

### 3. NOTAS

## “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. Entrevista a Silviano Santiago<sup>1</sup>

*Hugo Herrera Pardo*  
Universidad Andrés Bello  
hugo.herrera.pardo@gmail.com

En uno de sus ensayos fundamentales, “A pesar de dependiente, universal” (1980), Silviano Santiago entrega una figura de pensamiento que puede ser utilizada para introducir la entrevista que se presenta a continuación. La figura a la que aludo es “forma memorizada de existencia”. En el contexto del ensayo antes citado, esta imagen es usada como fórmula para señalar dos dislocaciones simbólicas capitales construidas por las culturas eurocéntricas con respecto a las culturas dominadas, siendo por lo demás fundamentadas en una enorme serie de prácticas, corrientes de pensamiento y categorías. Por una

<sup>1</sup> Agradezco enormemente a Silviano Santiago por su amabilidad, manifestada tanto en el diálogo presencial del cual surge este texto, como en el diálogo virtual posterior, respondiendo generosamente a dudas y comentarios en sucesivos correos electrónicos. Agradezco enormemente también a Raúl Rodríguez Freire y Mary Luz Estupiñán por gestionar la entrevista y por el estimulante diálogo en torno a la obra de Silviano. Por último, también agradecer a Montserrat Madariaga por su valiosa y muy generosa ayuda al momento de editar esta entrevista y por publicar un extracto de la misma en la versión digital de *La Juguera Magazine* (<http://lajugueramagazine.cl/la-fragmentacion-fue-mi-beatrice-entrevista-con-silviano-santiago/>).

parte, una dislocación temporal, referente a la percepción de atraso de ciertas culturas en relación con otras, y también una dislocación de tipo cualitativo, que sostiene la aparente falta de originalidad de la cultura dominada con respecto a otra asumida como jerárquicamente superior. Si bien memorización y existencia en el sentido que se presenta en el ensayo guardan la intención de reforzar una imposición que alcanza dimensiones ontológicas, también podemos pensar que ellas mismas pueden llegar a enfrentarse, logrando convertir la expresión en una fórmula internamente conflictiva, tensionando fuertemente sus dos conceptos constituyentes. Memorización y existencia, entonces, apuntarían, en este nuevo sentido, a enfrentar la reproducción con la contingencia, las prácticas automatizadas con situaciones específicas y concretas, trazando el recorrido de todo pensamiento que se asume crítico, y que en el caso de Silviano adquiere un marcado énfasis autobiográfico. La vida y la experiencia personal mismas aparecen —en esta entrevista, pero también, y desde luego, a lo largo de su obra— como formas evaluadoras del pensamiento y de la historia, para de esta manera construir una de las obras ensayísticas, poéticas y narrativas más relevantes de las últimas décadas en el plano latinoamericano. En efecto, en la entrevista que sigue, las “formas memorizadas de existencia” impuestas por las sociedades del espectáculo y el control que dominaron el siglo XX son suplementadas por una experiencia de lectura que, basada y entrecruzada enormemente por la autobiografía del escritor, se desplaza por la visualidad, la palabra y la plástica, recorriendo nuevos lugares de reflexión y proponiendo a partir de ellos nuevas categorías, como las mismas conceptualizaciones de “entre-lugar” y “descarrilamiento”, las cuales encuentran en esta conversación un marcado correlato testimonial. La entrevista fue realizada en Viña del Mar el 10 de noviembre del 2014, momentos antes de un conversatorio que el entrevistado sostuvo con estudiantes y profesores de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y dos días después de que fuera galardonado con el XIV Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, entregado por la Universidad de Talca, convirtiéndose en el primer brasileño —y el segundo lusohablante tras António Lobo Antunes, en el 2006— en recibir tal reconocimiento.

**Hugo Herrera (HH):** Dentro de tu método crítico, asignas un lugar importante a lo que denominas la “genealogía de la forma”. De tu propio trabajo se ha dicho que transita los bordes del ensayo, la ficción y la autobiografía. Por tanto, ¿cuál sería tu particular “genealogía de la forma”?

