

# **UCLA**

## **Mester**

### **Title**

Borges y el cine: imagería visual y estrategia creativa

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/25z3t02m>

### **Journal**

Mester, 39(1)

### **Author**

Zavaleta Balarezo, Jorge

### **Publication Date**

2010

### **DOI**

10.5070/M3391010090

### **Copyright Information**

Copyright 2010 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

# Borges y el cine: imaginaria visual y estrategia creativa

Jorge Zavaleta Balarezo  
University of Pittsburgh

En una entrevista que Jorge Luis Borges le concedió a Ronald Christ, de *The Paris Review*, el célebre escritor argentino sintetiza su fascinación por el cine y el carácter épico que este arte representa:

Durante este siglo . . . la tradición épica ha sido salvada para el mundo por Hollywood, por improbable que parezca. Cuando fui a París, sentí que deseaba escandalizar a la gente, y cuando me preguntaron—sabían que me interesaba el cine, o que me había interesado, porque apenas si veo ahora—y me preguntaron “¿Qué clase de películas le gustan?”, yo dije ingenuamente: “Las que más disfruto son los westerns”. (Borges, *Entrevista* 33)

Estas declaraciones de Borges, registradas en 1966, pueden servir de punto de partida para analizar una relación que fue constante y se retroalimentó permanentemente. Estamos hablando del Borges espectador, del Borges que escribe reseñas sobre filmes en *Sur*, pero también del Borges que firma argumentos o piensa ideas para películas, a veces en asociación con Bioy Casares (como en el caso de *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* que la editorial Losada publicó en 1955).

Esta íntima y cercana relación con el cine, planteada por un autor que hizo muchas veces del arte de escribir ficciones una cuestión meta-literaria, conduce a la idea de un nutrirse del cine en dos dimensiones: tanto como espectáculo y como evento cultural, sin separar necesariamente una condición de la otra. Si el cine suponía, en efecto, una novedad (los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo en 1895 y Thomas Alva Edison patentó el kinetoscopio por la misma época), este arte fue una de las representaciones más valoradas y visitadas por la vanguardia europea y latinoamericana. Fue a esta vanguardia

a la que un joven Borges—el poeta que escribe versos ultraístas—se adscribió no sólo en la convicción de sus manifiestos colectivos y en la colaboración en revistas como *Martín Fierro*, sino que se convirtió en un verdadero protagonista y difusor de ella. Viene al caso recordar, por asociación, que en la revista *Amauta* de Lima, fundada por José Carlos Mariátegui en la década de 1920, María Wiese se encargó de redactar reseñas similares sobre cine. El cine y la vanguardia, el cine y la modernidad (si se quiere “periférica”, como la ha llamado Beatriz Sarlo) son parte de esa nueva existencia atolondrada y nunca inmóvil que plantean los nuevos tiempos.

Bien se podría afirmar que Borges ve en el cine a un “pariente” de la literatura pero no a una forma narrativa que absorbe a aquella e intenta necesariamente reemplazarla. Borges está actuando como cronista de su tiempo. Si el cine, como actividad cultural y al mismo tiempo espectáculo de masas, marca la agenda en las principales ciudades del mundo, incluida Buenos Aires por supuesto; Borges retrata por lo general el lado que más le atrae del cinematógrafo. Sus notas se refieren a películas que con el tiempo se van a volver memorables y se detiene en los aspectos, criticables o no, que a él le impresionan.

El cine entonces está en la raíz y el alma de un joven Borges. Luego el escritor comienza a problematizar el fenómeno. Aunque en sus ficciones sólo mencione el estilo o admita la influencia de Josef von Sternberg, un cineasta vienés que llegó a Hollywood e impuso un estilo dramático y visual que entusiasmaba a Borges, lo cierto es que el cine se convirtió para el autor de *Ficciones* en una manera intensa y peculiar de “leer” la realidad. Por eso llama “novelas realistas” a los filmes de von Sternberg y admite haberse emocionado hasta las lágrimas ante la visión de *Underworld*, un filme sobre gánsters que el crítico Andrew Sarris sintetiza en la actitud ética y estética del cineasta respecto de su obra: “Most meaningfully perhaps, Sternberg steers clear of the sociological implications of his material to concentrate on the themes which most obsess him and his heroes: love, and faith, and falsehood” (16).

