

Los viajes de Silviano Santiago

Conversación con Julio Ramos



Por Julio Ramos

Universidad de Berkeley

Silviano Santiago (Minas Gerais, Brasil, 1936) es uno de los escritores más destacados de la literatura latinoamericana contemporánea. Sus novelas Em liberdade, Stella Manhattan y Viagem ao México transitan radicalmente los bordes de la ficción, el ensayo y la biografía. En esta extensa entrevista, realizada en Princeton y Nueva York en octubre de 2011, Silviano conversa sobre los distintos modos de pensar el cambio y las condiciones que hacen posible el acontecimiento de una nueva escritura. En su caso, recuerda Silviano, el descarrilamiento creativo fue inseparable de un viaje a Nueva York, donde estuvo próximo de algunas discusiones puertorriqueñas hacia fines de los años 60. La entrevista, traducida y editada por Renata Pontes, nos introduce al entramado conceptual de este influyente intelectual brasileño cuyos ensayos sobre cultura literaria y visual, viajes, deconstrucción y políticas de la sexualidad lo ubican entre las principales figuras de la teoría latinoamericana contemporánea.

Descarrilamientos

Julio Ramos – Quisiera preguntarte sobre los distintos modos de pensar el cambio, las condiciones de lo que habitualmente hemos llamado la creatividad, el acontecimiento de una nueva escritura. Permíteme retomar una pregunta que te hacías recientemente en un artículo sobre Machado de Assis: ¿Cómo y bajo qué condiciones se descarrila un escritor?

Silviano Santiago – Antes quiero recordarte un poco la idea del descarrilamiento. Este concepto surge como resultado de mi lectura de Machado de Assis y Carlos Drummond de Andrade. En ambos autores, en un determinado momento de la vida, la obra que venían escribiendo, así como un tren de hierro, se descarrila y ocurre una transformación extraordinaria. En el caso de Machado de Assis que todavía escribía bajo los preceptos de la estética romántica, el cambio se da con la publicación de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que no se alinea con el Romanticismo. Más bien, remite a la Francia del siglo XVIII, a la prosa inglesa de Laurence Sterne y Fielding y a la idea de obra póstuma falsa que aparece en Chateaubriand. Debido a un cierto tabú social los brasileños tendemos a ignorar la razón física de este descarrilamiento: el ataque epiléptico que sufrió en pleno centro de Rio de Janeiro. Eso lo transformó muchísimo. Hasta entonces nadie sabía de su enfermedad. Eso explica también el hecho de no haber tenido hijos con su esposa, Carolina. Por discreción o por recato, nosotros evitamos hablar del tema que, obviamente, repercutió en su vida personal y en su escritura.

En cuanto a Carlos Drummond, el otro autor que me interesa, el cambio se produce a partir de su salida de Itabira, primero a Belo Horizonte y, luego a la Capital Federal, Rio de Janeiro, adonde llega en 1940. Este mismo año publica *O sentimento do mundo*, libro que determina el descarrilamiento. Hasta entonces Drummond escribía una poesía medio “caipira” o provinciana ligada al primer modernismo brasileño (muy inspirada en las ideas de “*abrasileiramento*” y en el primitivismo de Oswald de Andrade). En el nuevo contexto, lanza este libro extraordinario en que combina su experiencia provinciana con la de Rio de Janeiro y se abre para una visión amplia, sentimental, del mundo. En aquella época, Brasil vivía el régimen de Getúlio Vargas y, el mundo, la segunda gran guerra.

J – En tu caso, tal vez, el descarrilamiento tenga que ver con el pasaje de la crítica literaria a la ficción en el proceso de escritura de tu primera novela, *Em liberdade*...

S – En primer lugar creo que el cambio tuvo que ver con un viaje, como en el caso de Drummond. Yo salí

de una ciudad tan pequeña como Itabira, Formiga, fui a Belo Horizonte (donde hice la facultad) después fui a Rio de Janeiro (donde me especialicé en francés) y, de repente, estaba en París con una beca. En Francia, recibo la invitación de una universidad en Estados Unidos para dar clases en Nuevo México. Pienso que es posible, entonces, establecer un paralelo entre el recorrido que hizo Drummond a través del sentimiento del mundo y mi experiencia: ser estudiante y becario en Francia y, además, ser profesor (muy joven) en Estados Unidos. Sin embargo, el viaje posterior, que me llevó a Nueva York, fue mucho más importante.

J – ¿El Nueva York intensificado por la cultura del *underground* y por las luchas por los nuevos derechos civiles y sexuales?

S – Nueva York era, ya en aquel momento, el centro del mundo y proporcionaba las condiciones para que mi comportamiento (que era un tanto recatado) pudiera estallar de manera efusiva. Por primera vez yo sentí una sensación muy plena, de gran libertad, que fue determinante para el descarrilamiento de mi obra. Otro elemento significativo fue mi vivencia en cuanto brasileño y profesor de literatura en lo que voy a llamar –si tú me permites– el submundo francés. De repente, yo era parte del universo francés de Buffalo. Eso amplió mis perspectivas sobre lo que era la literatura y, particularmente, la crítica literaria. En este proceso, fue muy importante haber tenido la oportunidad de convivir (aunque superficialmente) con Derrida, Foucault, Eugenio Donato, Olga Bernal, René Girard, John Barth, entre otros. Eso me proporcionó una apertura creativa profundamente ligada a la sensación de libertad que yo experimentaba en mi propio cuerpo.

J – Según me cuentas ahora, es notable la simultaneidad entre la fuerza vital de tu experiencia en Nueva York, tu contacto con el posestructuralismo y la desconstrucción francesa y los movimientos políticos en EEUU alrededor de 1968.

S – La desconstrucción gana importancia en mi producción a partir de *Em liberdade*, novela que escribo valiéndome de una situación muy concreta de la vida de Graciliano Ramos: su arresto durante la dictadura militar en Brasil (1936-37). Basándome en este hecho de la realidad e inspirado en la idea de “falsedad” muy fuerte en el posestructuralismo (y en mi querido Orson Welles: *F for fake*), invento un diario íntimo narrando los dos meses y medio después que Graciliano Ramos sale de la prisión. El autor nordestino escribió un libro magnífico, en cuatro volúmenes, *Memórias do cárcel*, pero no dejó ningún registro de este período. Entonces, este momento –muy denso, muy fuerte, tristísimo– medio en blanco en términos de su escritura, fue ocupado por mi novela. Además de hacer uso de

la falsedad considero que dos experiencias, extraordinarias, fueron determinantes en la concepción de este libro. Primero, haber participado de un taller de *creative writing* con John Barth, un escritor muy interesante, autor de *Chimera* y *Lost in the funhouse*. Y, por otro lado, haber visto una obra de Tom Stoppard, en Nueva York, que se llamaba *Travesties*. En esta, Stoppard sabiendo que Tzara, Eliot y Lenin se encontraban en Zurich, en 1916, inventa el encuentro de los tres –lo que, en realidad, no había pasado–. Eso me dio la idea del espacio en blanco, es decir, el hecho de que, con la literatura, se puede rellenar espacios en blanco que son fascinantes y que no pueden ser ocupados por la escritura de un historiador pues sonaría falso o conjetural. El historiador tendría que hablar de la concomitancia y no de la coexistencia de estos personajes. En la *Historia universal de la infamia* Borges aplica este mismo recurso, utilizado antes por Marcel Schwob (*Vies imaginaires*) y, posteriormente, por Bolaño (*La literatura nazi en América*). Estos escritores se valen de las diversas, pequeñas y “mentirosas” biografías de grandes personalidades.

