

## CONVERSACIONES CON RICARDO GULLÓN

La conversación que sigue es parte de las mantenidas seis tardes consecutivas en el apartamento de Ricardo Gullón en Austin, Tejas, en mayo de 1972. El distinguido crítico y maestro lleva ya doce años de profesor en el Departamento de Español de la Universidad de Tejas. Vive con su mujer en una casa cerca de la Universidad; el umbroso patio es un oasis de árboles en medio de los vastos espacios de cemento que rodean el edificio. Llegaba yo todas las tardes a las tres, atravesaba el patio donde jugaban las ardillas —favoritas de Gullón— y le encontraba esperándome, sentado en el sofá floreado frente a la única ventana de la sala. El cuarto estaba generalmente en penumbra —el sol tejano había desaparecido en una semana de lluvia y tormentas— y se necesitaba un momento para poder distinguir los detalles: un precioso grabado de Bazaine, dedicado por el autor; el Juan Ramón de Vázquez Díaz, un colorido dibujo mexicano, muchos discos y, sobre el estante de libros, una colección de fetiches indios procedentes de Chile, Ecuador, México... Gullón mismo se encontraba rodeado de pequeños montones de papeles que sólo él entendía, y aún él se sospechaba que no tanto, porque nunca se sabía exactamente cuáles documentos desaparecían debajo del sofá, quizá para siempre, o quizá para reaparecer en días futuros. Gullón, recuperándose de una operación, se desesperaba por el retraso de algunos de sus trabajos y por el de su correspondencia, voluminosa, que siempre pareció crecer más rápidamente que las posibilidades de contestarla.

Pese a su salud, todavía algo débil, y al trabajo acumulado me concedió todo el tiempo necesario para la entrevista, que pronto tomó una forma y un plan del cual sólo nos desviábamos si llegaba alguna visita inesperada. Duró cada día dos horas, interrumpidas para la merienda. Yo llevaba una serie de preguntas preparadas, y a ellas y a las que surgían en el momento, don Ricardo, después de pensar cinco o diez segundos, daba una contestación razonada y muchas veces extensa, que parecía organizar mientras hablaba.

Esta capacidad de concebir mentalmente la totalidad de una respuesta antes de darla debe proceder en parte de su experiencia de maestro. En la clase es legendaria su habilidad para crear un espacio verbal mágico, que envuelve completamente al estudiante. Aquí, como en la clase, a veces venían a su memoria recuerdos inesperados y se dejaba ir por zonas no previstas. Su voz variaba de tono, desde lo enfático y rotundo a lo suave y lírico.

La entrevista usualmente fue seguida —si el tiempo lo permitía— por un paseo por las calles vecinas, o más bien por los estacionamientos ya vacíos, mientras el profesor fulminaba contra la mentalidad de quienes destruyen casas viejas y simpáticas, árboles y pasto, para sustituirlas por enormes extensiones de cemento. Los paseos los consideraba de gran valor terapéutico y eran, de veras, contraste saludable a las horas anteriores de conversación sedentaria.

B. A.: *¿Cuáles son las calidades más importantes para un crítico literario?*

R. G.: La primera es la honestidad, la honestidad intelectual. Tiene que acercarse a los libros en simpatía y sin prejuicios, es decir, con un mínimo de prejuicios, porque, claro, los prejuicios propios no siempre los vemos. En segundo término, y sobre esto he insistido mucho, ha de ser riguroso. Después, debe contar con el público, siendo claro y sencillo. Son virtudes de las que el crítico literario no se puede dispensar. Según Ortega, la claridad era la cortesía del filósofo. Pues en el crítico la claridad es aún más necesaria que en el filósofo, pues lo que pretende es aclarar, iluminar, hacer ver. Creo que si además el crítico tiene un mínimo de voluntad de estilo, eso iremos ganando. La crítica académica y la periodística en gran parte adolecen de falta de interés en el modo de decir, carecen de voluntad de estilo. No pocos de sus representantes escriben «a lo que salga», y eso dejémoslo para don Miguel de Unamuno; al crítico pidámosle algo más. Pidamos voluntad de escribir, no sencillamente poner las ideas en el papel, caigan como cayeren, sino ordenarlas de un modo signifiante y con tanta lucidez como le sea posible alcanzar. Lucidez mental será equivalente a transparencia en la palabra.

B. A.: *¿Cuál crees que es la finalidad de la crítica literaria?*

R. G.: Te contestaré con palabras de Ortega: potenciar la obra literaria. Ahora tratemos de explicar cómo se potencia la obra criticada. Para empezar, no debo dejar que se trasluzcan exclusivamente mis opiniones, sino decir algo objetivo que pueda ser interesante para quien lea esta conversación, si alguien llega a leerla. Los mé-

todos de aproximación a la obra literaria son más de los que generalmente se piensa, de lo que piensan los críticos literarios puros, entre los cuales quisiera contarme. No puedo olvidar que aparte del método de acercamiento a la obra literaria que yo prefiero, hay otros. Los dejo a un lado con frecuencia, pero existen, luego tengo que reconocerlos.

Hablando con cierto esquematismo, recordaré que hay tipos de crítica que no se centran en la obra literaria, sino en su dintorno, en los problemas sociales que la rodean, o en el autor, y otros que atienden directamente a la obra. Por muy diferentes que sean, estos últimos siempre tendrán de común el considerar que la obra es el elemento primordial de la crítica, mientras los anteriores, la crítica a que voy a referirme ahora subordinan la obra a otras cosas.

Primero, y esto no implica jerarquía, sino simplemente ordenación: el método sociológico de aproximarse a la obra literaria. Esta es algo que no se puede entender, sino en conexión con la sociedad en que se produce; es producto de ella, y el escritor, la conciencia de esa sociedad. De tal manera que, como Lucien Goldman intentó y quizá logró en su libro sobre Racine, se puede demostrar que un autor no lleva a su obra otra cosa que las preocupaciones, los sentimientos, los gustos y las preferencias de la sociedad de que forma parte.

En segundo lugar está el método de aproximación psicológica; estudia la obra como expresión de la psicología de su autor, no del medio; la considera producto natural del carácter del autor y de las circunstancias que lo condicionaron. En un cierto nivel de profundidad, la crítica psicológica se convierte en la llamada freudiana, que no es más ni menos que una psicología profunda, una psicología que tiene en cuenta ciertos procesos mentales que pueden pasarle inadvertidos al crítico corriente.

Después de estos dos métodos de aproximación, el tercero que ha de tenerse en cuenta—y vuelvo a repetir que esto no es jerarquía—es el historicista; ante todo sitúa históricamente la obra en relación con las precedentes. Estudiar la historia literaria, la historia de la cultura de un país, de una época y situar la obra de arte en relación con las demás.

B. A.: *¿Y dónde colocarías la biografía literaria?*

R. G.: No como un apartado del psicologismo y del historicismo, pues evidentemente es otra cosa; se interesa en el autor y así se acerca dando un rodeo a lo que éste escribe. Indirecta aproximación a la obra literaria, porque, naturalmente, en una gran biografía literaria, como la de James Joyce por Richard Ellman, no cabe duda de

que al crítico le interesa, sobre todo, el problema de la creación artística, pero lo ha estudiado a través de la persona. El resultado es una admirable biografía literaria.

B. A.: *¿Qué piensas de la antropología en relación con la crítica literaria?*

R. G.: ¿Se puede hablar, me pregunto yo, con rigor de un método antropológico de aproximación a la literatura? Lo pongo en forma interrogativa porque no me atrevo a dar una contestación. Es algo que prefiero dejar en suspenso.

Ahora, entrando ya en la crítica literaria centrada en la obra, es evidente que convendría distinguir, si no clasificar (pues esta palabra tiene un tufillo pedante). La crítica impresionista tiene hoy mala fama, pero lo cierto es que nos interesará en la medida en que las impresiones sean dignas de recordarse; si son, por ejemplo, impresiones de Azorín. Azorín no dice cómo son las cosas; no dice cómo es la obra literaria. Nos da su *impresión* de ellas. Y lo hace de un modo tal, que quizá puede aventurarse que sus escritos «críticos» pertenecen a un género aparte que, en ocasiones, hasta podría llamarse anticrítica.

B. A.: *¿Qué quieres decir con eso?*

R. G.: Voy a citar un ejemplo, porque, como la idea es aventurada, no dejaré a alguien de salirme al paso. En «Las nubes», el fragmento de *Castilla*, donde se habla de Calixto y Melibea, Azorín empieza diciendo: como todo el mundo sabe, Calixto y Melibea se casaron. Por supuesto, esto es lo que en «La Celestina» *no* ocurre. De modo que, para hacer un comentario sobre la eternidad del amor, Azorín empieza por negar la obra de que está hablando. Por eso podemos nosotros negar a «Las nubes», y creo que muy justificadamente, el carácter de crítica literaria. El fragmento es tan precioso, que nos persuade de lo que Azorín quería, que no es lo mismo que lo que se propone Fernando de Rojas. Azorín quiso darnos la sensación del tiempo que pasa y se repite constantemente; de que vivir —palabras suyas tomadas de Juan Ramón Jiménez— es ver, volver.

B. A.: *¿De Juan Ramón?*

R. G.: Digo, creo que las tomó de Juan Ramón. Juan Ramón las utiliza en un romance de *Jardines lejanos*, antes que Azorín.

