



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Jackson, Luiz

Entrevista con Davi Arrigucci Jr.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Jackson, L., Pinheiro Filho, F., Sorá, G. (2009). *Entrevista con Davi Arrigucci Jr. Prismas*, 13(13), 253-271. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1822>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

*Entrevista con Davi Arrigucci Jr.**

Luiz Jackson, Fernando Pinheiro Filho y Gustavo Sorá

Entrevistadores: *¿Qué aspectos biográficos (origen social, formación escolar, influencias intelectuales, militancia política, etc.) considera relevantes para comprender su trayectoria intelectual? En otras palabras, ¿cómo y por qué se hizo crítico literario?*

Davi Arrigucci Jr.: Nací en 1943, en São João da Boa Vista, en el interior del estado de São Paulo, donde estudié hasta el científico.** A los 13 o 14 años, decidí que iba a estudiar Letras, lo que causó cierto malestar en mi padre. Él era médico, estudió en Río de Janeiro, y siempre ejerció la clínica en aquella ciudad, hasta los 90 años. Era descendiente de inmigrantes italianos llegados de Arezzo, en la Toscana, que se habían afirmado en el Brasil por medio del trabajo. Él quería que yo siguiese la carrera de medicina.

Ya desde chico leía bastante. En mi casa había muchos libros; mis padres y mi hermana eran grandes lectores, sobre todo mi madre, que no lee más hoy, a los 96 años, sólo cuando se lo impide el tamaño de las letras

impresas en diarios y libros. En la ciudad había una biblioteca muy buena y el Colegio de São João tenía excelentes profesores. Mucha gente de los alrededores estudió allí, inclusive Antonio Candido. Tuve un gran profesor de portugués, Francisco Paschoal, y uno de latín, Américo Casellato, que fueron decisivos para mí. Otra figura importante fue el doctor Joaquim José de Oliveira Neto, profesor de ciencias naturales en el colegio. Antonio Candido dice que fue uno de los tres mayores profesores que conoció en su vida. De hecho, era un hombre encantador, por la gracia de la conversación, y tenía una biblioteca de libros franceses extraordinaria para aquel lugar y aquella época. Había viajado bastante en su juventud y comprado muchos libros por todo el mundo. Su casa era frecuentada por intelectuales; había sido amigo de Monteiro Lobato y mantenía correspondencia con algunos críticos literarios, incluso con Álvaro Lins; conocía personalmente a Drummond y a Manuel Bandeira, con quien se encontró varias veces en el departamento de Rodrigo Melo Franco de Andrade, en Río. Para mí, la relación con él fue una ventana abierta al mundo. Tengo muchos recuerdos de esa biblioteca, muchos libros de él, que me dio su hija Yolanda, una querida amiga.

* Traducción de Ada Solari.

** Nivel de la escuela secundaria, de tres años de duración, en el que predominaba la enseñanza de las ciencias exactas, la biología, etc. [N. de la T.]

¿Podría hablar un poco más de su formación filológica?

Mi profesor de latín, Américo Casellato, era muy duro y tenía una dificultad enorme de comunicación, aunque en el fondo fuese una excelente persona y apreciase la convivencia con los amigos. Había sido seminarista en Roma, pero descubrió que no tenía vocación religiosa. En esa experiencia, aprendió latín y adquirió una formación sólida. Después salió del seminario, se casó, tuvo un montón de hijos y pasó a dar clases de latín; tenía una relación íntima y natural con la lengua como nunca vi en otra persona, a no ser tal vez el profesor Armando Tonioli, en la USP. En aquel tiempo, estudiábamos latín en los cuatro años del *ginásio*** y, después, en el curso clásico, si es que había. El profesor Américo Casellato era un hombre curiosísimo, oía sistemáticamente música clásica, leía buena literatura, incluso autores italianos, le gustaban las novelas policiales y le encantaba jugar y estudiar ajedrez. Tenía una finca donde aplicaba métodos innovadores, sorprendentes por aquellos años en el interior: criaba cerdos siguiendo métodos sofisticados de confinamiento, inventó una cerca eléctrica para los potreros de engorde de novillos. Él y sus hijos eran pacientes de mi padre. Cuando terminé el cuarto grado del *ginásio*, me regaló una lechona, lo que me encantó porque era un raro homenaje de un hombre tan simple y tan introvertido. Comencé entonces a frecuentar su casa y nos hicimos amigos. Como no había curso clásico, le pedí que me diera clases particulares de latín; recuerdo que él tenía gramáticas latinas rarísimas, como la notable de Salomon Reinach, un gran divulgador del mundo clásico y de las artes plásticas, que aprendí a admirar desde esa época. Yo preparaba un fragmento

de Lucrecio, de Virgilio, de Ovidio, de Cicerón, y él me recibía para la clase, a veces estaba cocinando –era un gran cocinero–, y resolvía todos los problemas. Era un hombre de una capacidad impresionante. Las lecturas de Virgilio, Catulo y Ovidio me encantaron. Él resolvía los problemas de la lengua y nos quedábamos discutiendo, a veces una mañana entera. Yo iba allí tres, cuatro veces por semana. Conversábamos mucho sobre literatura, fue un interlocutor decisivo para mí, aunque lamentase mi decisión de estudiar Letras.

También fue importante un grupo de amigos mayores. En aquel tiempo no había televisión, conversábamos mucho en los bancos de los jardines, hasta bien entrada la noche. La conversación y el grupo de amigos siempre fueron muy importantes en mi vida. Aprendí mucho por medio del contacto con esos compañeros de trasnochadas. También a través de Francisco Paschoal, el profesor de portugués, que conocía bien a los clásicos portugueses y toda la literatura brasileña. En esa época, yo ya me había interesado por los textos de Antonio Candido y comencé a leer crítica literaria y filosofía. Encaraba los libros difíciles, como la *Ética* de Spinoza, a San Agustín o los libros de Nietzsche, a veces sin entenderlos del todo, apoyándome en comentaristas, con mucho esfuerzo, así como los libros de Jacques Maritain, incluidos aquéllos sobre poética y estética, que renovaron mi formación católica. Mi formación en filosofía fue la de un autodidacta, pero siempre me sirvió mucho, y nunca dejé de leer a los filósofos.

Cuando llegué a São Paulo, mi intención era ampliar esa base. Entré en la Facultad y comencé a estudiar español –había aprendido un poco de castellano en el tercer año del científico–. En la Maria Antônia,** el curso

* En aquella época, primer ciclo de la enseñanza secundaria. [N. de la T.]

** Se trata de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo, ubicada en aquella época en la calle Maria Antônia de la capital paulista. [N. de la T.]

de español era muy bueno y se estaba renovando, aún bajo el régimen de cátedras. El titular de la cátedra de Español era un hombre activísimo y emprendedor, formado en Salamanca: se llamaba Julio García Morejón y había tenido algunos años de experiencia brasileña en el campus aislado de Assis. Me dediqué mucho a aprender español, italiano, además de francés, latín, portugués y filología. En esta disciplina había un profesor muy bueno, Isaac Nicolau Salum, que era un hombre cultísimo, del sur de Minas Gerais, cerca de mi ciudad, que sabía mucho latín vulgar y erudito. Estaba también Theodoro Henrique Maurer Júnior, otro lingüista importante de la filología románica. Era una materia central de la carrera de Letras. A fines del primer año, Julio García Morejón me propuso que fuera su ayudante. Mi vocación principal era la literatura brasileña, pero, alrededor de 1962, comencé a acercarme más seriamente a los hispanoamericanos, que para mí representaban un mundo totalmente nuevo. Había otro profesor de español, que había sido ayudante de Lázaro Carreter en Salamanca, llamado Ricardo Navas Ruiz. Había ido a América con la idea de estudiar a los hispanoamericanos. Había escrito una tesis sobre los verbos “ser” y “estar” en español, conocía el estructuralismo de Hjelmslev, estaba interiorizado en todas las nuevas teorías lingüísticas e intentaba llevar ese saber a sus estudios literarios, como se ve en su libro sobre las novelas de la dictadura *Literatura y compromiso*, en el que estudia *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *el Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y *Amalia*, de José Mármol. Comenzó a escribir para el *Suplemento Literário* del *Estado de São Paulo*, en la sección de letras hispánicas. Morejón le presentó a Décio de Almeida Prado, que por entonces era el director del *Suplemento*. Él me pasaba los artículos para que los tradujera al portugués. El primer libro que traduje fue *Pressupostos críticos*, sobre crítica textual, de su autoría.

