

ENTREVISTA

A RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT

Enrique Foffani
Universität zu Köln - Alemania

Rafael Gutiérrez Girardot, nacido en Boyacá (Colombia) en 1928, se desempeña actualmente en la Universidad de Bonn como profesor de Literatura Latinoamericana, campo de su especialización y centro de sus preocupaciones intelectuales. Ejerció la docencia en prestigiosas universidades de Colombia, Estados Unidos, Suecia, España y Alemania. Estudio con Xavier Zubiri, Martín Heidegger, Hugo Friedrich; se graduó en filosofía, en derecho y literatura. Docencia aparte, hay otras facetas de su vida dignas de ser comentadas. Fue el Agregado Cultural de la Embajada de Colombia en Bonn durante diez años. Tradujo libros de prestigiosos escritores alemanes, entre los que cabe destacar a Eugen Fink, Gottfried Benn, Hugo Friedrich, Martín Heidegger, Georg Büchner, Friedrich Hölderlin y otros. Colaboró en revistas no menos importantes entre las que mencionamos: Merkur, Die Zeit, Sur, Eco, Mito, Insula, Cuadernos Hispanoamericanos, Quimera, Índice, Camp de l'Arpa.

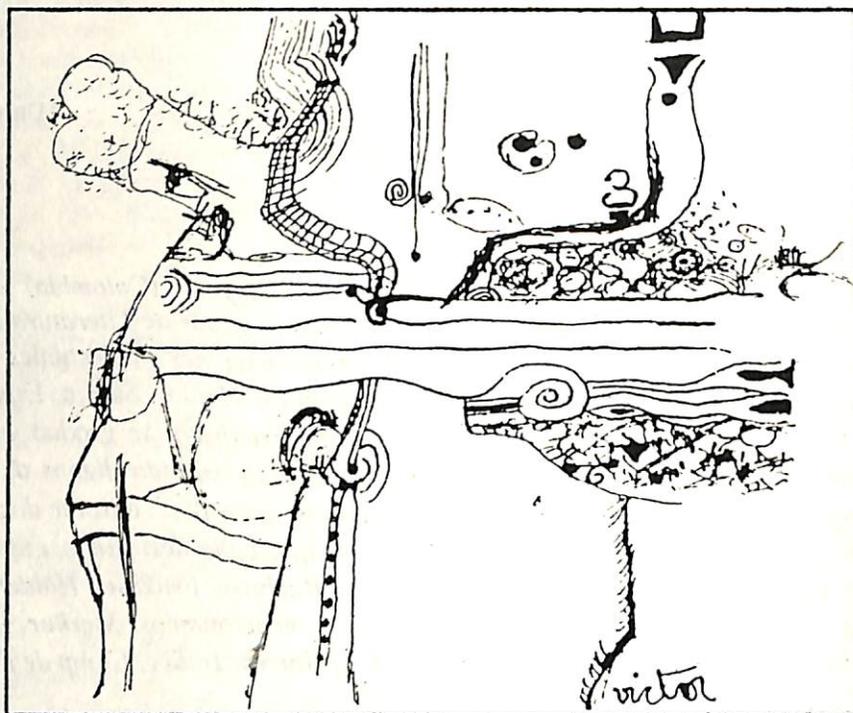
Su obra como crítico es extensísima, intensamente extensa. Sólo mencionamos los libros más relevantes: La imagen de América en Alfonso Reyes (Insula, 1956); Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación (Insula, 1959); En torno de la literatura alemana contemporánea (Taurus, 1959); Nietzsche y la filosofía clásica (Eudeba, 1966); El fin de la filosofía y otros ensayos (Medellín, 1968); Poesía y prosa de Antonio Machado (Madrid, 1969); Aproximaciones (Procultura, Bogotá, 1986); Horas de estudio (1976); Modernismo. Supuestos históricos y culturales (Tierra Firme, 1988); Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana (Cave canem, 1989); Hispanoamérica: imágenes y perspectivas (Temis, 1989); La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX (University of Maryland, 1990).

E.F.: *La crítica literaria hispanoamericana ha aparecido siempre vinculada a otros saberes (o, si se quiere, a otras disciplinas). Quizás esta actitud dialógica sea su propio modo de constitución. ¿Cuáles son, según su criterio, esos saberes fundantes (o fundamentales) de la crítica hispanoamericana?*

R.G.G.: Voy a hablar de la crítica hispanoamericana, no en general, sino en unos casos especiales.

Pienso principalmente en Pedro Henríquez Ureña o en Alfonso Reyes, y también, aunque sólo rozando problemas literarios, es ejemplar José Luis Romero. Esos saberes fundantes y fundamentales son naturalmente la conciencia histórica de América Latina dada la situación social, el desarrollo político. Y son fundamentales porque eso es un problema cotidiano, que ocupa a todos los hispanoamericanos, en parte por algunas razones que el mismo Pedro

Henríquez Ureña indica, como es el hecho de que muchos escritores fueron políticos y muchos políticos fueron escritores. Pero ya pasada la época de la modernidad como la llama Pedro Henríquez Ureña, es decir, ya entrado el siglo XX, eso se debe a que los escritores han sido combatientes políticos y personajes que se han dado cuenta de



la necesidad de que el escritor no se quede simplemente en la crítica literaria, que muchas veces fue impresionista, sino que se enfrente con los problemas políticos mismos que trata y trató también la literatura nacida en esa época.

Pienso en una tradición latinoamericana del escritor político en el sentido amplio de la palabra: Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, José Montalvo, Vasconcelos, Justo Sierra. Para escritores hispanoamericanos y para el crítico literario hispanoamericano, la política es, como para los griegos, una sustancia cotidiana y algo que no es solamente para los políticos sino algo que sirve para mover a la gente, para crear conciencia y guiar a la opinión pública. Es decir la crítica literaria hispanoamericana es como la literatura hispanoamericana un elemento político esencial.

E.F.: *¿Qué relaciones establece la crítica literaria con la historia de la literatura o la Historia, una relación de subordinación, de excentricidad respecto de ellas?*

G.G.: Esto complementa la pregunta anterior. Es una relación de reciprocidad. Porque para los autores citados, pongamos por caso Sarmiento, el caso más ejemplar, la historia literaria no es historia literaria sino que es puramente historia en el sentido más pristino de la palabra, y la literatura y la historia de la literatura son historia del desarrollo de la conciencia nacional. En eso, muchos son hijos del Siglo XIX y de la historia literaria del Siglo XIX, pero, aparte de esa posible influencia que viene naturalmente de España y también de las experiencias que trajeron de Europa, es la circunstancia misma de Hispanoamérica la que tiene que tener en cuenta esta relación entre lo que se piensa y lo que se dice sobre lo que se piensa. Sarmiento no habla de historia literaria porque para él la historia literaria es literatura misma, y para él la historia es su cuerpo; lo mismo para todos los escritores del siglo pasado que no hacen una diferencia expresa entre historia y literatura porque las dos son una misma cuestión. Esa es quizás, la diferencia con países como Alemania en donde la literatura siempre ha negado la relación con la política, porque ha considerado que la política la perjudica; en América Latina la literatura es esencialmente política porque es consciente de que la palabra tiene una fuerza no solamente dentro de la *élite* sino también dentro del pueblo y de la gente que sepa leer y *escuchar*

En el caso de los escritores latinoamericanos, aunque se les reproche en algunas ocasiones que fueron elitistas, como a los románticos argentinos, el hecho es que, por ejemplo, poemas de Almafuerte siguen viviendo en el pueblo en forma de proverbios; lo mismo en Colombia, con Julio Flores, que sigue viviendo en forma de canciones. Hay poemas, hay escritores latinoamericanos que están en el límite entre lo brillante, lo popular y lo alto, pero ese es un límite que también hay que redefinir, porque esa es una función que tiene la literatura en general en Hispanoamérica es decir, es una función política y pública.