Continuando con los tipos de crítica que se concentran en la obra, hay que hablar del método formalista. No se atiende a las impresiones que recibimos, sino estrictamente a la forma de la obra. De tal manera, que un crítico formalista pudiera analizar una obra ateniéndose

exclusivamente a las metáforas que en esa obra ocurren. Hay un ensayo de Eichenbaum sobre *El capote*, de Gogol, donde se estudia la obra casi con abstracción del argumento. Naturalmente, el extremo opuesto a la crítica formalista sería la crítica contenidista, que ha tenido gran favor en el pasado. Afortunadamente desaparecida, o casi, es una crítica que se basa en las realidades que le parecen más tangibles, y nada más tangible que lo llamado «contenido». Y de ahí vienen esas subdivisiones de crítica temática, donde un señor estudia veinte poemas sobre la rosa, o sobre la paradoja amorosa. Estudios éstos que pueden ser interesantes. Lo que hay que decir, o lo que yo diría en defensa de la crítica temática, es que el acto crítico esencial consiste en comparar. Cuando nos enfrentamos con veinte poemas sobre la rosa, si el crítico tiene un instrumento suficientemente fino para captar las diferencias, puede llegar, mediante el instrumento esencial de la comparación, a algunas conclusiones respecto a los logros y a los fallos de determinados poemas.

En los últimos tiempos hay una especie de revivificación de la estilística como método de aproximación a la obra literaria, aprovechando todo lo que recientemente se ha hecho de útil en el estudio de los problemas de la obra literaria.

B. A.: *¿Qué decir del interés por los problemas de la poética, por los problemas de la retórica?*

R. G.: Pues que es otro modo de acercarse a la obra literaria. Los retóricos antiguos estaban seguros de ciertas cosas. Estudiaban las figuras retóricas, y en eso no puede haber error. Las figuras retóricas son y están; si las analizo, las destaco, las comparo, me siento en terreno firme. Me parece que esto está ocurriendo ahora. No es casualidad que hace dos años se publique en París la revista *Poétique*, que marca la dirección en que progresan estos estudios.

B. A.: *Eres un hombre que ha tenido muy en cuenta los elementos «humanos» de la crítica. Has dicho que la actitud crítica es una toma de posición frente a la vida. ¿Cómo reconcilias la idea amplia de la crítica como acción humanística, y la idea formalista de la crítica como lectura muy directa del texto literario en sí?*

R. G.: Empecemos hablando de la acción humanística, lo que implica hablar del humanismo. El humanismo, que fue una fuerza activa durante siglos, ahora ha quedado reducida a una acción dispersa de gentes dispersas también en universidades y centros culturales. Lo peor que le ocurre al escritor es que ya no se siente solidario de los demás. Los humanistas tenían la sensación de formar parte de una comunidad, de una comunidad cultural que hoy está en trance

de desaparecer. Eso es lo grave. Hoy cada crítico y escritor trabaja por su cuenta en este orden disperso que te digo, y no en el orden cerrado en que los humanistas trabajaban. Es una pena que la comunidad de los humanistas haya desaparecido. Lamentándolo mucho, hay que reconocerlo así.

La crítica es una actividad cultural. Se inserta en el contexto general de la literatura y, por tanto, en el contexto general de la cultura. No es posible olvidar que la obra literaria surge en ese contexto, se crea en un ambiente al que de alguna manera contribuye. Pretende contribuir a la dilucidación de una serie de actitudes y de posiciones del hombre frente a la vida, frente a los demás, frente a sí mismo. Obra humana, obra que se refiere a los demás hombres, no podemos acercarnos a ella sin pensar primero, antes que en ella misma, en cuanto la rodea. De modo que hay un impulso que lleva directamente hacia la obra, que tiende a considerar que la obra es el objeto único de nuestro estudio, y otro impulso, no contrario, sino simplemente amplificador de ese primero que tiende a recordarnos que la obra que vamos a estudiar aisladamente, sobre todo en sus valores formales, es la consecuencia de un acto creativo encaminado a hacer partícipe de la creación a los demás hombres. Como crítico, me he debatido siempre en lo que no creo sea una contradicción: primero, entender la obra como producto de un contexto cultural; segundo, darme cuenta de que la obra es una experiencia única, inventada por el autor. ¿Hay contradicción entre estas dos realidades? ¿Hay contradicción entre el propósito de situar o entender obras y escritores como pertenecientes a un mapa cultural que se debe explorar cuidadosamente, y el de acercarnos a la obra como entidad autónoma, procurando desligarla del mundo de la vida, del mundo de la psicología, de las circunstancias que determinaron su creación?

B. A.: *¿Cómo justificas las biografías que has escrito?*

R. G.: Me doy cuenta de que hay una cierta contradicción en que me interese por el hombre y por la obra. ¿Lo biográfico nos aproxima a la obra? No estoy muy seguro. Nos acerca al hombre que escribió la obra. ¿Tiene interés saber las circunstancias en que se escribió determinado poema? Para mí, sí. Ahora, un interés crítico, no. Tiene interés en tanto que estoy interesado en el hombre que lo escribió. Me interesaría saber, por ejemplo, en qué circunstancias escribió Juan Ramón Jiménez el poema *Espacio*. Me parece uno de los suyos mejores. ¿Qué es lo que sentía, qué es lo que experimentaba? Pero es una curiosidad que se refiere al hombre. Cuando la curiosidad se refiere a la obra, no importa nada cuándo ha escrito *Espacio* ni por qué lo ha escrito.

B. A.: *Pero, por ejemplo, en el artículo «Rubén Darío y el erotismo», haces conexiones entre la vida y la obra, ¿no?*

R. G.: Hago conexiones entre la vida y la obra porque, en realidad, en Rubén Darío, e igual podría decir hoy en Octavio Paz, hay poemas que me parecen ser casi transposiciones de actos eróticos. Es decir, que de alguna manera el poema sustituye al acto erótico. La experiencia poética está tan cargada de erotismo, y este erotismo es evidentemente personal, que no puedo —aunque mi intención inicial hubiera sido no hacerlo— por menos que resbalar y decir algo del hombre: que la misa erótica de que habla Rubén es la misa erótica del hombre Rubén y no una misa erótica celebrada en un vacío. Bueno, todo es más complicado de lo que parece.

B. A.: *¿Qué contestarías a los que desconfían del método formalista de crítica por considerarlo una negación del humanismo y de la libertad que son esenciales a la literatura? Wylie Sypher, por ejemplo, escribe que cuando la crítica está completamente metódica, el crítico viene a ser nada más que un funcionario.*

R. G.: Guillermo de Torre, en las últimas cartas y en su último libro, se quejaba, muy cordialmente y muy cariñosamente, de que yo había abandonado el tipo de crítica que había escrito en la primera parte de mi vida de escritor, que a él le interesaba porque le parecía más libre, más fluida, con más aire dentro que la que ahora escribo. Y me decía más o menos que me había pasado al campo del formalismo. No estoy seguro de tal cosa. Lo que sí notaba Guillermo, y en eso ha influido mi estancia en los Estados Unidos, es que me exigió un mayor rigor a costa de sacrificar lo que podríamos llamar, un poco pomposamente, ideas, si las ideas no se deducen estrictamente del texto. No tendría sentido llamar ciencia literaria a lo que hago, porque no lo es. No tiene el rigor de la ciencia, ni tengo la formación necesaria para ser un crítico «científico». Formalista; pues no lo sé. Pero lo que sí sé es que hay una clara línea de progresión en lo que he escrito, de interés hacia las formas con preferencia a los contenidos. La crítica contenidista la he abandonado, o trato de abandonarla, porque me parece fácil. Tuve la impresión hace años de que la crítica de contenido podría hacerla cualquiera, y que sería más interesante intentar ver las obras desde otros puntos de vista. Naturalmente, el punto de vista esencial para mí es el de la forma. Me di cuenta de que para realzar mejor lo que estaba estudiando, lo más conveniente era ser fiel a la letra de lo escrito. De modo que lo que Guillermo de Torre dice, y antes que él han dicho otros —tú has hablado hace un momento de Sypher—, de que intentar conver-

tirse en científico de la literatura es convertirse en funcionario de la crítica, es posible, pero yo no he pretendido eso. He pretendido sencillamente acercarme a las obras atendiendo, primero, a lo que está escrito; segundo, no consintiendo que lo que está escrito, y es difícil de ver, me pase inadvertido. Por supuesto que alguna vez me pasará, pero muy contra mi voluntad. Mi voluntad es ir más allá de lo literal, pero jamás prescindir de lo literal; eso ha impuesto un rigor en el análisis que en algún momento puede resultar árido, porque el rigor implica fidelidad al texto y comentario extenso.

B. A.: *¿Sería de esta aridez de lo que se quejaba Guillermo de Torre?*

R. G.: Creo que sí. Porque en algún momento es inevitable que la excesiva fidelidad al texto choque al lector, lo canse. Con ese problema me he encontrado: siendo, o queriendo ser, no un crítico académico, sino un crítico leído, un crítico con lectores, tenía que procurar a la vez el rigor y la exposición atractiva. La exposición atractiva, a mi juicio, sólo se puede conseguir escribiendo con sencillez y escribiendo con claridad. Si puedo no citar a Hegel, no lo cito. Porque tan lugar común puede ser citar a Hegel a propósito de Unamuno, como hablar de don Miguel paseando por las carreteras de Salamanca. Me niego a aceptar la idea de que si en lugar de escribir como lo hago hiciera un tipo de crítica que me parece más sencilla, en que se mezclan una serie de nombres, se hace alusión a una serie de ideas, y luego la obra se soslaya o se la deja de medio lado, hubiera podido adelantar más de lo que he adelantado. Si no he ido más allá ha sido en parte por pereza, supongo; por no haber trabajado todo lo que debiera, y en parte por limitaciones intelectuales. He escrito lo que he visto, y no me parece justo reprochar a un crítico el que no ha hecho lo que otro crítico querría que hiciera.