Del ensayo crítico a la ficción

J – Entonces uno podría pensar que el pasaje de los libros de ensayos, *Uma literatura nos trópicos* y *As malhas da letra a la novela Em liberdade* –el paso de la crítica literaria a la ficción– registra el descarrilamiento.
S – ¡Exactamente!

J – Sin embargo, me parece que ya había una zona de intensificación del género del ensayo crítico muy notable, por ejemplo, en algunas de tus lecturas a partir del clásico trabajo “*O entre-lugar do discurso latino-americano*” que apuntaba a un proyecto creativo muy distinto de la crítica universitaria que dominaba en la época.

S – Yo también hacía este trabajo convencional de la crítica que llamas universitaria. Sin embargo, a partir de un determinado momento –para ser exacto de 1971 o de 1972– cuando ya estaba en Buffalo (por mi amistad con Eugênio Donato, que fue un ejemplo para mí, una persona muy importante en mi vida) hubo este descarrilamiento en el ensayo...

J – Claro, la transformación no impidió que siguieras produciendo contribuciones muy importantes en el mundo universitario...

S – Sí, como “*O entre-lugar do discurso latino-americano*”. Creo que, debido a mi formación francesa, desarrollé una capacidad: la de formalizar experiencias de vida en términos teóricos y, a veces, conceptuales. Si analizas a Derrida, por ejemplo, percibes un rasgo

judío muy violento en la deconstrucción. En la lectura que él ofrece de Edmond Jabès se explicita su interés por Lévi-Strauss y así sigue... No debemos olvidarnos también que Derrida era argelino y que había llegado a París en un momento muy desagradable para un *pie-noir*. Tres rasgos son muy importantes en Derrida: argelino, *pie-noir* y judío. Por otro lado, lo judío no le causa tantos problemas pues la cultura francesa es amistosa con relación al judío. Sin embargo, no es nada amistosa con el argelino o el *pie-noir*. Esto es lo conflictivo en él. Es también lo que explica un libro tan hermoso como el *Autre cap*. Derrida percibe Europa desde el otro lado del Mediterráneo –cosa que es muy difícil para un francés–. Gide, por ejemplo, lo hacía como una aventura en países exóticos para diferenciarse del encasillamiento francés, burgués, etcétera. Derrida mira desde el otro lado, reconoce a Europa desde Argelia y eso es muy especial.

La lengua en la otra orilla

J – ¿Qué efectos sobre el discurso acarrea el posicionamiento de Derrida en la otra orilla?

S – Modifica profundamente su uso de la lengua. Derrida escribe como Racine. Un francés ultra sofisticado, con construcciones sintácticas que no se usan más y cosas por el estilo. No hablo siquiera de las alusiones pues esto es un problema filosófico. Hablo de la sintaxis, de la elección de las palabras. Creo que es la manera en que un extranjero practica bien un idioma que no es el suyo. Claro, en el caso de Derrida, el francés es su idioma, pero al mismo tiempo su ubicación en la otra orilla le exige la creación de una especie de dialecto, de una expresión suya. Insisto en eso para decir que me interesan los autores que formalizan no solo en el ensayo literario, sino también en términos filosóficos, cuestiones personales.

J – ¿Y cuál era la otra orilla desde donde tú impulsaste el pasaje del trabajo crítico a la escritura de la ficción?

S – Estados Unidos y, en particular, los viajes a México. Obviamente, *Viagem ao México*, una novela sobre Artaud, se encuadra en eso. Pero yo nunca habría escrito “*O entre-lugar do discurso latino-americano*” si no hubiera observado a Brasil desde el punto de vista de Argentina, Estados Unidos y, sobre todo, desde una parte de Estados Unidos muy especial que es Nuevo México. En mi artículo de 1971, hay una lectura muy discreta de Lévi-Strauss, de Derrida (con la deconstrucción, claro) y una lectura de Foucault, de su arqueología del saber. Todo esto, lo relacionaba con una política de resistencia en Brasil que el novelista Antônio Callado tematiza en el epígrafe del ensayo. Es una evocación a un momento histórico en que tropas

no muy bien preparadas podían amenazar las fuerzas armadas. Es decir, es una clara alusión a la guerra de guerrillas. Una referencia a todas estas formas de resistencia en contra de ejércitos muy bien equipados y violentísimos. Este era el tipo de trabajo que yo hacía en aquella época. Al mismo tiempo, no podía haber hablado tanto de la guerrilla si no hubiera conocido la *Students for a Democratic Society (SDS)* en Estados Unidos y tenido la experiencia de Buffalo, donde me acerqué a puertorriqueños extraordinarios que fueron muy importantes para mí. Entre ellos, en particular, Francisco Pabón (Paco Pabón) con quien trabajé en la creación del *Puerto Rican Studies Center*.

Devenir minoritario

J – La relación entre los puertorriqueños y los intelectuales latinoamericanos en Estados Unidos se ha discutido o estudiado muy poco... ¿No habría que distinguir los exilios latinoamericanos de otras formas de migración?

S – No puedo olvidarme que yo tenía el *green card* y eso era muy fuerte. Comparo la situación del *green card* con la del *pied-noir* en Francia. Te sometes a la condición de no ser un ciudadano de primera categoría. Viajas (al menos en mi caso) porque tu país no te proporciona un soporte financiero y, tampoco, un sostén intelectual, una garantía en el campo del saber. Es muy triste para un brasileño o para un hispanoamericano descubrir eso y vivir en la propia piel este tipo de experiencia. Te comento que no todos los momentos de mi vida fueron gloriosos, incluso en Nuevo México. Algunas veces yo fui maltratado por norteamericanos que preguntaban qué estaba haciendo allí, por qué no me quedaba en mi país... Eso pasó entre 1962 y 1964, el período en que estuve por allá. Después, en Rutgers, esta especie de rechazo se manifestó de manera mucho más violenta en virtud de mis tendencias socialistas. Rutgers era un centro extremadamente conservador. No olvidemos que Eugene Genovese, el célebre historiador de la esclavitud, fue prácticamente expulsado de Rutgers. Él estaba en el departamento de historia y muchas veces escribían en su auto: *better dead than red*, o sea, mejor muerto que rojo.

J – Ahí nos vas ubicando ante las complejidades o paradojas de un cosmopolitismo alternativo. Lo que tú has llamado el “cosmopolitismo del pobre”, concepto que parece emerger de tu contacto con la deconstrucción pero también con las tendencias y luchas minoritarias en Estados Unidos...