E.F.: *Esta relación tan íntimamente estrecha entre la política y la literatura es exclusiva del Siglo XIX o también puede ser pensada en la literatura del Siglo XX.*

G.G.: Eso depende de muchas cosas. En la literatura del Siglo XX hubo dos grupos en la literatura hispanoamericana: los grupos de la literatura comprometida como el llamado "realismo social" y el grupo de la literatura que llaman "de la torre de marfil" (Borges, V. Ocampo, A. Reyes). Pero esa diferencia es bastante superficial, porque la literatura comprometida fue una literatura más bien de panfleto y la literatura que llaman "de torre de marfil" una literatura de profundidad. Si se lee, por ejemplo, a Rubén Darío al que se le reprocha que fue un poeta "de la torre de marfil", de quién pidió Rodó que hubiera escrito el poema de América, se ve perfectamente que está socavando los fundamentos esenciales de la vida monástica y rural latinoamericana como es la castidad falsa y está también afirmando valores profanos como es el eros. El caso de Borges, por ejemplo, es un caso más interesante porque se puede contar todas las novelas indigenistas del socialismo realista que se quiera: no han logrado absolutamente nada. Pero los cuentos de Borges con esa elegancia y esa descripción logran muchísimo más porque han puesto en tela de juicio el fundamento radical de una sociedad feudal, que es la noción teocrática de la sociedad. Y cuando Borges dice que él no cree en lo sobrenatural y se considera que eso es

una especie de ateísmo; el burlón Borges, que lo piensa así por sus fundamentos filosóficos, en ese momento esta dando qué pensar: que el fundamento teológico que se ha invocado para mantener el orden actual es un fundamento cuestionable. Más importante, que el grito es la reflexión. Y Borges empieza a reflexionar sobre cosas sobre las que nunca han reflexionado los dogmáticos del marxismo-leninismo de la literatura indigenista por ejemplo.

E.F.: A partir de esta compleja relación de literatura y política puede pensarse también la relación de la literatura y la Nación. Recuerda Piglia la imposibilidad del gran escritor Sarmiento, ya presidente de la República, de escribir un discurso político que termina escribiendo Avellaneda. ¿Qué opina de la relación literatura y Nación?

G.G.: El problema de la Nación es un problema ya anacrónico. En América Latina ha sido siempre un problema anacrónico, porque América Latina tiene una estructura unitaria que no quita la diferencia, las diferencias son, más bien, una acentuación de la unidad como lo dice Henríquez Ureña. La Nación ha servido precisamente para socavar, para atomizar y para crear muy graves problemas internacionales y económicos, que hoy se ven con mucha claridad. Cuando se habla de la Comunidad Económica Europea que es tardía, América Latina tenía ya en el siglo pasado con Bolívar el ideal de una unidad desde el punto de vista político y económico. Entonces es que el nacionalismo ha sido una recepción de corrientes europeas que están ligadas también a la europeización latinoamericana en el sentido económico, es decir, ha sido la necesidad europea de crear átomos y los latinoamericanos han creído que los átomos son también autónomos y deben ser autónomos.

Es muy curioso, por ejemplo, que un nacionalista argentino como Ricardo Rojas, diga en el prólogo a su *Historia de la Literatura Argentina*, muy famoso prólogo, con mucha ambición y bastante confuso en ciertas partes, que la argentinidad se caracteriza por tales y tales circunstancias entre otras cosas por el lenguaje y agrega: "aunque el lenguaje lo compartimos también con otras naciones hispanoamericanas". Es decir lo esencial de la argentinidad es el lenguaje latinoamericano si se quiere.

Hay también una reacción en Latinoamérica, creo yo, ligada con el impacto de los regionalismos europeos, que no son regionalismos europeos específicos sino también formas universales de reaccionar contra la globalización tecnológica y tecnocrática del mundo. Eso significa que los países hispanoamericanos no tienen capacidad de enfrentarse a un problema como es el de la globalización, sino que se refugian en el terruño, y con ello evitan el planteamiento del problema.

Me parece que el nacionalismo en América Latina crece en la medida en que las ideologías políticas, tanto de izquierda como de derecha, pierden su articulación; porque una ideología política como la izquierda latinoamericana -no hablemos de la derecha- que ha sido la que más fuerza ha tenido, ha sido una ideología muy débil, una ideología falsamente importada y mal asimilada; una ideología dogmática que pretendía en muchos casos -y es el lenguaje de muchos de izquierda- que en América Latina se presentarían las mismas condiciones que se habían presentado supuestamente en Rusia. Entonces todo esto se ha importado sin el filtro, sin asimilación y cuando se pide una asimilación se van al otro lado, entonces se niega la necesidad del contacto y se busca en los indígenas, en el pasado indígena como ocurrió también en el Perú,

un caldo puro, algo absolutamente inédito, absolutamente original, pero ya arcaico y de allí resultan naturalmente cosas tan curiosas como es la ideología de Haya de la Torre y otras ideologías como la de Vasconcelos, que no saben precisamente articular ni lo uno ni lo otro, ni lo europeo ni lo americano, pero tienen solamente un sentimiento oscuro de que lo americano no es ni puede ser lo europeo, lo que es una evidencia.

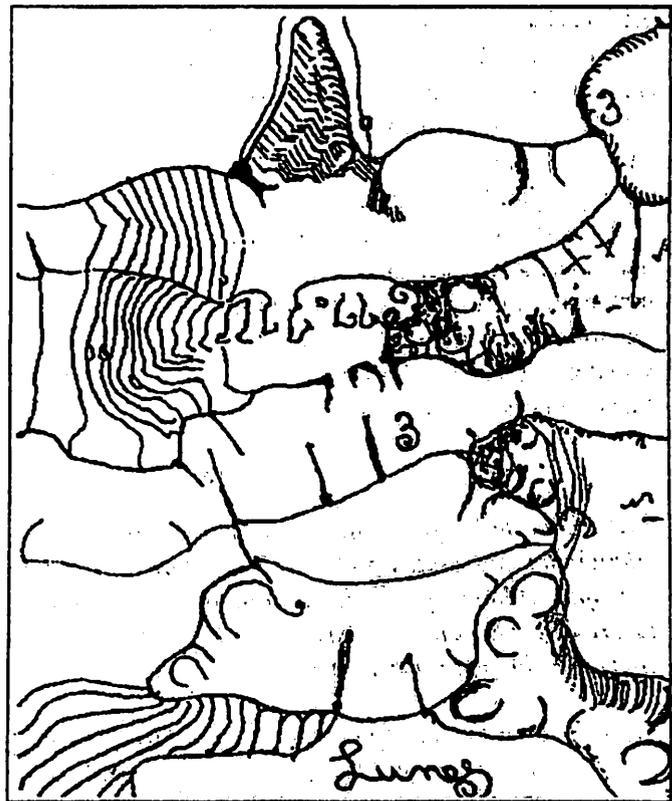
E.F.: ¿El discurso crítico alcanza un nivel de autonomía respecto de la literatura, es decir, logra autonomizarse de los objetos a los que se refiere? ¿tiene la crítica el mismo rango epistémico que el objeto literario?

G.G.: Una reacción a la consideración marxista y sociológica de la literatura fue un nuevo formalismo. Ese nuevo formalismo, que nació con el estructuralismo y que tiene hoy su más curiosa manifestación en Derrida y en los franceses, ha creado un problema de fundamentación teórica y es que, aunque Derrida estudió filosofía y es filósofo, los otros no, se han creado teorías literarias con una carencia general de reflexión filosófica seria. Entonces de allí el resultado de lo que se puede llamar, que yo llamo así, la inflación terminológica. La inflación terminológica que consiste en que la crítica se independiza de la crítica misma y se convierte en una especie de embriaguez de palabras y términos y conceptos mal empleados, que utiliza al texto como pretexto para especulaciones y que, naturalmente, deja de lado radicalmente los contenidos.