Pero von Sternberg, como es sabido, tuvo dos etapas muy marcadas en su carrera como cineasta: una caracterizada por un tono épico que conquista a Borges, a la que pertenecen esos dramas llamados *Underworld* (1927) y *The Docks of New York* (1929); y otra posterior en la que la estrella de sus filmes es aquel deslumbrante mito alemán, Marlene Dietrich. Esta actriz aparece, entre otras, en la celeberrima *El*

*ángel azul* (1930) y en *Marruecos* (1930). A *Marruecos*, como veremos más adelante, Borges le dedica una nota en la revista *Sur*.

Además, el autor de *Inquisiciones* escribe otras reseñas que inicialmente fueron recuperadas por Edgardo Cozarinsky en su libro precursor *Borges y el cine*. En este, Cozarinsky aborda asimismo las diversas relaciones del escritor argentino con respecto al cine: por ejemplo su propia intención autorial, su expresa manifestación de principios en el primer prólogo a *Historia universal de la infamia* o las diversas aproximaciones o influencias de la obra narrativa de Borges. Plasmadas estas últimas en películas realizadas, entre otros, por Bernardo Bertolucci (Por ejemplo, *La estrategia de la araña*, en base a “Tema del traidor y del héroe”).

#### BORGES Y LA CRÍTICA DE CINE

Como dice Cozarinsky, Borges no utiliza ninguna teoría crítica porque el cine, en la época que el cuentista reseña las películas “era, sobre todo, una práctica casi libre de bibliografías y academias” (11). Borges escribe, por ejemplo, sobre *Citizen Kane*; *El bosque petrificado*, de Archie Mayo; el musical de King Vidor, *Street Scene*; y *City Lights* de Chaplin.

En cada caso, se advierte un inconformismo del crítico-espectador. Borges no distingue una técnica en el cine. En la referida entrevista con Ronald Christ confiesa: “Sé muy poco sobre el contenido técnico de las películas” (34), pero nuestro autor sabe aplicarse y detenerse en los detalles de la narración. Le interesa la solidez de las historias, la fuerza de los argumentos, el hecho de que, como le ocurría con las películas de von Sternberg, un filme sea capaz de emocionarlo. Existe, entonces, en la relación entre el cine como arte y el autor de *Ficciones* un cordón que los vincula, un sistema de vasos comunicantes que hace posible que el cine asombre a Borges y que el escritor a su vez sea capaz de asimilar cada detalle, incluso como dice David Oubiña “el cine es, para Borges, lo otro de la literatura” (148).

Las valiosas reseñas que Borges escribe sobre *Citizen Kane*, *City Lights* y *Marruecos*, que se han convertido en verdaderas joyas pertenecientes a una etapa dorada del cine, constituyen un material que puede cotejarse con la percepción actual de estas obras, por parte de críticos especializados e historiadores. Por ejemplo, en la nota sobre *Citizen Kane*, publicada en *Sur* en agosto de 1941 con el título de “Un film abrumador”, Borges revela su asombro por la obra

maestra de Orson Welles el mismo año de su realización y cuando sólo estaba empezando el largo camino a la fama que le conocemos hoy: “Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlos. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión abundan en el film. . .” (citado en Cozarinsky 64-65).

Comprobamos, otra vez, cómo a Borges le interesa, y en este caso también lo sorprende, el argumento de la obra. La forma cinematográfica para el escritor argentino puede ser variable, no existe una sola, única, pero él está más interesado en la dimensión, esta vez humana, del personaje y de cómo los acontecimientos de su vida implican un progreso o una involución.

