

**AVATARES DE BORGES EN BRASIL  
SU PRESENCIA EN LA PRODUCCIÓN ESCRITA DE  
GLAUBER ROCHA Y SILVIANO SANTIAGO**

**Mario Cámara**  
UBA – CONICET

“¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”

Jorge Luis Borges

***I Usos y traiciones***

Las afinidades electivas entre algunos teóricos del posestructuralismo y la deconstrucción y la obra de Jorge Luis Borges, además de haber recibido abundante atención por parte de la crítica, resulta notoria a poco de hojear algunos de los primeros textos de Foucault o Derrida<sup>1</sup>; o de leer algunos de los cuentos de Borges<sup>2</sup>. Para alguien formado en Letras, para quien el pensamiento posestructuralista constituyó una base importante de su formación, establecer este tipo de relaciones parece fatalmente inevitable. En este sentido, me resulta interesante la siguiente observación de Emir Rodríguez Monegal:

“Siempre me ha resultado difícil leer a Derrida. No tanto por la densidad de su pensamiento y el estilo moroso, redundante, repetitivo en que éste aparece desarrollado, sino por una causa completamente circunstancial. Educado en el pensamiento de Borges desde los quince años, muchas de las novedades de

Derrida me han parecido algo tautológicas. No podía entender cómo tardaba tanto en llegar a las luminosas perspectivas que Borges había abierto hacia ya tantos años.”<sup>3</sup>

Debo admitir, sin embargo, que mi recorrido ha sido inverso, han sido Derrida y Foucault, quienes me han iluminado muchos de los relatos de Borges, han sido ellos los que han tallado la abrumadora “modernidad” de este autor de las “orillas”. Comenzar un artículo sobre Borges reflexionando sobre la relación entre Borges y el posestructuralismo, permite dos premisas iniciales. La primera refiere a los “usos de Borges”, usos filosóficos y literarios; la segunda, que es la que más me interesa, y que podríamos definir de un modo un tanto rimbombante sería algo así como “los usos de Borges y la crisis del materialismo histórico”. En efecto, acostumbrados, nosotros los argentinos, a reclamar su nacionalidad argentina, este escritor constructor de arrabales es, sin embargo, un habitante de la república mundial de las letras que ha permitido y permite diversas y contradictorias apropiaciones. Por ello, y en función de esa premisa propuesta, quisiera abandonar la letrada capital francesa y desplazarme a una geografía más próxima y latinoamericana, Brasil, y recuperar allí tres referencias menores a Borges producidas durante los años setenta, en un momento de dramática transformación política y cultural en aquel país.

Las referencias son breves pero significativas, y las citaré a continuación. La primera pertenece al cineasta más emblemático de Brasil, Glauber Rocha, y forma parte de su segundo manifiesto “Por una estética del sueño”, presentado por su autor en los Estados Unidos, en enero de 1971, en la Universidad de Columbia. “Por una estética del sueño” supuso un desplazamiento radical respecto a su anterior manifiesto “Por una estética del hambre”, de fuerte impronta fanoniana:

“Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça”.<sup>4</sup>

La segunda y la tercera referencia a Borges pertenecen al crítico y escritor Silviano Santiago y corresponden a sus ensayos “Eça de Queiros, autor de Madame Bovary” y “O entre-lugar do discurso latino-americano”. El primero fue leído originalmente en inglés en la Universidad de Indiana, el 30 de abril de 1970; y el segundo fue presentado el 18 de marzo de 1971 en la Universidad de Montreal. Ambos salieron publicados en su primer libro de ensayos *Uma literatura nos trópicos*, en 1977, en Brasil. En el primer ensayo se afirma lo siguiente:

“A alusão no título é óbvia: Jorge Luis Borges e seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado em Ficciones. O que é menos óbvio, porém, são nossas intenções: a proximidade de Gustave Flaubert e de Eça de Queirós no espaço literário europeu e até mesmo a relação intrínseca entre Madame Bovary y O primo Basílio são diferentes ou até mesmo contrárias às relações propostas pelo conto de Borges. A contemporaneidade do francês e do português, poderia nos conduzir implacavelmente ao tem sido o banquete da crítica tradicional: a busca e o estudo de fontes”.<sup>5</sup>