**Silviano Santiago (SS):** Hay dos características muy importantes en mi trabajo. La primera es una cierta indisciplina. Quiero decir que, por una parte, yo soy también una persona muy disciplinada, en el sentido profesional de la palabra. Con esto quiero expresar que a los dieciséis años yo busqué, porque lo quería, estudiar letras, quise después hacer una maestría, hacer un doctorado en Francia, enseñar en las universidades norteamericanas, etcétera. Toda una posición disciplinada o disciplinaria que me trae, por supuesto, cierto confort financiero, porque yo no soy solo artista, tengo una profesión, por así decir, que es la profesión de maestro. Entonces hay una línea muy fuerte, y creo que esa línea es una línea formal, una línea muy fuerte, recalco, que es la línea de profesor. Yo he trabajado en muchas universidades, he tenido muchos estudiantes, he orientado muchas tesis, cerca de cincuenta tesis de maestría y doctorado. Entonces he participado en mucha cosa colectiva. Como ves, se trata de un profesional bien disciplinado.

Pero, por otro lado, yo soy muy indisciplinado. Empiezo por el principio. Yo no me interesé inicialmente por la palabra y la imagen. Entonces, cuando niño, ya con cinco o seis años, y vivía en Formiga, Minas Gerais, una ciudad con treinta o treinta y cinco mil habitantes en el interior de Brasil, me gustaba mucho leer los cómics e iba todas las noches al cine. Había un solo cine en la ciudad, y allí estaba yo todas las noches. Seguro que eran películas malísimas, puras películas de Hollywood por esa época. Y todo, tanto los cómics como las películas trataban de la Segunda Guerra Mundial. Yo nací en el 36 y, por lo tanto, estoy hablando del 42, 43, 44, 45 y así para adelante. Yo creo que mi indisciplina viene un poco de eso. Yo tenía una vida provinciana, de lo más aburrida y sin ningún interés (que no me escuchen allá). Pero, por otro lado, yo tenía una imaginación muy cosmopolita; con esto quiero decir una imaginación que no estaba ahí. Yo no tenía una imaginación del hogar, yo tenía una imaginación del afuera, de lo que pasaba en sitios que yo no conocía y situaciones que yo tampoco presenciaba. Es decir, era todo un mundo, que no era mi mundo, y que me encantaba. Entonces, creo que es un poco por ahí desde donde viene una cierta indisciplina en relación con lo real. Hay por un lado una visión muy realista, y digo esto con toda sinceridad, una mirada realista, pragmática, muy concreta. Y hay otra que es casi la locura: querer vivir donde no se vive, querer pensar como no se piensa, querer salir, querer viajar, querer tener otras experiencias. Y eso no me pasó por medio de la palabra, eso me pasó por medio de la imagen. Creo que la indisciplina también viene de eso, de esa experiencia con la imagen. Me interesa mucho el cine, más tarde fui crítico de cine y leí a los teóricos

de cine, las revistas de cine como *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound*, *Cinema Nuovo*, los teóricos como Eisenstein, André Bazin, etcétera, pero en cierto momento tardío me interesé por la palabra. Yo creo que la indisciplina está un poco ahí. Es un interés muy fuerte que me lleva hoy, por ejemplo, a interesarme todavía por el cine y también por las artes plásticas. Y por la palabra. Yo no podía creerla a ella muy disciplinada: entonces vi desde el principio de mis estudios literarios —que comenzaron en el 56, en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais— que nunca tomaba las cosas como los profesores me decían. Yo siempre buscaba otra perspectiva, y entonces esa otra perspectiva no estaba en la literatura brasileña. De ahí mi interés por la literatura española, pero sobre todo por la literatura francesa. Y a partir de 1960 voy a estudiar francés con profesores franceses en Río de Janeiro y después voy a hacer el doctorado en literatura francesa en La Sorbona, con una tesis sobre André Gide, porque descubrí un manuscrito de él en Río de Janeiro, un manuscrito de *Les Faux-monnayeurs* (*Los monederos falsos*), con las cuarenta páginas iniciales de la novela escritas *calamo corriente*, como está en el *Journal*<sup>2</sup>. Entonces, estamos hablando de divisiones en el trabajo global, divisiones en las que hay una lucha muy fuerte, desde el punto de vista formal, entre lo disciplinado y lo indisciplinado. Quiero decir que fui un buen estudiante siempre y, por otro lado, fui muy indisciplinado en mi manera de pensar, de sentir, de escribir, porque yo no quería ser solo un profesor. No quería escribir una tesis. La escribí pero no quería escribirla. Vuelvo a decir entonces que hay en mí una línea que es disciplinada y otra línea que es fragmentación; todo en mí es fragmentado. Con respecto a esto yo hago la siguiente parodia de Mallarmé, quien dijo que “la destrucción fue mi Beatrice” y yo digo que “la fragmentación fue mi Beatrice”.