En ese sentido, Borges reconoce dos relatos en *Citizen Kane*. El primero, que enumera con desenvoltura, le parece “de una imbecilidad casi banal”. Borges se refiere al Kane multimillonario, que edifica Xanadú a imagen y semejanza de su propia ambición, y que colecciona estatuas antiguas. La simpleza y el vacío de esa actitud no convencen a Borges, al contrario en esas conductas una manifestación despreciable. Sin embargo, la “historia” de Kane, esa que se refiere a su solipsista vida personal, a su muerte, a la última palabra que pronunció (“Rosebud”), a su poder de convocatoria, a su liderazgo, todo ello sí convoca la atención del autor de *El libro de arena*. Más aún, Borges habla de “fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros” (citado en Cozarinsky 65). Esta recurrencia a la pintura le permite a Borges establecer la comparación ente dos artes visuales, la una estática y maestra, la otra en movimiento, ambas como imitaciones de la vida.

¿Qué más ve Borges en la obra maestra de Welles? Sabido es el atractivo que siente por los formalistas rusos, entre los cuales Eisenstein y su peculiar uso del montaje lo asombra, así como por los “dramáticos” y “emotivos” encuadres de von Sternberg. Esta vez, ante la visión de *Citizen Kane*, Borges siente curiosidad; si no fuera un ser tan literario quizá hubiera ido, paso a paso, trazando la deconstrucción de cada plano para hallar, a la manera de un analista estructural, las verdaderas razones que hacen proclamar a esas imágenes heroicas conceptos tan trascendentes. Tan vital y extrema es la fascinación de Borges por este filme modélico que le otorga las cualidades de un motivo literario supremo para él: “En uno de los

cuentos de Chesterton—*The Head of Caesar*, creo—el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto” (citado en Cozarinsky 65).

A Borges le fascina la idea de una historia en permanente desplazamiento. No sólo la carga semántica sino el esplendor visual de *Citizen Kane*—en la cual, por lo efectivamente “abrumador” de la obra, es difícil elegir “una” escena—plantean la idea del filme como laberinto, inasible, inalcanzable, pero aun así capaz de acomodarse a sus propios modelos de ficción. Quizá a Borges también le llama la atención el relato del ascenso y caída, y no menos la dimensión moral de un personaje que controló la prensa norteamericana, un magnate que podía iniciar una guerra contra otro país, un empresario involucrado en la política y los negocios, capaz de destrozar honras y comprar conciencias.

Si Borges dice que *Citizen Kane* es el laberinto, el protagonista de esta cinta no lo es menos, una criatura volcánica, egoísta, en permanente efervescencia. Cuando Kane fallece, los periodistas que han preparado el noticiero fílmico (“News on March”) para hacer pública su biografía buscan más pistas sobre el misterioso personaje, pero comprueban que, a pesar de todos sus esfuerzos y de entrevistar a gente que conoció al todopoderoso hombre (de allí el sentido de *Kane* como “encuesta”), no podrán enterarse de nada más. Las escenas finales muestran, sobre una empinada colina, la mansión de Kane, el exótico Xanadú construido de glorias y leyendas mientras las partituras musicales de Bernard Hermann (el mismo compositor que trabajó con Hitchcock en filmes tan reconocidos y extraños como *Psycho* y *Vertigo*) inundan, tenebrosamente, la pantalla. Borges, buen cinéfilo y mejor crítico, anticipa que *Kane* perdurará y no duda en calificarla de genial.

Debemos referirnos ahora a la admiración de Borges por las películas de von Sternberg, a quien consideraba un precursor maestro. Los filmes de gánsters dirigidos por aquel cineasta no sólo convencían sino hasta emocionaban al entonces joven escritor. Siempre insatisfecho, sin embargo, respecto al caso de *Marruecos*—la historia de un triángulo amoroso en el exótico país árabe—Borges cuestiona la parafernalia hollywoodense, ese afán por levantar escenarios suntuosos y colmarlos de extras: “Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos

muecines guturales que preceden el alba y camellos con sol” (citado en Cozarinky 29).