S – Más complicada aún fue mi contratación en SUNY Buffalo. Fui contratado por el departamento de francés. Creo que tenía las credenciales para ser

contratado pero era una cosa medio rara: un brasileño, latinoamericano, enseñando francés, ¿entiendes? En el momento yo hablaba un francés prácticamente sin acento y conocía bien la literatura francesa. Sin embargo, percibía que representaba una contratación un poco extraordinaria y hubo reacciones fuertes. Al mismo tiempo, este mi carácter medio anfibio –el de transitar relativamente bien en los escalones administrativos de la universidad y a la vez poder relacionarme con estos grupos que nosotros hemos llamado minoritarios– ayudó mucho pues yo pude promover una especie de acercamiento entre estos dos mundos. Por ejemplo, ayudé en la contratación de Abdías do Nascimento, una figura extraordinaria de la política negra en Brasil, como profesor del *Puerto Rican Studies Center*.

En aquel momento los *Black Panthers* eran relativamente fuertes allá. El cambio repentino operado en el *American Studies* promovió la incorporación de este contingente afroamericano. John Sullivan, el decano durante aquellos años, era una figura muy interesante. Personajes como él, que estaban más ligados a la burocracia aunque demostraban estar muy abiertos a nuevas ideas, desaparecieron. Vale la pena contar un episodio de la visita de Foucault a Buffalo. Él llegó como *visiting professor* en el momento en que los estudiantes *Black Panthers* estaban en huelga y que se rehusaban a entrar en la universidad. En virtud del hecho, él decide no entrar en el campus. Fue un drama terrible...

J – ¿En qué año fue esto?

S – Debe haber sido por los años setenta. Fue un tremendo drama pues la universidad lo estaba recibiendo y él no fue a dar clases. Entonces, Raymond Federman –un profesor muy interesante que después se hizo escritor de ficción– abrió su casa para las clases de Foucault, quien se rehusaba a poner los pies en el *campus* universitario. De esta manera fue resuelto el *impasse*. Este tipo de situación fue muy importante para que los universitarios más conservadores reconocieran que había un problema serio que tenía que ser resuelto de manera decente. No había posibilidad de simplemente ocultarlo o reprimirlo. Sin embargo, debo decirte que la policía entró en el *campus* de Buffalo. Hubo el *sit in* de los profesores, del rectorado, que fue publicado en la *Newsweek*. El título de la noticia era: “Los insubordinados de Buffalo”.

J – Por qué no hablamos un poco de esta zona que aparece en tu novela *Stella Manhattan*, tematizada en la figura de Stella... ¿No podríamos pensarla como una excéntrica novela diaspórica que dialoga con los sectores migratorios de los Estados Unidos?

S – Seguro. El joven tiene que exiliarse de Brasil porque es homosexual. Y, siendo presionado a exiliarse por

una familia adinerada, va a trabajar en el consulado, lugar que recibe a los brasileños de clase media. Sin embargo, en este espacio, empieza a sentirse incómodo por ser un homosexual brasileño que no tenía la piel muy blanca. Esta visión estrecha que manifiesta el mundo burocrático brasileño en el exterior hace que el protagonista sea visto como un puertorriqueño. Stella termina por identificarse más con los puertorriqueños, dominicanos e hispanoamericanos de Nueva York que propiamente con los brasileños. Esta temática me permitió trabajar ficcionalmente lo que venía abordando a nivel del saber en mis ensayos críticos. Al mismo tiempo, yo transportaba a la referencialidad norteamericana esta problemática del entre-lugar.

J – Por otro lado, ¿no se puede decir que en *Stella Manhattan* el trabajo de la ficción desborda cualquier política de identidad?

S – Lo que me interesaba, al abordar la cuestión de la homosexualidad, no era impulsar una política de identidad homosexual sino promover lo que después llamarían *queer*. La cuestión formal es muy importante en mi producción y yo dialogo con la obra de artistas como Lygia Clark y Hans Bellmer (*Les poupées*). Lygia hizo una serie llamada *Bichos* en que trabaja con la noción de dobladura o de pliegue. En la obra de Clark, los *bichos* son como una placa sobre la mesa pero, si empiezas a rearticular las placas, en virtud del pliegue, se inventa un “bicho”, por así decirlo. Entonces, yo traje para *Stella Manhattan* esta idea, o sea, lo que en términos de la identidad homosexual no puede ser definido ni como femenino, ni como masculino. Stella, por lo tanto, no era ni eso ni aquello. Surgía, otra vez, un entre-lugar pero ahora en el campo de la sexualidad. Creo que lo que define la identidad homosexual es la posibilidad de acercarse a ambos géneros, como una especie de dobladura que despliega para un lado u otro. Sin embargo, eso no implica una indefinición de género. Es como un juego en el ámbito de las posibilidades de género donde la idea de descentramiento de Derrida es muy importante.

J – ¿El proyecto de la ficción se afirma, entonces, como una crítica a cualquier categoría territorializada de identidad?

S – En *Em liberdade* yo cuestionaba un célebre artículo de Foucault, “¿Qué es un autor?”. Y planteaba, ¿de quién es la libertad, de Graciliano Ramos o de Silviano? Sobre eso, Nelson Mota, un crítico muy importante de la época, escribió un artículo muy bello y apropiado que se llama “*As flores de Graciliano*”. Sin conocer la idea del entre-lugar, Mota pudo percibir que yo estaba elaborando una especie de juego autoral, creando un “Graciliano” y promoviendo un descentramiento del autor a través de un pastiche del texto de Graciliano Ramos. Aunque yo trabaje con datos de su vida social

y familiar, no es un texto suyo. Solo aparentemente es suyo. Joyce Carol Oates, en *Wild nights*, hace una cosa parecida. Ella escribe un pastiche sobre la muerte imaginaria de Emily Dickinson, Poe, etcétera. O sea, resurge la idea de Marcel Schwob. Borges, quien también se inspira en él, homenajea a *Vidas Imaginarias*. Sobre todo, resalta el valor del prefacio de este libro que fue igualmente muy importante para mí. En este prefacio aparece la idea de que el biógrafo puede ser un escritor y no necesariamente un historiador.

Entre lugares

J – ¿Cómo surgió la idea del entre-lugar?

S – El clima intelectual en Buffalo que te describí antes era muy favorable. Por lo tanto, no se extraña que yo haya escrito este texto. En 1971, Eugênio Donato me invitó a dar una charla en Montreal juntamente con René Girard y Michel Foucault. Eugênio quería que hablara sobre la antropofagia cultural. Sin embargo, a partir de esta idea yo inventé el concepto de entre-lugar. Donato me dijo en aquel momento: “Nadie va a entender eso, es mejor que tú no desarrolles mucho la noción de entre-lugar aunque la mantengamos en el título”. Pero cualquier persona que lea el ensayo hoy percibe que la noción ya estaba elaborada. Después, el texto fue publicado en el 73, traducido por una estudiante de francés, Judith Mayne, quien luego se convirtió en una gran especialista en el cine femenino en Estados Unidos. Judith Mayne lo tradujo del francés (escribí el texto originalmente en francés) para el inglés y el texto, gracias a Albie Michaels, terminó siendo publicado en Buffalo por el *Latin American Studies Center*.