En el tercer año de la Facultad comencé a dar clases. Uno de los primeros temas que enseñé fue el barroco español. Estudié mucho, entré por el “Siglo de Oro”, alternando con algunas cosas de la literatura hispanoamericana, como la poesía de Lugones. Un día, fui con Navas a una librería. Él había pedido la colección completa de Borges, publicada por Emecé. Leí esos libros prestados y quedé fascinado. Al comienzo tuve cierta dificultad para entrar en el mundo de Borges, pero en seguida me maravillé y comencé a escribir una tesis sobre ese autor, que se llamaba “Por los senderos del laberinto”. Cuando entré en la Facultad, la agitación política era total y tuve contacto con un mundo diferente, que conocía un poco a través de los libros. En ese momento, me interesé por la relación entre literatura y sociedad, a través de la Escuela de Frankfurt y de Lukács, que estaba siendo traducido en aquel momento por Leandro Konder y Carlos Nelson Coutinho. Ellos tradujeron los *Ensaíos sobre literatura*, una compilación en la que aparecían los ensayos sobre los escritos estéticos de Marx y Engels y textos sobre Thomas Mann. Luego me apasioné por Benjamin, comencé a leerlo en francés, en la traducción de Maurice de Gandillac. También leí bastante a Adorno, sobre todo los libros *Prismas*, *Notas de literatura* y *Teoría estética*, en español, francés e italiano.

En el campo de la crítica literaria, leía a Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux y Antonio Candido. Un día, cuando yo estaba aquí en São Paulo, Oliveira Neto me llevó para que conociera personalmente a Antonio Candido en la Maria Antônia. Candido había vuelto hacía poco de Assis para asumir la disciplina que se había creado para él en la USP. Desde el concurso de 1945, en el que había sido desplazado injustamente —él había ganado el concurso, pero quien quedó con el cargo fue Mario Pereira de Souza Lima—, había cierto malestar, que sólo se resolvió en 1961 con la creación de la materia Teoría General de

la Literatura, cuyo nombre él cambió por el de Teoría Literaria y Literatura Comparada. Candido estaba comenzando a instalarse, yo estaba en el segundo año de la Facultad y fue en la pequeña aula de Teoría Literaria, cuyas ventanas daban a la calle Maria Antônia, donde nos conocimos. Recuerdo que estaban saliendo los artículos de Wilson Chagas sobre la *Formação da literatura brasileira*. Antonio Candido nos dijo a mí y a Oliveira Neto: “fulano me está poniendo en un aprieto”. Usó esa expresión [*fulano está me botando no tor-niquete*] y se rió. Después, seguí sus cursos en el tercero y el cuarto años. A esa altura, además de los frankfurtianos, mi base eran los críticos de filología y de estilística, Erich Auerbach, Leo Spitzer y Dámaso Alonso. Como yo había entrado por esa puerta, leía mucho la poesía española de Dámaso Alonso, los *Estudios y ensayos gongorinos* y también los libros *Seis calas en la expresión literaria española* y *la Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño. Leí mucho a Auerbach y a Spitzer, cuyo ensayo *La interpretación lingüística de las obras literarias* fue fundamental para mí. Cuando entré en la Facultad, los profesores pedían trabajos sobre textos literarios pero no nos enseñaban a hacerlos. Entonces, mi primer movimiento fue aprender a hacer un análisis de texto. Había manuales como los de Lázaro Carreter, traducido del español, Massaud Moisés y Raúl Castagnino, que circulaban por allí, pero eran muy pobres. El mejor era el de Wolfgang Kayser, que aun así dejaba que desear. Entonces tuve que proveerme de textos que me ayudasen efectivamente, como los *Études de style*, de Spitzer, en la traducción francesa de Gallimard. De Spitzer, me gusta mucho su análisis de la “Balada de las damas de antaño”, de François Villon. Ése fue un ensayo decisivo en mi formación. Yo ya había estudiado el siglo xv. Principalmente Jorge Manrique –*Las coplas por la muerte de su padre*– y François Villon eran los dos grandes poetas de aquel

siglo. El análisis de Spitzer sobre Villon es muy sutil, indica la posición que él ocupa como heredero del mundo medieval, pero preanunciando el Renacimiento. Era un poeta en la bisagra de las eras. Algo que él percibe, con agudeza, en el análisis del verso “Mais où sont les neiges d’antan?”, que es el verso decisivo del poema, pues impone la fuga irreparable del tiempo en la naturaleza contra nuestra frágil condición humana.

Otra referencia fundamental para mí fue *Mimesis*, de Auerbach, que leí en la conocida traducción del Fondo de Cultura Económica. Ese libro me resultó decisivo para entender como se hacía un análisis de texto. También Antonio Candido, en el curso sobre Bandeira, tenía un método sistematizado de lectura. Y en la “Introducción” de *Formação da literatura brasileira*, estaban expuestos con una claridad meridiana los conceptos que lo fundamentaban. Después encontré otros ensayos importantes, como *Materia y forma en poesía*, de Amado Alonso, los trabajos de Emil Staiger, los de Pedro Salinas, Augusto Meyer y algunos otros. Son varios estudios en los que aparece el análisis de texto propiamente dicho, practicado con finura y *savoir faire*. Hice una selección de textos que me permitieron leer el texto literario críticamente, organicé un cuerpo teórico para fundamentar mis análisis. Como tenía alguna formación lingüística y filológica, ése era el mejor camino para mí. Por medio de esa perspectiva, aparecieron articulaciones con la sociedad, porque la estilística es un análisis del lenguaje literario que se articula con una visión de lo social y también de la subjetividad, a través del psicoanálisis. Perseguí, de esa manera, mi “ideal de crítico”, para citar a nuestro Machado de Assis, que, como el gran crítico que también era, vio la importancia imprescindible de la crítica para fecundar el terreno de la literatura y estimular la aparición de las grandes obras.

La convivencia con Antonio Candido fue decisiva para mí. Después de ese curso, co-

mencé a dar clases de literatura española e hispanoamericana; pasé tres años enseñando esas materias. En medio del camino, cambié el tema de mi tesis, de Borges a Cortázar, en parte debido a la politización de la Maria Antônia y del Brasil en aquel momento, en parte por los problemas de la crisis de la narrativa que había estudiado tan a fondo. Cortázar reunía, en término de los problemas de la poética de la narrativa, todo aquello que yo había estudiado en los últimos años. En ese momento, encontré *Bestiario* en una librería y lo compré, después de haberlo leído prestado por un colega. En la misma ocasión, Ricardo Navas Ruiz había tenido desavenencias con el titular de la cátedra, Julio García Morejón, y migrado a los Estados Unidos. Él me propuso para que asumiera su lugar en el *Suplemento del Estado de São Paulo*. Yo era un chico, tenía 21, 22 años, cuando fui presentado a Décio de Almeida Prado, que tuvo el coraje de encomendarme un artículo. Entregué un texto sobre ficción y realidad en los hispanoamericanos y, enseguida, otro sobre *Casa tomada*, de Cortázar; era el primer cuento de Cortázar (1947) y, por casualidad, también el primero de él que estudié. Sin saberlo, estaba dando inicio al largo trabajo que realizaría sobre él. En esa época me sumergí en la literatura argentina. Tuve acceso a las revistas *Nosotros* y *Sur*. También recibíamos un boletín bibliográfico; comencé a leer todo eso y a informarme sobre el contexto de la literatura argentina. Para mí, faltaba la idea de sistema, que había aprendido en la *Formação da literatura brasileira* y también en otros autores que hablaban de la tradición, como algunos de los norteamericanos. Durante el curso de Antonio Candido, estudié a los “New Critics”. Leí mucho a Cleanth Brooks, a Richard Blackmur, que me despertaron un vivo interés. También leí a Robert Penn Warren, que siempre me gustó mucho, un novelista muy fino y un excelente crítico literario. Su gran novela es *All the kings' men*, adaptada al cine por Robert

Rossen a fines de los años cuarenta. *Todos los hombres del rey* es un film político admirable sobre un gobernador populista de Louisiana, un film que es muy interesante para pensar la política brasileña. Penn Warren y Cleanth Brooks escribieron dos manuales importantes, *Understanding poetry* y *Understanding fiction*. Esos dos manuales fueron biblias en la universidad americana. Brooks es un gran analista de poemas y Blackmur, uno de los más notables lectores que se pueda imaginar. Leí mucho a esos autores, porque proporcionaban una técnica de análisis y una teoría de la interpretación, una hermenéutica literaria. En fin, en los años en que estaba en la cátedra de español me dediqué en cuerpo y alma a la lectura de los hispanoamericanos, estudié mucho y fui imaginando un argumento para explicar cómo había surgido allí Cortázar. Borges y Cortázar no podían haber caído del cielo, necesitaban algún fundamento en la experiencia histórica e intelectual argentina. Estábamos habituados a la crítica brasileña y a la idea de “sistema”, que viene desde Machado de Assis. Machado –Roberto Schwarz y yo siempre repetimos esto– es el mayor crítico brasileño del siglo XIX, pero hay otros tres grandes críticos: Silvio Romero, Araripe Júnior y José Veríssimo. Son hombres de “sistema”, todos ellos poseen un saber sistemático sobre la literatura, asociado a un conocimiento sobre la sociedad y, a veces, también sobre educación. Hay una inclinación más estética en José Veríssimo, una finura absolutamente extraordinaria en Araripe –que es el más agudo analista de textos y autores–; en Silvio Romero se percibe una fuerza sistemática, las relaciones entre literatura y sociedad, cuyo método fue estudiado por Antonio Candido. Pero en Machado, si leemos el *Instinto de nacionalidade*, la *Nova geração* y el *Ideal do crítico*, percibimos cómo se inserta la crítica, su importancia en el conjunto de la literatura y en el engranaje de las obras, de los autores y del público. Esto está presente

en esos ensayos de Machado de Assis, aunque sin la formulación explícita que adquiriría con Antonio Candido.