**HH:** “Entre-lugar”, “cosmopolitismo del pobre”, “descarrilamiento” son algunos de los conceptos que has acuñado para pensar en diversas instancias del proceso creativo. ¿Qué relación puedes establecer entre ellos?

**SS:** Yo creo que es un poco lo que he dicho, que es un gusto por la indisciplina, pero, más que indisciplina, cierto anarquismo de pensamiento. No querer pensar como la gente cree que uno tiene que pensar. Por ejemplo, en el caso

<sup>2</sup> La tesis doctoral de Silvano Santiago se titula *La Genèse des Faux-Monnayeurs d'André Gide*. Fue dirigida por Pierre Moreau en la Universidad de París y defendida durante el significativo año 1968.

del "entre-lugar", no pensar que se debe pensar la literatura brasileña, o la literatura latinoamericana, o la literatura africana, lo que sea, como quieren los europeos, que eran mis maestros. Y eso es muy importante porque tengo una formación europea muy, muy fuerte. Yo vivía y estudiaba en Brasil, pero la mayoría de mis profesores eran europeos, sobre todo en literatura. Entonces, ellos querían que yo pensara la literatura francesa como francesa y la literatura brasileña como brasileña, en un marco donde con seguridad la literatura francesa era mucho más importante que la brasileña, porque se veía al corpus de la literatura brasileña como basada en influencias de tal autor francés o europeo. Entonces yo diría que la idea del "entre-lugar" es un poco eso. Ahora, hay una situación también que es totalmente personal, que no tiene que ver mucho con la teoría –pero en realidad sí–, porque, en mi modo de pensar, vida y pensamiento son cosas muy próximas, hay una relación muy estrecha entre vida y pensamiento. Y que es esa situación que ya te describí de mi vida en una ciudad como Formiga. Tenía una vida muy solitaria. Era una vida entre dos cosas. Por una parte, estaba mi familia (yo tengo once hermanos), y en mi familia hubo una pérdida muy fuerte que nunca he trabajado, y que es la pérdida de mi madre cuando yo tenía un año y medio. Entonces, fue un sufrimiento muy grande, una situación que yo no comprendía, no quería comprender y que me llevaba a pensar de una manera muy autodestructiva. Y, por otro lado, una situación de población abultada para una casa, que me llevaba a decir "tampoco quiero vivir con tanta gente". Entonces, el "entre" es un poco eso también, es una situación de soledad. Una situación en la cual los referenciales son importantes, pero, simultáneamente, no tienen importancia. Eso es muy importante en el "entre-lugar". Los referenciales son muy nítidos, son precisos; ahora, al mismo tiempo, tú puedes pensar que son importantes pero no tienen importancia. Y si no tienen importancia, entonces cómo dar sentido a esa cosa que dicen que no tiene importancia. Por lo tanto, es la manera como yo buscaba dar importancia a mi vida, asumiendo efectivamente que la tenía, pero al mismo tiempo sintiendo en ocasiones todo lo contrario, debido a una soledad terrible que yo vivía. Esas dos cosas están juntas, como también está junta la idea de que en mi vida siempre he sufrido golpes muy fuertes, y yo tengo nítida esa sensación de que pasé, y todavía paso, por momentos muy fuertes de ruptura existencial. Tenemos que la vida avanza así, entonces, por medio de momentos de ruptura muy, muy fuertes. Y, en este sentido, la imagen del "descarrilamiento" es relevante en la relación de la vida con la obra. Yo me doy cuenta de que en ciertos momentos –y de ahí la fragmentación también,

la ruptura— no hay manera de querer conciliar las dos cosas. Pero las dos cosas existen y las dos cosas están en mí. Tanto antes del “descarrilamiento” como después. El problema es atarlas. Aunque no me interesa atarlas tampoco. Entonces, son esas rupturas muy fuertes que llevan a sentidos, a significados distintos del destino, del pasado, etcétera. Es una mirada que tampoco es futuro, es una mirada hacia el presente. Yo tengo que pensar lo que pasa ahora, que es el presente. Y el “descarrilamiento” para mí es el accidente de la ruptura en el momento del accidente. Entonces, lo que hay que pensar es el accidente. Me encanta cuando veo en la vida de un autor, de un personaje o en la historia intelectual de alguien ese momento en que yo detecto el “descarrilamiento”. Por ejemplo, es el momento en que Artaud viaja a México. ¿Por qué Artaud quiere viajar a México? Venía de publicar un libro importantísimo sobre teatro, *El teatro y su doble*, tenía una importancia como actor, como director, como todo, pero quiere viajar a México. Y entonces allí ocurre el “descarrilamiento”, porque en el caso de Artaud en México acontece el desastre total. O, por ejemplo, en *Em liberdade*, que es la novela que escribí sobre Graciliano Ramos<sup>3</sup>, sobre su vida en Río de Janeiro, después de la cárcel, sobre su libertad. Pero tenemos que se trata de una libertad tonta, es decir, ¿qué puede fabricar esa libertad en términos de vida, en términos de familia, en términos profesionales? Nada. Es un hueco, tal como había un hueco en mi infancia, ubicado entre mi familia y la pérdida de la persona más importante de la familia, que es la madre. Siempre son huecos en la vida y en la obra ajena los que me interesan. El “descarrilamiento” es también ese momento del hueco, del silencio, de la falta —aparente— de significación. Un poco también de la soledad, de la tristeza, pero una soledad y una tristeza que tienen que ser productivas para que la persona no se autodestruya.