J – ¿Y cómo se recibió el trabajo, inicialmente, en el congreso de Montreal?

S – Lo escribí pensando mucho en Montreal pues Canadá, en aquel momento, estaba dividido entre el inglés y el francés: el inglés maravillosamente bien desde el punto de vista económico y el francés desde el punto de vista cultural. Por lo tanto, había esta confluencia problemática y la necesidad de pensar (también allá) el entre-lugar, donde las dos fuerzas pudieran convergir...

J – Convergencia que radicaliza la filosofía de la deconstrucción... como devenir ligado a movimientos participatorios.

S – Minoritarios. Es decir, Quebec no era considerado libre, ¿entiendes?

J – ¿Y cuál era el contexto brasileño en el momento en que escribiste y se leyó el ensayo? En la compleja tradición brasileña imagino que tu ensayo sobre el

entre-lugar habrá potencializado una zona que anticipaba algunas de las discusiones actuales sobre los efectos culturales de la teoría de la traducción en contextos coloniales y postcoloniales.

S – Pude imprimir una nueva mirada investigativa gracias a una coincidencia extraordinaria. Al preparar unos cursos panorámicos de literatura colonial en Nuevo México tuve que leer atentamente esta literatura. Sin embargo, era una lectura con ojos nuevos. Eso se refleja en un análisis muy temprano de la *Carta de Pero Vaz Caminha* en que yo discuto temas sobre los cuales todavía no se hablaba: el etnocentrismo, el eurocentrismo y la evangelización de América Latina por los jesuitas. El título de este texto –que es muy viejo– es *Palavra de Deus* (fue publicado en la revista *Barroco*, 1969). Si estudias *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins puedes llegar a pensar que la inteligencia de Brasil empieza con la fundación de los colegios jesuitas en Rio de Janeiro. Sin embargo, es obvio que la evangelización no marca el comienzo de la inteligencia. Al revés, es cómplice de la destrucción planeada de toda la cultura indígena y sus inagotables posibilidades. Este proceso se profundiza con la llegada de los esclavos africanos. Creo que “*meu pulo do gato*”, para usar una expresión brasileña, fue haber trabajado un texto colonial desde Nuevo México, mientras la universidad brasileña enseñaba literatura a partir del romanticismo. El hallazgo se debe a eso: haber ido a la fuente con otros ojos. Con una mirada disonante de los patrones de la academia brasileña. Para citar a Oswald de Andrade: “con ojos libres”.

J – Ahora, también en el entre-lugar se explicita una lectura que radicaliza y politiza la cuestión de la traducción en la obra de Borges, inseparable, a su vez, del modo en que la escritura de este autor transita la frontera entre el ensayo y la ficción...

S – Seguro. Pero no solamente Borges sino también Cortázar. De Borges me estimuló el “Pierre Menard, autor del Quijote”. Mi creatividad se inspira en su práctica del ensayo creativo y en la exploración de un potencial ficcional del género ensayístico. Y de Cortázar me inspiró, especialmente, la escena que abre *62/ modelo para armar* en que se hace todo un juego con la traducción (véase el uso de *château*, castillo y bistec, en el contexto de la traducción al español de *Chateaubriand*: “Quisiera un castillo sangriento”/ *Je voudrais un château saignant*). Estos juegos lingüísticos me interesan mucho pues tematizan la posibilidad de practicar un ensayismo que llega a los márgenes de lo ficcional. Sin embargo, son tan “verdaderos” como los ensayos escritos a partir de conceptos. Este tipo de escritura ensayística también ha posibilitado una visión que escapa de las contingencias nacionalistas. No te olvides que el nacionalismo, en aquella época, era bastante importante en todos los países latinoamericanos...

J – ¿A qué nacionalismo te refieres? Acaso convenga distinguir particularmente el contexto brasileño, tan marcado por las discusiones sobre lo nacional popular.

S – Yo hablo de nacionalismo y, por otro lado, de lo nacional popular. Un nacionalismo muy fuerte, de derecha, ligado a los militares y asimilado por la izquierda que no podía trabajar con otro diapason sin que fuera asociada –como lo fue Luis Carlos Prestes en los años treinta– a Rusia. En Brasil ambas tendencias tenían que mantener algún tipo de relación con lo nacional popular. Las dos fuerzas eran empujadas contra la pared para trabajar con la noción de lo nacional. Y quizás –surge nuevamente el viaje– si estás viviendo en otro país y tuviste varias experiencias afuera, tienes la posibilidad de pensar una situación concreta (como la tortura o la dictadura) de una manera más enriquecedora, que permita otras posibilidades. Por esta razón yo decidí que *Stella Manhattan* no fuera ambientada en Brasil. La acción pasa en Nueva York. Tenía que ser Nueva York.

Experiencia y experimento

J – Tal vez esto también estaría ligado a una cierta vocación vanguardista de pensar el cambio vital como un proceso intelectual, inseparable de la creatividad o la *poiesis*...

S – No me gusta la palabra vanguardista porque está muy asociada a los movimientos históricos: Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, etcétera.

J – Explícanos un poco más...

S – Prefiero trabajar con el concepto de lo experimental. Es una palabra que usaba un gran amigo, Helio Oiticica. Los concretos, igualmente, recurrían más a la idea de experiencia que de vanguardia. Esto también tiene que ver con el hecho de que la literatura ya no tiene la misma importancia que tenía en el inicio del siglo XX. Entonces, en la medida en que somos seres medio extraños, medio fuera de circulación en el mercado editorial, creamos las condiciones de la experiencia. Experiencias que, a veces, acaban en el mercado. *Em liberdade*, por ejemplo, solo llega al mercado recientemente. Lo mismo pasa con *Wild Nights* de Joyce Carol Oates. Yo acabo de leer sobre un gran escándalo en *El País*. Un español resolvió reescribir *El hacedor* de Borges y Maria Kodama prohibió la publicación (Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges)*, *Remake*). En realidad, prohibió la circulación del libro. Supe ayer, a través del mismo diario, que un español narró la ida de Antonin Artaud a Irlanda, luego de *Viagem ao México*. Es una novela que acaba de ser publicada. Estas noticias ejemplifican que las cosas que hacemos hoy como experiencia, que no tienen

una gran repercusión inmediata e instantánea en el mercado editorial, van, poco a poco, siendo incorporadas, pues no son experiencias que se refieren a un solo individuo. Son experiencias que advienen de la práctica literaria, escrita, ensayística y, finalmente, docente. Yo no puedo olvidarme que aprendí mucho con la docencia. Estas son las prácticas que te llevan a experimentar cosas en un texto que se aleja totalmente de lo que es concebido como canónico. Nosotros lanzamos la idea y poco importa si obtiene éxito en el momento...