B. A.: *Has dicho que tu deseo de ser más riguroso data de muchos años. ¿Cuáles fueron las primeras influencias que te empujaron en esa dirección?*

R. G.: Creo que me influenciaron determinados críticos. Amado Alonso más que Dámaso, aunque tengo gran respeto intelectual y admiración por la obra de Dámaso. Pero me interesaron más y me influyeron más los ensayos de Amado Alonso. Había en la estilística algo que me interesaba y me alejaba. Acaso me pesaba demasiado el afán de cortar un pelo en cuatro que a veces observaba. También, hace aproximadamente veinte o veinticinco años, empecé a leer con bastante regularidad, primero a través de las revistas, luego de los

libros, a los *new critics* americanos. Las obras del *new criticism*, ahora en cierto modo superadas, influyeron más que en lo que yo pensaba, en la manera como trabajaba. Nunca fui un adepto de la escuela porque, en definitiva, me pareció excesivamente académica.

Además, me separó del *new criticism* la idea de que un poema de determinado autor puede entenderse mejor en el contexto general de la obra de este autor, que aislado. Hace años he propugnado eso en las clases y escribí un artículo en que explicaba a Machado por Mairena. El caso de Machado es ejemplar, porque hay versos enteros que se repiten a través de su obra, o expresiones como «beber el vaso lleno de sombra». Por eso he insistido tanto en la unidad de la poesía machadiana. La idea de que el poema se puede explicar mejor en el contexto total de la obra es una de las más ahincadamente grabadas en mí. Sé que se puede coger un poema de Jorge Guillén y tratar de explicarlo. De hecho lo hago constantemente en clase. Pero si explico la décima «Beato sillón», es muy posible que, aun no queriendo moverme del ámbito de las diez líneas, resulte que esté insuflando en ellas un aire que viene de otras partes, un aire que procede de otros poemas de Guillén, en donde puedo haber visto que tal palabra, tal adjetivo, tiene un sentido aquí corroborado o contradicho.

B. A.: Pero del «*new criticism*» te habrá atraído, por otro lado, el rigor.

R. G.: Sí, lo que me gustaba de ellos era la obstinación con que perseguían en el texto la realidad del sentido de ese mismo texto. En cambio no estaba seguro de que me atreviera a conferir el estatuto de verdad general a lo que seguían siendo, pese a todo, opiniones. Los análisis, por objetivos que sean, de algún modo reflejan una opinión.

B. A.: ¿Y quieres eliminar la opinión?

R. G.: No, no totalmente. Lo que quiero eliminar, hasta cierto punto, porque tampoco me parece absolutamente necesario hacerlo, es el tipo de opinión que consiste en decir: «¡Qué libro magnífico! ¡Este libro es buenísimo!» A veces no puedo evitar decir—porque me sale de dentro—: «¡Esta página es extraordinaria! En este poema el autor ha tenido sorprendentes aciertos de imagen, o de fusión de la imagen con el símbolo.» No me parece excesivo el que de algún modo aparezca el juicio, la opinión, aunque no pretenda emitirlo.

B. A.: ¿Por qué no lo pretendes?

R. G.: Lo que fundamentalmente pretendo es describir una obra de arte analizándola. La lucha que he mantenido conmigo mismo

(probablemente a nadie le interesa) es la lucha contra la interpretación. A los estudiantes les he dicho una y otra vez: lean el poema, analicen el poema, no lo interpreten. Cuando les prevengo contra esto en realidad me estoy previniendo a mí mismo para no dejarme llevar a la interpretación, es decir, a la transfiguración de la obra. La voluntad de no interpretar está claramente expresada en lo que escribo, una voluntad de ser fiel a lo que ha dicho el autor, a no suplantar sus palabras con las mías.

B. A.: *Hay una diferencia entre interpretación y juicio estético, ¿verdad?*

R. G.: Sí, sí. Y en ese sentido, aunque trate de reflejar exactamente lo que la obra dice, no puedo evitar el que yo, dentro de esa objetividad, en alguna dimensión profunda, esté juzgando la obra que analizo, esté sintiendo una emoción o no la esté sintiendo. Aun si un poema no me emociona, puedo admirarlo. Ahora, ¿tengo derecho a hablar de las emociones como algo separado del cerebro? ¿No es todo lo mismo? Cuando digo «este poema me emociona», estoy haciendo un juicio estético vago. Sólo metafóricamente puedo admitir, como Machado admitía, que el poema es cosa cordial; ¿cordial de qué? El corazón es puro músculo; estímulos y reacciones proceden del cerebro y del sistema nervioso; el corazón no dice nada. Eso que llamo emoción, cuando digo que tal poema me ha emocionado, es un juicio sobre el poema; un juicio estético. Lo que ocurre es que es un juicio estético involucrado con otras cosas.

Trataré en lo posible de evitar juicios de valor sobre la obra. Trataré de que los juicios de valor se deduzcan del análisis y de la exposición de la obra, que estén implícitos en lo demás, que no sean juicios explícitos. Me esfuerzo en lo que sé que es un círculo cerrado del que no se puede salir. Porque, como te decía, es inevitable que el juicio aparezca. ¿Y cuál es el resultado? Que la crítica es interjeccional.

¿Qué sentido tiene el juicio de valor? Constantemente este juicio se desliza. Diré: «'Lo fatal', de Rubén Darío, es impresionante»: juicio de valor. Me ha producido una impresión duradera, acaso por responder a una creencia o a un temor personal; acaso porque lo he relacionado con otros poemas. Y cuando lo llamo impresionante quiero decir que me ha impresionado más que otro poema del mismo tipo. Eso no es crítica; es expresión de un sentimiento personal.

B. A.: *Tenía, o tengo, una idea algo romántica del crítico, de su posición como guía, como defensor de la cultura. Y de algún modo,*

*por esa razón quizá, no me gustó la idea de una limitación de su papel, de soslayar el juicio de valor.*

R. G.: Estoy de acuerdo en que el crítico es en cierto modo el guía, pero sin que el mismo crítico se lo tome muy en serio. Me parece bien que para los demás el crítico sea el guía, pero si él se arroga ese título, está empezando a fallar. El crítico no es más que un lector profesional; una persona para quien la lectura es necesaria y la hace con entusiasmo. El crítico se formula preguntas. Si las preguntas están correctamente formuladas, a esas preguntas casi podemos darles carácter de respuesta. En mis cursos me esfuerzo en plantear correctamente problemas y, por tanto, en plantear correctamente preguntas. El planteamiento de un problema supone que uno lo ha reconocido como tal y le ha concedido validez. Y el acto de dar sustancia al problema es un acto crítico importante. Mientras, pretender dar una respuesta al problema es entrar otra vez en terreno resbaladizo. El hecho es que esbozar una cuestión, esbozar los términos de una cuestión, es el único modo de entenderla.

Y voy a decirte más sobre la crítica, algo que no he llegado a escribir nunca. La crítica tiene dos vertientes: una se refiere al crítico, otra a la obra. En cuanto pienso la obra criticada, trato de excluir al crítico. Pero esto es imposible; es como querer saltar sobre la propia sombra. No es posible excluir de la crítica al crítico. ¿Es una perogrullada? No lo sé. Lo que sé de cierto es que aun con la mejor voluntad de objetividad matemática, al escribir crítica no puedo eliminar al ser que soy. Tal vez no sea exagerado decir que cuando escribo crítica de algún modo escribo autobiografía: cuando comento un poema de Machado o de Guillén, el comentario arranca de un sentimiento que no puedo eliminar aunque quiera. Así, la objetividad a que aspiro está siempre un poco enturbiada por la subjetividad de que no puedo desprenderme. Ese es el problema crítico que he enfrentado más o menos inconscientemente desde el principio, muy conscientemente en los últimos doce o catorce años. Desde que estaba escribiendo el *Galdós*, supe que no podía, al estudiar los insomnios en Galdós u otras alteraciones de este tipo, prescindir de mi experiencia; de ahí que la crítica está teñida de esa experiencia. No sé si eso te parece claro o necesita una aclaración...

B. A.: *Pues sí. Me gustaría saber si no crees que hay varios niveles o modos distintos en que tu crítica es autobiográfica.*

R. G.: Evidentemente he vivido la crítica por vocación. Es decir, que no me he dedicado a la crítica como sustitutivo de otra cosa. Empecé a escribir crítica muy joven, y al tratar de realzar o de

potenciar, como he dicho antes, la obra literaria, me pareció que de alguna manera me confesaba que lo dicho por mí iba teñido de emociones que por mucho que uno quiera reprimir se dejan traslucir en el comentario. Y no sólo de emociones, sino hasta de un cierto latido de la sangre que se comunicaba a lo que yo escribía. Hace muchos años, no sé cuántos, empecé a reunir cantidad grande de notas para escribir un ensayo que se titulara *La crítica como autobiografía*. Después, estando aquí Miguel Enguídanos, el año sesenta o algo así, he tenido conversaciones con él, pues coincidíamos en pensar que la crítica tenía esa misma cosa temperamental que no se puede eliminar. Incluso en críticos como F. R. Leavis o T. S. Eliot se encuentran expresiones reveladoras de que entendían la crítica como autobiografía.