**HH:** En algún lugar has deslizado que uno de los objetivos que perseguías con “el entre-lugar del discurso latinoamericano” era pensar modos de enfrentamiento y resistencia, como la guerra de guerrillas frente al poder militarizado que comenzaba, por aquel entonces, a asentarse en los países latinoamericanos. Intención que se aprecia desde el comienzo del ensayo con el epígrafe de Antonio Callado y la mención al capítulo XXXI de los ensayos de Montaigne. ¿Qué reflexión puedes hacer de aquello hoy?

<sup>3</sup> *Em liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SS: Cuando empecé a leer literatura francesa era muy sartreano, algo normal por los años cincuenta. Existencialista sin ninguna razón [risas]. Y el problema es que me encantaban la idea de Sartre de "situación" y de Albert Camus de "actuelles", que en aquella época tenían sentidos bien distintos de los que les da Agamben en nuestros días. Pero en la época yo leía mucho la poesía de Carlos Drummond de Andrade, me encantaba el poema que dice: "O tempo é a minha matéria, / o tempo presente, / os homens presentes / A vida presente"<sup>4</sup>. Este es mi tema principal, ¿entiendes? Entonces, yo traté de conciliar esas dos cosas casi inconciliables en mi vida, que eran el gusto por el presente y el placer por el anarquismo o la fragmentación, no quería organizar las cosas como si fuera necesario buscar una totalización, una globalidad. Había que tratar de ver las cosas desde un punto de vista que fuera situacional y actual. Y, así, después de años y años de disciplina literaria, detalle siempre importante, yo me di cuenta de que no podía ser disciplinado. Mi modo de escribir y de pensar no podría ser disciplinado; me gustaba la indisciplina como forma de expresión. Yo busqué entonces la indisciplina como forma de expresión. Y había, en cierta manera, un movimiento social semejante en la guerrilla urbana, que tenía muchos partidos, pero estaba totalmente fragmentada. Y eso me encantaba como manera de trabajar lo actual, la situación. Me encantaba: un actual y una situación que no eran agradables, que eran dictatoriales. Y eso me llevó a querer pensar de este modo la literatura. De hecho ya estaba trabajando la idea de "entre-lugar". Por ejemplo, el texto anterior que es "Eça, autor de Madame Bovary" es sobre el "entre-lugar", pero no es político. Mi lectura del poema "Infância" de Drummond de Andrade, por ejemplo, ya es también el "entre-lugar". El poema de Drummond corresponde a eso que hablaba de mi vida, del hueco, el espacio en blanco, la soledad, el espacio de la lectura "entre árboles de mango", el espacio de trabajo y todo<sup>5</sup>. Entonces ya eran cosas que estaban ahí, en mí, pero no estaban politizadas. Politización que tampoco está nítida en

<sup>4</sup> El poema de Carlos Drummond de Andrade al que alude Silviano Santiago es "Infância", el cual apareció originalmente en el libro *Alguma poesia*, de 1930.

<sup>5</sup> Con posterioridad a la entrevista, en un correo electrónico del día 1 de diciembre de 2014, Silviano Santiago inserta el siguiente comentario en este pasaje: "La primera estrofa de 'Infância' dice: 'Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. / Minha mãe ficava sentada cosendo. / Meu irmão pequeno dormia. / Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusoe, / comprida história que não acaba mais'. Si uno reemplaza 'Robinson Crusoe' por 'cómics' y por 'películas de Hollywood sobre la Segunda Guerra' ya se entiende mejor mi propia infancia".