En el segundo, Silvano sostiene:

“Paremos por um instante e analisemos de perto um conto de Jorge Luis Borges, cujo título é já revelador das nossas intenções: “Pierre Menard, autor del Quijote”. Pierre Menard, romancista e poeta simbolista, mas também leitor infatigável, devorador de livros, será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. Os projetos literários de Pierre Menard forma de início classificados com zelo por Mme. Bachelier: são os escritos publicados durante sua vida e lidos com Frazer por seus admiradores. Mas Mme. Bachelier deixa de incluir na bibliografia de Menard, nos diz o narrador do conto, o mais absurdo e o mais ambiciosos de seus projetos, reescrever o Dom Quixote: “Não queria compor um outro Quixote –lo que era fácil-, sino el Quixote”. A omissão perpetrada por Mme. Bachelier vem do fato de que não consegue ver a obra invisível de Pierre Menard –nos declara o narrador do conto-, aquela que é “subterrânea, a interminavelmente heróica, a sem-igual”. Os poucos capítulos que Menard escreve são invisíveis porque o modelo e a cópia são idênticos; não há diferença alguma de vocabulário, de sintaxe, de estrutura entre as duas versões, a de Cervantes e a outra, a cópia de Menard. A obra invisível é o paradoxo do segundo texto que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor”.<sup>6</sup>

Al traer estas tres referencias me interesa poder desarrollar dos cuestiones. La primera apunta a destacar la importancia de estos tres textos para la vida cultural de Brasil de los años setenta (el manifiesto de Glauber Rocha y los ensayos de Silvano Santiago); la segunda procura explicar el modo en que Borges resulta apropiado, tanto en el sentido de apropiación (que no excluye la traición como veremos) como en el de adecuación, para intervenir en las transformaciones culturales y políticas del Brasil de fines de los sesenta del siglo pasado.

## ***II Camino al mito y a la sinrazón***

El segundo manifiesto de Glauber Rocha, sin dudas el mayor representante del movimiento cinematográfico conocido como *Cinema Novo*, establece

importantes diferencias respecto a la concepción ideológica que signó sus primeras producciones cinematográficas, compuestas por *Barravento* (1962) y *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). En esos dos filmes, con diferentes perspectivas que van desde la pedagogía para el esclarecimiento del oprimido, hasta el uso de los mitos para despertar una conciencia revolucionaria adormecida, rige una épica, violenta y desmesurada aunque optimista, atravesada por las premisas del primer manifiesto, “Por una estética del hambre”, en donde afirmaba:

“Do cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”.<sup>7</sup>

Con el golpe militar de abril de 1964 y con la falta de reacción social frente a esos acontecimientos, comienza en Glauber un período de autocritica, que tiene su plasmación en su tercer filme, *Terra em Transe* (1967). Allí se narra la historia de un gobierno populista en un país imaginario llamado Eldorado, que representa tanto a Brasil como al resto de Latinoamérica, y la relación que un intelectual, poeta y periodista, establece con ese gobierno, incapaz de sublevarse verdaderamente contra las presiones de los grupos encumbrados de poder y contra las fuerzas militares. *Terra em transe* además de un filme lapidario sobre la experiencia de la izquierda brasileña durante los años sesenta, permite ser pensado como un manifiesto visual que presupone su siguiente manifiesto “Por una estética del sueño” porque, en cierta medida, acaba con un modo de entender la política, la militancia, el compromiso y las fuerzas sociales. En este sentido, y muchos años después, Caetano Veloso al dimensionar las transformaciones que estaban ocurriendo en el Brasil de fines de los años sesenta, acude al filme de Glauber Rocha. Refiriéndose a una de las escenas más potentes del film, en la que, en medio de una manifestación popular, el protagonista llama a un obrero, tapa su boca de modo violento y dice “¡Esto es el Pueblo!, ¡un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!”, Caetano sostiene:

“Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar- como o núcleo de um grande acontecimento cujo Nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram santuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo- o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para

enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático”.<sup>8</sup>

Resulta difícil aseverar si las palabras de Caetano serían suscritas por Glauber Rocha, pero sí es posible afirmar que éstas reflejan la transformación radical de la que Glauber es emergente y actor protagónico. Y esa transformación implica la asunción, con un amplio consenso, de que el proyecto encarnado por el breve y depuesto gobierno de João Goulart (1961-1964) no había sido derrotado, lo que habilitaría que la lucha continuase, sino que había fracasado, lo que obligaba a repensar muchas de las certezas que se tenían en los primeros años de esa década del sesenta, entre las cuales se contaba la revolución como destino inevitable. El Glauber Rocha inmediatamente posterior a *Terra em Transe* produce dos filmes que dan cuenta de esa transformación: *Câncer* (1968) y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). En el primero, de factura experimental, rodado casi en secreto y sin estreno comercial, Glauber se focaliza en una serie de bandidos para los cuales no hay redención ni salida política posible; el segundo, si bien retoma su personaje de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Antônio das Mortes, la problemática se plantea en términos de fuerzas representadas por el “bien” y el “mal”, en lugar de fuerzas sociales representadas por campesinos u obreros. La puesta en escena de ambos filmes acentúa su carácter fragmentario, y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* construye una atmósfera onírica que no hará más que profundizarse en sus siguientes filmes, especialmente en *Cabeças Cortadas* (1970) y *Claro* (1975).<sup>9</sup>

En el marco de esta serie (*Câncer*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Cabeças Cortadas* y *Claro*), el cineasta escribe su “Por una estética del sueño”. En este manifiesto, Glauber no se desentiende de la capacidad crítica del arte, pero sostiene que ésta proviene de su propia naturaleza como arte. En tanto invención, se trata de una forma de bucear en lo imprevisto, que rompe con el sentido común, con los límites y las convenciones. Sin el control de la razón, instaura lo que no es y entra en sintonía con los sueños de los oprimidos, y le da voz a las pulsiones inconscientes.<sup>10</sup> El arte comunica las tensiones y rebeliones frente a lo insoportable, encarnando lo que hay de imprevisible en la práctica histórica. Si el arte es delirante y surrealista no lo es en cuanto escritura automática, sino como aproximación en profundidad al imaginario popular. El artista debe incorporar ese imaginario (lo mítico) pues ese imaginario popular trae condensaciones, casi ideogramas, de viejas luchas, de pulsiones revolucionarias y emancipadoras. Habría una suerte de inconsciente en la cultura popular con el cual el cineasta debe vérselas.

La presencia Borges en el manifiesto, que funciona como oposición a la estética de Fernando Pino Solanas, con quien Glauber discute pero no menciona, se podría afirmar que es insignificante, y sin embargo, es el único autor citado en todo el manifiesto. Podríamos preguntarnos qué hace un escritor como Borges,

que todavía a comienzos de los años setenta es considerado de derecha, en un manifiesto de un cineasta de izquierda; qué hace un escritor como Borges en un manifiesto que habla de los oprimidos. La referencia a Borges en la pluma de Glauber tiene algo de escandaloso. Y sin embargo Borges está allí, funcionando como un poderoso argumento de toda la estructura argumentativa del manifiesto. Pues es Borges quien, cual lazarillo, guía a Glauber hacia un territorio muy específico, el de una mitología afro-india.<sup>11</sup> Resulta difícil, sin embargo, imaginar qué Borges condujo a Glauber en esa dirección. Reproduzco una vez más el final del manifiesto:

Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça.”<sup>12</sup>

La palabra “raza” resuena poco apropiada para el universo borgeano, por amplio que sea el protocolo de lectura que le apliquemos. Por otra parte, pese a su mención en el manifiesto, resulta difícil observar, desde una perspectiva formal, su presencia en los filmes de Glauber, mucho más próximo a una estética surrealista o barroca, de la cual Borges abominaría. Y sin embargo, allí está Borges, elogiado y reivindicado. Teniendo en cuenta las siguientes palabras de Beatriz Sarlo:

“En “las orillas”, la ciudad está todavía por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolo. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen.”<sup>13</sup>

Y estas otras de Silvia Molloy:

“Si la literatura puede verse como modelo finito de un mundo infinito, cabría decir que la obra de Borges, mediante la imprecisión y la selección, mediante ese rasgo diferencial que siempre queda, como inquisidor, intenta incorporar la infinitud del mundo o su ilusión especular dentro de un modelo finito que mina perpetuamente.”<sup>14</sup>

podremos finalmente conjeturar que Glauber lee un Borges constructor de mitos –la orilla y el orillero sin dudas- pero también, como postula Molloy, lee en la literatura de Borges, esos restos infinitos que minan el sentido del mundo, o que demuestran la arbitrariedad de todo ordenamiento –“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es un buen ejemplo.<sup>15</sup>

Borges funciona como la palanca que posibilita a Glauber cambiar de una visión materialista mesiánica a una visión mítica, de la razón al sueño, de la lucha de clases a la lucha de contrarios, del discurso al balbuceo, del hablar al ser hablado. La creación de irrealidades, de la que habla Glauber, consiste precisamente en esto, en la creación de un tejido lingüístico o imagético que

envuelva y deconstruya la personalidad —esa nadería— de sus protagonistas para que sean atravesados por hablas y fuerzas más profundas. Habría que señalar, para ser más precisos, que si esa fuerza en Borges es puramente discursiva o nominal,<sup>16</sup> en Glauber tiene mucho de telúrica, por ello su convocatoria a lo indio y a lo africano. Su apropiación de Borges es por ello estructurante y no contenidística.

### *III Un destino latinoamericano*

Las referencias a Borges en los textos de Silviano Santiago poseen una dimensión diferente y, al mismo tiempo, semejante a la cita de Glauber. Diferente porque Silviano está produciendo sus primeros textos críticos, por lo que no podemos hablar, en sentido estricto, de una transformación o desplazamiento en su trayectoria, como sí podemos hacerlo al referirnos a Glauber; pero semejante porque su crítica forma parte de las transformaciones culturales y políticas que está experimentando Brasil a fines de los sesenta y comienzos de los setenta —crítica de la experiencia populista, surgimiento de un movimiento como el tropicalismo—, y contribuye a esas transformaciones.<sup>17</sup>

El primer ensayo al que hicimos referencia al comienzo, “Eça de Queiros, autor de Madame Bovary”, cita en su título, de modo explícito, el cuento de de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”. En dicho ensayo, Silviano se propone examinar la relación literaria entre la novela de Gustave Flaubert *Madame Bovary*, tomada como “modelo”, y la novela de Eça de Queiros, *O primo Basilio*, tomada como “copia”, para producir una inversión de esa jerarquía metafísica (original/copia) y observar lo siguiente:

“o enriquecimento que ele trouxe para o romance de Emma Bovary; se não enriquecimento, pelo menos como Madame Bovary se apresenta mais pobre diante da variedade de O Primo Basílio.”<sup>18</sup>