Antonio Candido desarrolla una teoría sólida y sofisticada a partir de esa tradición, que leyó a fondo. La *Formação da literatura brasileira* (1959) es un libro de crítica, orientado por una perspectiva histórica. Aun cuando sea posible leer ese libro como un conjunto de ensayos de crítica –hay momentos notables, Antonio Candido es un gran intérprete, un lector excepcional–, los ensayos no dan toda la medida del analista de textos que está presente en *Brigada ligeira* (1945) y en *O observador literário* (1959). A partir de *Tese e antítese* (1964), aparecen sus análisis más minuciosos de los textos. En este libro, está “Da vingança”, un ensayo notable sobre *El conde de Monte Cristo*, sobre el espacio, los significados de la caverna y de la montaña, la personalidad dividida en el universo romántico. Se trata de un análisis magnífico. Recuerdo algunos análisis que él hizo en las clases que me llamaron mucho la atención, como los de un poema de José Bonifácio (“Uma tarde”), cuyos detalles concretos del paisaje son prerrománticos, y de un poema de la “Juvenília” de Fagundes Varela (“Lembras-te, Iná...”), de gran poder mágico, que él desmenuzó con mano leve y fina sensibilidad para los detalles expresivos. Bueno, con eso formé un repertorio de conceptos y técnicas, que fui poniendo en práctica cuando comencé a dar clases de literatura hispanoamericana. Después de un tiempo, unos tres años, tuve desavenencias con la gente de la cátedra de español. Pedí la renuncia en 1967; tenía un cargo de tiempo completo, dedicación exclusiva, pero no soportaba más esa situación opresiva y decidí abandonar la Facultad.

¿Cómo fue su doctorado?

En ese momento ya había avanzado con la tesis, que Morejón orientaba sólo formalmente.

Era sobre Cortázar. Terminé por volver a Borges después, a quien estudio hasta hoy –es mi sino–, pero en aquel momento opté por Cortázar. Como la situación en la cátedra de Español era tensa, busqué profesores en quienes podía confiar. Yo había sido alumno de italiano de Alfredo Bosi, hasta hoy un gran amigo mío. El profesor a cargo de esa cátedra era Ítalo Betarello, que también me ofreció que fuera su ayudante. José Aderaldo Castello, de la cátedra de Literatura Brasileña, también me había convocado, pero con los italianos tuve un espacio de amistad diferente y simpático. Decidí recurrir a Bosi. Yo estaba entusiasmado con la literatura hispanoamericana y no iba a cambiar mi vida, sobre todo porque creía, como lo creo hasta hoy, que el vínculo de la literatura brasileña con las literaturas hispánicas es fundamental. Bosi me aconsejó que recurriera a Antonio Candido. Conversé antes con Roberto Schwarz, que me recibió muy bien y me dijo: “Escríbale a Antonio Candido, él ya me dijo varias veces que le gustaría que usted trabajase con nosotros”. Antonio Candido estaba en ese momento dando un curso en la Universidad de Yale. Le escribí una carta diciendo que iba a salir de la Facultad porque ya no soportaba más. Le pregunté si le gustaría que trabajase con él. Él me respondió con una carta notable, que guardo hasta hoy, diciendo que sí. Quedamos en conversar “de viva voz”, usó esa expresión, el día de su regreso al Brasil. Ese día me llamó por teléfono, fui a su casa, lo encontré completamente ronco, de modo que fue una conversación de viva voz con un hilo de voz. Me dijo que iba a consultar a los colegas, ver cómo reaccionarían ante mi presencia, como siempre hacía para evitar problemas como los que yo había tenido en el grupo de español, y que después me daría una respuesta. Con la anuencia de los demás, enseguida me pidió que diera clases. Eran clases de trescientos, cuatrocientos alumnos, en el aula 10 de Maria Antônia. Comencé,

entonces, a enseñar teoría literaria, aplicando todo lo que había aprendido a duras penas, un poco solo, un poco con mis profesores. Discutíamos sobre análisis de texto, enfocando la relación entre literatura y sociedad. Roberto había hecho una pequeña antología de textos sobre el tema. Hice de inmediato un balance en la biblioteca para ver qué teníamos de teoría literaria. Teníamos muchos libros porque Sérgio Buarque de Holanda había hecho una donación a Antonio Candido, que él a su vez pasó a la Facultad, además de otros que él mismo había donado.

Prácticamente comencé una nueva carrera. Antonio Candido asumió la orientación de mi tesis sobre Cortázar. Me preguntó qué estaba haciendo. Respondí: “Estoy escribiendo una tesis sobre un escritor argentino llamado Julio Cortázar”. Primero me dijo: “No lo conozco”. Enseguida se acordó de que su amigo Lourival Gomes Machado, que estaba en Francia trabajando en la Unesco, le había hablado de un “Cortazár”, como se decía, con acento en la última sílaba, a la manera francesa. “Él me dijo que hay un argentino ‘altísimo’ que escribe unos cuentos fantásticos muy interesantes.” “Es ése”, le dije. Yo había pedido a la Argentina la obra completa de Cortázar y conseguí otra colección para dársela a él, que de inmediato la leyó entera. Hablaba conmigo acerca de lo que le gustaba, y de lo que no le gustaba. Estuve atascado con ese trabajo durante años, tardé seis o siete años en escribirlo. Él me lo hacía sentir en las dedicatorias de sus libros, que siempre terminaban con un “¿Y Cortázar?”. Entonces escribí unas sesenta páginas y se las di; él me llamó por teléfono enseguida y me hizo un gran elogio: “Mira, Davi, esto es del más alto nivel crítico”. Escribí una parte más, pero de inmediato otra vez se paró todo. Viví con esa angustia, hasta que salió el resto. Logré escribir durante poco más de un año. En el libro estaba todo lo que había estudiado y pensado en aquellos diez años.

¿Cómo circulaba la literatura hispanoamericana en el Brasil? ¿Había una mediación francesa como en el caso de Cortázar?

En el primer gran ensayo de Antonio Candido sobre la cuestión latinoamericana, que es “Literatura e subdesarrollo”, él replantea la cuestión. Uno de los primeros momentos es mostrar el pasaje a través de Francia y de los Estados Unidos de la información hispanoamericana. Yo mismo me referí a eso muchas veces como un “diálogo entre fantasmas”, porque no había intercambio alguno. Mi libro sobre Cortázar nunca se tradujo en la Argentina. El propio Cortázar quería, pero no pudo encontrar un editor en aquella época de crisis política. Me visitó en 1973 y después también intentó apoyar la publicación en los Estados Unidos para revertir el recorrido. Pero tampoco tuvo éxito. A cierta altura, también Ángel Rama se empeñó en la publicación y, cuando parecía que ya estaba todo arreglado con la Universidad Central de Venezuela, la cosa no salió.

¿Cómo se conocieron?

Defendí mi tesis en octubre de 1972. En la mesa, además de Antonio Candido, que era mi orientador, estaban Décio de Almeida Prado —que pasó a ser un gran amigo mío, hasta su muerte—, Boris Schnaiderman, Alfredo Bosi y Haroldo de Campos.

El día de la defensa tuvimos un debate muy estimulante. Haroldo me dijo: “En unos días voy a estar con Julio Cortázar, le voy a llevar su libro”. Él había escrito en 1967 un artículo excelente sobre *Rayuela*, que salió en el *Jornal do Brasil*. Después de eso, creo, iniciaron una correspondencia que hasta hoy está en su archivo en la Casa das Rosas. Haroldo cumplió con lo prometido y me mandó una tarjeta, una foto de un rosetón de la catedral de Notre Dame, diciendo: “Entregué el libro: él lo abrió y quedó espantadísimo, desde el título y

con los subtítulos. Dijo que lo iba a leer y que después te escribiría”. Después de algunos días, recibí una carta en la que decía que iba a visitarme. En aquel tiempo, él no podía entrar en la Argentina, que se encontraba en una situación terrible. Él y la mujer, Ugné Karvelis, pasaron por Bahía, por Río de Janeiro y se quedaron una semana aquí, conversamos durante una semana entera. Recuerdo que miró mucho mis discos, porque yo tenía bastantes cosas de jazz, de música popular brasileña y clásicos, y me preguntó si yo también era melómano. Si bien menos melómano que él, durante años escuché mucho jazz, sobre todo en el período en que estaba escribiendo *O escorpião enlacrado*.