*Em liberdade*, sino que está en *Stella Manhattan*, cuando aparece la figura de Carlos Marighella<sup>6</sup>. Fue la primera vez que traté de nombrar las cosas como eran, porque la acción de *Stella Manhattan* transcurre, si no me equivoco, en 1967 o 1969, entonces, era verosímil que Marighella fuera un personaje real como los Black Panthers lo son. Hay, por así decirlo, una ligazón muy fuerte.

Después hay otro cambio o descarrilamiento. Empecé a leer a Derrida y me di cuenta de que yo trabajaba en una dirección, que me interesa hasta hoy, que es la deconstrucción del eurocentrismo. Yo creo que a partir de cierto momento la politización viene dada por la deconstrucción del eurocentrismo. Otro momento fue el artículo “A pesar de dependiente, universal”<sup>7</sup>. Ahí pasé a trabajar de una manera bien nítida no solo la literatura brasileña y latinoamericana, sino que también empecé a trabajar la cuestión literaria desde una mirada cosmopolita. El momento siguiente sería el tratamiento del cosmopolitismo. Y dentro del cosmopolitismo yo creía que sería interesante una crítica de Brasil y América Latina desde el punto de vista exclusivo (y acentúo exclusivo) de una política del tercer mundo, y pasé a hacer ciertas críticas a esa mirada de Brasil, América Latina, África, etcétera, del tercer mundo, porque me daba cuenta de que había un movimiento cosmopolita en las naciones en desarrollo muy importante que venía de fines de siglo XIX, que uno tenía que estudiar, y que por ejemplo se observaba nítidamente en la cuestión de la universidad, que en Brasil es muy tardía. Solo en 1922 es creada la Universidade do Brasil, nuestra universidad nacional. Los estudios universitarios en filosofía, ciencias y letras comienzan en 1934, en São Paulo. El proyecto de la universidad nacional no es tan interesante, mas el de São Paulo es cosmopolita. O sea, el Estado de São Paulo quiso traer pensadores jóvenes, inteligentes, para enseñar en Brasil. Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Fernand Braudel y otros. Por ende, me interesaba estudiar la importancia de esta mirada cosmopolita, que es una visión de élite, de la

<sup>6</sup> Carlos Marighella (1911-1969), político y guerrillero, fundador del ALN (Ação Libertadora Nacional) fue uno de los principales organizadores del movimiento armado contra los militares golpistas que habían derrocado a João Goulart el 31 de marzo de 1964. Marighella fue asesinado por la represión en una emboscada en São Paulo, la noche del 4 de noviembre de 1969. Unos meses antes, había concluido su obra más conocida: *Mini-manual do guerrilheiro urbano*.

<sup>7</sup> Ensayo aparecido originalmente como prólogo al libro de Heloisa Toller Gomes *O poder rural na ficção* (São Paulo: Ática, 1981). Al año siguiente integraría el volumen de ensayos de Silvano Santiago Vale *quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais* (Río de Janeiro: Paz e Terra, 1982).



élite brasileña que quiere decir, más menos, "esto aquí no es un país pobre, miserable como ustedes creen. Esto aquí puede ser una Europa". Entonces empecé a trabajar también con otros autores, entre ellos, por ejemplo, a un poeta católico como Murilo Mendes. De igual modo, aunque desde mucho antes me interesaba, traté de ver desde otro punto la poesía concreta. Con esto último me refiero al hecho de preguntarse por la posibilidad de una poesía cosmopolita en Brasil, tan buena como, por ejemplo, la poesía de Drummond de Andrade, Graciliano Ramos y *Vidas secas*, Glauber Rocha y su cine, y así para adelante. Es decir, que existía la posibilidad de que el nacionalismo y el cosmopolitismo convivieran al mismo tiempo. Buscar un poco la mirada indisciplinada, aquella que no está de acuerdo con la norma. Y a partir de ahí me di cuenta de que estaba trabajando con las ideas de las élites. Y es desde ahí, creo, que surge el paso siguiente que es el "cosmopolitismo del pobre"<sup>8</sup>, el cual emerge cuando ya trabajaba hace mucho con las ideas de los estudios culturales y revela cómo las cuestiones diaspóricas se fueron haciendo más y más importantes para mí. Porque, por ejemplo, Artaud en México ya es la cuestión diaspórica, pero yo no lo entendía como diáspora. Fue importante por aquella época la lectura de un intelectual conservador como Octavio Paz, pero observando cómo un pensador que podía ser conservador en el siglo XX podía no serlo en el siglo XXI. Son cosas que también me interesan. Y ese resultado es el estudio de *As raízes e o labirinto da América Latina*<sup>9</sup>, que contiene figuras que me interesan, como el bracero mexicano en California, el pachuco... La idea que yo trabajo en aquel ensayo es el contraste entre una interpretación de Brasil y una de México. Un intelectual conservador como Octavio Paz me parecía más sintonizado con nuestra actualidad que un intelectual de izquierda, como el brasileño Sérgio Buarque de Holanda. Paz traía a la discusión de América Latina no solo la figura del pachuco, sino que también la figura de la mujer. Esas dos figuras —el pachuco y la mujer— no estaban por ejemplo en una interpretación revolucionaria de Brasil y América Latina, que era la interpretación de Sérgio Buarque de Holanda, en *Raízes do Brasil*. Entonces, los contrastes siempre me interesan como objeto de análisis. A partir de los contrastes, me interesa el juego —para hablar con Derrida— que se da en el hueco de algo. Un hueco que está dicho un poco