Te comento, hace poco yo estuve con Tom Stoppard en Rio de Janeiro y él me hizo una pregunta extraordinaria, considerando que se trata de un checo: “¿Qué es eso de escribir en una lengua que nadie lee?”. Y continuó hablando que mientras escribía una obra de teatro pensaba que su deseo era que esta fuera llevada a Estados Unidos, a Alemania, a Rusia, a Inglaterra. Que escribía con este objetivo. A su pregunta, le contesto: “Es fácil, tengo una libertad que tú no tienes”. Mi idea era jugar con las palabras, con el título de mi novela *Em liberdade* –que yo debo mucho a él (por eso quise conocerlo, para decirselo)–: “yo escribo con una libertad que me llevó a escribir *Em liberdade*. La misma libertad que usted tenía cuando escribió *Travesties*”. Es interesante pensar el experimento ligado a una situación de un escritor que no está, obligadamente, aplastado por las leyes del mercado.

J – Y que tampoco se limita al discurso contenido de la universidad...

S – De la universidad y de lo concebido como canónico, para retomar a Harold Bloom.

J – Por otro lado, las situaciones contemporáneas implican cambios profundos en los sistemas de autorización y de valoración artística y literaria. Por ejemplo, volviendo a la cuestión del pliegue o de las formas anfibia, pareciera que habría algo en el mercado contemporáneo a tono con la teoría de la performance y los cuestionamientos de las categorías duras de identidad. La flexibilidad, en algunas zonas, del mercado contemporáneo promueve un tipo de discurso de la hibridez, un tipo de sujeto que no es el sujeto moderno que uno estudia en la universidad. Entonces, en la coyuntura actual puede ser clave pensar los modos de apropiación del experimento.

S – Este, para nosotros, es casi un problema clásico. Cuando lees a José de Alencar, por ejemplo, puedes percibir una presencia significativa de hibridismo lingüístico. El portugués es, desde su concepción, una lengua doblada pues es un idioma que acepta palabras indígenas y, posteriormente, llega a aceptar palabras africanas, afrobrasileñas. Todo eso que estamos

discutiendo se relaciona con una zona del hibridismo de que ya hablamos, lo que James Clifford llama con mucha propiedad “cosmopolitismo discrepante” y yo, “cosmopolitismo del pobre”. No son cosmopolitismos diplomáticos, ni universitarios. El cosmopolitismo académico, por ejemplo, obedece a una organicidad a priori provista por la noción del saber. A diferencia, este hibridismo funciona sin que haya un control –en el sentido foucaultiano– porque “*é a língua viva do povo*”, como decía Manuel Bandeira.

J – Ahora, volviendo a la cuestión del mercado y de los mecanismos de asimilación de los modos experimentales ¿no habría algo en la industria cultural contemporánea capaz de absorber la experimentación, capaz de convertir la experimentación sensorial más radical en mercancía?

S – No. Hablemos de un tema muy aceptado de que soy muy crítico: el casamiento gay. Según mi punto de vista, la práctica homosexual es defraudada en el momento en que la sociedad institucionaliza esta relación. El casamiento elimina el potencial de experimentación de vida a dos, de relación sexual, amorosa y sentimental que venía siendo realizado como algo experimental, que no tenía reglas definidas, que no obedecía a leyes determinadas. Sin embargo, la sociedad se contrapone tanto a este tipo de espontaneidad que decide neutralizarla para la supuesta alegría de todos. Existe un problema en estos modos de relacionarse que es de orden económico. Esta cuestión económica empieza a cobrar una dimensión que supera todas las posibilidades de experimento. Lo mismo pasa con el mercado cultural. De alguna manera, estas formas experimentales van socavando la tela mercadológica que es ávida de novedades.

J – Mercado que también es de experimentos, ¿no te parece?

S – Bueno, tal vez el mercado también asimile ciertos tipos de experimentos. Estas formas van desgastando la tela mercadológica pero cuando se expanden lo hacen sin una genealogía. Los libros que son escritos a partir de experimentos no elaboran su genealogía. De esta manera, parece que eres el primero en hacer aquello. Yo vi ahora en *Wild nights* de Oates –para no referirme a muchos otros– que se propone una genealogía propia, al publicar, al final, los textos de Dickinson, Poe y Hemingway que determinaron la construcción del libro. Sin embargo, ella no destaca lo que fue importante para llegar a su forma. No menciona a Schwob, ni a Borges.

En el experimento, por otro lado, las personas generalmente preservan una cierta modestia. En el preface de la *Historia universal de la infamia* Borges afirma

claramente que este libro no habría sido posible sin la lectura de *Vidas imaginarias* de Schwob, publicado (si no me equivoco) en 1846 (el de Borges es de la década del treinta). No estoy de acuerdo con que las personas no reconozcan la genealogía de la forma. Hablan solamente de las características de contenido, por así decirlo: “Mira, yo puedo hablar de Emily Dickinson porque la leí muy bien y estoy basándome en estos poemas” ¿entiendes? Entonces, yo puedo inventar la muerte de Dickinson, de Poe y así sucesivamente...

J – Es bien interesante eso porque la idea de experimento reificada, aislada de su genealogía, se convierte en mercancía. O sea, el proceso de abstracción del experimento se convierte en una ideología moderna del cambio...

S – De la novedad.

J – Entonces, ¿tú hablas de algo muy distinto, no? Del trabajo mismo de la memoria y de las prácticas y de cómo el experimento produce efectos en la vida, en la vida social.

S – Exactamente. Yo no creo que haya diferencia. Cuando uso la palabra experimento no la distingo del experimento de un químico o de un físico porque, para mí, es lo mismo. Existe una práctica allí. El químico o el físico no descubre una fórmula sin una práctica de mucho tiempo. La suerte es que nuestra práctica tiene algo que ver, de inmediato, con la experiencia de vida. No es tan abstracta como la química, la física o la matemática.

J – Es tan difícil pensar la creatividad hoy en día por la crisis profunda de las instituciones donde nosotros nos acostumbramos a pensar la innovación, el trabajo transformativo o la invención. Instituciones que garantizaban, digamos, la circulación de los relatos del cambio.

S – No por casualidad la cuestión del sujeto gana importancia en el fin de siglo. Si tomamos la obra de Foucault, que siempre trabajó a través de experimentos, percibimos una objetividad que se refleja en su producción: *Las palabras y las cosas*, *La historia de la locura*, *Arqueología del saber*. Hasta que, de repente, escribe un artículo que descarrila su obra, *El cuidado de sí*. A partir de este escrito, surge el problema de la subjetivación. Foucault demuestra interés por un campo totalmente neutro donde puede formalizar, de manera conceptual y al mismo tiempo autobiográfica (creo que la escapada es el discurso autobiográfico), una serie de problemas que le parecen “recalcados” por el discurso (exageradamente) científico. Este es un ejemplo de cómo se da el retorno del sujeto, a través de la noción de la ética.

Sujetos del trabajo anónimo

J – En algunos relatos de *Anónimos*, tu último libro de cuentos, percibo un regreso a la problemática del sujeto...

S – Muy fuerte.