A Borges la falsificación le parece “brutal”, es decir la “doble ficción” no le convence. Ya el hecho de urdir una trama en un lugar muy alejado de Occidente significa una primera forma de ficcionar, quizá desde el misterio; luego la forma de “vestir” esa ficción, de presentarla a los ojos del espectador en un afán de leyenda y fantasía, sin embargo contrarían al escritor. Si la épica del western lo seduce, en cambio todo artificio, cuanto más exagerado, peor, lo aleja. Y a pesar de esta escenografía redundante y chirriante, en la que Borges cree desconocer al von Sternberg que otras veces admira, termina diciendo: “En cambio, su argumento general es bueno, y su resolución en claridad, en desierto, en punto de partida otra vez, es la de nuestro primer *Martín Fierro*” (citado en Cozarinsky 29).

La historia de una sugerente y misteriosa Marlene Dietrich, quien en su viaje en barco a Marruecos es considerada una de esas pasajeras “suicidas”, porque sólo toma el boleto de ida, y que cruza su existencia con la pasión de dos hombres diametralmente opuestos (Gary Cooper y Adolphe Menjou), le gusta a Borges en su ambigüedad, en la originalidad de significar un nuevo comienzo. Así como la propia ambigüedad, incluso sexual, que representa la Dietrich, quien aparece en una escena vestida como un hombre con pantalones y sombrero de copa, la propia película genera una ambivalencia, marca una frontera entre los sentimientos, un límite que desde la lejanía geográfica en que se inscribe prolonga la distancia (sobre todo emocional) y busca conmover al espectador. Borges evita referirse al erotismo perturbador de la Dietrich y es muy parco respecto al desarrollo de la propia historia. Considerándola inferior a otras obras de von Sternberg, lo satisface su medianía, esa certeza de que, aun frívola, no es una película mediocre. Quizá ve en ella otro recurso, distante, para una futura trama personal.

La nota en la que Borges reseña *Marruecos* se titula, de manera muy general, “Films” y fue publicada en *Sur* en el invierno de 1931. Comienza con un breve comentario sobre una película rusa y luego se dedica a examinar los valores de *Luces de la ciudad*, de Charles Chaplin. La historia del cine y su tradición más clásica han juzgado a Chaplin como un verdadero innovador, un creador en busca de expresiones originales en un arte que estaba empezando y generando su propia y poderosa mitología.

Hay quienes han visto en Chaplin la defensa del hombre común y corriente, pero casi siempre sojuzgado por el sistema dominante, y que encuentra en el humor una herramienta que busca en lo cotidiano una “realización” de la vida. Si *La quimera del oro*—un filme que otro vanguardista, el peruano César Vallejo, celebró con particular entusiasmo en sus crónicas desde París, publicadas en revistas de Lima—constituye un intento radical en Chaplin (que incluso insinúa su filiación socialista en tiempos de pre-guerra y tensión política), Borges llama a este genio del cine silente “espléndido inventor y protagonista” (citado en Cozarinsky 28).

En cambio, esa tragicomedia moderna que constituye *Luces de la ciudad*, en la que el asombrado Charlie Chaplin va a conocer, muy de cerca, cómo viven los ricos y cómo su propia pobreza se iguala a la sencillez más extrema, le parece a Borges “una lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental” (citado en Cozarinsky 28). Otra vez, Borges está atento al funcionamiento de la historia, a comprobar su efectividad, a constatar por qué el “acto fallido” se mantiene. ¿Por qué Borges ya no encuentra en Chaplin al autor original que celebró en *La quimera del oro*? El propio autor explica de alguna manera que “Charles Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo” (28) pero antes ha certificado que la grata impresión—el éxito—a nivel mundial de *Luces de la ciudad* es producto de la influencia de los medios: “su empresa aclamación es más bien una prueba de nuestros irreprochables servicios telegráficos y postales, que un acto personal, presuntuoso” (28).