<sup>8</sup> *O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

<sup>9</sup> *As Raízes e o Labirinto da América Latina*. Río de Janeiro: Rocco, 2006. Traducido al español por Mónica González y publicado por Ediciones Corregidor durante el año 2013.

aquí y un poco allá, pero no está totalmente. Es el sentido de un silencio, de un “entre-lugar”, de un no-dicho, del cual hay necesidad de estudiarlo y hay necesidad de decirlo.

**HH:** Uno de los principales objetivos de tus ensayos de la década de los setenta era discutir las que tú considerabas como dos “dislocaciones capitales” subyacentes al pensamiento latinoamericano, las lógicas de “originalidad” y “atraso”, las que incluso por ese tiempo fueron reforzadas en la conjunción que se produjo entre la literatura comparada y la teoría de la dependencia. ¿Qué evaluación puedes hacer de esta discusión cuarenta años después?

**SS:** Yo creo que esa discusión fue una de esas discusiones, sin falsa modestia, felices. Es decir, que no se podía continuar trabajando con conceptos como imitación, como copia o influencia. Ya no se podía trabajar con eso. Incluso desde el vanguardismo brasileño (1922). Yo leía mucho a los escritores del llamado movimiento modernista en Brasil y en el modernismo brasileño una de las cosas más interesantes formalmente hablando son las parodias. Pero, ¿qué es la parodia? Es el trabajo entre textos. El caso más conocido de Brasil es la “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, que es un romántico, y la versión de Gonçalves Dias la parodian todos los “modernistas”, es decir, que es lo que ellos hacen en contra de una versión nacionalista estrecha. ¿Cómo puede uno leer la canción de exilio de Oswald de Andrade sin darse cuenta que hay una canción de exilio romántica?<sup>10</sup> Hablo también de novelas, como las *Memorias sentimentales de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade o *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, que están hechas de citas de proverbios, de dichos, etcétera. Entonces, yo me di cuenta de que la creación de un “entre-lugar” era una cosa totalmente natural en literatura. Es

<sup>10</sup> El poema de Oswald de Andrade al que hace referencia Silviano Santiago es “Canto do Regresso à Pátria”, incluido en el libro *Pau-Brasil* (1925). La comparación de los párrafos iniciales y finales de ambos poemas bastará para advertir el sentido de la parodia oswaldiana. El poema de Gonçalves Dias comienza: “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá; / As aves que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá”. Y finaliza del siguiente modo: “Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá; / Sem que desfrute os primores / Que não encontro por cá; / Sem que ainda aviste as palmeiras, / Onde canta o Sabiá”. En tanto que el poema de Oswald de Andrade comienza de la siguiente manera: “Minha terra tem palmares / Onde gorjeia o mar / Os passarinhos daqui / Não cantam como os de lá” y finaliza así: Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para São Paulo / Sem que eu veja a rua 15 / E o progresso de São Paulo”.

decir, que no se escribe literatura a partir de un origen, se escribe literatura a partir de otro(s) texto(s). Si resulta un texto malísimo ahí sí es imitación. La lectura de Borges fue muy importante para mí, sobre todo de su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote". Fue muy importante en mi modo de pensar esa idea de que lo mejor de la teoría literaria no está necesariamente en el discurso teórico. Lo mejor de la teoría puede estar en cuentos, poemas o lo que sea, y hay que sacarlo y decir lo que uno piensa a partir de eso. Eso fue importante en el trabajo de organización de las ideas, en el trabajo de escritura del ensayo, y así para adelante. Yo creo que hablaba de una cosa que hoy es tan aceptada, que ya no le veo tanta importancia. Ya se sabe que la literatura comparada no es y no puede ser una disciplina eurocéntrica. El eurocentrismo no era una tontería, era una postulación político-ideológica, era una postulación colonizadora, era una postura que hacía de las demás literaturas coloniales; hoy eso es tan evidente que ya no me parece importante.