En resumen; escriba crítica o escriba otra cosa, no puedo por menos de poner el alma en ello. Y si pongo el alma, pongo algo más que la mera inteligencia razonadora; tal vez la pasión de la inteligencia razonadora. No sólo la inteligencia, sino la pasión.

B. A.: *Has hablado de Amado Alonso y del «new criticism».* ¿Podrías decir algo más acerca de las primeras influencias sobre tu obra?

R. G.: Ya he escrito sobre esto, pero es importante que subraye que algunas de esas primeras influencias van operando en mi trabajo y en mi conciencia. La gran influencia de mi juventud, el hombre de quien he aprendido más, el hombre que enseñó a pensar a mi generación es Ortega. Y junto a él, en mi caso y en el de otros, el conocimiento de la persona y de la obra de Eugenio d'Ors fue muy importante. He aprendido en Ortega infinidad de cosas de la crítica literaria. Por ejemplo, el concepto de estructura está en Ortega antes que en los formalistas rusos y, por supuesto, mucho antes que en críticos contemporáneos como Northrop Frye. En *Las meditaciones del Quijote* ya está clara la idea de estructura. Y una posibilidad de aproximación a la obra literaria. Esto lo sabía y lo he tenido presente. El concepto de distancia lo aprendí de Ortega, en un ensayo que leí primero en francés que en español. En el número de *La Nouvelle Revue Française* dedicado a Proust, hay un artículo suyo que después incorporó a uno de los tomos de *El espectador*; se llama «Distancia, tiempo y forma en Proust».

Así, los conceptos de estructura, distancia y tiempo no he tenido que aprenderlos de los formalistas ni de los críticos contemporáneos, porque los había aprendido de Ortega antes de 1931. Esas lecturas de Ortega eran lecturas más bien dispersas, no el tipo de lectura coherente, de críticos «profesionales» que luego he hecho aquí. Un

crítico que también he leído hace tiempo es C. S. Lewis; me enseñó muchas cosas, pero concretamente, y en lo referente a las técnicas de la crítica, me enseñó a fijarme con cuidado en los usos de la obra literaria. Intuiciones más bien borrosas, estaban en él perfectamente articuladas.

B. A.: *¿Y cómo entra aquí don Eugenio d'Ors?*

R. G.: Eugenio d'Ors, si no me equivoco—eso tendríamos que comprobarlo con Manolo Gil y con Aranguren, que asistieron también a las clases de don Eugenio—, fue el primero a quien vi distinguir el contexto de la vida del contexto de la literatura. Esto ahora es casi obvio, ¿verdad? Cuando se estudiaba cuidadosa y rigurosamente un problema, don Eugenio quería ver a qué esfera pertenecía, sin ignorar que la literatura es parte de la vida y que en la vida hay literatura. La voluntad de no mezclar, de no aplicar los criterios que pertenecen a una serie de sucesos, los vitales, a otra serie de sucesos que son los términos artísticos, tengo la impresión de que la he recibido de Eugenio d'Ors.

Mi conocimiento de Ortega es un conocimiento a través de los libros, de autor a lector. Conocí a Ortega en 1935 y lo vi sólo tres o cuatro veces. Con don Eugenio tuve relación más directa, más constante, amistosa y personal, desde mis veintidós años. Y esto me marcó: la palabra de don Eugenio, y no sólo la palabra escrita, sino la palabra hablada. En cuanto a los libros, no sabría poner el dedo sobre los textos, porque lo que más he leído de don Eugenio, o lo que he leído más veces, son los escritos sobre arte. Su *Cezanne* me atrajo al arte moderno, me enseñó a verlo, cosa que en aquella época creo que solamente don Eugenio podía hacer.

B. A.: *¿Qué influencia crees que ha tenido sobre tu crítica el haber vivido y trabajado en los Estados Unidos?*

R. G.: Te diré un detalle externo, por lo que valga: escribir menos y escribir más despacio. No sé por qué, pero los Estados Unidos me han forzado a reescribir una y otra vez o a corregirme constantemente. Citaré un ejemplo. El ensayo dedicado a *Fortunata y Jacinta* en *Técnicas de Galdós* lo escribí ocho veces; lo escribí, lo corregí en ocho versiones distintas; lo dejé un año dentro de un cajón y lo volví a revisar, puramente cosas de estilo, antes de publicarlo. Creo que eso forma parte de lo que te decía hace un momento: de la exigencia de rigor, de eliminar lo superfluo, de eliminar las disquisiciones y atenerme a lo esencial.

B. A.: *¿El hecho de estar enseñando habrá también influenciado tu crítica?*

R. G.: La comunicación con los estudiantes me impuso el deber de ser claro, el deber de ser sencillo. Eso se lo debo a los Estados Unidos, porque aquí es donde mi conato ha tendido a exponer con orden y con claridad. Necesitaba que los estudiantes entendieran, y para eso, lo primero es atraerles. Me ha parecido que en alguna etapa de la elaboración del ensayo crítico hay que dedicar una cierta atención a los intereses legítimos del lector, que quiere que lo que se escriba resulte atractivo y no sólo verdadero. No he podido desprenderme por completo de esa preocupación que, sin duda, alguien llamará esteticista.

Y ahora es la oportunidad de que te confiese algo. Me has preguntado qué cambios ha producido en mi vida los Estados Unidos. Hace algunos meses decía a Allen Phillips que tengo la impresión de que antes escribía con más soltura, como si mi imaginación no estuviera coartada por la exigencia del rigor que ahora se me impone. Siento que antes escribía con más libertad, con más imaginación, y que entre tantas cosas como creo haber ganado en los últimos años, algo se ha perdido.

Según el tiempo va pasando he ido persuadiéndome de que el arte de escribir consiste en corregir. Y se llega a un punto en que al corregir se puede pecar por exceso. Puedes quitarle ímpetu y gracia a la escritura, que es quizá más exacta, más rigurosa y más perfecta, pero que está menos bien.

B. A.: *Esa depuración de tu crítica, esa búsqueda de más rigor, ¿será por influencia de Juan Ramón Jiménez?*

R. G.: Sí lo creo. Es una influencia clara, la de Juan Ramón. El ejemplo de Juan Ramón, el haber estado dos años metido entre sus manuscritos, mañana, tarde y noche, viendo el ejemplo infatigable de este hombre y la cantidad de manuscritos de sus obras. También me ha influido la idea de Montesinos, que en su libro sobre Alarcón dice que éste no llegó a ser un gran escritor por falta de esfuerzo.

B. A.: *¿No te parece cierto que tus lecturas han cambiado también? Porque hay una ampliación muy grande de lecturas críticas, si se compara el fondo subyacente de «Una poética para Antonio Machado» y el de libros anteriores. ¿Eso será también resultado de la experiencia americana?*

R. G.: Es una buena observación. Entre el fondo crítico de libros como los de Unamuno y Machado, y los anteriores, por ejemplo el de

Galdós, hay un cambio. Para escribir el libro sobre Galdós traté de leer todo lo que se había escrito sobre Galdós; para el dedicado a Antonio Machado, además de leer lo escrito sobre él, leí muchos textos sobre poética, crítica literaria y poesía; leí mucha crítica norteamericana que era lo que tenía más a mano y la que me parecía mejor. Leí también crítica francesa, y otras cosas; lo que se me puso al alcance. Además, el libro sobre Galdós lo escribí en dos años, y el de Machado tardé en escribirlo casi cinco. Eso muestra que algo había cambiado en ritmo de trabajo.

B. A.: *¿En qué estás trabajando ahora?*

R. G.: Después de terminar el libro de Machado, preferí no emprender ningún otro. No estoy seguro de qué podría hacer si intentara escribir un libro doctrinal sobre la novela. Por eso, estoy escribiendo ensayos sueltos sobre novelas, que se agruparán para su publicación porque arrancan de una misma idea. Después intentaré anteponerles una introducción teórica. Tengo notas para escribir un capítulo inicial sobre estructura novelesca, y podría ponerme a escribirlo mañana, pero algo me dice que no, que no lo haga. Quizá me ha retraído la falta de energía, la falta de salud en este tiempo. Así que ahora estoy escribiendo estudios críticos de novelas contemporáneas—siento que tengo un deber profesional hacia novelas recientes, novelas importantes, en algún caso silenciadas—; acabé un ensayo sobre *Parábola del naufrago*, de Delibes; otro sobre *Volverás a Región*, de Juan Benet, y el último que he terminado es sobre *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. En cuanto pueda analizaré *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio.

B. A.: *¿Todo tu trabajo ahora es crítica textual?*

R. G.: No. Al lado de ese interés formalista siento el deseo de explorar a fondo el horizonte cultural de una época concreta: la modernista. El libro que hoy estaba leyendo trata de Fernando Pessoa, el poeta portugués. En él encuentro reflejadas las mismas preocupaciones que en Yeats o en los modernistas hispánicos; la misma preocupación por lo oculto, por el espiritismo, por la teosofía, por una serie de fenómenos que están pasando, o han pasado inadvertidos hasta hace muy poco, y me parece que conviene llamar la atención sobre ello. Alguien debe hacerlo.