¿Él era un apasionado por el jazz, no es cierto?

Totalmente. Estaba fascinado con Lester Young, Louis Armstrong, Clifford Brown y tantos otros. Leí mucho sobre jazz en función de la tesis, como el libro de Leonard Feather, *Inside bebop*, el de André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, los estudios reunidos por Nat Hentoff y Albert J. Mc Carthy, y varios otros. Percibí que la fuente de “El perseguidor” era Leonard Feather. Cortázar lo confirmó, pero contó que la inspiración para el cuento había salido no de un libro de Feather, sino de un artículo suyo publicado en *Le Monde*, sobre la vida de Charlie Parker y la música radical que él había inventado. Nos hicimos amigos, me pidió que tradujera su *Prosa del observatorio* y le gustó el resultado. El hijo de Lourival Gomes Machado, Lucio Gomes Machado, se ocupó del proyecto gráfico del libro y de la reproducción de las fotos, quedó muy lindo y fue editado por Perspectiva. Ellos editaron también una compilación de artículos y ensayos de Cortázar, que no existe en español, llamada *Valise de cronópio*, compilada por Haroldo y yo. En realidad, Haroldo había hecho una selección y me la mostró. Sugerí

algunas modificaciones, saqué algunas cosas y agregué otras. Estábamos muy próximos en aquellos años. Después, con las divergencias literarias, nos alejamos, pero mantuvimos la amistad, hasta su muerte. Cuando Cortázar estuvo aquí fuimos a su casa, en el barrio de Perdizes. Tengo varias fotos de esos encuentros, de los que participaron Cortázar, Haroldo y su mujer Carmem (que sacó las fotos y me dio algunas), Boris y Regina Schnaiderman y yo.

Cuando usted escribió sobre Cortázar, ¿cuáles eran las referencias bibliográficas más relevantes?

Había pocos libros, entre ellos uno de Néstor García Canclini, a quien conocí muchos años después en México, donde vive. Había escrito *Cortázar, una antropología poética*, que cito en mi trabajo. Su análisis es interesante y está bien documentado. También había un libro de Alfred Mac Adam, una antología de estudios compilada por Noé Jitrik, un librito de Graciela de Sola y muchos artículos en revistas y diarios, algunos publicados en Francia, donde vivía Cortázar desde 1952.

¿Podría hablar un poco más acerca de su tesis sobre Cortázar? ¿El libro no fue publicado en la Argentina?

Fue traducido en México, pero no en la Argentina. Allí salió con el título *El alacrán atrapado*, traducido por Romeo Tello Garrido, que pertenece a un equipo de traductores vinculados con la profesora Valquiria Wey, una brasileña que vive desde hace años en México y da clases en la UNAM y a quien se debe mucho de lo que se ha hecho por nuestra literatura en aquel país. El libro fue editado por el Fondo, por la UNAM y por la Universidad de Guadalajara, donde los estudios sobre Cortázar cobraron nueva vida. En ese libro enfrente algunas de mis preocupaciones teóricas de aquel momento, principalmente el

problema del *impasse* de la narrativa y de los límites a los que cierto linaje de la literatura moderna, en la que se radicaliza la autoconciencia del lenguaje y de sus medios expresivos, condujo a la literatura. Intento delinear el proyecto de Cortázar desde afuera y desde adentro. En la parte inicial, discuto su proyecto de creación, sus relaciones con las vanguardias y la tradición de la ruptura, la poética explícita que él propone, sus relaciones con la literatura hispanoamericana, en especial con la literatura fantástica y cierta vertiente de la prosa de ficción del Río de la Plata, de Horacio Quiroga, de Felisberto Hernández, de María Luisa Bombal, de Juan Carlos Onetti; también, más detallada y específicamente, las relaciones de Cortázar con la obra de Borges, con el surrealismo, así como las implicaciones generales de su proyecto con relación al jazz, a la fotografía, al cine, al montaje, etc. En la segunda parte examino en el interior de la obra realmente realizada –los cuentos “El perseguidor”, “Las babas del diablo”, y la novela *Rayuela*, momentos de radicalización del proyecto– el problema central del *impasse* de su narrativa, su ímpetu de destrucción de la literatura como condición para poder escribir literatura, tal como se configura en la propia construcción de la trama ficcional. Así, en la primera parte, intento reconstituir un linaje de destrucción de la narrativa y las líneas de fuerza que directa o indirectamente desemboaban en su obra. En la segunda parte, la cuestión de la destrucción es puesta a prueba en la propia estructura de la narrativa. En el análisis de “El perseguidor”, capítulo del libro que titulé “La destrucción anunciada”, la figura y la biografía de Johnny Carter, basadas en la vida de Charlie Parker, brindan elementos para la discusión sobre las relaciones del arte con el mercado y el proceso de destrucción del propio artista inmerso en su lógica demoníaca. Caractericé como “La destrucción en la mira” el capítulo dedicado al análisis de “Las babas del diablo”, cuento en el que Michelangelo

Antonioni se basó para hacer *Blow up*. En él se lleva la cuestión de la destrucción de la narrativa a un *impasse* extremo por medio de una prospección ontológica de la naturaleza de la realidad que pone en jaque a la propia capacidad de expresión del lenguaje con que se lleva a cabo la búsqueda. Finalmente, en “La destrucción arriesgada” analizo *Rayuela* y su poética implícita en la que se juega el destino del relato, al llevar el juego con el lenguaje al límite de la destrucción y del silencio. Se trata, pues, de un examen de la construcción de un proyecto radical de ruptura y, luego, de la práctica de esto en la trama construida. En verdad, pienso que también es un libro sobre el límite hasta el que puede llegar la crítica en su búsqueda de sentido. Es una reflexión sobre la hermenéutica, una especie de metáfora de mi recorrido y de mi relación con la crítica, que implica, hasta cierto punto, también una reflexión sobre el *impasse* político de la época. En ese momento de indagación extrema, de juego al borde del abismo, intenté mostrar cómo el escritor permanecía en la cuerda floja, cómo el lenguaje es lenguaje, y la vida social, otra cosa, por más que se introyecte en la literatura. Es decir, que una revolución se haría por otros medios, no necesariamente a través de los textos, impotentes en sus *impasses* verbales, sujetos tan sólo a los riesgos de la autoaniquilación o del silencio.

¿Cómo era la rutina en los cursos de la cátedra de Teoría Literaria y Literatura Comparada?

En los cursos de Introducción a los estudios literarios, había una parte teórica sobre la naturaleza y la función de la literatura y otra más práctica, de análisis textual. Usábamos ensayos de Lukács, Benjamin, Adorno, de los críticos de la estilística, de los New Critics, de los estudios sobre literatura y psicoanálisis, etc. Yo daba clases expositivas, ejemplificaba prácticamente los análisis y hacía seminarios.

Roberto se fue en 1968. Él estaba metido en el proyecto de la revista *Teoria e Prática*, en la que escribió una serie de textos. Puso como dirección de la redacción de la revista la de un departamento suyo y la policía apareció allí. Vio que era el momento de irse y salió por el Uruguay rumbo a París, donde pasó cerca de nueve años.

En 1975, pasé un año en París y me encontré muchas veces con Cortázar, con quien caminaba, tomaba una copa de Beaujolais en los cafés, iba al teatro o a comer en algunos de los innumerables restaurantes cercanos a la rue de La Harpe. En ese tiempo, Cortázar vivía en la rue de l'Éperon, muy cerca de mi hotel. Yo vivía en un cuarto del Hôtel du Levant, en aquella calle tan agitada que era la rue de La Harpe. Era la época del Quartier Latin efervescente, con muchos extranjeros, con las noticias divergentes sobre las dictaduras latinoamericanas, con muchos exiliados y un clima de agitación política e intelectual, que parecía compensar de algún modo lo que se había dejado atrás. París era una especie de cámara de ecos de nuestro destino latinoamericano. Fui para participar en el seminario de Roland Barthes, en la École Pratique des Hautes Études. Leyla Perrone-Moisés, que era profesora de la Facultad y amiga mía, tenía una relación de amistad con Barthes y me consiguió una invitación formal para el seminario de él. Yo también había entrado en contacto con Jacques Leenhard, que era amigo de Roberto Schwarz, y de él también recibí una invitación para asistir a los cursos de sociología de la literatura. Durante aquel año que viví en París, me dediqué a la lectura de la obra completa de Manuel Bandeira, además de las visitas a los museos y de las idas cotidianas al cine. Terminé por retomar el hilo de la literatura brasileña que había dejado. Fue el tema de mi tesis de libre docencia de muchos años después: *Humildade, paixão e morte: a poesia do Manuel Bandeira*, que tardé diecisiete años en escribir y fue publi-

cada en 1990. Después publiqué otro libro sobre Bandeira y Murilo Mendes, *O cacto e as ruínas*, cuya primera edición fue hecha por la Livraria Editora Duas Cidades, del entrañable profesor Santa Cruz, pero con la supervisión minuciosa y cuidadosa de mi amigo Augusto Massi. El ensayo salió en 1997 y después fue reeditado por la Editora 34.