Hubo una época en que se hacía el reproche a la crítica literaria de que era contenidista, y el reproche era completamente incomprensible porque el texto no es un texto que consiste en signos, sino que los signos son signo de algo, y cuando los signos dejan de ser signos de algo se convierten en una danza y se pierde radicalmente la relación con el texto mismo, con lo que dice el texto mismo y hay especulaciones absolutamente alucinantes.

Le voy a dar un ejemplo: el formalista

Carlos Bousoño, que es una persona de una confusión profesional, si se quiere, al interpretar un poema de Antonio Machado, como una línea del poema no le cuadraba, tachó la línea. O Julia Kristeva que dice que va a hacer una teoría de la novela, pero escoge para la teoría de la novela en general una novela que cuadra con sus teorías. Y lo más alucinante que yo he encontrado en éstos que se independizan, es una interpretación -si cabe decir- del poema de Nietzsche "La queja de Ariadna" hecha por Gilles Deleuze en un artículo



que se llama "El misterio de Ariadna"; el poema dice en la estrofa final: "Ariadna sé prudente, tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas pequeñas". Deleuze dice que las orejas son una metáfora del laberinto porque las orejas son también laberínticas. Eso es absolutamente alucinante porque no hay en el texto nada que justifique semejante relación: como la que hace Derrida cuando dice que el destino de Nietzsche se debe a que tiene un efecto de castración. No hay relación entre los testículos y el estilo, pero es posible establecer relaciones entre el laberinto y la oreja, cuando la crítica literaria se ha independizado y se convierte en terminología, se convierte en un pretexto también para poner en relación cosas completamente ajenas entre sí.

E.F.: Esto si lo pensamos desde el punto de vista tal vez de la escritura o de la genesis pero ¿qué pasa si lo pensamos desde el punto de vista de la lectura?

G.G.: Se ha visto en Alemania por ejemplo, para no ir más lejos, que se ha escrito muchísimo sobre la lírica moderna con esta terminología francesa, hay quien la ha llamado Derridada y Lacanacan, con justicia, que pasa muy rápidamente, el estructuralismo ha pasado muy rápido, pero quedan las obras de autores, o de profesores, o de críticos que se han dedicado a leer el texto y a entender el texto como pedía Nietzsche, una lectura filológica en el sentido de leer, pero de leer entre líneas. Estos nuevos críticos, y la Argentina está plagado de ellos, lo leí en las últimas Actas del Congreso de Crítica Literaria que hubo en Mendoza en 1991, están lleno de citas de Lacan, además de traducciones de Derrida, no dicen en el fondo nada, pues no queda absolutamente nada, porque el lector no encuentra ninguna referencia al texto.

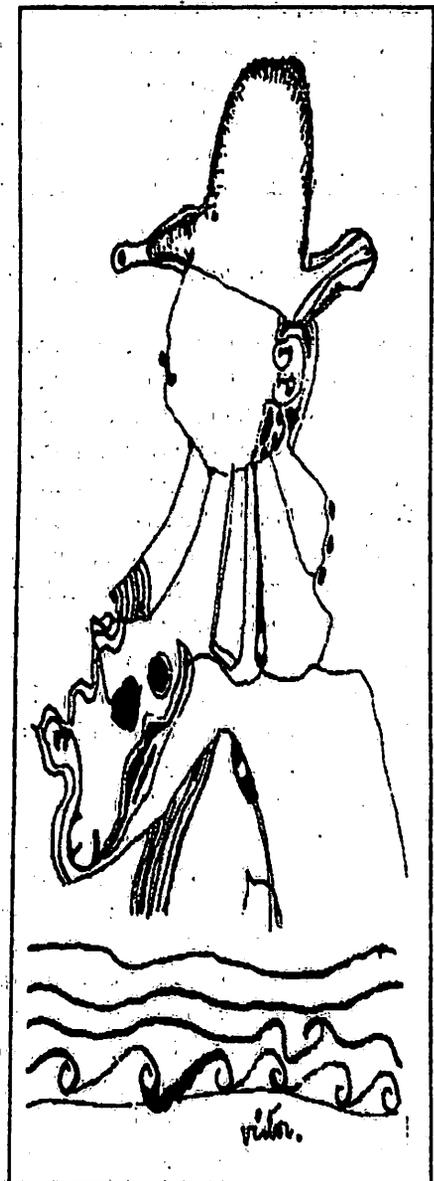
El lector encuentra citas de Derrida, de Lacan, de Deleuze, de todos estos, pero no encuentra una referencia, una guía para entender problemas del texto. Entonces lo que pasa es que se juntan la crítica literaria con los medios televisivos para que la gente no lea y posiblemente para que los críticos literarios se quejen de que la gente no lee y siga haciendo esos juegos de palabras y malabares que son los de Derrida. Ahora también citan a Octavio Paz, pero creo que Octavio Paz es un caso especial.

E.F.: Una de las funciones, creo, de la crítica es leer los autores o las obras que han sido silenciados por tantos poderes. Tal vez la función política de la crítica resida en ese gesto más que en la búsqueda de lo político en los contenidos ¿qué piensa de la función política de la crítica? ¿En qué consiste? ¿Cuáles serían los autores o las obras silenciados de nuestra literatura hispanoamericana?

G.G.: Algo muy curioso en la crítica literaria hispanoamericana es que vive de modas, más que en la europea, bastante más. Se tuvo la moda de la estilística, se pasó de la estilística al marxismo, del marxismo se pasó al estructuralismo, del estructuralismo se pasó a la semiótica y esas modas han sido recibidas sin ponerlas en tela de juicio, sin preguntar que dan de sí, comenzando en la praxis universitaria, que es donde deben dar de sí. Porque en la praxis universitaria se trata de introducir a gente que no está familiarizada con los problemas, en problemas del texto y de la crítica misma. Y si se pasa de una moda a la otra sin saber si el concepto, pongamos: base y superestructura, que es un concepto aceptable -no desde el punto de

vista ideológico sino desde el punto de vista empírico-; y si pasamos de ese concepto de la reproducción a uno de los conceptos de la semiótica sin ninguna justificación, entonces lo que crece, lo que surge en el estudiante es definitivamente una manera superficial de enfrentarse a las teorías literarias y una manera superficial de enfrentarse a los textos y una manera borrosa y nebulosa de escribir y de pensar. De modo que lo que ocurre entonces es que las modas dictan sus necesidades. La moda actual dicta la necesidad de leer solamente a los autores actuales. El *nouveau roman* tuvo su moda correspondiente. Naturalmente en eso, como en todo formalismo, se pierde la conexión indispensable con la historia. Si hay autores que no responden a esas modas, hay autores que no son captables ni siquiera comparables con lo que dicen esas modas, entonces se los olvida.