Estoy recogiendo materiales, más materiales, hasta que me desborden otra vez, ¿verdad?, sobre las ideologías del modernismo. Por supuesto, ese no será, si llega a ser, un libro crítico, sino de exposición e historia de las ideas que en la época modernista fueron recogidas y proyectadas en la obra literaria. Quiero ver hasta qué punto la teoso-

fía y el espiritismo dan lugar a los *Cuentos extraños*, de Lugones, a páginas narrativas de Rubén Darío o de Horacio Quiroga, y, anteriormente, de Eduardo Holmberg. Veamos cómo las ideas teosóficas, las de la kábala judía, la tradición gnóstica... operan sobre Valle-Inclán y determinan su estética. De modo que, como siempre, no logro ser exclusivamente una cosa, hombre de una sola cuerda.

B. A.: *¿Cuáles son las lecturas recientes que te llevaron hacia una crítica más rigurosa? Imagino que las hiciste en la última década, pues cuando yo estudiaba contigo, hace diez años, no tenías el mismo criterio crítico, o, por lo menos, así me lo parece.*

R. G.: Sí, es cierto. Entre esas lecturas recientes, hechas en los últimos diez años, está la primera obra extensa escrita por un formalista ruso. Era la de Propp, en inglés, *Morphology of the Folk Tale* (Morfología del cuento popular), y realmente me impresionó. Propp ha conseguido resultados de una exactitud que yo no había soñado que se pudieran lograr.

Después leí ensayos, en revistas; me dediqué a perseguir todo ensayo escrito por un formalista ruso que estuviera a mi alcance en las lenguas que conozco. Al final de los años sesenta aparece la antología de ensayos de Todorov, más amplia que la publicada en inglés por la Universidad de Nebraska. Poco a poco voy leyendo más y más trabajos: libros de Batkin, sobre Dostoievski y sobre Rabelais, por ejemplo, y me doy cuenta de que el *new criticism* es desvaído reflejo de lo que los formalistas hicieron, tanto en logros concretos como en perfección metodológica.

Hacia 1960, recién llegado a Texas, leo el libro de Lévi-Strauss *Tristes tropiques*, y empiezo a seguir con extraordinario interés lo que escribe este hombre y lo que hacen sus discípulos, aunque los críticos literarios de la escuela me interesan mucho menos que el antropólogo. Estas lecturas producen cierta fermentación en mi pensamiento. Los primeros indicios de esa fermentación pudieron advertirse en un curso del que los estudiantes, al parecer, guardaron buen recuerdo. Fue un curso del año 1963 o 1964 sobre creación del personaje en la novela moderna.

B. A.: *¿Puedes especular sobre las razones que te incitaron a escoger los temas de tus estudios, el modernismo, por ejemplo, u otros?*

R. G.: Sí. Puedo incluso recordar con bastante precisión lo que he escrito en unos capítulos de cierta autobiografía inédita, dictados en los años 1953 y 1954, en Puerto Rico. Allí cuento cómo lo primero que he leído en poesía, los primeros poemas que aprendí de memoria, fueron de Rubén Darío. Cuento cómo Luis Alonso y yo paseábamos

por la muralla de Astorga, niños de once o doce años, recitándonos el uno al otro poesías de Rubén. También cuento cómo ese fue mi primer entusiasmo «literario, muy duradero». Siendo algo mayor, me llevó mi padre unos días a un pueblo de la montaña de León, Mogrovejo, donde un tío mío era médico en el balneario. Conocí un montón de gente, bañistas se llamaban, entre ellos a una muchacha de diecinueve o veinte años, estudiante, cosa entonces insólita en una mujer, que tenía la *Segunda antología*, de Juan Ramón Jiménez. Su entusiasmo era grande, y contagioso; fue como un deslumbramiento en que poesía y vagos ardores adolescentes se mezclaron. Por un fenómeno histórico, natural, hacia 1922 la poesía que se leía en España era poesía modernista. Ese es el momento en que yo entro en poesía (como lector, claro). Y entro con Rubén Darío, y con Antonio Machado y con Juan Ramón. Recuerdo el entusiasmo de esa chica, y cómo para mí la poesía de Juan Ramón sonaba distinta. Esos son los tres poetas iniciales, los tres poetas de mi adolescencia. Luego Alberti, García Lorca..., pero esas son lecturas de juventud.

B. A.: *¿Cuándo vino tu entusiasmo por Guillén?*

R. G.: Hacia los veinte años, por contagio probablemente de Leopoldo Panero, *Cántico* se convirtió en libro de cabecera. Sentíamos, creo, la calidad extraordinaria de la poesía de Guillén: su falta de sentimentalidad, su intenso lirismo. Leerla nos parecía un ejercicio espiritual maravilloso, y sentíamos también que entender esa poesía, participar en esa poesía creaba en nuestro grupo un cierto espíritu comunitario. El hecho de que nos interesara, y hasta nos apasionara Guillén, dependía de que leerlo era un ejercicio intelectual de primer orden que nos distinguía de quienes pensaban que Guillén no era inteligible, que Guillén escribía una poesía fría, etc. Sigo creyendo que la poesía de Guillén es una poesía de la inteligencia. Cada vez desconfío más de los retoricismos de la vaguedad. A más de cuarenta años de entonces sigo leyendo a Guillén con deleite que no disminuye.

B. A.: *¿Qué otros poetas te han interesado más tarde?*

R. G.: De poetas más jóvenes, poetas de mi generación, recuerdo la impresión de sorpresa que en época mucho más tardía me produjo el encuentro con la poesía de Paz. Sí. Es curioso. Descubrí primero la poesía de Paz que la obra de Borges, por ejemplo. Puedo decir que hasta 1953, hasta que llegué a Puerto Rico, no he conocido la obra de Borges. En cambio, la de Paz, o al menos el tomito primero de *Libertad bajo palabra*, lo había leído en Santander a raíz de publicarse. No puedo darte ahora la fecha. Fue para mí un descubrimiento extraordinario.

Entrados los años cuarenta, durante la guerra mundial empiezo a conocer poetas más jóvenes que yo: José Luis Hidalgo, Julio Maruri, José Hierro, el grupo de Santander, adonde llegué en el otoño de 1941; esos chicos están haciendo algo nuevo, cosas diferentes. Como las están escribiendo, naturalmente, los poetas de mi generación: Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Ildefonso Manuel Gil, Luis Rosales; los cuatro, siendo tan diferentes, se me presentan unidos, como un bloque.

B. A.: *¿Piensas que se puede fijar de alguna manera el fin del modernismo?*

R. G.: No lo creo fácil. Me he opuesto a la idea de fijar una fecha exacta al comienzo del modernismo, y por las mismas razones considero imposible decir: 1935, 1940, 1945, final del modernismo. Siempre quedan flecos colgando de una época a otra. Hay una especie de lenta agonía en las tendencias artísticas, y sólo cuando estas tendencias se han diluido puede afirmarse que la época es otra. Es curioso que los años setenta, en que estamos viviendo, presenten una especie de resucitación de algunas de las tendencias que estoy estudiando en el modernismo. Estos estudiantes de hoy, esos chicos que quieren vivir en la paz y en la armonía universal, buscan en las filosofías orientales y en el ocultismo, salidas; no sé si las encuentran, pero las están buscando. Otros tienden al anarquismo, a un anarquismo pacífico, sin bombas, pero que les incita a desatar la autoridad del Estado, porque desprecian al Estado y a cuanto de él procede. Niegan la autoridad de los padres porque no tienen ni estimación ni respeto por ellos, ni por la situación en que los padres les han colocado. Se puede decir que algunas de las ideologías características del modernismo persisten y perviven en estas actitudes. Ahora, ¿van a surgir o están surgiendo obras como las de Lugones, Quiroga, Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, obras que responden a esas ideologías? No lo sé ni lo puedo predecir. Y como el modernismo me interesa en cuanto época que se proyecta en la literatura y en la obra literaria, *allí* sí que puedo decir que el orientalismo esotérico, el anarquismo y el ocultismo determinaron la creación de obras valiosas: poemas, cuentos, novelas... Esto es un hecho.

B. A.: *Ivan Schulman habla de la continuada existencia del modernismo, que él encuentra especialmente evidente en el lirismo y en la voluntad de estilo de la novela contemporánea hispanoamericana. Ve esto como prueba de la mayor influencia del modernismo en Hispanoamérica que en España. ¿Estarías de acuerdo con él?*

R. G.: Sí lo estoy en que el modernismo está todavía operando de

alguna manera. Es una época que pasó, pero todavía, como dice Schulman, hay en ella relentes del pasado. En la novela tales relentes se declaran en un cierto lirismo que aparece aún en novelas muy «modernas» (lo pondría entre comillas), donde el modernismo parece superado, como sería, por ejemplo, *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias. Por muy realista y cruel que haya querido hacer la representación del tirano; la del amor pudiera proceder del cuadro delicadísimo y fragante esbozado por Martí en *Amistad funesta*.

Ideas como esta de Schulman hay que explorarlas y estudiarlas. También estamos obligados, gente como Schulman, o como Allen Phillips, o como yo mismo, a prevenirnos contra algo que sucede cuando una persona está muy interesada en algo, que es encontrar las huellas de nuestra preocupación en todas partes. Tengo un amigo filósofo que al ver cualquier referencia a la filosofía contemporánea, exclama: «Ya lo dijo Platón», y efectivamente lo dijo, pero de otra manera. Tengamos cuidado con no decir: lo que aparece como novedad en esta novela ya lo hicieron los modernistas. Quizá lo decisivo son las variantes.