El problema de la relación entre *literatura e sociedade*, título del libro de Antonio Candido, era central para nosotros, en la cátedra de Teoría Literaria, en los cursos de Introducción. Los textos de ese libro “A literatura e o público”, “Literatura e vida social”, “Os estímulos da criação literária” eran muy discutidos en clase. Analicé también largamente con los alumnos “El narrador”, de Walter Benjamin, *Teoría de la novela*, de Lukács, *Mimesis*, de Auerbach, y muchos otros ensayos fundamentales para la formación de los alumnos. Había también una parte práctica de análisis de texto. Yo escogía a veces uno o más autores y analizaba sus poemas. Así lo hice con Manuel Bandeira, con Drummond, con Murilo Mendes, con João Cabral, con Wallace Stevens, con Marianne Moore, con Lugones, con Borges, con Vallejo. Leíamos escritores fundamentales para la comprensión de la literatura moderna: Edgar Allan Poe, Anton Chéjov, Henry James, Flaubert, James Joyce. Y los bienes de la casa: Machado de Assis, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, eso durante años. La materia funcionó con esa combinación de teoría y práctica. Después se fue modificando. Se produjo, no podemos olvidarlo, la llegada del estructuralismo. Había también que estudiar a los estructuralistas de moda, era necesario discutir a Barthes, Todorov, Jakobson. Las relaciones entre sonido y sentido en la poesía, la función poética del lenguaje y las funciones del lenguaje, todas esas cosas fueron largamente discutidas, incluso exageradamente, durante aquellos años. Recuerdo a Lévi-Strauss, algunos de sus análisis

que estaban cerca del análisis literario. Entre las disciplinas más avanzadas estaban Literatura Comparada y Teoría Literaria. En Teoría Literaria, yo daba las corrientes críticas, di durante años a los formalistas rusos, el New Criticism, la estilística, el marxismo, literatura y psicoanálisis. Discutía esas tendencias de la crítica contemporánea.

En Literatura Comparada siempre discutíamos problemas concretos de comparación. Por ejemplo, la relación de Bandeira con los simbolistas belgas, con la literatura parnasiano-simbolista brasileña, la cuestión del verso libre en varias literaturas modernas, etc. Antonio Candido también dio muchos cursos en esa línea comparativa. Después comenzaron los cursos de posgrado, a partir de 1974. En 1974 di el primer curso sobre los conceptos de forma y estructura en la crítica del siglo xx. Cuando volví de París, en 1976, comencé a dar cursos sobre Bandeira y Drummond. Después analicé *Gran sertón: veredas* durante muchos años, en los que discutí la teoría de la novela y la peculiaridad de la mezcla formal entre la novela de formación y la épica oral del sertón. Di un curso general sobre hermenéutica, que era una especie de resumen de toda mi trayectoria. Era un curso de comentario, análisis e interpretación de la obra literaria. Di ese curso de posgrado desde 1990 hasta 1998. Incluso después de mi retiro en 1996, llegué a dar clases con micrófono en los auditorios del edificio de Historia y Geografía porque iban alumnos de historia, de ciencias sociales, de filosofía, además de los de letras. En el posgrado llegué a hablar para más de doscientos alumnos.

Con el avance de la teoría literaria, se ganó en precisión, pero se perdió gran parte de la visión filológica de la literatura. Esto ocurrió porque hubo una especialización muy grande, y con los años del formalismo, la situación empeoró. Nunca cedimos ante el estructuralismo, porque nunca abandonamos la perspectiva histórica. Esto fue y continúa siendo

básico para nosotros, y creo que es la gran herencia de Antonio Candido, el punto decisivo. Siempre prestamos atención a la relación entre la obra literaria y la experiencia histórica. Para mí, cada vez se hizo más importante analizar esa relación, que no admite un abordaje esquemático siempre igual, sino que por el contrario implica el planteo de problemas particulares a cada paso y el enfrentamiento dialéctico de la complejidad. Siempre pensé que era fundamental saber lo máximo posible, por dentro y por fuera de los textos. La dialéctica, la relación entre texto y contexto, es lo fundamental del trabajo, pero exige un trabajo acumulativo, lento, paciente y complejo. Es necesario acumular información para poder captar la dimensión histórica, porque ésta casi siempre se presenta de manera oblicua, como una sedimentación morosa en rasgos formales. Por otro lado, no podemos olvidar jamás la relativa autonomía de la estructura estética.

Antonio Candido siempre fue muy claro respecto de este punto. En el artículo fundamental de *Literatura e sociedade*, “Sociología e crítica”, analiza esa cuestión, pero es en los análisis de textos donde refina su posición. En los estudios sobre Émile Zola, Aluizio Azevedo, Manuel Antonio de Almeida y Giovanni Verga, hay un refinamiento de las ideas expuestas en *Literatura e sociedade*. Los tres ensayos sobre el naturalismo, más la *Dialética da malandragem*, sobre la novela romántica, forman un conjunto extraordinario, porque muestran cómo lo social se convierte en un elemento pertinente para el análisis estético, lo que es la gran contribución de Antonio Candido. Él fue insistiendo cada vez más, desde los años sesenta, en la idea de que lo que es realmente social en la obra de arte es la forma.

Esa perspectiva está presente en los trabajos de Roberto Schwarz, en el análisis de la obra de Machado de Assis, en la caracterización de la volubilidad del narrador como un rasgo for-

mal que capta un comportamiento de clase, discrepante y específico al mismo tiempo. Esos refinamientos derivan de una reflexión muy demorada y minuciosa sobre lo que podríamos definir como sedimentación formal de la experiencia histórica. Esto es algo que se hizo cada vez más evidente en los análisis que Antonio Candido fue desarrollando. Algunos de sus ensayos, a veces laterales, son sumamente reveladores. Es el caso de “Quatro esperas”, un ensayo muy lindo y en el que ese tipo de relación es tratado de modo muy refinado. Me encanta, también, un ensayo llamado “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”, publicado en el libro *Recortes*. Para mí, allí están algunas de las mejores páginas que escribió sobre esa delicada cuestión.

En Antonio Candido conviven el escritor artista, el teórico, el historiador y el crítico literario. Conjuga, así como se daba en Augusto Meyer, la sensibilidad artística con la percepción de lo que realmente importa en la composición de una obra literaria. El libro de Auerbach, *Mimesis*, trata de las diversas formas de presentación de la realidad, desde la Biblia y Homero hasta los modernos, hasta la literatura del siglo xx, según el modo en que lo real se presenta en la perspectiva del interior del texto, es decir, tal como se configura en los rasgos estilísticos de la construcción lingüística de las obras literarias. En el caso del análisis de Antonio Candido sobre Proust, que tiene cuatro páginas, aparece el problema de todo narrador, que es el problema del uso del detalle significativo. Sabemos que gran parte del efecto de realidad de la obra depende del uso adecuado del detalle –Borges lo aprendió en las décadas de 1920 y 1930–. La *Historia universal de la infamia* y algunos de los ensayos de *Discusión* tratan acerca de esa cuestión específica: cómo presentar la realidad en la literatura; uno de sus descubrimientos de la época consiste exactamente en la invención de pormenores lacónicos de larga proyección. En esas cuatro páginas Antonio Candido da su respuesta

al problema que venía tratando desde *O observador literário y Brigada ligeira*, es decir, desde los primeros artículos periodísticos que escribió sobre crítica. Él es un gran conocedor de Proust, aunque no haya escrito ningún libro dedicado a ese escritor, como sí lo hizo Álvaro Lins en *A técnica do romance de Marcel Proust*. Las teorías estéticas que impregnan el gran libro de Proust siempre fueron decisivas para él. En la obra del novelista francés hay una teoría de la superación del realismo, que se discute en ese ensayo.

La perspectiva de Antonio Candido es sumamente vívida; no es una fórmula, justamente porque está orientada por las particularidades de las obras, estudiadas paso a paso. Eso caracteriza a un abordaje dialéctico: la acumulación de los problemas y su superación en cada caso particular. Escribí un largo ensayo, “Os movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido”, en el que afirmo que él es un lector excepcional, capaz de percibir el peso exacto que los elementos externos tienen en la tesitura del texto. Él devela, también, los significados históricos de los textos, pues, desde su perspectiva, el texto es el resultado complejo de la integración de múltiples factores, lo que se expresa en la coherencia de la forma que les da unidad.

