puede darse sin duda, en algunos casos, que los nuevos sentidos introducidos por el retocador no correspondan en él a intenciones expresas: las voluntades, como sabemos, no siempre son claras. Pero se puede, creo, hablar de intención en cuanto el sentido patente, al separarse del que tiene el modelo, manifiesta una finalidad distinta, un equilibrio orientado de otra manera. En un campo vecino, es frecuente en historia literaria que un tema dado, y el grupo de propuestas

o fórmulas que lo constituyen, se presenten, en una misma época, con sentidos divergentes. Ya no se trata aquí de sentidos que se suceden en virtud de un retoque, sino de los significados rivales contemporáneos entre sí e injertados en un tronco común. La época del auge del romanticismo está llena de hechos de esta índole. Así, no cabe duda de que el interés proclamado, en aquellos años creadores, por la historia medieval o moderna de las naciones europeas presenta una significación general, válida para todos: confirma el ocaso de la civilización grecorromana, cuyo recuerdo dominaba la cultura de la época anterior, y la curiosidad renovada por el pasado vernáculo; es éste el texto común que supone cualquier variante del tema. Pero precisamente existen variantes y, propio de cada una de ellas, un sentido liberal o un sentido monárquico, muy diferentes el uno del otro. Se podría intentar un balance de estas variantes, y distinguir la parte de enunciado común y de lo que difiere en uno u otro sentido. Otro ejemplo del mismo fenómeno, en la misma época, es la exaltación unánime de la figura de Byron. Este tema tiene también su sentido general, en relación con la constitución del tipo moderno de la sobrehumanidad poética, y sus intenciones claramente diferentes en Lamartine, en el san-simonismo, en los Jeune-France⁵. No cabe duda de que en esta producción de sentidos múltiples bajo fórmulas similares, la claridad de las intenciones respectivas, a pesar de que uno no pueda dejar de diferenciarlas, no siempre es perfecta: cada utilizador del tema corre el riesgo de contagiarse; y el espíritu de síntesis, o de confusión, afecta el debate, aquí o allá, en grados variables. Después de 1830, una especie de vulgata, de carácter sintético, acabó por ser la fórmula constituida del romanticismo triunfante. Sin embargo, ni la indecisión relativa que afecta, en cada tema particular o en la misma noción de romanticismo, las variantes producidas entre 1815 y 1830, ni su resolución en una amalgama final pueden hacer descuidar un hecho patente: fue la mezcla de intenciones diversas la que caracterizó y nutrió por largo tiempo al proceso creador de naturaleza colectiva, que constituyó en Francia el auge del romanticismo. La atención prestada exclusivamente a la unidad del movimiento romántico, es decir, a su resultado, y la ilusión de



Piñas en el paisaje terrestre, 1947

poder describir este movimiento como un hecho único no podríamos más que falsear —y falsearon a veces— la representación de lo que tuvo lugar y, lo que es más grave, la inteligencia del mismo resultado. Cualquier retoque es primero competencia y choque entre variantes; ahora bien ¿qué es una revolución literaria, sino un retoque hecho a la escala de una generación? Y ¿qué es la historia de una literatura, sino la de sus revoluciones sucesivas?

Las observaciones anteriores tienen por finalidad, como se ha podido ver, la defensa de las prerrogativas de la mente creadora en literatura. Lo que he querido decir es lo que la experiencia me ha enseñado: que no basta —como me lo ha mostrado la literatura oral y como lo creo verdadero cada vez más en cualquier literatura— que una obra cuente con una enorme proporción de materiales recibidos en estado inerte para poder ser tratada como si fuera una aglomeración de cristales o una foliación; que, tal cual, se muestre siempre, sin embargo, a favor de una libertad esencial de creación; que esta libertad, cuyo ejercicio decide sobre el sentido de la obra, pertenece a la mente y no podría ser definida, en caso de poder serlo más que bajo este enfoque. Algunos pensarán sin duda que he dado demasiada importancia a la mente creadora y demasiado poca a la materia heredada o recibida. Pero sólo se trata aquí de una desproporción cuantitativa, y se sabe que en arte la ley de la calidad es la que predomina. Sólo comprobamos que no es incompatible con la del mínimo esfuerzo, que favorece los materiales ya listos en cuanto se les considera utilizables, o que la agudeza mental los vuelve tales.