**HH:** Has dedicado muchos años de tu labor intelectual a la crítica en medios de comunicación escritos. ¿Cuál es el valor que le das a este espacio y qué transformaciones has experimentado en el transcurso de tu carrera?

**SS:** Es doble. Por una parte, porque pagan [risas]. Se paga o se pagaba muy bien en los periódicos, y se paga hoy muy bien cuando uno escribe prefacios, y cosas así. Por lo tanto, es un poco necesario, yo diría. Es un trabajo que uno busca hacer porque quiere y porque es necesario. Eso por un lado. Por otro, está el hecho de que yo fui crítico de cine antes de ser crítico de literatura. Como crítico de cine, escribía en periódicos y escribía sobre la película que daban en la ciudad y que la gente veía en los cines comerciales. Entonces, yo creo que para mí la crítica –asimismo la literaria– no es una actividad sin lectores. Me he dado cuenta, joven, ya que empecé a escribir crítica de cine con dieciséis o diecisiete años, y escribía en un periódico católico [risas] de Belo Horizonte, después en otros y en revistas de cine, entonces me daba cuenta de que un crítico puede tener importancia. Ahora ya no, pero en esa época cuando uno decía que una película era muy mala, era muy importante porque la gente no la veía. O, al contrario, cuando uno decía que una película era muy buena, sucedía que los primeros días no había espectadores y después la sala se llenaba. Estoy hablando de la capital, no de la provincia porque ahí se cambiaba la película todos los días, pero en la capital cuando la película se transformaba en un éxito empezaban a pasarla dos días, una semana, quince días. Fueron casos extraordinarios como, por ejemplo, *Hiroshima*

*mon amour* de Alain Resnais. Cuando llegó a Brasil nadie sabía qué era, y entonces los críticos empezaron a escribir sobre *Hiroshima mon amour* y se transformó en un éxito. Y también esa otra película, más difícil aún, *L'année dernière à Marienbad*. En mi caso, por ejemplo, fue interesante porque yo fui el primero en Brasil en escribir sobre Antonioni, *Cronaca di un amore*. La película de Antonioni ya no pertenecía al neorrealismo italiano, tan difundido en aquella época. Como yo tenía formación francesa, pude darme cuenta de que se trataba de una película psicológica, más en la tradición de la crítica de la burguesía. Así, la gente no se interesó al comienzo por Antonioni y yo escribí tratando de hablar de cuestiones más de carácter psicológico, el uso del tiempo, creación de personajes y cosas así y sucede que luego la película fue un éxito. No desapareció.

Yo creo en la función de la crítica. Yo sé que cada vez más esta función es pequeña, menor o reducida, pero creo en eso también. Es interesante si uno puede escribir para una revista, para un periódico. Es bueno. En la televisión no. Yo le digo que no a la televisión cuando me invitan, porque es importante ir y decir las cosas que uno piensa, pero muchas veces te graban media hora y luego presentan al público cinco.

**HH:** Has dedicado algunas de tus reseñas a la narrativa e incluso al ensayo de Roberto Bolaño, y en tu discurso de aceptación del Premio Iberoamericano de Letras José Donoso hablaste sobre tu relación con la obra del autor de *El obscuro pájaro de la noche*. En general, ¿cual ha sido tu relación con la literatura chilena, en particular, y latinoamericana, en general?

**SS:** No muy fuerte. Yo creo que, por cuestiones de organización de vida o de casualidades, mis relaciones con las literaturas latinoamericanas son más fuertes con México y con Argentina. Pero no por elección, sino que por casualidad, por así decir. Por casualidad de vida. Pero no hay duda de que desconozco algunas cosas buenas de la literatura chilena, como tampoco no conozco mucho de la literatura argentina y mexicana. Quiero dejar bien claro que yo no soy un especialista en literatura latinoamericana. La literatura hispanoamericana la estudié por seis meses, en la universidad, en la Facultad de Letras y eso es muy poco. Y después empecé a leerla, he leído mucha literatura hispanoamericana durante los viajes que hice. Empecé a leer literatura hispanoamericana en el año 62, cuando trabajaba en la Universidad de Nuevo México, en Albuquerque, que era cerca de México. Era joven y echaba de menos Brasil y por eso pasaba los días o