Nosotros nunca cedimos al estructuralismo porque no nos desviamos de la búsqueda del sentido histórico. La relación con la historia siempre fue decisiva para nosotros. Ese interés volvió con los estudios culturales, pero lo cierto es que en lo más importante, que es la cuestión de la calidad estética, son pocos los que intervienen. Se trata de estudiar un texto como resultado de aspectos heterogéneos. Por ejemplo, el gran arte de Borges consiste en combinar contextos diversos, provenientes de la vida literaria, de la filosofía, del lenguaje, de la historia. En el cuento “Pierre Menard” hay una combinatoria compleja de contextos. En él convergen la formación del intelectual de su época, el post simbolismo, los salones,

la herencia simbolista que se expresa en la figura simbólica de Paul Valéry. Él hace bromas con el mundo de los salones y con la literatura de la poesía pura, que era una de las obsesiones de ese momento. Está también la mala literatura y la pedantería del personaje Carlos Argentino Daneri, de “El aleph”, un literato mediocre con una pretensión gigantesca, la de realizar la obra absoluta. El proyecto del propio Cortázar tiene que ver con esa voluntad de absoluto, que se formó en las raíces de la literatura moderna, en la herencia simbolista. Lo mismo se manifiesta en la ambición de “Pierre Menard” de escribir de nuevo el *Quijote*, un proyecto paródico e irónico, que combina el contexto de los literatos con cierta visión de la traducción, del lenguaje, con las cuestiones del infinito en él implicadas. De esa combinación de contextos resulta “Pierre Menard”. En un análisis de texto, es necesario enlazar los hilos de realidad inscritos en la forma, muchas veces incluso excéntricos, nacidos de cosas inesperadas. En cada caso es necesario reconstituir de qué modo eso se transformó en un todo orgánico. Esas cuestiones son difícilísimas, exigen años de investigación, de inmersión en la interioridad del texto y en la sociedad que lo produjo. Todas las disciplinas que favorecen ese esfuerzo, como la sociología, la historia, los estudios lingüísticos, deben ser utilizadas. Un estudiante de letras necesita hacer un largo recorrido hasta entender el modo en que todas esas cosas, que son los factores constructivos, dan como resultado el texto literario.

Hago hincapié en lo que defino como “comentario”, un desarrollo que incomoda un poco a Antonio Candido y que revela las diferencias que nos separan en la estrategia de abordaje de los textos. Entiendo que un comentario bien hecho –en esto por cierto pesa mucho mi formación filológica– es ya una orientación para la interpretación, y que el enlace de los diversos hilos de la realidad debe ser hecho de la manera más totalizadora posible. En mi libro sobre Bandeira intenté hacer eso, así como en

el trabajo sobre Cortázar. En ese caso puse de relieve, por ejemplo, las cuestiones del juego, del montaje, de la relación con el jazz, como medios de penetración en lo más íntimo de la obra focalizada. Esas cosas son, aparentemente, estudiadas con autonomía, pero de repente vuelven y explican cómo es que funciona *Rayuela*, cómo es que funciona “Las babas del diablo” o “El perseguidor”. Tuve que montar un largo comentario anterior para poder articular lo que quería decir sobre las estructuras. Son diferencias de énfasis y de medios en la búsqueda de fines semejantes.

¿Hubo, para ustedes, alguna revista literaria tan importante como fue Punto de Vista en la Argentina de las últimas décadas?

En mi generación eso no fue tan importante. Para Antonio Candido, sí. Ellos hicieron la revista *Clima*. Roberto [Schwarz] trabajó en *Teoría e Práctica*, pero era una revista de combate ideológico. La revista *Argumento*, que fue una respuesta a la dictadura militar, duró muy poco y no llegó a comprometernos totalmente. Todos nosotros escribimos allí, pero fue muy rápido. Nunca tuvimos una revista tan central como fue *Punto de Vista* en la Argentina, o como *Sur*, en la época de Borges. Mucho de la obra de ficción de Borges salió en *Sur*, a partir de “Pierre Menard”, en 1939. También hay que mencionar la revista *Multicolor de los sábados*, para no hablar de *Proa*, de *Martín Fierro*, pero éstas ya son revistas de la vanguardia de comienzos del siglo xx, como tuvimos aquí a *Klaxon*, a *Estética* o la *Revista de Antropofagia*. En São Paulo, el *Suplemento del Estado de São Paulo* desempeñó, sin duda, un papel muy relevante. Yo comencé a escribir allí, pero por cierto no representó verdaderamente la visión articulada de un grupo como en la redacción de una revista.

El *Folhetim* y después el *Jornal de Resenhas* también fueron importantes. Éste, última-

mente, porque respondió al movimiento editorial brasileño, durante unos cuantos años, al dar respuesta a una producción creciente que caería en el olvido precoz que amenaza a las publicaciones sin respuesta. Hoy no tenemos casi nada. El *Jornal do Brasil* prácticamente desapareció, no funciona más. Las revistas que pululan son revistas de grupos, de poetas, pero poco influyentes. Está *Inimigo Rumor*, que tiene su importancia, está *Cacto*, está *Jandira*, pero nada central. En fin, las revistas no tienen la fuerza que tienen en la Argentina.

En el Brasil, casi no hay debate intelectual. Los suplementos no han funcionado muy bien últimamente. El *Mais* no cumple esa función, parece haber abdicado de encontrar vida inteligente entre los intelectuales brasileños. Por todas partes prevalece un poco cierto gusto “periodístico” en las elecciones literarias, lo que representa un descenso terrible, sobre todo en la valoración realmente crítica de las obras. Hay falta de rigor y de exigencia de una verdadera complejidad, y mucha concesión en favor de la literatura comercial, del best-seller, del libro de autoayuda, del mero escándalo. Las reseñas se restringen a anunciar los libros que salieron, a mostrar el movimiento de las editoriales, pero no hay crítica en el sentido del análisis y de la valoración de las obras. Nunca habíamos llegado a ese punto, a tal enrarecimiento. Parece que no hay vida intelectual, es una cosa muy extraña. Y la universidad también está muy encerrada en sí misma, las cosas de afuera no repercuten intramuros, y son pocos los que se arriesgan a salir a la lucha. La consecuencia es que los libros mueren con una facilidad extraordinaria: se lanza un libro y, aun cuando sea de calidad, salen dos, tres reseñas, y punto. Sérgio Miceli observa que la literatura ya no tiene la misma importancia que tenía en los viejos tiempos. No estamos en el siglo XIX, ni a comienzos del siglo XX, la literatura no tiene de hecho la importancia que solía tener, pero aún hay una gran producción en ese campo, que pide respuestas. Es cierto

que mucho de lo que estaba contenido en la ficción pasó a estar en otros géneros o en otros campos. La novela incorporaba un conocimiento de la vida social que era fundamental para su existencia. Se llega incluso a pensar si aún tiene sentido escribir novelas, porque la novela perdió mucho de lo que le daba consistencia e interés, su poder de conocimiento, y se vuelve una presa fácil de la banalidad y de lo comercial, cuando no de intereses ocultos en la gestión editorial de las revistas, cuyo deterioro moral ya ha sido señalado por periodistas serios. En general, los novelistas no tienen más formación histórica. Y la gran novela depende mucho de la profundidad analítica, de la indagación moral y de la visión histórica, que sólo una formación sólida es capaz de dar.

¿Cómo fue la relación de ustedes con la dictadura militar?

En 1968, con el AI-5,* había un clima de desaliento muy grande. Me acuerdo del intercambio de cartas con Roberto, que ya estaba afuera. Pero nosotros conseguimos mantener lo fundamental para funcionar. Se produjo el conflicto con la Mackenzie, que prácticamente destruyó el edificio de la calle Maria Antônia, que incluso afectó a nuestros libros. Después del enfrentamiento entre los estudiantes,** entró la policía. Yo estaba enseñando teoría literaria, había dado clase aquel día y vi toda la escena, al chico que mataron cuando subía por el portón, el discurso de Zé Dirceu, que en aquel entonces actuaba en el movimiento estudiantil.

* La promulgación de la Ley Institucional N° 5 (*Ato Institucional n. 5*, AI-5) en diciembre de 1968 profundizó las medidas represivas y echó por tierra las expectativas de una vuelta a la democracia. [N. de la T.]

** Se trata del enfrentamiento, ocurrido el 3 de octubre de 1968, entre estudiantes de izquierda de la Facultad de Filosofía de la USP y estudiantes de derecha de la Universidad Presbiteriana Mackenzie, ambas localizadas en la calle Maria Antônia. En el episodio murió un joven estudiante secundario. [N. de la T.]