El caso más claro, para seguir con el ejemplo nuestro, esto es que la primera teoría literaria, el primer libro de teoría literaria que se escribió en lengua española fue el de Alfonso Reyes en 1944 *El deslinde*, que no era solamente un libro con muchos conceptos formalistas, sino que era un libro nacido también de la experiencia literaria. Ese libro se olvidó porque no cuadraba con el estructuralismo que venía y con una cosa curiosísima de la estilística de Carlos Bousoño y Dámaso Alonso que es una copia mal hecha, patética, de la estilística de Spitzer. Y entonces se olvidó y se desperdició lo que podría haber dado Alfonso Reyes. También en esa moda, en ese salto de moda, se perdió de vista el libro de Pedro Henríquez Ureña *Las corrientes literarias en América Hispánica* que en su brevedad y en su síntesis tiene muchísimo material, muchísima reflexión y dan muchísimo más de sí que cualquier interpretación marxista-leninista de la literatura hispanoamericana. Y se van perdiendo así también, por ejemplo, autores del siglo pasado, y sin ir más lejos ¿quién habla hoy como crítico literario fundamental --que lo fué-- de Juan María Gutiérrez? Hay un artículo muy bueno de Rodó, pero a Rodó y a Juan María Gutiérrez lo han olvidado, en cambio lo que queda es lo que podríamos llamar el neísmo. No se lee a Alfonso Reyes. No se lee a Pedro Henríquez Ureña. No se recupera a Rodó. No se recupera la crítica literaria fabulosamente precisa y punzante de González Prada. Se lee a Octavio Paz. Octavio Paz que vive de prestado. *El arco y la lira* se puede decir que está lleno de robos autores, pero no los cita: su idea sobre la tragedia se la quitó a Alfonso Reyes, pero no lo cita; su teoría sobre la actual situación de la tecnología la robó de Heidegger, pero no lo cita; pero lo malo no es que no los cite, sino que es confuso, pero como eso es moderno entonces eso sepulta a todos los otros



autores que son claros, que tienen mucho trabajo por detrás y que son auténticamente fundamentos para seguir trabajando.

O sea que hay que recuperar muchísimo, sin ir mucho más lejos no olvidemos que el libro de Jose Luis Romero *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* es un libro fundamental, que es infinitamente menos leído en Latinoamérica y menos conocido que *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Esta es una comparación grotesca, pero la situación es grotesca. Porque naturalmente se va creando esta facilidad de la terminología, y es casi alucinante porque se puede hablar de una mesa, de un libro y de un zapato, con la misma terminología, y no pasa nada, nadie nota la diferencia aunque se está hablando de tres cosas diferentes. Nosotros lo decimos diferente, pero Hegel dice "en la noche todas las vacas son oscuras", nosotros decimos "de noche todos los gatos son pardos" entonces se pierde lo más esencial que tenemos, y tenemos muchísimo. Pero hay que leer y lo que ha enseñado Pedro Henríquez Ureña, hay que volver a leer a Picón Salas, la crítica literaria de Picón Salas; hay críticas excelentes del chileno Ricardo Latchan. Hay toda una cantidad de material acumulado que se ha desperdiciado y no se reelabora sino que se comienza desde cero, con un cero que es terminología.

E.F.: ¿Cómo se podrían articular los paradigmas teóricos (marxismo, psicoanálisis, sociología, los diversos formalismos) para el estudio de la literatura latinoamericana?

G.G.: El problema es considerable porque el estudio de la literatura latinoamericana como historia literaria y como crítica literaria pertenece a lo que cabría llamar filología. Pero la filología está en una crisis de conceptos fundamentales y no sabe adonde ir, entonces acude a esto y a lo otro, encuentra que el marxismo, el psicoanálisis le ofrecen posibilidades de interpretación. Pero no pregunta hasta qué punto las posibilidades de interpretación son aplicables a un texto determinado o a un cuerpo de textos. Entonces ocurre -lo que es un problema fundamental- que se trasladan conceptos de psicoanálisis a la filología sin un intermedio que diga hasta qué punto lo que está escrito y hecho para enfermos puede aplicarse a textos de personas que no son enfermas, si son enfermas, ya murieron y por lo tanto no pueden ser objeto de psicoanálisis. Porque todo lo que ocurre con el psicoanálisis es que se toma un texto, se le van creando al pobre autor que ha muerto complejos sobre la base de indicios, que son los textos mismos, a veces insuficientemente preparados y, además, insuficientemente fundamentados en la biografía; porque si se hace un estudio psicoanalítico de un texto hay que recurrir indispensablemente a la biografía, pero la biografía no da de sí lo que tiene que dar para un psicoanalista. Entonces esta transposición de psicoanálisis a la literatura, es una transposición muy problemática y muy frágil.

Con el marxismo ocurre ya otra cosa: el marxismo que se utilizó en Hispanoamérica era un marxismo de catecismo, dado a conocer en textos muchas veces falsificados, traducciones mal hechas; conceptos fundamentales de Marx en un texto alemán como por ejemplo "mercancía" no se puede traducir por mercancía simplemente sino que tiene un sentido mucho más amplio. Hubo la disputa muy esparcida que Marx no era hegeliano sino en sus primeros escritos, pero Marx es un hegeliano completo desde el principio hasta el fin y llegó a determinadas consecuencias por su lado de Hegel, de manera que se desconoce a Marx y se lo utiliza como un catecismo, y entonces se va falsificando a Marx y se va falsificando al mismo tiempo el texto que se interpreta con el marxismo. La filología que está en esta situación crítica tiene que servirse, en primer lugar, de un principio elemental que es partir del texto. El texto ya para una persona que tiene contacto con el

texto, va planteando las preguntas, va exigiendo las ciencias que se deben aplicar. Un texto hace una referencia a cuestiones sociales y económicas, entonces hay que partir de lo que dice el texto sobre sociología y economía para buscar en la sociología y economía lo que corresponde; y si hay un texto que pide psiquiatría hay que saber cómo se utilizan esos conceptos psiquiátricos para no falsificar y para no violentar el texto.

Como la historia, la crítica literaria y la filología están en una crisis de conceptos fundamentales, aumentada precisamente por el exceso de una falsa teoría y terminología, entonces no queda por el momento otro remedio que atenerse al texto y que el texto haga las preguntas. Ese es un método que se utiliza en la fenomenología. Hay una frase del fenomenólogo Hans Lipps que dice: "la pregunta bien hecha es la mitad de la respuesta". Hay que saber preguntar pero para saber preguntar hay que estar desprevenidos y la utilización de conceptos sociológicos, filosóficos, económicos y psiquiátricos no debe ser previa sino posterior, porque el texto mismo va pidiéndolo y cuando se parte del texto y se ve que lo va pidiendo, va pidiendo también filología, va pidiendo aclaraciones conceptuales, entonces la crítica literaria y la historia de la literatura tienen una flexibilidad que es importante porque los textos literarios no son unívocos sino ambiguos. Entonces no se puede aplicar a textos ambiguos por naturaleza, afortunadamente ambiguos o polivalentes, una teoría unívoca, porque se parcializa y se violenta el texto.

Ahora lo que se exige también, eso es lo que hace falta y ese es otro problema muy grave en el mundo hispánico, especialmente en América Latina, son los estudios universitarios sólidos. Las universidades latinoamericanas son deficientes. En la Argentina hubo universidades modelo que con la Junta Militar fueron diezmadas, en otros países hay universidades privadas que son negocio. El hecho es que las universidades no producen y no forman. Pero sí hay que decirlo con toda honradez: las universidades hispánicas forman estudiantes de literatura hispánica mucho mejor que las universidades alemanas. Los estudiantes de literatura hispanoamericana y española formados en las universidades españolas y latinoamericanas saben lo que es un texto. En Alemania, por ejemplo, los estudiantes apenas saben lo que es un texto, están confrontados con improvisaciones, con especulaciones, con una tendencia muy alemana que es la superinterpretación y, sobre todo, con una tendencia también muy alemana que es la de encontrar en el texto extraño un consuelo para los propios dolores personales, de manera que así van surgiendo por ejemplo Borges como realista mágico, García Márquez como el teórico del incesto en Colombia, van surgiendo una serie de figuras rarísimas. En cambio, en América Latina y en España, hay que reconocerlo, hay bastante seriedad y rigor, y yo le puedo citar aquí los cursos de Victoria Torres, y de la Dra. Laura Pollastri que fueron un ejemplo de claridad, de didáctica que no va a encontrar en ningún profesor de aquí. Eso hay que reconocerlo; eso significa que esos son esfuerzos personales y esfuerzos muy personales y eso significa que también hay una pasión muy grande que lleva a mucha gente, pienso en Usted también, a compensar lo que no dan las universidades con propia lectura y propia reflexión. Ese es un beneficio de los defectos pero no hay que negar que las universidades hispanoamericanas están formando estudiantes muy mediocremente y que no responden a las necesidades de formación y sobre todo no responden a las expectativas que hay en Hispanoamérica y no responden a los talentos de los estudiantes.