B. A.: *Me parece que Schulman en este sentido también contrasta la novela española y la hispanoamericana, dando a entender que como el modernismo fue más fuerte en Hispanoamérica, la novela que allí se escribe ahora, beneficiándose de los hallazgos modernistas, es en cierta manera superior a las escritas en España.*

R. G.: Sí, quitando la generalización, que me parece exagerada, estoy de acuerdo en que la novela española ha caído con frecuencia en un realismo mecánico, socialista, o no socialista; un realismo limitado, político-social, que ha coartado la imaginación de algunos buenos escritores. Esto es cierto. Yo diría que el modernismo liberó a los americanos de esa tendencia al realismo «a outrance» de los españoles, y así enriqueció sus posibilidades imaginativas. Eso francamente lo creo, en líneas generales, haciendo todas las excepciones que quieras, ¿verdad? Hasta hace seis u ocho años nuestra novela estaba demasiado apegada a ese realismo de vuelo corto. Exceptuamos *El Jarama*, *Tiempo de silencio* y luego las obras de Juan Benet y otros. Novelistas estimables, que podrían haber hecho otras cosas, como García Hortelano, se sujetaron a moldes demasiado rígidos, a concepciones de la novela que gravitaban sobre su talento. Es posible también, y esto no lo señala Schulman, que los escritores españoles hayan sentido la obligación de dar testimonio de una circunstancia político-social que no les permitía tratar de cambiarla o de modificarla por otros medios. Novelar como novelaron fue un medio ciertamente limitado, de luchar por la libertad y por el progreso; se han

preocupado más de ser progresistas que de ser novelistas. Y te hablo de gente de verdadero talento.

B. A.: *Has sido novelista y crítico. ¿Qué opinión tienes de la relación entre el escritor imaginativo y el crítico?*

R. G.: Mi experiencia como escritor imaginativo es muy pequeña; publiqué algunos cuentos, dos novelas cortas, varios poemas, sarampión lírico juvenil. Pero muy pronto, al final de la guerra civil española, es decir, a mis treinta años, había decidido dedicarme fundamentalmente a la crítica. Al final de la guerra escribí *El destello*, por necesidad de grabar ciertas imágenes, recuerdos de guerra, sobre todo el de una muchacha que conocí en Alicante y que me había impresionado mucho —llevaba un drama dentro—, y cierta anécdota que oí contar a su propósito. Lo escribí como una especie de memorándum, y años después, al leérselo en Santander a unos amigos, ellos decidieron que se debía publicar. Apareció primero en edición para amigos y luego en la colección «Viento Sur». Tuvo una resonancia muy superior a lo que yo esperaba. Pero entonces, como te digo, ya había tomado la decisión de dedicarme a la crítica, pensando que ésta en sí era un trabajo absorbente; puedo decir que las energías creativas que yo tuviera las dirigí a la crítica.

B. A.: *¿No habías escrito también novelas?*

R. G.: Antes de la guerra había escrito dos, que nunca he publicado. Una se llamaba *Tiempo de vacaciones*; la otra, *Los días perdidos*. La primera era una novela de amor juvenil, sin gran trascendencia; la segunda era una novela política. La primera iba a publicarla la Editorial Signo, en Madrid; la guerra impidió que apareciera. No me hubiera importado que se publicara; sería como *Fin de semana*, narración casi adolescente, y nada más. Al final de la guerra fui detenido ocasionalmente; cuando fui puesto en libertad decidí romper algunos capítulos de *Los días perdidos*, porque ocurría una cosa curiosa. Esta novela, escrita en el invierno de mil novecientos treinta y cinco-mil novecientos treinta y seis, a la vista de lo que ocurrió en el año mil novecientos treinta y seis, resultaba profética. Era la crítica de una conspiración política en Madrid, y la acción transcurría en un día o en tres, no recuerdo bien. El protagonista era un profesor universitario; acaso proyectaba en él mi deseo de ser profesor, más bien que abogado fiscal en Soria. Pues bien, algunos capítulos de ese libro pensé que pudieran parecer escritos durante la guerra, y podría ser peligroso que fueran leídos fuera de contexto. De modo que los destruí, y el borrador está ahora incompleto. Creo que esta novela era mejor que lo escrito anteriormente por mí. Si después me concentré

en las tareas críticas, quizá es por pensar, como ya te he dicho, que la crítica es autobiografía.

En la crítica uno pone muchas cosas, conscientemente a veces, inconscientemente más a menudo; cosas que se deslizan, visiones que uno cree que ha desechado, y no, aparecen en forma de metáfora, o a través de una hipérbole. He pretendido llegar hondo a las obras, y no se puede penetrar en la última dimensión del texto sin participar con cierta pasión en el proceso de reordenación de la obra comentada. Este proceso, por riguroso que sea, está determinado en buena parte, por lo que uno cree que debe ser una obra literaria.

B. A.: *¿Quieres decir que al leer un texto que le parece frustrado, el crítico no puede evitar el pensamiento de que pudiera haber tomado otro giro, haber sido compuesto de otro modo?*

R. G.: El crítico después de todo es un lector, y los novelistas siempre han contado con el lector como parte de la novela. Desde el *Libro de Buen Amor* acá, el autor tiene conciencia de la presencia del lector. Quiere decirse que el crítico tiene un cierto derecho en cuanto lector a responder como el lector fiel, el lector amigo, pero, también, como el lector imaginativo que el novelista postula para la novela. En nuestro tiempo, esto se ha recrudecido. Sabes hasta qué punto *Rayuela*, de Cortázar, depende del lector. Angel Ferrant creó unas esculturas que llamó «Tableros cambiantes», en las que trozos de madera de distintas formas y colores quedaban colocados sobre unos tableros de modo que pudieran cambiar de posición a voluntad del espectador; éste los desplazaba libremente, contribuyendo así a crear una escultura que ya no era sólo del autor. ¿Será eso lo que ha pretendido luego Cortázar? Está dando al lector, al crítico, una participación deliberada en la creación de la obra del arte. El lector amigo suplirá de alguna manera lo que el autor no hizo, o no dijo, o lo dijo entre líneas. Si debe recordarse que debemos leer las líneas primero, y luego entre líneas; lo demás es una lectura insuficiente. Y si hemos de leer entre líneas, será inevitable poner en la lectura, con mucha vigilancia sobre lo que ponemos, algo de nosotros mismos. No sería legible una crítica de la que el autor se excluye. Creo sencillamente que el difunto positivismo crítico era de un aburrimiento fatal.

B. A.: *¿Tienes algunas ideas, en general, de las zonas de la literatura española necesitadas de más esfuerzo crítico; es decir, de las zonas en cuyo estudio debieran concentrarse los críticos de esa literatura?*

R. G.: En lo que conozco y estudio más, la de los siglos diecinueve

y veinte, las novelas de Galdós empiezan a estar saturadas de comentarios. Hay mucha bibliografía galdosiana; crece constantemente. Aun así, es imperioso estudiar el teatro de Galdós. Está poco estudiado. Segundo, las novelas sólo se han estudiado desde puntos de vista limitados. Será necesario que los críticos traten de estudiar con criterio e instrumental moderno sus novelas o las más importantes, que todavía son susceptibles de nuevos análisis. Tercero, los Episodios Nacionales, todavía más necesitados de estudios de crítica literaria propiamente dicha; hasta ahora son los historiadores y sociólogos quienes más se interesan en ellos.

Para citar otro ejemplo que conozco, ¿qué te diré de Juan Ramón Jiménez? La poesía de Juan Ramón está virtualmente sin estudiar. Reconozco mi culpa por no haber contribuido más activamente a ese estudio. Juan Ramón, al escogermé para cuidar de la Sala Juan Ramón y ocuparme en la ordenación de sus papeles me alejó de la crítica; era más urgente ir dando cosas inéditas, publicar textos que parecía importante dar al público, cuanto antes. De modo que me desvié hacia este tipo de trabajo y me siento en falta con Juan Ramón. De otro de los escritores que he estudiado con más interés, Unamuno, tengo que decir que allí es probable que estemos llegando al límite. El pensamiento de Unamuno está bien estudiado. No sé si hace falta una obra de síntesis. La obra de Ferrater es quizá un poco breve.

Después, Antonio Machado. Es uno de los poetas contemporáneos que ha sido mejor estudiado. Mejor, no tanto, por razones cuantitativas como porque se han dedicado a la exégesis de Machado críticos tan eminentes como algunos de los que te cité ayer mismo: Amado Alonso, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Luis Felipe Vivanco, José Luis Cano, Aurora de Albornoz...

B. A.: *¿Qué figuras te parecen que deben ser estudiadas con más urgencia?*

R. G.: Si sigo individualizando, encontraríamos grandes baches. Por ejemplo, el bache crítico sobre Pío Baroja. No sabemos apenas nada de lo que es la obra de Baroja. Azorín está estudiado con criterios, a mi juicio, anticuados. Tendrían que interesarse en él críticos jóvenes, que conozcan su oficio. Son dos enormes campos abiertos dentro del modernismo español.