Yo me recibí en 1964, Florestan Fernandes hizo el discurso de la ceremonia de graduación, sobre la burguesía brasileña; fue aplaudido de pie. Como los militares no tenían miedo de las Letras, la amenaza fue menor en nuestro sector. Nunca se metieron con Antonio Candido. Recuerdo que en 1974, cuando pedí el pasaporte para salir tuve algunos inconvenientes, pero fue una cosa esporádica. Cuando Cortázar vino al Brasil por segunda vez, la policía estuvo en su hotel y él tuvo que salir a los apurones. Vino al país en 1975 para encontrarse con la madre, cuando yo estaba en Francia. Estuvieron una semana en Campos do Jordão y después se hospedaron aquí, en el centro de São Paulo. Cuando volvió, hablamos por teléfono y nos encontramos enseguida; me contó el episodio con la policía y cómo había sido su estadía en la ciudad; dijo que había asistido a un show de Maria Bethânia y que había visto novelas de la tv Globo con la madre.

Recuerdo el papel que ejerció Gilda de Mello e Souza en Filosofía. Ese departamento había sido destruido con la salida de la mayor parte de los profesores. Ella tuvo mucha firmeza y coraje para mantenerlo funcionando. Llegó a contratar a nuevas personas, a traer gente de Francia, fue una lucha. Y el Departamento logró sobrevivir en gran medida gracias al esfuerzo de ella. Fue una tarea de resistencia, como la de muchos otros en diferentes sectores. Prevalcían, como dijo Roberto Schwarz, las ideas de izquierda en la vida cultural, aun cuando dominase la dictadura. Un lado positivo de esa época tuvo que ver con la gran libertad sexual que realmente se conoció desde mediados de 1960 hasta 1980, cuando aparece el sida. Fueron años decisivos para la vida estudiantil brasileña, porque surgió un nuevo tipo de relación. Hubo una evolución en las costumbres, a pesar de la dictadura. De vez en cuando, desaparecían compañeros. Sabemos que en la Universidad de Brasilia la destrucción fue mucho mayor,

que prácticamente fue desmontada. Darcy Ribeiro vivía indignado a causa de eso. Me acuerdo que al comienzo de la apertura organizamos una mesa en la SBPC [Sociedad Brasileña para el Progreso de la Ciencia] sobre las fronteras de la ficción. En la mesa estábamos yo como coordinador, Darcy Ribeiro, Silviano Santiago y Antonio Callado, que fue un gran amigo mío. Darcy hizo un discurso inflamado en el auditorio de Historia y arrastró a una multitud de más de dos mil personas a través del campus hasta el auditorio de la FAU [Facultad de Arquitectura y Urbanismo], donde tuvo lugar el encuentro, después de momentos de tensión en los que fue movilizada la seguridad de la USP para contener a la multitud, que parecía estar a la espera de algo más que lo que podía haber en un debate intelectual.

Eso fue en 1979, más o menos. Yo había analizado *Reflexos do baile*, de Callado, un libro sobre secuestros que fue vetado por la censura. Fue un hecho curioso, que muestra cómo eran aquellos años, la arbitrariedad de la censura. Alberto Dines, un gran periodista brasileño, manifestó su indignación por el silencio que se produjo tras el lanzamiento de ese libro. Resolví escribir un ensayo, en respuesta al desafío que de hecho representaba. Fernando Gasparian, que era editor de *Opinião*, un diario de la prensa *nanica** de resistencia, importantísimo en la época –Cortázar había dado una entrevista en él, en la que hablaba sobre mi libro–, me pidió, por coincidencia, un texto sobre la novela. Le dije: “Acabo de escribir un ensayo sobre ese libro”, y se lo pasé. La novela relataba el secuestro del embajador norteamericano en Río de Janeiro y era, en muchos sentidos, notable. El artículo fue censurado. Un mes después, Gasparian volvió a incluirlo y salió. Debe

* La prensa *nanica* [pequeña] estaba constituida por pequeños periódicos contestatarios a las dictaduras militares. [N. de la T.]

haber cambiado el censor. Terminé siendo amigo de Callado hasta su muerte, en 1997.

¿Cómo analiza, comparativamente, las críticas literarias argentina y brasileña? ¿Podría hablar un poco también acerca de su trabajo sobre Borges?

Aun cuando cuente con excelentes críticos puntuales, la crítica argentina no proporcionó una visión sistemática del proceso literario de su país, a diferencia de la brasileña. Cuando comencé a estudiar la obra de Cortázar sentí mucho la falta de esa visión articulada del proceso, que permitiría insertar a aquel autor en una determinada tradición y, al mismo tiempo, valorar el grado de ruptura que pudiese representar en relación con ella. Mucho más tarde, en 1984, el mismo año en que Borges estuvo en el Brasil, escribí un ensayo sobre él, “Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano”, y volví a sentir la misma laguna. Me referí entonces a la necesidad de situar la obra de Borges en el contexto literario argentino, de contextualizarla de manera adecuada; parecía un absurdo que aún no se hubiese hecho. Hice, entonces, un análisis cerrado de la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, de *El aleph*, que es uno de los cuentos más bellos que él escribió. Procuré desenterrar los aspectos de la historia argentina incorporados en el texto, así como las reminiscencias de las lecturas de Sarmiento y de otros escritores que estaban embutidas allí y tramadas con una enorme habilidad constructiva, de modo que la forma acabada aparece como resultado de la integración de las contradicciones de una compleja experiencia histórica y literaria. Intenté reconstituir la tradición en el interior de un único relato para mostrar cómo él trabaja con ella. Uno de los momentos más notables del cuento es aquel de una “lúcida noche fundamental”, cuando Cruz descubre que su destino es de lobo y no de perro gregario, y se pasa del lado del desertor Martín Fierro para luchar

en contra del ejército al que estaba sirviendo. Estudio ese carácter provisorio de los antagonismos, de lo que hay un ejemplo semejante en nuestro Guimarães Rosa (cuyos *jagunços* como los gauchos pueden luchar a favor o en contra de los mismos ejércitos), y sobre todo la dialectización que Borges imprime a la oposición entre civilización y barbarie, al integrar diferentes versiones de la realidad del gaucho y de las luchas de la independencia argentina a la tesitura de la narrativa, que así gana mayor complejidad.

El artículo tuvo gran repercusión. Fue traducido al español en los *Cuadernos de Re- cienvenido*, de Jorge Schwartz, una publicación interna de la Universidad, junto con una entrevista a Ricardo Piglia y un artículo de Patricia Artundo sobre artes plásticas. Daniel Balderston, uno de los estudiosos de Borges, aprovechó el camino abierto, en su libro *Out of context*, observando la importancia de mi punto de vista pionero. Después, llegaron Julio Pimentel, Beatriz Sarlo y Silvia Molloy, que también buscaron historizar la visión de Borges, que antes parecía más bien un bólido caído del cielo. Señalé la semejanza con Machado de Assis, en su época. Recordé a Antonio Candido, que mostró que Machado de Assis sólo era un gran escritor porque había leído e incorporado la tradición de la novela romántica de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida y José de Alencar. Borges también leyó, asimiló y fue más allá de la tradición, como describo en detalle. Busco demostrar cómo Borges leyó a sus antecesores y dio un salto adelante. El primer trabajo sobre Borges que escribí es de 1979, hoy incluido en *Outros achados e perdidos*; y discutía las relaciones de él con Quevedo. La recepción crítica de Borges en el Brasil comenzó por un pequeño círculo de lectores, de grandes lectores, como Alexandre Eulálio, Otto Maria Carpeaux, Fausto Cunha y Augusto Meyer. Fausto Cunha, autor de *Leitura aberta* y de *O beijo antes do sono*, entre otros

libros de gran interés, fue uno de los primeros borgeanos del Brasil. Escribí un artículo sobre Alexandre Eulálio, en el que reconstruyo ese círculo restringido de los borgeanos brasileños, que también se encuentra en el libro mencionado. Cuando empecé a estudiarlo, a comienzos de los años sesenta, por aquí casi nadie sabía quién era, pero Borges ya era un escritor muy famoso en la Argentina y estaba comenzando a ser reconocido en Francia, en el resto de Europa y en los Estados Unidos, como se ve por las traducciones en varias lenguas, por el Premio Formentor de 1961 y por los *Cahiers de L'Herne* dedicados a él en 1964. Ahora bien, mucho antes, entre nuestros modernistas, por lo menos Mário de Andrade y Manuel Bandeira ya se habían dado cuenta de su importancia, y Bandeira incluso tradujo uno de sus poemas.