E.F.: *Respecto a la cuestión de la interpretación hermenéutica recuerdo las lecturas encontradas de Gadamer y Adorno. Una crítica ¿tiene que ser meramente descriptiva, tiene que ser explicativa o la crítica tiene que ser interpretativa?*

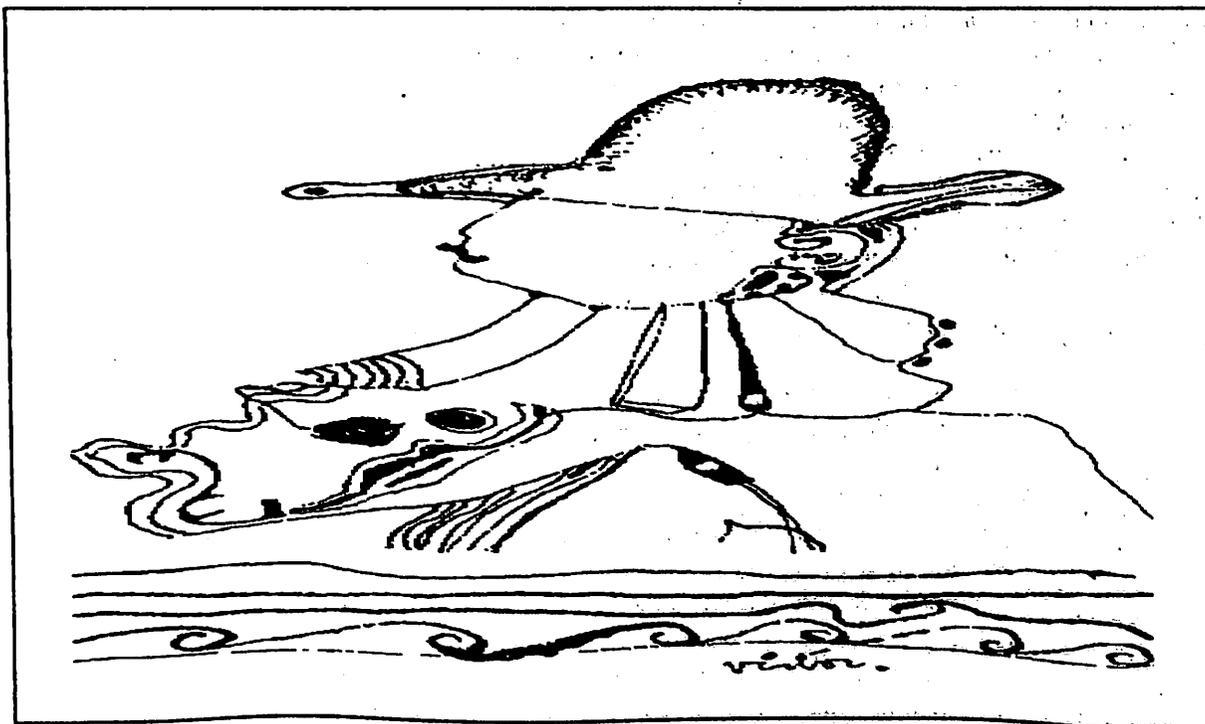
G.G.: Ya el hecho mismo de llamarse crítica, tiene que ser descriptiva e interpretativa, porque una de las cosas sensacionales de la nueva terminología es, por ejemplo, que N. Goodman diga: "ya no debe hacerse la pregunta qué es el arte sino dónde hay arte". Entonces, si se dice dónde hay arte hay que saber antes qué es arte, pero la pregunta "qué es arte" tiene que hacerse. Y lo mismo ocurre con la crítica. Una crítica que solamente describe y no interpreta, es decir, que se abstiene de todo juicio, sobra. Porque entonces bastaría hacer una antología del autor, de frases que le gustan al crítico y sobra la interpretación. La interpretación tiene que ser también una interpretación en el sentido de que tiene que aclarar y la aclaración misma va dando la imagen de la interpretación. La interpretación es siempre una aclaración. Una interpretación deja de ser tal cuando se convierte en superinterpretación, es decir, cuando se abandona el texto o se introduce en él lo que no hay. La superinterpretación es cuando se dice, que por ejemplo, el poema de Borges "Poema conjetural" es un poema sobre la metafísica, porque habla de los espejos, entonces ya esa interpretación es superinterpretación porque ha dejado el resto del texto. Lo más elemental, y lo dice también todo filósofo -lo decía Hermann Cohen: "lo filológico tiene que estar siempre en orden"-, lo filológico es en este caso la lectura del texto, la lectura atenta, sin prevenciones, y lectura atenta así significa una lectura que le está preguntando al texto, no una simple recepción pasiva, pero tampoco una lectura que se identifica con el texto, porque yo no estoy pidiendo que el texto me diga lo que yo quiera, sino una lectura distanciada pero atenta y desprevvenida, de modo que el texto me va pidiendo a mí lo que yo necesito responder, el texto me va poniendo problemas, me va planteando preguntas y esas preguntas van exigiendo el recurso a teorías, porque hay referencias naturalmente a teorías, hay referencias a autores en el texto, que yo debo ir buscando y estudiando con dedicación y con rigor. Porque lo que puede ocurrir es que el texto se convierta en pretexto y se violenta el texto. El texto plantea siempre preguntas. La lectura debe ser primero una lectura hedónica, que es el primer acceso, y cuando se ha hecho la lectura hedónica tiene que venir inmediatamente la lectura que le pregunta al texto; o como dice la fenomenología: darle la palabra al texto.

E.F.: *El problema se suscita precisamente porque muchas veces leemos en el discurso crítico esa suerte de inflación, como Usted al principio denominó, hermenéutica. Esto lo digo pensando en toda la bibliografía que ha suscitado, por ejemplo, César Vallejo. Es casi un paradigma lamentablemente de distintas hermenéuticas sin asidero. ¿Cómo situar en el lugar justo el problema de la interpretación del texto, a fin de evitar esa inflación hermenéutica?*

G.G.: Como el texto mismo es ambiguo, es un texto para una persona no para una máquina. La interpretación tiene el sello de la persona y el sello de la persona se muestra en las preferencias que ella encuentra en el texto mismo. Esa es una cosa. Otra cosa es cuando ya se abandona el texto mismo, ya no se busca lo que el texto quiere decir, sino que se encuentra un pretexto para acomodar un prejuicio que yo tengo tomado por ejemplo de la biografía. Pienso en los primeros poemas de *Trilce* interpretados por Neale Silva: lo que se ve evidentemente es que él no se ha quedado con el texto sino que el texto le ha dicho vaya usted a la biografía, porque la biografía de

Vallejo en la época que estuvo en la cárcel, dice que había cuatro paredes en la celda y todo esto es evidente. Eso ya es salirse del texto porque el texto es una elaboración de experiencias y conocer las experiencias no significa que se conoce el texto. El texto ha cristalizado en un lenguaje hermético experiencias, pero las experiencias se pueden dejar de lado desde el punto de vista biográfico, para ver que es lo que quería decir, que fue lo que vio Vallejo detrás de las experiencias. La poesía es muy difícil de interpretar porque hay la tentación de que la poesía dice algo muy concreto, lo dice, pero también detrás de la poesía hay una pregunta que es la pregunta que se hace siempre todo gran poeta cuando se enfrenta al papel para escribir un poema. Es lo que dice muy bien Paul Celan cuando dice que "la poesía contemporánea tiende siempre al silencio". Toda gran poesía es una gran poesía que pone muchas preguntas, que son las preguntas que se hace el mismo poeta y que es la lucha, si se quiere llamar así, del poeta con la imagen que quiere plasmar o cristalizar. Y esto hay que tenerlo en cuenta cuando se interpreta poesía.