semanas libres en México y ahí compraba los libros. Me interesaba, debido a la época —estamos hablando del año 1962— por los primeros Carlos Fuentes, los primeros Octavio Paz y, sobre todo, lo que me encantó fue la novela de la revolución mexicana, *Los de abajo* y cosas así. Leí todo eso entre los años 1962 y 1964. Y después, empecé a leer a los hispanoamericanos por indicación de un argentino, Luis Mario Schneider, que era colega mío en Rutgers (y esto ya es entre los años 1964 y 1967). Leía a Borges, a Cortázar, cosas así, más contemporáneas y más clásicas. Y de Chile fue Pablo Neruda, seguro, a quien por casualidad conocí cuando fue a Berkeley. Por primera vez Neruda entraba a Estados Unidos, yo creo que fue en julio o agosto del 67. Yo estaba en Stanford y bajé en coche con unos colegas hasta Berkeley para escucharlo. Leía su poema épico, *Canto general*, junto con su traductor. También he leído a Gabriela Mistral, por supuesto, por sus relaciones con Brasil y más recientemente Bolaño, que me encanta. He escrito sobre Bolaño. Me encanta como novelista. Pienso que es una novedad en la literatura y me gusta la manera anárquica en que trabaja la trama. De la misma manera que me gusta, en el caso de 2666, como trabaja temas que no eran tajantemente cinematográficos, pero que, sin duda, tienen cierta afinidad con el cine. Por ejemplo, con el autor de *El tesoro de Sierra Madre*. Esa parte de 2666 me parece mucho a B. Travençolo, que fue un alemán que fue a México y escribió este libro y nadie sabe muy bien quién es y cosas así. Entonces, me gusta el trabajo que hace con esas mitologías menores o más pequeñas del siglo XX. Y después una lectura muy sensible de México, que es una nación terrible, como Brasil ahora, que son naciones muy violentas. Por otra parte, me gusta también Bolaño como crítico, porque se parece algo a la crítica de Oswald de Andrade: es un crítico ácido y que no piensa dos veces. A mí me gustaría ser a veces así pero no lo soy. He leído también a Diamela Eltit y no voy a acordarme de todos ahora, porque mezclo las naciones también. El tema es que para nosotros, los brasileños, la cuestión de las nacionalidades es menos importante que para ustedes, porque para nosotros es más Hispanoamérica, debido a la cuestión de la lengua, lo que nos hace olvidar un poco los límites de las nacionalidades. Es una lástima.

También conocí a José Donoso en Princeton durante una conferencia. Luego he leído a Donoso y me gustó mucho, entre otras cosas, porque me parecía muy semejante al trabajo de tres novelistas brasileños. Por una parte, al trabajo de Lúcio Cardoso y Cornélio Penna, que tienen una escritura más psicológica. Escribieron libros un tanto malditos, que pueden relacionarse con la tradición francesa de Mauriac, de Julien Green. Son novelas estudiadas

bajo el tema de “crónicas de la casa asesinada”, en alusión al título de la mejor novela de Cardoso que es *Crônica da casa asesinada*. Y, por otra, las novelas de Donoso son también semejantes al trabajo de José Lins do Rego. En este la mirada es menos psicológica y más sociológica. Pero con respecto a Lúcio Cardoso y Cornélio Penna sería interesante publicarlos en español. Cornélio Penna, en particular, es muy difícil, pero Lúcio Cardoso con *Crônica da casa asesinada* se puede leer como una novela moderna y, repito, sería interesante publicarla en Chile.

## BIBLIOGRAFÍA

- DE ANDRADE, OSWALD. *Obras completas 7. Poesias reunidas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. Impreso.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Impreso.
- SANTIAGO, SILVIANO. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Em Liberdade*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Viagem ao México*. Río de Janeiro: Rocco, 1995. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *As Raízes e o Labirinto da América Latina*. Río de Janeiro: Rocco, 2006. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Trad. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Concepción: Escaparate, 2012. Impreso.

- \_\_\_\_\_ *Aos Sábados, pela manhã: sobre autores & livros*. Río de Janeiro: Rocco, 2013. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Ensaíos antológicos de Silviano Santiago*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Las raíces y el laberinto de América Latina*. Trad. Mónica González García. Buenos Aires: Corregidor, 2013. Impreso.
- \_\_\_\_\_ (supervisión). *Glosario de Derrida*. Trad. Raúl Rodríguez Freire. Buenos Aires: Hilo Rojo, 2015. Impreso.