Con “Eça de Queiros, autor de Madame Bovary”, Silviano interviene en un debate que ha marcado el desarrollo histórico de Latinoamérica, y que hasta ese momento había conocido, salvo escasas excepciones (Machado de Assis, el propio Borges, Lezama Lima, Fernando Ortiz, Ángel Rama, Raúl Antelo, serían algunas de esas excepciones), dos posturas contrapuestas: la de la copia degradada, y la de la originalidad absoluta. La narración de Borges, que toma en cuenta las transformaciones que el paso del tiempo produce en los sentidos de una obra produce, sea a través de sucesivas lecturas e interpretaciones, de espurias imitaciones, de menciones, de inclusiones o exclusiones en el canon, se construye a partir del cotejo entre el proyecto del francés Pierre Menard, que pretende y consigue parcialmente, producir una obra exactamente igual al *Don Quijote de la Mancha* del español Cervantes. La lectura que hace Silviano del cuento, tal como él mismo lo explicita en su ensayo, si bien parte de Borges,

y obtiene de él su impulso más sustantivo, produce algunos desplazamientos sobre los que me iré deteniendo, y que constituyen su mayor aporte.

El primer desplazamiento que produce Silviano es considerar dos novelas contemporáneas como son *Madame Bovary* (1856) y *O primo Basílio* (1878), y en producir una comparación entre una novela producida en un país central para pensar la literatura del siglo XIX, como lo fue Francia, y un país periférico como ya era Portugal en el siglo XIX. Por otra parte, y al contrario que Borges, cuyo análisis “da obra invisível de Pierre Menard o conduziu à descoberta da sua originalidade, do extraordinário que reveste o seu último e inconcluso projeto, Don Quijote”, Silviano sostiene:

“Talvez pudéssemos aqui generalizar e propor como ponto de partida para o nosso raciocínio a conclusão a que esperamos chegar. Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma originalidade do modelo, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da transgressão que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o original nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole.”<sup>19</sup>

Se podría sostener que el ensayo de Silviano toma en cuenta al Pierre Menard de Borges para, a partir de éste, construir un elogio de la “traición” y de la “astucia”. En efecto, acusada por años de plagio, la obra de Eça de Queiros, vuelve a ser leída como una “copia” que funciona como crítica del original:

“Este talvez seja o fado e a originalidade das melhores obras escritas nas culturas dependentes de outra cultura: a meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão ao modelo.”<sup>20</sup>

El segundo ensayo de Silviano mencionado, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ha sido uno de sus textos más influyentes durante los años ochenta y noventa, y de enorme importancia para la crítica literaria y cultural brasileña. Articulado a partir de la noción de ruptura epistemológica de Michel Foucault y de texto legible y de texto escribible de Roland Barthes, Silviano propone un espacio de intervención discursivo, en consonancia con su “Eça de Queiros, autor de *Madame Bovary*”, para el escritor y el crítico latinoamericano,

“O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro.”<sup>21</sup>

Pero, más allá de las menciones posestructuralistas,<sup>22</sup> Silviano, un atentísimo lector de Borges, focaliza en una zona diferente de la producción borgeana a la que había sido focalizada por, por ejemplo, Foucault o Derrida. Estos últimos, pongamos por ejemplo la referencia de Foucault en el comienzo de *Las palabras y las cosas*, cuando señala:

“Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y de los Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de cabello, l) etcétera, m) que acaban de romper un jarrón, n) que de lejos parecen moscas.”<sup>23</sup>

o la referencia en “Violencia y metafísica” al relato *La Esfera de Pascal*:

“Borges tiene razón: «Quizás la historia universal no es más que la historia de algunas metáforas.»

“Quizás la historia universal no es más que la historia de las diversas entonaciones de algunas metáforas» (La esfera de Pascal. La cursiva es nuestra).”<sup>24</sup>

Mientras que la cita de Foucault apunta a poner de relieve el carácter arbitrario de toda clasificación, y aún el concepto mismo de clasificación; produce al mismo tiempo un movimiento abarcador que procura cuestionar un modo occidental de construir conocimiento y agrupaciones. Las citas de Borges de Derrida, mucho más pequeñas, utilizadas en un texto dedicado al pensamiento de Emmanuel Levinas, titulado “Violencia y metafísica”, en el que la cuestión del origen, del origen griego pero también del origen judío, como origen completamente otro, y de la violencia que se encarna en el no reconocimiento de esa alteridad en verdad constitutiva, deben ser leídas como apostillas que contribuyen a resaltar el carácter metafórico del lenguaje. Pero, al igual que en Foucault, el Borges de Derrida está en función de un enunciado de alcance occidental, la constitución del pensamiento filosófico como un pensamiento de la identidad, que encuentra en la imagen de la luz su metáfora privilegiada y más influyente.