Con la novela es una cosa ya muy diferente, porque una novela es ya mucho más explícita, ya la novela no da margen a un exceso de superinterpretación. Y en el caso de Vallejo también hay el prejuicio de que Vallejo fue comunista, y entonces se cree que como comunista —es el caso de Julio Vélez— Vallejo puso en poesía los principios de Marx y Engels, y entonces van diciendo esto está en Engels, este concreto de Lenin, etc. O si no se busca hablar de una poesía materialista: cosas que dicen solamente algo sobre la ideología pero nada sobre el texto. No hay poesía materialista, ni espiritualista, eso es una cosa que viene después. Primero hay que ver qué es lo que dice el texto y si vale la pena llamarla materialista o espiritualista. Eso depende de lo que dice el texto.



E.F.: *Por lo tanto cabría pensar que la actividad interpretativa de la crítica se volvería hacia el interpretante pero también hacia su propio presente, hacia su propia actualidad. Entonces la interpretación sería el estadio último de la crítica si pensamos que primero hay una descripción. O ¿qué efectos tendría esa tarea interpretativa de la crítica?*

G.G.: Ya se acabó en la historiografía la exigencia de la absoluta objetividad. Ya los historiadores dicen que hay que contar con la subjetividad del historiador. Es evidente, porque el historiador tiene una experiencia del presente y esa experiencia del presente no la puede negar para llegar a una exposición de un pasado que él no conoció. Y con la crítica literaria y la interpretación es lo mismo. El intérprete es un lector y como lector pone en la interpretación sus experiencias, sus determinaciones, sus concepciones y en ese sentido consiste naturalmente el diálogo entre el intérprete y el texto, porque la interpretación es un diálogo. Si se espera que el texto plantee preguntas, es porque se espera que haya un diálogo entre el lector y el texto. Las respuestas, que uno da, son respuestas al texto pero eso no significa que haya que hablar del lector implícito, ni de esas teorías. Eso es perfectamente elemental y hay que reconocer el derecho y la inevitabilidad de la subjetividad del intérprete. El intérprete, cuando termina una interpretación y la ha hecho con toda objetividad filológica y científica, está poniendo al mismo tiempo su firma y entonces lo que vale la pena en este caso es el diálogo de distintos intérpretes sobre un mismo texto, porque son distintas experiencias de una misma cosa, distintas preguntas que se han puesto a un mismo texto y en eso consiste la riqueza de la literatura.

E.F.: *Su obra crítica es una de las más importantes en Hispanoamérica en este siglo y tiene un rasgo que le es propio, su singularidad, puesto que se trata de un obra crítica cuyo objeto privilegiado no sólo es la literatura hispanoamericana sino también literatura europea o universal. Según mi opinión esta doble mirada ha producido uno de los efectos más relevantes de la crítica hispanoamericana: romper con el mentado (mentido) discurso de la dependencia de paradigmas europeos abriendo camino hacia la zona de lo universal y, además (y relacionado a esto obviamente), romper con el complejo de inferioridad del hispanoamericano. Creo que este gesto, insito en su obra crítica, recupera de algún modo nuestra tradición hispanoamericana, la tradición de Bello, Sarmiento, Darío, Henríquez Ureña, Reyes, Borges. ¿Cuál sería el origen de estos prejuicios y limitaciones ideológicos? ¿Cómo romper con la dependencia y producir un discurso crítico sin culpas?*

G.G.: Nosotros tenemos la herencia española que, después del Siglo de Oro y ya en el Siglo de Oro, era una literatura llena de prejuicios frente a Europa. Hay que recordar el ensayo de Quevedo *La España defendida y los tiempos de ahora* en que arremete contra los reformistas, los filólogos reformadores en este caso, contra los que hablaron mal de España y dijeron que no había literatura ni cultura en España. Quevedo dice que los autores españoles que han traducido a los griegos son mejores que los griegos. Ese es un prejuicio que muestra un complejo de inferioridad. Ese complejo de inferioridad pasó a nuestros países porque nosotros también teníamos ese complejo y no hay que olvidar que hubo un Francisco Sánchez que decía de los hispanoamericanos "que ellos también son ingeniosos". De manera que el complejo de inferioridad de los españoles que nos pasaron a nosotros se reformuló y corroboró con la circunstancia de que los españoles decían que los indios y los hispanoamericanos y los criollos no

sabían lo que sabían los españoles. Ese complejo se rompió y comenzó a romperse con la independencia y Andrés Bello es el ejemplo más claro de eso porque si se mira el Código Civil, se verá que Andrés Bello dominaba la literatura jurídica europea de su tiempo como nadie. Y el Código Civil de Andrés Bello es un ejemplo de cómo un hispanoamericano --sin que diga que es hispanoamericano para justificarlo-- como una persona en Hispanoamérica está en capacidad personal de conocer y de elaborar y de aprovechar todo lo que se hace sobre una ciencia. La gramática de Bello es lo mismo. Y es curioso en este caso que por ejemplo Amado Alonso, que tenía ese complejo y nos lo quería seguir dándolo y remachándolo, llega a la idea peregrinísima de que Andrés Bello debió recibir sus ideas gramaticales de Guillermo de Humboldt porque cuando Alejandro de Humboldt pasó por Venezuela y vió a Andrés Bello se lo debió comunicar. Pero da las casualidades que en esa época Andrés Bello tenía once años y Guillermo de Humboldt no había formulado su teoría sobre el lenguaje. Pero entonces nosotros aceptamos eso con toda tranquilidad. Ortega y Gasset que relee mal a Hegel, porque no lee todas las conferencias sobre "la filosofía de la historia universal" sino el índice del primer tomo de la edición de G. Lanson que termina hablando de la parte natural de la historia y termina con América, saca la conclusión de que América no tiene historia sino naturaleza. Nosotros lo aceptamos con todo placer... Y de allí sale una cosa doble: la cuestión terrígena, toda esta cosa romántica por una parte y el aumento del complejo, del complejo de que nosotros no somos capaces. Como nosotros no somos capaces aunque tenemos figuras en el Siglo XIX como Sarmiento, que es sin duda alguna el mejor prosista de lengua española del siglo XIX, vienen los académicos y dicen: está lleno de galicismos. Y sin embargo Sarmiento escribió la mejor prosa de lengua española y nadie lo reconoce. Los hispanoamericanos los que menos.

E. F.: *Juan Valera dijo lo mismo de Darío: "el galicismo mental".*

G. G.: Juan Valera, bien, dice que es galicismo mental. Y entonces nosotros estamos permanentemente sometidos a que nos dan permiso de ser inteligentes y nos lo reconocen como si fuera una cosa sensacional. Y entonces viene allí por ejemplo González Prada. En primer lugar, él hace las primeras traducciones directas del alemán de Goethe. Él liquida de una manera fabulosamente bien a Juan Valera y le demuestra que su traducción de Dafnis y Cloe esta mal hecha y que es una traducción de monja porque ha quitado toda la parte amorosa. Es decir, González Prada con toda su irreverencia muy importante y muy justa va demostrando que un hispanoamericano no tiene por qué someterse a ese complejo. Y el caso es lamentable porque nosotros vivimos y cultivamos ese complejo. Esos complejos tienen por otra parte una función -lo que Henríquez Ureña llama la "pereza romántica"- . Porque es muy agradable, muy cómodo, para un jurista no tener que leer toda esa literaturas jurídica que leyó Andrés Bello sino gastarse con dos o tres comentarios. Es muy cómodo para un filósofo no leer a Kant en alemán sino leer un libro sobre Kant de Ortega y Gasset. Es evidente que tal producto no merece reconocimiento en ninguna parte. Entonces esa falta de conocimiento es una justificación de su "pereza romántica" y seguimos así hasta el fin de los siglos.