J – No ya en función de las políticas de identidad sino en esta zona de tránsito del sujeto entre puntos de contacto, entre distintos espacios y tiempos que posibilitan nuevas relaciones o relatos que ya no guardan compromiso con el dramatismo de la originalidad, ni de la resistencia heroica. El gran drama romántico del cambio radical no está presente en estos relatos...

S – ¡Está!

J – Pero de modo mínimo...

S – Sí, de modo mínimo. Son relatos minimalistas.

J – Entonces, los grandes relatos del cambio y de la creatividad...

S – No existen más... *Anónimos* es un libro sobre la escucha. Cuando nosotros aprendemos una lengua extranjera desarrollamos una capacidad de escucha muy aguda. Si no desarrollas esta capacidad, no aprendes la lengua. Una vez me encontré en Washington con un célebre intelectual brasileño –el traductor de Poe al portugués– él, charlando, decía: “¿How are you?” con el acento del nordeste brasileño. Es decir, no conseguía escuchar el acento norteamericano. Era un problema de escucha. Mi idea era escuchar a las personas que no pertenecían al lugar, en el lugar a que no pertenecían. Por eso, muchos de los personajes allí son mozos. Un mozo es la típica figura que no escuchamos. Además son personas que, por lo general, adoran hacer su autobiografía. Si frecuentas un lugar te das cuenta que el mozo está interesadísimo en contar su historia: la historia de su vida, de cómo llegó allí, de cómo vivían sus padres, por qué tuvo que descender (en términos geográficos), etc. Son personas con quien la clase media tiene contacto y a quienes rehúsa escuchar. Hay un cierto silencio sobre la marginalización de Ipanema, donde vivo yo. Ipanema es un barrio muy dividido. Tú tienes, por un lado, los moradores y tienes, por otro, las personas que prestan servicios a estos moradores.

J – ¿Qué bajan de las favelas?

S – No siempre. Por lo general, vienen de ciudades dormitorio en la periferia. Son personas que viven en la periferia o en la Rocinha, pero en una zona muy distante. Es decir, están dislocadas. Hoy, en Brasil, el patrón está obligado a ofrecer un ticket de viaje. No importa donde vivas, no gastas con los viajes. Gracias a eso, Ipanema se convirtió en un lugar interesante para trabajar.

De día, pasas el tiempo en la zona sur de Rio de Janeiro y por la noche te vas a una ciudad dormitorio. Me interesó la escucha de estas personas. Son los anónimos, por eso el título. Cuando yo entro en un restaurante, muchas veces, conozco las personas que están allí para comer, escucho estas personas y se da un intercambio de ideas. Muchos son conocidos, intelectuales, vecinos, etc. Sin embargo, nosotros nunca escuchamos al mozo y, tampoco, al chofer de taxi. Los choferes de taxi también adoran contar su biografía. Entonces, yo empecé a trabajar con estas zonas que deberían ser conflictivas pero no lo son. Perdieron la capacidad de conflicto porque ganaron una cierta "opacidad profesional". Lo que yo discuto en este libro es esta opacidad que desnaturaliza las relaciones humanas. Las relaciones humanas se convierten en algo artificial. Por ejemplo, mientras comes el mozo habla y tú finges que estás escuchando, pero no lo estás (tanto es así que nadie se acuerda de lo que dice un mozo). Él, por otro lado, cree que estás interesado y por eso habla. Él quiere tener el apoyo de alguien que no pertenece a su clase social. Esta fue la zona que yo pretendí abordar en *Anônimos*. Una zona totalmente opuesta a la de las celebridades, en que se expresa otro tipo de opacidad. Sin embargo, ésta no me interesa, obviamente. En *Anônimos* aparece una mezcla de varios mozos y de varios choferes. Yo fui dibujando un mundo que está en Ipanema pero que, al mismo tiempo, no está. En este se establece una convivencia diaria e intensa, a excepción de la hora de dormir. Partiendo de esta idea yo trabajo cuestiones más delicadas, como el tema de la sexualidad. La abordo a través de la posibilidad de transgresión. De la nada una persona de clase media puede tener sexo con una persona como esta y, otra vez, ocurre un gran mal entendido pues no habrá posibilidad de comunión entre ellos. Siempre será el sexo pasajero, el sexo en la base del puro placer que es hecho y luego se olvida, como un cohete: explota y desaparece. Eso fue lo que intenté trabajar en *Anônimos* y que, en cierta medida, convierte este libro en un tipo de experimento social. No es solamente un experimento estético sino también social pues yo me preocupé de alejarme de los defectos de lo nacional popular. La manera más fácil sería la de narrar estos cuentos con las personas hablando mal. En *Anônimos*, por otro lado, todos hablan muy bien y saben lo que quieren de la vida. Yo pensé que ésta era la falsedad ficcional de que yo debía valerme. En *Stella Manhattan* aparece una falsedad ficcional que, en el último caso, se forja en la explosión de la lengua portuguesa con las palabras en inglés, en español, etc. En *Anônimos* la falsedad también se establece a través de la lengua. Todos hablan bien. Hasta mismo en los cuentos narrados en primera persona no aparece ninguna huella de que el narrador sea un desclasificado. Es decir, desclasificada es la vida que la persona está viviendo.

J – Los relatos despliegan un modo distinto de trabajar la diferencia lingüística entre los personajes pues parece que hablar bien es una imposición social que no disuelve las diferencias...

S – Un chofer sabe que tiene que hablar bien así como un mozo o un bancario. En *Anônimos* aparecen todas estas figuras: choferes, mozos, bancarios, cajeros de supermercado. Los que trabajan en la caja de un supermercado adoran charlar. Eso pasa porque al hablar la persona para de trabajar un minuto. Ellas justifican que la gente le quiere hablar. Entonces, más que satisfechas, te cuentan lo que hacen. Esta breve charla significa un minuto de descanso para ella. Si no charlara, pasaría todo el día con los números.

J – En este libro introduces la cuestión del trabajo hoy en día en la creciente industria de los servicios.

S – Un trabajo muy discriminado. Porque tú finges y este fingimiento es una manera de discriminar. La falta de escucha es una forma de discriminación. No estar abierto para que aquella vida entre en tu vida. Cuando miras una película, la vida retratada entra en tu vida. En este caso no. Son anónimos, no tienen el poder de una película o de una canción popular. No tienen ningún poder, nada, quedan en el vacío. Y, sin embargo, narran dramas terribles ¿Ya pensaste lo que es vivir en el suburbio, viajar todos los días a Ipanema, trabajar como cajero durante ocho horas (manejando mucha plata) y cobrando, al fin del mes, dos sueldos mínimos? También me interesaba mucho la cuestión de la honestidad, de la ética, que aparece en el cuento en que un bancario se casa con una chica del supermercado. Yo robaría, ¿entiendes? Esa honestidad que ellos practican es muy especial...

J – ¿Es algo un poco arcaico?

S – Totalmente arcaico. Son relaciones congeladas por la ética. Mira qué locura...

J – Cómo una ficción...