Por otra parte, estas páginas entrañan una consecuencia en cuanto a los papeles respectivos del creador y del crítico. El primero, como hemos visto, modifica sustancialmente la significación de lo que recibe, sea por medio de un retoque voluntario y consciente de sí mismo, o —a veces— por el de un contrasentido que su resultado legitima. El crítico, por su parte, tiene el deber de comprender y hacer comprender; el contrasentido es para él el fracaso mismo. Ahí donde el creador cambia el sentido de lo que toma de otros, el crítico tiene la doble responsabilidad de aclarar tanto el mensaje original como el nuevo. Es cierto que interpretar, en crítica, consiste a veces en volver explícito lo que el arte pretende significar sin decirlo, o incluso lo que parece decir sin haberlo querido. En este sentido el crítico, al mismo tiempo que intérprete, puede ser descubridor: los significados oscuramente presentes y los horizontes involuntarios de la obra son de su competencia. Conviene solamente que no se le suban los humos sobre este aspecto de su función, que la asuma con mesura, y que el temor de inventar sea la más alta de sus virtudes. Asimismo, en la poesía oral, en la que cualquier transmisor transforma legítimamente y de la manera más libre los textos que recita, el folklorista profesional, en cambio, se decalifica irremediabilmente si, cuando publica lo que recogió, introduce en ello la más mínima variante de su cosecha.

Quisiera subrayar por fin que todo lo que se acaba de leer, ya que procede de dos campos de interés e in-

vestigación inicialmente diferentes, converge hacia la idea de esta *comunicación intencionada* de la que la literatura es agente: hecho que siempre pareció ser evidente, con lo que supone de inspiraciones transmitidas, valores acreditados y encantos sugeridos por una mente a otras. Ninguna palabra literaria tendría por qué ser proferida si, al alterarse la comunicación, el malentendido y la soledad tuvieran fuerza de ley. Pero no lo pueden realmente, y sólo parecen reinar cuando, convertidos ellos mismos en temas literarios, prestan sus enunciados negativos a una comunidad de hombres desanimados. Desilusionada o ferviente, una obra literaria es siempre el mensaje tendencioso que un sujeto emite para otros sujetos; vive de una relación de influencia y finalidad de la que la ciencia objetiva, tal como se define a sí misma, no tiene manera de adueñarse. Si esto ocurre, cualquier intento de suprimir o ignorar el carácter intersubjetivo del mensaje literario corre el riesgo de ser, en su mismo principio, un disparate. El dejar de lado al autor y su proyecto mediante un decreto teórico cualquiera, al desembocar en una reflexión sobre el texto huérfano hecha por un observador ajeno, sustituye a un intercambio humano el soliloquio de un sordo. Puede ser que la naturaleza de la cosa literaria excluya que sea el objeto de una ciencia estricta: es lo que tenemos que aceptar, en vez de cansarnos en fingir lo imposible. No manejamos cuerpos, ni mecanismos; escuchamos, interpretamos, confrontamos señales y voluntades. Nuestra preocupación consiste en hacerlo con el mínimo de errores posibles; nuestros criterios de verdad, necesariamente aproximativos y raras veces proveedores de certidumbres, exigen ser manejados con tanto más cuidado y rigor, al amparo de cualquier quimera que pretenda olvidar al hombre.

NOTAS

- 1 De Gustave Lanson, crítico e historiador de la literatura (1867-1937). (N. del E.)
- 2 En el siglo XVIII, se llamaba en Francia "viejos romances" o simplemente "romances", empleando el mismo término que en español, a las antiguas canciones orales (esta palabra sólo más tarde se aplicó a canciones sentimentales modernas); en la época romántica se denominaban más bien baladas, a imitación del inglés; hoy en día se llaman, cuando se quiere ser exacto, "canciones folklóricas", pero las malas imitaciones del *folklore* de cualquier género tienden a volver irrisorios este término y sus derivados. En español, *romance* designa siempre la canción oral (esta palabra es masculina); un *romancero* es un conjunto de romances considerados o publicados conjuntamente; el *romancero*, la totalidad del patrimonio hispánico (castellano, judeoespañol, catalán, portugués) en este género.
- 3 Región de la antigua Francia, comprendida hoy en los departamentos del Oise y del Aisne (N. del T.)
- 4 Ver, por ejemplo, la obra notable de Ferdinand Alquié (*Le cartésianisme de Malebranche*, Paris, 1974). Malebranche, que toma a Descartes como punto de partida y rehace con base en su doctrina otra doctrina totalmente distinta a pesar de la similitud de las fórmulas, es utilizado a su vez por los filósofos del siglo XVIII que hacen de él —retocador retocado— una lectura deísta (pp. 15-17 p. 57 y *passim*).⁵ Miembros del ala extremista del romanticismo (N. del T.)