Nosotros tenemos un caso de una época brillante: Alfonso Reyes, quien se esfuerza por aprender griego y hace una primera traducción de los primeros cantos de *La Iliada* en hexámetro, que escribe esas obras sobre la antigüedad clásica en *La crítica en la edad ateniense*, que se

Enrique Foffani

dedica a estas cosas griegas y que tampoco saben valorar los europeos porque están esperando una cosa que no podemos dar. No podemos dar porque no hay la infraestructura. Pero merece la pena tener en cuenta.

Entonces nosotros tenemos esta serie de complejos y viene además a rematarla la teoría de la dependencia que justificó muchas perezas. No hay dependencia sino interdependencias. La teoría

de la dependencia es una especie de justificación de esa pereza y además es también una justificación muy curiosa de las clases altas. Porque se dice que la dependencia es estructural. Se habla del neocolonialismo. Efectivamente, pero hay un intracolonialismo. Y no hay una dependencia estructural sino hay una clase social terca que mantiene sus privilegios de una manera muy hábil,



ayudada por los países industriales y por los Estados Unidos. Si se conocen esos contextos históricos entonces al hablar de dependencia se está estableciendo una teoría por parte de las izquierdas, que hacen el juego a las oligarquías. Porque si se habla de teoría de la dependencia estructural entonces las oligarquías dicen: sigamos así como estamos, que es lo que está ocurriendo porque es estructural.

En materia cultural, hace tiempo que ya no tenemos que pensar en la dependencia sino que tenemos que pensar solamente en lo que ya decía Andrés Bello, en lo que hicieron Reyes y todos ellos, es la asimilación crítica y el conocimiento crítico de lo que se hace en todo el mundo. Porque el mundo es una unidad, y nosotros no podemos seguir diciendo que vamos a hablar quechua para demostrar que somos lo americano y nadie nos entiende en quechua en el mundo. Pero nosotros sí dependemos de lo que se habla en el mundo y culturalmente tenemos que seguir lo que se hace en el mundo porque eso nos beneficia a todos, ya que no podemos aislarnos. Y la cuestión de la dependencia cuando se traduce a la teoría cultural es una mentira de la que ya no se habla porque nadie lo dice, sino solamente lo utilizan ciertos nacionalistas completamente fanáticos para seguir justificando una pereza mental, porque es mucho más cómodo rasgarse las vestiduras y decir: "somos los indígenas", etc., etc. y no ponerse a trabajar, a leer y a estudiar seriamente como deben hacerlo los que dicen que son escritores.

E.F.: Creo que habría que considerar a Gutiérrez Girardot un crítico escritor, es decir, más allá o más acá de la elección de los temas y la selección de los objetos, Usted coloca al lenguaje en un lugar fundamental. A partir de su experiencia ¿qué podría decir del rol de la lengua en la obra crítica? Ya que sabemos que hoy día abundan críticos que paradójicamente no escriben.

G.G.: La crítica literaria -decía Goethe- es literatura sobre la literatura. Eso es un lema que utilizó Curtius aunque él no lo puso en práctica porque fue un escritor mediocre. Nosotros tenemos una gran tradición de escritores, de muy buenos escritores que hacen muy buena crítica literaria. Y pienso en Díaz Rodríguez, en sus ensayos sobre el Modernismo, vuelvo a repetir el nombre de Picón Salas, tenemos a Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, en la Argentina está el mismo Leopoldo Lugones, J.E. Rodó. En fin tenemos una tradición de críticos literarios y de historiadores para quienes el lenguaje, es decir, el medio de expresión, es fundamental. Porque a diferencia de la tradición alemana en donde el científico tiene que escribir mal, porque si no, no es científico, para nosotros el científico tiene que escribir de tal manera que alcance a todo el mundo y alcance a todo el mundo de manera seductora. El lenguaje es el elemento fundamental en la comunicación, porque no solamente se invita a conocer obras literarias sino también se le muestra que el acceso a la literatura tiene que ser un acceso literario. De esa manera, se introduce a un mundo y facilita más que dificulta, como ocurre con la terminología, el aprovechamiento que da la literatura.

E.F.: Hay un rasgo en su discurso crítico que siempre me asombró y que es su insistencia en el humor, a veces la ironía, pero sobre todo el humor y más exactamente la intromisión en el cuerpo mismo de su crítica del chiste, de lo cual se puede inferir una voluntad específica por escribir crítica y no sólo hacer crítica. Por lo tanto es indudable que en su obra hay una conciencia de lector, de receptor, de audiencia ¿para quién escribió, para quién escribe cuando escribe?

G.G.: Generalmente yo escribo para un público que considero estudiantil porque escribir para los colegas es estéril. Los colegas no van a cambiar jamás y los colegas no quieren entender lo que no les conviene y lo que los pone en tela de juicio. Entonces yo escribo para los estudiantes principalmente y para un público imaginario. Y naturalmente cuando se escribe para los estudiantes y se escribe críticamente, cuando se encuentran necesidades, el simple hecho de formularlas provoca la risa y el humor. Cuando se lee por ejemplo la cantidad de autores que dicen, que se mencionan como personas que influyeron en fulanos de tales, entonces esto es completamente inútil, porque el número de autores que se menciona no significa que el autor influido tenga calidad. Los críticos literarios que hablan de eso disponen de una especie de charretera y de condecoraciones porque citan a Schopenhauer y a Nietzsche y creen que con citar a esas figuras tan importantes el pobre escritor deviene fundamental. Y hay una serie de circunstancias de este tipo que provocan la carcajada y hay que decir las. Y al decir las críticamente se tienen que decir humorísticamente. Y en ese sentido efectivamente es ser lector, y además también yo soy lector de Borges y usted ve que Borges cuando escribe ensayos escribe como lector y como lector está llevando un diálogo íntimo con el texto. Entonces el texto, el libro

y el diálogo con buenos libros pero también con malos libros. Si usted lee malos libros, el simple hecho de comprobarlo, y decir la comprobación, es humorístico y además tiene que ser humorístico porque si se dijera en serio perdería la cursilería que tiene y dejaría de ser crítica. De manera que el humor y la ironía están dictadas por el objeto que se critica a veces pero también son de una voluntad de placer, de placer de encontrar necedades y al mismo tiempo el placer de encontrar cosas excepcionales.

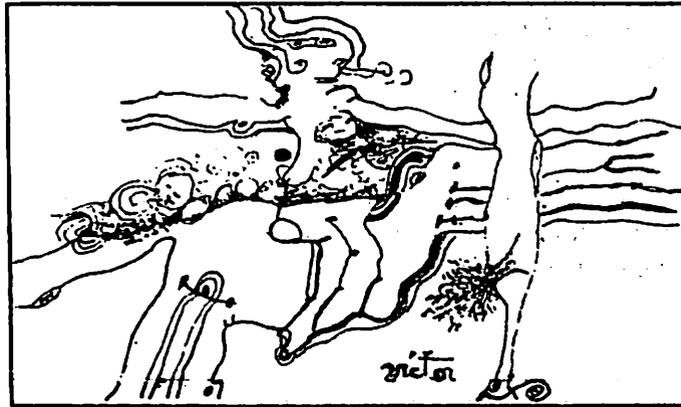
E.F.: Pienso que esto también tiene que ver con el estilo. Recuerdo el famoso ensayo que escribió Lukács sobre el ensayo, donde planteaba que era una forma que perduraba precisamente por el estilo, por el trabajo con la "forma" de la lengua.