S – Sí, que es necesario ser honesto cuando, en realidad, no lo es. Sin embargo, estas personas están sujetas a la presión del "yo tengo que ser honesto". En Brasil –mucho más que aquí– tú sacas la plata, diez, treinta, cincuenta mil y pasas, en efectivo, a la persona.

J – Cuando, en cambio, la corrupción en los niveles superiores parece ser...

S – Total.

J – Un aspecto ya naturalizado de la máquina social, en otros niveles...

S – La naturalización se da en otros grupos. Entre estas personas que no escuchan y que no aprenden que la ética es un elemento importante. Cuando manejas

plata que no es tuya, la ética pasa a ser un elemento importante. Si no, seríamos todos ladrones. Estas eran las cuestiones que me interesaba abordar en este libro y que me parece que son nuevas. Esta visión de los grupos urbanos que conviven. Sobre todo en Brasil, donde aparentemente conviven con mucha cordialidad y simpatía. Pero, en realidad, no hay cordialidad ni simpatía, ni de una parte ni de la otra. Lo que existe es un congelamiento de las relaciones. O, por lo menos, lo que yo llamo *congelamiento*. Es un libro que me gusta mucho pero no sé, a veces me da la impresión de que es leído como si *Cidade de Deus* o cosas de este género fueran más importantes. Esto es parte de un intento de desclasificar las clases bajas.

J – Parece que la literatura no ha producido grandes relatos sobre esa clase trabajadora en el sector de servicios.

S – La literatura no ha producido grandes relatos en estas zonas del trabajo. No de este tipo. Tenemos aquellos relatos de João Antônio pero que, por lo general, retratan a los *malandros*. Se trabaja estos grupos como *malandros* o pícaros. Como en el caso de João Antônio con el Leão-de-chácara (*bouncer*) y otros personajes maravillosos. Rubem Fonseca también va a trabajar estas figuras pero siempre como “la clase que es llevada” o como personajes medio folclóricos que son tratados también desde la mirada folclórica. El *bouncer*, el fuerte, etc. Estos personajes no son caracterizados como seres humanos y este fue mi intento.

Viajes y cosmopolitismos

J – Exploremos un poco más el tema del cosmopolitismo. En los orígenes de ese debate en la ilustración lo que significó para Kant el concepto de cosmopolitismo y de hospitalidad resulta muy distinto de lo que significa viajar hoy día. El cosmopolitismo actual parece estar muy marcado por el consumo. Por la posibilidad de consumo y por otros tipos de transacciones. *Viagem ao México* y *Stella Manhattan* mismo registran una trayectoria muy distinta de lo que significa el viaje turístico.

S – No incluyo en mi noción de cosmopolitismo el viaje turístico. No me interesa. Yo considero como modelo estos viajes, por así decirlo, emblemáticos de la modernidad. Tú tienes, por un lado, este viaje de Artaud a México que expresa una obsesión “civilizatoria” reputada por el hecho de encontrarse fuera de Europa. Le gustaría estar entre los Aztecas mexicanos. Es decir, en este caso, es una especie de viaje y de viajante heroico. Por otro lado, tienes las misiones artísticas o culturales del tipo, por ejemplo, de la fundación de la Universidade de São Paulo (USP).

Lo que también es un tipo de viaje heroico. Tú estás en Francia, eres joven y tienes una carrera por delante. Sin embargo, prefieres abandonar el doctorado. Ninguno de estos viajeros tenía doctorado. No es por casualidad que estas figuras no hayan enseñado en la universidad francesa. Terminaron dando clases, al fin de la vida, en el Collège de France porque, en éste, no se exigía el doctorado. Nosotros nos olvidamos que el viaje también es heroico por esto. Porque se pierde la oportunidad de ser profesor universitario en Francia, en su país de origen, en este caso. Este tipo de viaje, por ejemplo, me interesa mucho. Son vidas completamente transformadas. Nosotros hablamos mucho de Lévi-Strauss, por *Tristes Tropiques*, pero si lees *Tristes Tropiques* puedes percibir que la formación de su autor era sociológica. Él no sabía absolutamente nada de antropología. Cuando llegó a Brasil, en la universidad, fue informado que sería profesor de antropología. Tuvo que empezar de cero su conocimiento antropológico.

J – ¿Se reinventa como antropólogo?

S – Lévi-Strauss se inventa como antropólogo en Brasil. Eso es lo fascinante. Estos viajes, artísticos o universitarios, me interesan. Surgen también figuras como Roger Bastide –quien también me interesa mucho– que descubre la cuestión de lo afro-brasileño. Él empieza con lo afro-brasileño para después trabajar lo afro-latinoamericano. Él, muy joven también, viaja a Cuba y se transforma en un gran personaje. Me refiero a este tipo de persona. No pretendo, siquiera, hablar de Braudel que inventa su valija cuando va a enseñar historia en la USP, pues este caso se me escapa un poco. Este tipo de viaje a lo desconocido es, al mismo tiempo, un viaje a lo más profundo de una disciplina universitaria. En Europa está el famoso viaje de Dakar-Djibouti, del que Lévi-Strauss y muchos antropólogos no participan, pero otros sí. Este viaje a África es realizado, obviamente, porque Dakar y Djibouti son posesiones, colonias francesas. Entonces, lo que ellos atraviesan a procura de piezas que serán usadas en la creación del Musée de l’Homme, en París, es el África colonial. Sin embargo, en Brasil, aunque no sean tratadas con el mismo respeto, estos otros viajes, me parece, son tan heroicos como Dakar-Djibouti. Son, incluso, más bellos pues acaecen la construcción de una universidad –al paso que no se construye nada afuera de París como resultado del viaje Dakar-Djibouti–.

Me interesan también los viajes diplomáticos que aparentemente no tienen ninguna importancia pero que se transforman debido a la obsesión del artista. Por ejemplo, es extraordinaria la manera como João Cabral de Melo Neto viaja a España. Él viaja para reencontrar el nordeste brasileño. Traduce el nordeste brasileño en términos españoles, al mismo tiempo que traduce

Andalucía en términos de nordeste. Estas confluencias son muy especiales. Para mí, estos viajes también son heroicos pues posibilitan la creación. Además, está el caso del mexicano Alfonso Reyes en Brasil, amigo de Manuel Bandeira. Quería citar un otro viaje aún más fascinante: el de Paul Claudel y Darius Milhaud, en 1917, a Rio de Janeiro ¿Tú sabes que ningún libro sobre el modernismo brasileño, sobre los antecedentes de la *Semana de Arte Moderna*, cita este viaje? Sin embargo, en esta época, Darius Milhaud conoce a los compositores populares brasileños y empieza a escribir música erudita a partir de canciones populares del nordeste, como es el caso de *Le Boeuf sur le Toit*.

J – En el caso de Brasil está también el viaje extraordinario de Gottschalk y su muerte durante un concierto en Rio. También compuso en Puerto Rico, Cuba, Argentina y España. En Puerto Rico escribió una pieza puertorriqueña, un fenómeno, realmente. Seguramente un compositor mulato de Luisiana...