Ya en los años 30, Borges está hablando del dominio de los *mass media*, de esa instancia supranacional que con el tiempo va a contribuir a lo que ahora Guy Debord llama la “sociedad del espectáculo”. Nuestro autor percibe cuán variables pueden ser los juiciosos “críticos” sobre todo en arte, si están influenciados por una maquinaria inmensa que no sólo distribuye y exhibe una película, buena o mala, sino que influye y determina su valoración final. Para Borges, *Luces de la ciudad* tiene una “carencia de realidad” y, como en otros casos, ve en los personajes, sobre todo en los secundarios, a criaturas demasiado normales. Le impacta, sí, ese romance imposible y con matices oníricos entre la bella mujer ciega y el propio Chaplin, que cierra la película como un hermoso, trágico, canto de cisne. En cambio, reprocha el “arcaísmo y anacronismo” del filme.



## DEL CINE A LA LITERATURA O VICEVERSA: LA OBSESIÓN “VISUAL”

En otro nivel de análisis, ubicamos a un Borges que, entre lo visual del cine y lo visual de la narración literaria, encuentra su propia y original expresión creativa. David Oubiña se refiere críticamente a esta relación al señalar que, para Borges, el cine es “una otredad sorprendente aunque no exenta de vulgaridad, un modelo envidiado y una influencia endemoniada contra la cual la literatura debe recortar y redefinir su especificidad” (133-34). Pero si sólo pensáramos en una “rivalidad” entre el cine y la literatura—una idea que, creemos, no estuvo presente nunca en Borges—el diálogo entre estas artes quedaría recortado, se volvería obtuso.

Al contrario, en cuentos como *El inmortal*, Borges demuestra una especificidad, sí, pero acompañada de una delectación por narrar, por contar una historia, por hacernos partícipes de sus causas y consecuencias. Al igual que el cine, la literatura opera para Borges como un artefacto cultural que llama al discernimiento y al raciocinio, pero al mismo tiempo constituye un producto anclado en una tradición clásica. Una tradición que se genera tanto en Occidente (con la influencia de los filósofos griegos y pasa por Carlyle, De Quincey, Stevenson, Chesterton y muchos otros) como en Oriente (un ejemplo es su preferencia casi obsesiva por *Las mil y una noches*).

Oubiña cree que Borges aprovecha los recursos del cine, y se sirve de este arte: “el vínculo se sostiene sobre un gran malentendido, porque Borges no ve en el cine otra cosa que un avatar de la literatura. Reinvierte lo que ve en la pantalla (esas “chirolas” de las imágenes) en la cuenta de los textos” (138). Pero el entusiasmo mostrado en la descripción y narración de las reseñas demuestra otra intención.

Borges está “en” el cine, disfrutándolo, apasionándose con él, actuando como uno de esos tempranos espectadores atentos a los nuevos hallazgos del cinematógrafo, a un arte que con la incorporación del sonido ha ampliado sus posibilidades expresivas. Borges sabe que el cine puede avanzar más rápido pero nunca más allá que la literatura. El cine aún es muy joven y apenas está ensayando o incorporando algunas intenciones, quizá ciertas excentricidades. Oubiña dice que Borges tiene un estrecho marco de intereses, todos sujetos o dependientes de la literatura y “ve los films *sub especie literaria*” (138).

En los tiempos de globalización y posneoliberalismo que nos ha tocado afrontar, y en los cuales el capitalismo tardío—según el