¿Figuras «secundarias»? Don Manuel Machado está poco estudiado. Hay un libro estimable de Brotherton, y el gran ensayo de Dámaso Alonso, pero no mucho más, salvo un capítulo de Luis Felipe Vivanco. Es otro de los poetas que merece estudio.

Resumiendo, hasta hace aproximadamente diez años la atención de la crítica española se dirigió preferentemente a la poesía; ahora el

interés predominante se ha desplazado a la prosa. Apenas veo, en cambio, interés por el teatro, pese a los esfuerzos de José Monleón, Ricardo Doménech y algún otro. Ruiz Ramón ha escrito una historia muy estimable del teatro español. En mi opinión el teatro contemporáneo en España es muy inferior a la poesía y a la novela.

B. A.: *Concentrándonos ahora en tus propios libros, ¿qué cambios harías hoy en libros anteriores, como Autobiografías de Unamuno, por ejemplo?*

R. G.: Al *Unamuno* le faltaron diez páginas preliminares, de introducción, en que se expusiera la idea central de la obra, que está claramente expuesta en distintas partes del libro. Pensé entonces que era preferible dejar al lector que descubriera por sí las claves que yo había dispersado. Ahora me parece que eso fue un error. El crítico no tiene derecho a hacer eso. Su propósito debe quedar en claro desde el principio, y ordenar las claves en correcta formación, para que el lector sepa a qué atenerse.

Cuando escribí *Autobiografías* quise mostrar que Unamuno al novelar no había hecho sino novelarse a sí mismo. La tesis no es mía; Melchor Fernández Almagro la sostuvo años antes. Yo la descubrí por mi cuenta, siquiera más tarde me di cuenta de que, como era previsible, otro la había registrado primero. Siempre hay alguien que ha visto las cosas antes.

B. A.: *Es una idea de origen freudiano, ¿verdad?*

R. G.: Pues, es posible; sí. Yo pensé, y en el libro está, que don Miguel al utilizar siempre una misma materia novelable, su propio múltiple ser, había querido asegurarse la inmortalidad representándose bajo número considerable de figuras, pues había más posibilidades de salvación, de perduración de la complejidad unamuniana, cuantos más fueran los entes novelescos en que encarnara y reviera. La idea sigue pareciéndome defendible, y cuando se presente la oportunidad de revisar el libro mantendré lo dicho, pero añadiendo una introducción: extraeré del texto las claves dispersas, y las organizaré como prólogo.

B. A.: *Lo que a mí se me ha ocurrido, leyendo esta obra, es que, al llegar al final, espero una conclusión que no encuentro.*

R. G.: Quizá tienes razón; quizá no necesita introducción, sino conclusión. Pero creo preferible advertir al lector de lo que se pretende, y así lo hice en *Una poética para Antonio Machado* y en *Técnicas de Galdós*. En *Técnicas de Galdós* más de la mitad de la introducción quedó en notas, sin llegar a escribirla. La redacté cuando esta maldita enfermedad empezó a manifestarse y tuve un fallo de energía; pensé

que si quería escribir la introducción según la imaginaba necesitaría seis meses de trabajo, y no valía la pena.

B. A.: *Y en cuanto a De Goya al arte abstracto, ¿hay algo que cambiarías allí, en el contexto de tu criterio crítico actual? Sería de interés si pensando en este libro dijeras algo sobre la relación entre la crítica de arte y la crítica literaria.*

R. G.: Es terreno resbaladizo. El interés por la literatura, y el interés por las demás artes es paralelo; la escultura, la pintura, la música, la arquitectura me interesan en diverso grado, pero siempre como fenómenos paralelos. Creo difícil y hasta arriesgado mezclar el estudio de las artes plásticas y el de la literatura. No estoy seguro de si al escribir ahora un libro, como *De Goya al arte abstracto*, insistiría en las relaciones entre pintura y literatura en la obra de Solana. Hoy creo que para entender los cuadros de Solana es preferible olvidarse de la llamada generación del noventa y ocho y de los lugares comunes «literarios» invocados cuando se habla de ella. Veamos los cuadros de Solana como pintura. Mi error en este punto me lo señaló don Eugenio d'Ors cuando, refiriéndose a Goya, me dijo que mejor que ibérico sería llamarlo italiano. Tenía razón. Yo cometí el error de situar la pintura de Solana y la de Goya en el contexto de la literatura, dejándome llevar por una tentación en que hoy no caería.

B. A.: *También en ese libro estableces una comparación muy interesante entre la pintura de Miró y la poesía.*

R. G.: Sí, lo de la poesía de Miró es evidente, pero es una poesía pictórica. Cuando afirmo que Miró pretende llevar a la pintura algo equivalente a lo que San Juan de la Cruz hace en la poesía, estoy refiriéndome a la esencialidad y a la pureza del esfuerzo. Tiene sentido decir que San Juan y Miró, en determinados momentos, han experimentado un tipo de intuiciones análogas. Este tipo de intuiciones traducido visualmente, alcanza una significación diferente que expresado en la palabra. Esto es de cajón. La palabra, por balbuceante que sea, significa desde antes de ser utilizada; la pintura proyecta en el espacio, por medio de formas y de colores, invenciones no lastradas de antemano. Las formas pueden ser, y en el caso de Miró son, ambiguas, fragantes —perdóneme la sinestesia; es una forma poco crítica de hablar, pero quiero decir que son algo muy tierno, algo muy espontáneo, muy natural— sin gravitación de significaciones latentes anteriores a su invención misma. Miró pudo sentir una emoción difusa sentado en la catedral vieja de Barcelona, oyendo la música del órgano. Pero lo decisivo no es eso: luego, en la calma del estudio ha pintado centímetro

a centímetro, con rigor, con cuidado, con suma disciplina. Esto y no aquello es la creación.

B. A.: *¿Crees entonces que no se debe hacer comparaciones entre arte y literatura?*

R. G.: No; no me opongo a ellas; está bien que se intenten, pero los resultados no serán críticos en sentido estricto. Las comparaciones o los paralelos entre pintura y poesía, pudiéramos adscribirlos a otro género, a un género tan valioso y estimabilísimo como lo es el ensayo literario. Habría que hacer una defensa del ensayo literario, como oposición a la crítica literaria rigurosa, ascética. Esa clase de ensayo pudiera resultar interesante, ameno para el lector, y a veces muy aleccionador. Hay un pero: está al alcance de muy pocos.

B. A.: *¿En Una poética para Antonio Machado hay capítulos que te parecen mejor logrados que otros?*

R. G.: Me esforcé en que el libro tuviera un tono uniforme, pero acaso algunos capítulos tengan mayor originalidad: el dedicado al tiempo es menos nuevo, creo yo, que los dedicados a la distancia y al tono. Tal vez hay algún pequeño descubrimiento en el capítulo sobre el silencio en Machado, tema que no se había tratado antes, según yo lo planteo. También tienen cierta novedad las páginas en que se estudia el espacio machadesco como el espacio del espejo. Estos capítulos me parecen más originales, pero también, quizá por el tiempo que me llevó, debo decir que los dos últimos capítulos dedicados a la condensación, siendo menos nuevos, sintetizan o quieren sintetizar muchas cosas. El trabajo de redactarlos me exigió exactamente seis meses.

B. A.: *¿Al crear el libro sobre Machado estabas consciente de que hacías lo que creo que nadie había hecho antes; colocarlo en un ámbito universal?*

R. G.: El libro de Machado, en cuanto a intenciones, es el más ambicioso de los que he escrito; lo escribí con propósito de universalizar al poeta, y me alegra de que lo hayas visto así. La idea era desprovincializar la crítica. La dedicada a Machado se ha complacido en hablar del casticismo, indigenismo, campos de Castilla, Soria, el Machado humanamente, admirable de la guerra... Yo quería olvidarme, hasta donde pudiera, del Machado hombre (al que no tendría inconveniente en dedicar un libro), y concentrarme en el estudio de su poesía, situándola en un ámbito que la hiciera relacionable con la gran poesía que en este siglo se ha escrito. Eso es lo que llamo desprovincializarlo.

B. A.: *Uno de tus libros anteriores que no mencionas mucho ahora*

*es la Vida de Pereda. Por ser biografía, ¿es libro que ya no te complace?*

R. G.: Para empezar, la *Vida de Pereda* no me parece un libro escrito de la manera que debiera estar escrito. Siendo mi primera tentativa en el género biográfico, la escribí demasiado obseso con el dato y con el documento. La fidelidad al dato y la fidelidad al documento son, en ese libro, absolutas. Cuando en él se dice: «ayer llovió», es que había un dato probatorio de tal lluvia; si se afirma que don José María se levantó cansado, es que tenía información segura de que así sucediera. De modo que escribí partiendo de una decidida hostilidad a la novelización del personaje. Dispuse de información abundante, y sobre esa base construí un libro que en su modestia me parece estimable. Ahora necesitaría revisión; quisiera decir cosas que entonces no dije, probablemente por una cierta autocensura. Vivía en Santander, la ciudad de Pereda; en Santander es una figura un poco sacrosanta, no se la puede tocar. No dije, por ejemplo, que *Sotileza* es novela más oscura de lo que suele pensarse: las relaciones entre Muergo y Sotileza dan pie a la idea de que Sotileza no es una figura angelical, sino de carne y hueso, lo que la hace más interesante y más importante.