Estuve con Borges, aquí, en 1984, después de un breve contacto con él en 1970, cuando vino por primera vez a recibir un premio. Se hizo un diálogo con el público en el estacionamiento de la *Folha*, y yo fui uno de sus entrevistadores. El lugar era inadecuado porque nadie oía nada. Le pregunté, citando el prólogo de la primera edición de 1935 de la *Historia universal de la infamia*, en el que afirma que “los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores”, si él no se consideraba, sobre todo, uno de esos cisnes. Le encantó la pregunta y respondió largamente. La respuesta fue publicada en el *Boletim Bibliográfico* de la Biblioteca Mário de Andrade, que da cuenta de su estadía entre nosotros. En 1995, escribí otro ensayo, “Borges ou do conto filosófico”, en el que vuelvo a la cuestión de las relaciones del escritor con la historia. Ahora estoy preparando un libro que se va a llamar *Sertão Oeste Pampa*, sobre Borges, Guimarães Rosa y John Ford. Allí analizo la narrativa de las regiones llamadas atrasadas, o de las regiones de frontera, reino aparente del mito, pero en verdad atravesadas de historia. Son tres hombres conservadores,

que alcanzaron una visión histórica profunda sobre el desierto, el sertón brasileño y el oeste norteamericano y su integración en el proceso de modernización.

¿Podría hablar un poco sobre la noción de sistema y los autores brasileños que estudió?

Guimarães Rosa es un hombre que incorporó a fondo la tradición regionalista —una tradición que se remonta a los románticos, con Alencar, y a autores posteriores, premodernistas, como Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos, Godofredo Rangel, Afonso Arinos, para no hablar de Euclides da Cunha o de la mezcla más próxima de *Macunaíma*— a su experiencia de escritor, y también fue más allá de ellos. Ese vínculo con la tradición es decisivo para comprenderlo de manera apropiada. En el ensayo “O mundo misturado”, analizo la peculiaridad de la forma mezclada que él construyó al fundir la épica oral, propia de una región brasileña —el centro-norte de Minas—, en la estructura de la novela de formación, producto de la tradición burguesa y moderna, pero transformada en profundidad. Mi tesis es compleja, pero la idea fundamental es que *Gran sertón: veredas* está formado por una mezcla de formas épicas, que corresponden a temporalidades distintas y a facetas distintas de la realidad brasileña, integradas no obstante en un todo coherente y unitario, pero muy “entrelazado”, como se dice en el texto. El libro comienza como si estuviese constituido por historietas, por cuentos orales, sembrados de proverbios o frases asimiladas a esas “ruinas de antiguas narrativas”, como diría Benjamin. Pero esas formas de la oralidad acaban desembocando en una larga historia novelesca de amor y muerte, dominada por la pasión de Riobaldo por un compañero de armas, Diadorim. Es también la historia de una guerra entre grupos de *jagunços* en el sertón para vengar la muerte de Joca Ramiro, gran jefe y padre de Diadorim, y se torna una

condición ineludible para el héroe, obligado a hacer un pacto con el demonio para lograr vencer en la lucha y realizar el amor imposible al que parece destinado desde el primer encuentro con el compañero, todavía un chico, a la orilla del río São Francisco. Reconstruida por la memoria del narrador que la relata a un interlocutor de la ciudad, esa historia de aventuras se convierte en una narrativa en busca del significado de la travesía individual de Riobaldo: la historia de una especie de educación sentimental de un *jagunço* dividido entre las armas y las letras, marcado por el encuentro fatal con el Chico, o sea, una novela de formación, volcada a la indagación del sentido de la experiencia individual que siempre caracterizó al género. Mi punto es mostrar de qué modo el libro es moderno, nacido en medio de formas que no lo son, ya que incluso se remonta al enigma de una balada —la misteriosa canción de un *jagunço* poeta llamado Siruiz— en la que aparece cifrado el destino del héroe problemático, que es Riobaldo. Asistimos, en verdad, al renacer de la novela moderna por dentro de las formas épicas del sertón, lugar mágico, real y fantástico donde todo se mezcla. La novela incorpora aquí la tradición de la oralidad, al contrario de lo que sucedió con la novela europea, de acuerdo con la perspectiva de Benjamin, que acentuó la ruptura de ese género en relación con la tradición de la narrativa oral, a la que le dio la espalda, ya que se vuelca hacia el libro y la lectura solitaria del lector encadenado por las vicisitudes del destino individual de su héroe.

Ésa es la paradoja. En *Gran sertón*, las temporalidades están mezcladas (así como la realidad con los distintos estratos del desarrollo histórico desigual) y también las formas, en las que se expresa ese *mundo mezclado*, donde el símbolo máximo de la división y de la mezcla se encarna en el demonio. Ése es el misterio del libro, que encubre, en verdad, la complejidad mayor del destino humano, que nos envuelve en una arriesgada y terrible tra-

vesía. Para alcanzar la difícil solución formal de su gran libro, Guimarães Rosa leyó detenidamente, entre otras cosas, el largo recorrido de la narrativa literaria brasileña, absorbiéndola en las capas profundas de la memoria y transformándola con la fuerza de la imaginación, en él tan poderosa como la admirable intuición artística de la forma significativa. *Sagarana* ejemplifica muy bien ese arduo recorrido preparatorio, en que practicó el aprendizaje de los géneros y comenzó el modelado del lenguaje innovador. “A hora e vez de Augusto Matraga”, obra prima de ese libro, demuestra cómo ya estaba preparado para el gran salto al final del recorrido inicial.

En el caso de Drummond, mi análisis causó impacto porque intenté demostrar que en su poesía había, desde el comienzo, una unión de sentimiento y reflexión —de sentimiento reflexionado— que se vinculaba con la tradición romántica de la poesía meditativa y del chiste de los románticos alemanes, y que el eslabón de ese vínculo con su obra depende del contacto íntimo con la poesía y las ideas de Mário de Andrade, figura intelectual decisiva en sus años de formación poética. Antonio Candido mostró, en un ensayo muy fecundo, “O poeta itinerante”, cómo Mário, en poemas como “Louvação da tarde” y “Meditação sobre o Tietê”, se vinculó con la poesía meditativa de los románticos. En el caso de Drummond, lo curioso es que siendo, por otro lado, un poeta profundamente antirromántico, contrario a toda especie de sentimentalismo lacrimógeno o incluso a los peligros de toda sentimentalidad con resquicio romántico, presenta una concepción problemática de lo poético, en la que la meditación, con sus espirales reflexivos del Yo sobre el Yo, cumple el papel de mediación para llegar a la poesía, objeto de una búsqueda y de un esfuerzo trabajoso, cuando toda naturalidad o espontaneidad se ha vuelto imposible. Hay en Drummond, por lo tanto, una tensión entre antirromanticismo y tradición romántica, que no será la única en

un poeta como él, marcado por un lirismo que nunca es puro, sino que tiene una mezcla de drama y pensamiento.

Bandeira tal vez sea de todos nuestros grandes poetas el que leyó en más profundidad la tradición lírica occidental, y no resulta extraño que en él se encuentren ecos tanto del “cossante” medieval o del *quinhentismo* portugués, como del romanticismo alemán, del simbolismo francés y belga, de los poetas del “Esprit nouveau”, etc. Uno de los focos centrales de mi trabajo sobre él es el intento por comprender su estilo natural y simple, capaz de expresar cosas complejas con las palabras de todos los días. A diferencia de Drummond, hay en Bandeira una espontaneidad fundamental de poeta inspirado, que sabe, sin embargo, que la poesía se da cuando ella quiere, pero depende de “pequeñas nada” del lenguaje al que está sujeta la suerte de todo verso. La capacidad que manifiesta de acercamiento a lo sublime por los medios más simples hace de él un poeta de comunicación inmediata, pero hay algo secreto en la dificultad que oculta. Busqué describir precisamente esa capacidad suya de dar un sentido solemne y elevado a las palabras cotidianas, a través de una especie de

sermo humilis moderno, en el que incluso lo que está más cerca del piso (de donde procede el término *humilis*, sujeto a *humus*) y del material más pedestre puede adquirir una suerte de trascendencia. Bandeira es un poeta materialista, pero absorbe una forma del discurso cristiano del *sermo humilis*, en el que lo sublime puede llegar oculto bajo las palabras más llanas, así como las verdades más complejas de la fe se dejan expresar por la forma más trivial. Intento mostrar cómo en él se establece una especie de dialéctica entre lo simple y lo complejo, de modo que los instantes de *alumbra- miento*, de súbita manifestación espiritual de la poesía se dan cerca del piso de lo cotidiano y llegan impregnados de un erotismo fundamental que se comunica de algún modo con un sentimiento de la finitud y de la destrucción, que se avecina a la sensación de inminencia de la muerte. Al estudiar esa alianza secreta entre erotismo y sensación de muerte en el corazón de su concepto de momento poético percibí que tal vez para ese poeta, que tuvo que acostumbrarse a una larga vida provisoria de tísico profesional, la poesía haya representado un medio natural y familiar de aprender a morir. □