En Silviano Santiago, por lo tanto, las citas de Borges revelan una dimensión más latinoamericana, en la medida en que el tópico que Silviano cuestiona es la equiparación entre “dependencia” y “degradación”, problematizando la relación entre “modelo” y “copia”, asumiendo las potencias de la astucia y de la traición que se ejerce desde la periferia, no niega la periferia, como a veces se ha pretendido hacer ver, ni tampoco construye una visión optimista del atraso, elabora una estrategia de defensa discursiva.

Con “O entre-lugar”, Silviano continua con la construcción de una reflexión latinoamericanista, que parte del pensamiento deconstruccionista, y al mismo tiempo supone la introducción de una voz disidente en el marco de una crítica literaria y cultural brasileña hegemonizada por un paradigma marxista, que diagnóstica para Brasil un inicial y fatal desajuste entre prácticas preliberales y un andamiaje discursivo de tipo liberal, y cuyo principal representante es Roberto Schwarz.<sup>25</sup> El pensamiento de Silviano, que acude a Borges como santo y seña de sus lecturas posestructuralistas, pero también como marca de un cosmopolitismo que, al igual que Borges, reclama para sí toda la cultura de la tradición occidental, adhiere a una historicidad que, evitando hábilmente toda euforia, no se sostiene en el luto de una revolución que no ocurrió.

Los textos de Glauber Rocha y Silviano Santiago –manifiesto y ensayos– son centrales para pensar los debates críticos en torno a las experiencias populistas recientes que había conocido Brasil. Glauber y Silviano plantean nuevas estrategias de resistencia y encuentran en Borges, paradójicamente, un instrumental a su alcance, su irrealidad como productora de mitos y destructora de la razón burguesa, y la copia como suplemento problemático y no degradado del original, como espacio de acecho que denuncia sus límites y lagunas, constituyen el nuevo arsenal que los tiempos por venir demandan. De modo conjunto y diverso, proponen el descentramiento de un tiempo histórico que se pensaba como lineal y direccionado. En ambos, el horizonte de progreso, debajo del cual subyacía la razón blanca, europea y burguesa, sufre un severo traspie, desnuda su carácter convencional y ficticio. El tiempo en Glauber recupera la elasticidad, los desplazamientos y las condensaciones que sólo puede ofrecer el sueño y el mito; el tiempo en Silviano absorbe la potencia del simulacro y el parasitismo.

## NOTAS

1 Me refiero a *Las palabras y las cosas* (1966) y a *La escritura y la diferencia* (1967). Se podría agregar también el nombre de Paul de Man, que, más que una mención, dedica un extenso ensayo a su literatura publicado en el *New York Review of Books*, y titulado “Jorge Luis Borges: un maestro moderno”. O la atención brindada por la revista *Tel Quel*, que ya en 1962, en su número 11, publica una serie de textos de Borges escogidos por su amigo Roger Callois.

2 Los ejemplos abundan, pero alcanza con mencionar “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe”, o “El inmortal”, los ensayos “El idioma analítico de John Wilkins” o “Nueva refutación del tiempo”, sin contar los textos que mencionan Michel Foucault, Jacques Derrida o Paul de Man.

3 “Borges & Derrida: Boticarios” En: *MALDOROR*. Revista de la ciudad de Montevideo, No. 21.

4 En <http://www.tempoglauber.com.br> (acceso 18/08/2013).

5 En *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 47.

6 En *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 23.

7 En <http://www.tempoglauber.com.br> (acceso 18/08/2013).

8 En *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 104-5.

9 Respecto a *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* Ismail Xavier sostiene: “Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, o teatro vivido pelas personagens sofre um descentramento, parece não mais trazer no seu interior o movimento por excelência da história”, en *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 125.