S – De Luisiana, así es. A partir de estos viajes yo intento realizar un recorrido sobre la cuestión del cosmopolitismo. Intento transportarlo al nuevo milenio en un momento en que se hace muy importante, según mi punto de vista, repensar la inserción de Brasil en el mundo. La economía brasileña se insertó en el mundo con la creación de los famosos BRICs. Frente a eso, tenemos que comenzar a pensar como Brasil, en cuanto cultura (yo uso una expresión de Helio Oiticica que me gusta mucho) como el “lenguaje-Brasil” se convierte en algo cosmopolita. Como van a realizarse los viajes de brasileños para fuera, para Bolivia, Argentina o, incluso, Estados Unidos, China, adonde sea. Este lenguaje-Brasil me interesa en la calidad de escritor, crítico literario y pensador del lenguaje.

Lenguaje-Brasil

J – Muy interesante preguntarse cómo viaja hoy en día un intelectual brasileño, cuáles son sus mapas...

S – Y cómo viajan las imágenes de pintores y las películas brasileñas. Eso me interesa porque nosotros estamos empezando a exportar y tenemos que pensar bien la cuestión. No vamos a exportar películas convencionales, tipo Hollywood. Eso sería fácil. No vamos a escribir como Naipaul pues esto sería fácil. Si escribiéramos de una manera medio “apátrida” sería fácil. Sin embargo, ¿qué vamos a hacer con el lenguaje-Brasil? La pregunta es, ¿cómo lo convertimos en un lenguaje cosmopolita, en un lenguaje reconocible?

J – Tu libro reciente sobre Sérgio Buarque de Holanda y Octavio Paz, *Las raíces del laberinto*, parece ir en esa dirección...

S – Sí, va en esta dirección. Se propone pensar las confluencias e interpretaciones de fondo literario de dos naciones latinoamericanas. Yo no dejo de ser un crítico literario. No dejo de ser un escritor. Las interpretaciones de ambos autores son nítidamente literarias y, en el caso de Paz, también se trata de un gran escritor.

J – El libro expande el potencial de un nuevo diálogo con Hispanoamérica que no ha sido, digamos, muy fluido en la historia brasileña...

S – Hubo intentos. Con la Revista *Margens*, por ejemplo. Uno de los precedentes merece todos los elogios: un diálogo entre Octavio Paz y Haroldo de Campos. Haroldo tradujo *Blanco* y publicó en Brasil. Además, tenemos el antecedente de Alfonso Reyes que fue muy importante. José Vasconcelos fue a Brasil en el 1922...

J – Gabriela Mistral también.

S – Gabriela Mistral vivió en Petrópolis pero no fue algo que haya dejado marca, de hecho. Pablo Neruda pasó muchas veces por Brasil. Su pasaje fue más significativo por la política, no propiamente por la poesía. Sin embargo, hay un caso extraordinario que yo creo que no ha sido narrado hasta hoy. José Vasconcelos y el grupo de artistas ligados a él llevaron, en 1922, en homenaje al centenario de la independencia brasileña, una estatua de Cuauhtémoc (el último emperador Azteca) que está en Botafogo...

J – ¿Está en Botafogo? ¿La llevó Vasconcelos?

S – Y un grupo. Entre ellos un poeta que conocí en México, con quien charlé mucho y que tiene poemas sobre Brasil escritos en aquel entonces (yo no puedo acordarme de su nombre ahora). Este tipo me contó cómo fue el viaje. Dijo que fueron en avión y que la estatua embarcó antes en navío. Durante la inauguración, en Botafogo (cerca del Pão de Açúcar), el avión giraba sobre la estatua y ellos tiraban flores desde arriba. Es decir, siempre hubo este reconocimiento pero son cosas que a veces no dejan huella. Muy raro, ¿no?

J – En tu trabajo sobre el arte contemporáneo, especialmente sobre Helio y Lygia, aparece otra mirada de la línea ecuatorial y la división entre norte y sur. En referencia a la obra de la artista Adriana Varejão señalas cómo el cuerpo mismo se transforma en geografía. Esa es una zona menos explorada de tu reflexión sobre el cosmopolitismo, ¿no? Una zona que de algún modo repiensa los mapas: el Norte, el Sur, el lugar del cuerpo, del deseo...

S – Aparece otra vez la cuestión del sujeto aunque, ahora, en términos plásticos. Por eso me interesa Kant. Porque Kant –así como Laclau actualmente– trabaja la cuestión del antagonismo. Las sociedades se convirtieron en algo tan impenetrable a los cambios y a

las transformaciones que los “agujeros” tienen que ser abiertos de manera gloriosa, a través de los viajes. Observa cómo siempre está la idea del viaje. Solo que, en este caso, son viajes de imágenes que no son plásticas en el sentido tradicional. No tienen el soporte convencional del cuadro. No es Portinari que viaja. No son las imágenes de Portinari, Tarsila, etc, sino el propio cuerpo que tendrá que viajar en este proceso de inserción. Y estos viajes son cada vez más comunes porque existe una novedad, creo, en la subjetividad. Por eso no pasa por el mapa que es colonizador...

J – ¿La idea o el esquema del mapa?

S – Sí, la idea del mapa es colonizadora. O a las derechas o a las inversas. Ya no está la posibilidad de invertir las cosas del mundo. Para mí, es una utopía creer que el Sur se convertirá en el Sur-maravilla, mientras el norte en Norte-decadente. Lo que hay son desplazamientos violentísimos –representados por China, India, Brasil– y como uno se inserta en esta nueva “economía mundo”. Hubo una economía mundo anterior (británica, americana, según el raciocinio de Braudel) y actualmente se establece otra forma de economía que no podemos imaginar claramente. Sin embargo, podemos darnos cuenta de los cambios y

de las transformaciones. Entonces, inicialmente, estas relaciones se van a dar mucho más por medio de la imagen y de la música que, propiamente, de la palabra.

J – ¿De la literatura?

S – Claro. La palabra es un obstáculo, sin duda. Como dijo Stoppard: “¿Qué es eso de escribir en una lengua que nadie lee?”. Por eso mi interés creciente por la música y por las artes plásticas. Sobre todo, porque, en ambas, la cuestión del cuerpo es muy importante. Puede ser un cuerpo negro, como es el caso de Carlinhos Brown, Gilberto Gil; puede ser un cuerpo amulatado, como el de Caetano Veloso; un cuerpo “afeminado”, como el de Ney Matogrosso. En resumen, todas esas formas de composición del lenguaje-Brasil están allí presentes. Sin embargo, están presentes también a partir del propio cuerpo. Carlinhos Brown no canta de la misma manera que Gil, quien no canta de la misma manera que Adriana Calcanhoto (que es lesbica) quien canta diferente de Maria Bethânia o Caetano Veloso. Cada uno de ellos expresa un lenguaje Brasil que no podrá ser codificado fácilmente diciendo: “Ah, ya sé lo que es el lenguaje Brasil. Es samba, es bossa-nova...”