G.G.: Y es el estilo de mis autores preferidos, que más he leído, o que leo con más placer y aprovechamiento desde el punto de vista de la prosa. Yo sostenía y lo sigo sosteniendo que la lectura de Alfonso Reyes es para un hispanoamericano, y para cualquier lector, infinitamente más provechosa que la lectura de todas las obras completas de Ortega y Gasset, por dos razones: en primer lugar, Alfonso Reyes piensa con gran claridad; en segundo lugar, tiene un material inmenso de datos que él sabe transmitir con donosura, elegancia y, por último, lo decía Borges, tiene la mejor prosa de lengua española actual. Ahora, la lectura de *Las corrientes literarias en América Hispánica*, de los ensayos de Pedro Henríquez Ureña es la lección más grande de que se puede escribir con seriedad y con elegancia y sobre todo hay que ser claro. Escribir mal sobre Darío es un pecado contra Darío, aunque lo que se diga con muchas palabras y términos pueda ser importante, pero sobre Darío hay que escribir bien. Y es que hay otra cosa elemental, escribir bien y hablar bien es fundamental. Hay esa frase de un chino –citaré a Bertoldt Brecht– que dice "el Estado esta mal porque la gente no entiende lo que dice, y no sabe decir lo que debe decir". Efectivamente, si miramos la crítica literaria hispanoamericana actual, por no hablar de la francesa, se comprobará que es una cosa en la que nadie sabe lo que dice, ni entiende bien lo que quiere decir. Entonces están haciendo una especie de auténtico onanismo, con un pathos increíble cuando nada más adecuado para una exposición crítica literaria que una elegancia expositiva clara como las que yo he aprendido en Reyes, en Henríquez Ureña y en Borges que es el maestro de todos.

E.F.: ¿Cuáles fueron los escritores, los pensadores o los críticos decisivos en su formación teórica?

G.G.: En mi formación teórica fue decisivo Heidegger, porque en los cursos, los seminarios que yo hice de Heidegger, con Heidegger, sobre Hegel aprendí a pensar, si se quiere decir así, y a interpretar y aprendí cosas que solamente se aprenden en diez años de facultad. La manera como él se enfrentaba a un texto, como él leía, la manera como él preguntaba, eso enseña a fundamentar. Tuve también otro maestro de filosofía, que se conoce poco hoy pero que es bastante importante, el filósofo más importante de España después de Suárez, que es Xavier Zubiri, que daba unas lecciones de una claridad y una densidad muy grandes. Asistí a tres cursos, y luego naturalmente maestros lejanos Borges, Reyes y Henríquez Ureña. Y también leo con mucho gusto a Sarmiento que como le digo tiene una prosa única y otro que leo con mucho gusto

por su prosa cortante y lo que dice es a González Prada. González Prada es conciso y un burlón fabuloso. La crítica que hizo a Juan Valera es ejemplar, porque lo despedaza no con saña sino con gusto y placer y humor pero lo va haciendo nada. Eso es una irreverencia -Borges hablaba de que es necesario ser irreverente-, son lecciones al mismo tiempo estéticas. Porque Borges es también cruelísimo cuando hace burla y lo hace con una prosa extraordinaria y yo no veo la razón por la cual un escritor que tiene una tradición como la nuestra tenga que hacerse cargo de una tradición francesa o alemana, especialmente alemana, en la que escribir seriamente significa escribir con los pies. Escribir bien para nosotros es escribir clara y elegantemente.



E.F.: ¿Cuál debe ser la formación teórica de un hispanoamericanista? Aquel que quiere estudiar la literatura hispanoamericana ¿por dónde tiene que empezar?

G.G.: Tiene que empezar por lo elemental, que yo diría: aprender a pensar y en ese sentido diría yo aprender a sacar consecuencias, a razonar -como decía Borges-. Yo recomendaría como punto de partida, para el trabajo previo intelectual, la lectura del primer tomo de *Las investigaciones lógicas* de Husserl, que hay en buena traducción. Y luego naturalmente hay trabajos de Alfonso Reyes, como *La experiencia literaria* o *El deslinde*. *El deslinde* es difícil, pero enseña a pensar. Desde el punto de vista material si se quiere, el estudiante de literatura hispanoamericana tiene que conocer muy bien la historia de España y América toda y además no en pedazos sino como una unidad, y eso exige también, de acuerdo con el caso correspondiente, conocimiento de historia europea. Tiene también que conocer la sociedad propia y eso es difícil porque no hay muy buenos trabajos sobre eso. Yo creo que un excelente trabajo que ahorra mucho tiempo y mucho esfuerzo es el de José Luis Romero, este libro que yo considero fundamental (*Latinoamérica: las ciudades y las ideas*). Naturalmente lo que más tiene que aprender es a leer el texto, sin violarlo. Y en materia de teoría literaria es una cuestión problemática, porque se ha abusado tanto de ella que ya hoy es difícil recomendar una teoría literaria y elaborar una teoría literaria, porque uno se ha dado cuenta de que la elaboración de una teoría literaria exige primero formación filosófica y segundo formación filológica, o sea conocimiento de las letras y sobre todo serenidad y sobriedad conceptuales.

La teoría literaria recomendable si es que hay alguna, sería la lectura de libros de historia literaria, como por ejemplo el libro de Hugo Friedrich *Estructura de la lírica moderna*. Pero eso ya no es teoría literaria sino práctica. Porque la teoría literaria que se enseña corre el peligro de

que se tome cualquiera de las que estan al uso y se comience a especular. Yo pienso que la teoría literaria debería ser algo que se enseña junto y al mismo tiempo también en los seminarios o en los cursos sobre interpretación de textos. La teoría literaria tiene que ser mínima, desde el punto de vista de la aplicación, pero tiene que ser sólida en la praxis y en la aplicación. Y esa teoría literaria requiere una lectura filosófica previa, naturalmente, porque para formar conceptos de teoría hay que saber cómo se forman conceptos. Yo pienso, lo vi en el seminario de Heidegger, que la denominación terminológica de algo no era previa sino posterior al trabajo con el texto. De manera que toda teoría literaria tiene que ser siempre controlada por el texto y tiene que ir de la mano del texto, lo cual impide que haya una teoría literaria canónica que se pueda aplicar al texto desde afuera.

E.F. Última pregunta. Pensaba que la crítica siempre está en íntima relación con el entramado social y cultural. ¿Cómo hace un crítico para hacer su obra crítica en el exilio o lejos del lugar natal o del lugar de pertenencia? ¿Cómo escribe?

G.G. Yo podría citar mi caso personal. Lo que decía Borges al volver a la Argentina después de mucho tiempo, en un poema famoso "los años que he pasado en Europa son ilusorios, siempre he estado y estaré en la Argentina". Yo podría decir lo mismo. Los años que he pasado en Europa son ilusorios, siempre he estado y estaré en Latinoamérica. No solamente porque tengo contacto permanente sino porque soy muy conciente de la tradición a la que pertenezco, la tradición cultural, literaria, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes... Eso es para mí y debe ser para todos nosotros un deber, de modo que cuando yo escribo, en realidad le confieso lo que he escrito para los alemanes lo he publicado en una revista muy famosa *Merkur*; lo que escribo sobre literatura hispanoamericana y española lo escribo para mi gente. Porque aparte de que ya considero que escribir para refutar o rectificar las teorías sobre la literatura hispanoamericana y española y sobre Hispanoamérica que hay acá en Alemania es completamente inútil. Benjamin decía "convencer es infructuoso", lo decía en alemán y vale para muchos alemanes colegas. Lo que yo digo y lo pienso, es un diálogo con mi gente en España e Hispanoamérica de manera que yo puedo decir como Borges, los años que yo he estado en Europa son ilusorios, siempre he estado y estaré en mi patria grande.