Me gustaría que esta biografía hubiera sido superada; debiera haber sido superada. Perdón por la inmodestia; no lo ha sido. Hace falta una biografía de Pereda mejor que la mía, más amplia, con análisis detallados de las novelas; en fin, un tipo de biografía literaria que yo no quise o no supe escribir.

B. A.: *Casi al mismo tiempo que Vida de Pereda publicaste un estudio sobre novelistas ingleses contemporáneos, tema bastante insólito entonces en España. Creo que sería interesante saber cómo fuiste atraído por ese tema.*

R. G.: En los años de la República, en mil novecientos treinta y uno y los inmediatos siguientes, estuve estudiando alemán. Incluso, fui a Alemania en el año mil novecientos treinta y cinco, y me hacía la ilusión de que sabía un poco de alemán. Cuando estalló la guerra civil mi incompatibilidad con lo alemán fue absoluta. Absurdamente, porque absurdo es el hecho, no pude seguir con el alemán; pensé que entre la cultura alemana y yo se había establecido una barrera muy difícil de salvar. Y desde antes de terminar la guerra, con un soldado amigo que sabía el inglés, o creía que lo sabía, comencé a estudiar inglés. Cuando terminó la guerra, estaba decidido a seguir trabajando. Ocurrió que en la España de nuestra posguerra, años mil novecientos cuarenta y uno a mil novecientos cuarenta y cinco, apenas nadie es-

cribía sobre novela inglesa, y por alguna razón, yo, que estaba muy metido en ese tipo de lecturas, empecé a publicar ensayos sobre novelistas ingleses contemporáneos; aparecieron en revistas varios de estos ensayos, y Luis Horno Liria, que dirigía la Editorial Cronos, una subsidiaria de la Librería General de Zaragoza, se ofreció a editar un libro donde se recopilaron esos trabajos, los ya publicados y algunos nuevos. La edición del libro coincidió con el momento álgido de mi entusiasmo; acababa de terminar la lectura del *Ulises*, con la ayuda de miss Adela Lathon, y también de la traducción francesa.

B. A.: *¿Que recepción tuvo el libro?*

R. G.: Tuvo éxito, sobre todo de crítica; como ninguno de mis otros libros ha tenido. Es curioso que mis libros primeros lograron una recepción crítica más amplia que los posteriores. Don Eugenio d'Ors dedicó nada menos que once artículos en el periódico *Arriba*, de Madrid, a comentar los novelistas ingleses contemporáneos; no mi libro, aunque me mencionaba de vez en cuando, sino los escritores que yo estudiaba.

B. A.: *¿No te parece que en tus trabajos críticos actuales hay una resonancia de estas lecturas inglesas?*

R. G.: Evidentemente. Mi opinión ha cambiado respecto a algunos de aquellos escritores. Hoy creo que Conrad es un novelista todavía más extraordinario de lo que entonces me parecía. Los he vuelto a leer. Escritores como Conrad, Lawrence, Joyce han sido lecturas constantes, de modo que obviamente debe haber resonancias tuyas en mi trabajo. En Estados Unidos volví a leer el *Ulises*, hace seis años, en una segunda lectura más difícil, porque la hacía solo y sin ayuda, es decir, salvo ciertas ayudas críticas.

B. A.: *En tu último libro, Técnicas de Galdós, salta a la vista que tu interés primordial es estudiar la estructura de la novela. En el futuro, ¿seguirás trabajando en la misma dirección?*

R. G.: Durante algún tiempo, sí. Has leído algunos capítulos inéditos de mi próximo libro sobre novela contemporánea y puedes darte cuenta de lo que estoy haciendo. Quiero publicar un libro sobre técnicas de la novela en escritores actuales; no quiero confinarme en lo galdosiano. El concepto de estructura es para mí muy amplio. Como parte de la estructura estudio espacio, tiempo, tono, voz del narrador, etc. De modo que estudiar la estructura es estudiar la organización de la novela; estudiar los principios determinantes de esta organización; ves cómo los elementos de la novela se agrupan, se relacionan. La

estructura es un orden de relaciones, un conjunto de relaciones como ya lo señaló Ortega. Por eso lo esencial es el sistema en que los distintos elementos se integran; no estos elementos vistos por separado, sino el modo en que se integran para constituir la obra de arte. Esta es la diferencia, creo yo, entre el tipo de crítica que ahora me interesa y la que escribí en otro momento, o la que hacen amigos a quienes estimo y admiro.

B. A.: *Tu idea es básicamente, ¿no?, la idea formalista.*

R. G.: Bueno llámala formalista si quieres, pero el texto que primero me orientó fue *Meditaciones del Quijote*.

B. A.: *Hablando ahora de tus proyectos. ¿Piensas continuar estudiando los «Episodios nacionales»? ¿Escribir estudios de las series que hasta ahora no has comentado?*

R. G.: Sí. Mi deseo sería escribir un libro, con un capítulo dedicado a cada serie, para ver en qué se diferencian. Un pequeño libro en torno al problema capital de estas obras: la utilización de la historia como materia novelable. Entre la primera y la última serie, las diferencias son tan grandes que saltan a la vista. Los dos capítulos ya escritos están dedicados a *Trafalgar* y a *Cánovas*. Ahora me pregunto, ¿vale la pena escribir otros capítulos para completar ese librito de que te hablo? Y por otra parte, ¿me mantengo al escribir estos estudios en la misma línea que estás viendo en *Técnicas de Galdós* o en los estudios todavía inéditos sobre Juan Benet, Delibes, etc.?

B. A.: *Me parece indispensable que continúes con las otras series, pues la manera como has empezado estudiando la primera y luego saltando a la quinta impone comprobar si la diferencia en el modo galdosiano de trato la historia responde a una evolución o es un cambio súbito en el estilo de la vejez de Galdós. Has destacado claramente el modelo picaresco y caballeresco de la comedia de magia en la última serie —idea ésta original y de gran interés.*

R. G.: Me ha preocupado destacar la diferencia fundamental, ciertamente, entre *Cánovas* y *Trafalgar*, y la que existe en protagonistas de tal contextura como Gabriel Araceli y Proteo Liviano; no tienen apenas nada en común. Quiere decirse que el Galdós maduro era mucho más imaginativo que el joven. Esto ya se ha observado, pero, cosas así hay que demostrarlas; no basta la mera impresión, la mera opinión. Al hacer tan obvia la artificialidad de la literatura, el Galdós de la última serie está cerca de algunos novelistas contemporáneos, como Borges, por ejemplo.

B. A.: *Escribiste hace años una parodia de Borges tomando como pretexto un pseudo drama de Unamuno, y me pareció excelente; es un tipo de literatura que no has practicado mucho. Sería interesante saber la recepción que tuvo ese artículo, y las circunstancias en que fue concebido.*

R. G.: Fue muy sencillo. Estaba Borges aquí, en Austin, y tuvimos infinidad de pequeñas bromas y de conversaciones; de pronto se me ocurrió que sería curioso escribir la parodia de un cuento de Borges. Y la parodia se complicó porque para aludir a la famosa memoria de Borges, y recordando que Borges me había contado ciertos chismes relacionados con Unamuno, pensé que podía relacionar el cuento de Borges con una historia o drama de Unamuno desconocido. Todo fue planeado como una broma a Borges, y, efectivamente, le divertió la cosa. Empecé a tener ciertas sospechas de la trascendencia de la broma cuando observé la reacción de la secretaria a quien había dictado el cuento, porque fue dictado. (Volviendo en avión de Nueva Orleans tomé unas notas y con estas notas dicté el cuento según es, descripción del drama de Unamuno y cuento «de Borges».) Bueno, pues a la secretaria, días después de haber mandado el cuento a «Insula», le decía yo de la broma, y se sorprendió mucho. «Pues yo —dijo— pensé que el señor Borges le había contado este drama de Unamuno; ¡como tiene esa memoria!...» «No, no, no, no fue así.» Y cuando apareció el cuento la gente lo aceptó como bueno, incluso los especialistas. Tuve que decir a unos y a otros: «No, no, eso no es verdad, es una broma», pero estaban recelosos de que la broma fuese lo que entonces les decía. En una fiesta en casa de José Luis Aranguren encontré a Emilio Salcedo que iba a publicar su biografía de Unamuno y le pedí que aclarase en ella que mi artículo tenía intención paródica y que el drama de que allí se hablaba era invención mía. Pero Salcedo no acababa de creerme e hizo que le repitiera lo que le había dicho, en presencia de Aranguren y del poeta francés Pierre Emmanuel, en honor de quien se daba la fiesta. Sólo entonces se convenció Salcedo de que era verdad lo que le decía y puso en su libro una nota que le agradecí mucho, puesto que mi pequeña broma estaba ya en tesis doctorales y hasta en las obras completas de Unamuno, y era urgente atajar la extensión del daño. Siempre me ha parecido que la parodia es un método crítico legítimo y que, además, alguna gracia tiene, pero la experiencia me ha curado definitivamente y escarmentado.

La conversación sigue. Hablamos de los críticos más jóvenes, a quien Gullón lee con interés y... con esperanza. ¡Cuánto saben estos

chicos! Esta curiosidad por lo que piensan los jóvenes, por cómo piensan los jóvenes, no es muy común en gente madura. Pero no seguiré transcribiendo. Cortaré aquí, en lo que no es todavía silencio, sino, apenas, una pausa.

*BARBARA BOCKUS APONTE*

Department of Spanish  
Temple University  
PHILADELPHIA, Pennsylvania (USA)