10 En su primera síntesis explícitamente dirigida a los europeos, Glauber acuñó la fórmula de “estética del hambre” (1965), en una comunicación presentada en la Retrospectiva del Cine Latinoamericano organizada por el Instituto Columbiano en Génova. Luego asumió el proyecto del cine tricontinental, inspirado en la Conferencia Tricontinental de la Habana (1967), que tuvo amplia repercusión en el campo del cine político latinoamericano. Ese fue un motivo recurrente en su discurso crítico entre el 67 y el 70, pero su texto de mayor repercusión de esa fase fue la estética del sueño (1971), expuesto por primera vez en Estados Unidos. Ese texto le permitió ajustar sus principios a las nuevas opciones de estilo presentes en los filmes posteriores a *Tierra en transe*; su ideario adquirió un nuevo marco, retomando motivos ya presentes en la estética del hambre pero explicitando su distancia frente al realismo y a lo que denominaba la razón burguesa. Su premisa es la de la confrontación inevitable, sobre la no comprensión, por parte del hombre “desarrollado”, de la experiencia del tercer mundo, subrayando una alteridad insuperable entre primero y tercer mundo. El oprimido solo se torna visible por la violencia. Apoyado en Franz Fanon, Glauber acentúa aquí ese conflicto estructural. El hambre funciona aquí a partir de diversas significaciones. Se trata de la condición social de millones de personas, pero también de la situación práctica de los cineastas que deben aguzar su imaginación a partir de la carencia de recursos. Se engendra una estética a partir de la confrontación, por eso se podría hablar de una estética de la violencia. En el interior de ese movimiento, que supone conflictos étnicos, de clase y transnacionales.

11 Es interesante la categoría de “irrealidad” que Glauber utiliza, porque algunos años después, y en Argentina, Ana María Barrenechea, utilizará la misma categoría para su ya clásico estudio *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*.

12 En <http://www.tempoglauber.com.br> (acceso 18/08/2013)

- 13 En *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p.55.
- 14 En *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999, p. 97.
- 15 “El sur”, es un ejemplo perfecto de esa capacidad de articulación e intercambio.
- 16 Aquí me distancio del excelente artículo de Nicolás Fernández Muriano, “Glauber Rocha, lector de Borges”, en *Imagofagia* n°7, 2012.
- 17 Para ver la relación entre Silviano Santiago ver el ensayo de Jorge Wolff, *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2009.
- 18 En *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 52.
- 19 En *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 56.
- 20 *Ibid*, p. 63.
- 21 *Op. Cit.*, p.21.
- 22 Silviano Santiago es uno de los introductores del pensamiento de Jacques Derrida en Brasil. Cuando regresa a su país a comienzos de la década del setenta, edita, junto a un grupo de alumnos de sus cursos en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, un glosario sobre la obra de Jacques Derrida.
- 23 Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1988, p 1.
- 24 Barcelona: Antrophos, 1989, p. 117.
- 25 Me refiero a su ensayo “As ideias fora de lugar”, editado en *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

### OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emece, 1985.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Ediciones del cifrado, 2000.
- De Man, Paul. “Jorge Luis Borges: un maestro moderno”, en *Escritos críticos*. Madrid: Visor, 1996.
- Derrida, Jacques. “Violencia y metafísica”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos, 1989.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1988.
- Molloy, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Borges & Derrida: Boticarios” En: *MALDOROR*. Revista de la ciudad de Montevideo, No. 21.

Rocha, Glauber. “Por una estética del hambre” y “Por una estética del sueño”, en Glauber Rocha. Buenos Aires: MALBA, 2004.

Santiago, Silviano. “Eça de Queiros, autor de Madame Bovary” y “O entre-lugar do discurso latinoamericano”, en *Uma literatura nos trópicos*, 2002.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995

Schwarz, Roberto. “As ideáis fora de lugar”, en *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Wolff, Jorge. *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2009.

Xavier, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.