concepto de Fredric Jameson—ha alcanzado su etapa más elaborada, cabría preguntarse si el cine, ahora mismo, no está cumpliendo la función que la literatura tenía durante el siglo XIX, las primeras décadas del siglo veinte o, por ejemplo, durante el esplendor del *boom*. La última narrativa latinoamericana, sus éxitos, sus crisis y desencuentros, como parte de un sistema más abarcador y global (pero no a la manera exclusivista, homogeneizadora y europea que plantea Pascale Casanova en *The World Republic of Letters*) ha desembocado, como otras literaturas nacionales y continentales, en un producto más específico pero no necesariamente masivo ni mayoritario, que crea desde una elite, un “gusto”, no necesariamente “popular”. El rol de los medios masivos de comunicación, encuentra su raíz en el desarrollo de la imprenta, a la cual un pensador como Benedict Anderson atribuye un papel determinante en la formación de identidades nacionales o “comunidades imaginadas”, y con el transcurso de los años se amplía y expresa en la radio, la televisión y, para el caso que nos interesa, en el cine, que vislumbra—según creo—un amplio espectro de receptores y consumidores pero al mismo tiempo limita el espacio, con todo más breve y a veces más valioso, de la literatura. Una pregunta válida es si el cine al final, como una técnica que depende de la ilusión audiovisual, no es sino otra forma, más avanzada y posmoderna de literatura.

Otro aspecto de esta permanente retroalimentación, a la que también podríamos llamar un “pacto”—la relación que se genera entre el espectador fiel y el cine incluso como un fetiche—es la forma en que Borges adecua, cada vez más a su propia manera de entender sus aproximaciones narrativas, la forma en que el cine cuenta historias. Cozarinsky fue el primero en advertir cómo Borges asumía el hecho cinematográfico en la construcción de sus narraciones a partir del prólogo que el narrador argentino escribe para la primera edición de *Historia universal de la infamia*. En éste señala:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson, Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Borges, *Historia* 7)

En la especificidad del procedimiento encontramos la clave de la organización narrativa de las ficciones de este libro. Como en el cine, que conoce muy bien y que ve con el detalle de un analista, Borges captura el poder de síntesis. El diseño de las “escenas” es un punto básico. Apenas la mención de un elemento, un adjetivo, una breve descripción. Elegir una situación supone adaptarla. Borges, ahora con la influencia admitida del cine, se preocupa—se esmera—por narrarnos episodios concretos, casi matemáticos.

En “El espantoso redentor Lazarus Morell”, cuyas fuentes son un relato de Mark Twain y una biografía sobre este autor norteamericano, Borges va paso a paso, definiendo las “escenas”, a las que titula, sucesivamente: “la causa remota”, “el lugar”, “los hombres”, “el método”, “la libertad final” y “la catástrofe”. Como puede advertirse, todos los elementos de la historia—su disposición exacta—, están concebidos a la manera de un argumento cinematográfico. Este argumento entonces, debe mostrarse, visualizarse. El procedimiento se apoya, unas veces, en la enumeración, como en el primer párrafo, del cual citamos un extracto y que le va a dar sentido al resto del relato: “A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln. . .” (Borges, “El espantoso redentor” 17-18).

Cada elemento enumerado va a suponer una imagen que conduce a otra historia, siempre conectada pero a veces lejana. La enumeración llama a las imágenes, y estas constituyen una evocación permanente. Borges traza y teje así las redes de otro mundo, paralelo e infinito, de enorme potencia cinética, en el cual la memoria y el sentido de lo lúdico juegan un rol expresamente estético pero también filosófico. En este cuento las descripciones del Mississippi, de sus límites—esos límites reales y artificiales que los hombres cruzan—así como la presencia de Morell son dignas, ellas también, de un argumento fílmico. Es más, siempre en relación con la imagen, el narrador nos dice: “Los daguerrotipos de Morell que suelen publicar las revistas americanas no son auténticos” (Borges, “El espantoso redentor” 21).

Borges está, también en la literatura, o desde la literatura, hablando de la fidelidad de la imagen. Si esta es fiel a sí misma en los filmes que comenta, quizá en otros contextos—el de la “realidad” de este cuento, por ejemplo—quizá no lo sea. El momento previo al

final del relato que lleva el subtítulo de “la catástrofe”, sugiere asimismo una dirección bastante gráfica. El narrador opera a la manera del objetivo de una cámara, buscando realismo, veracidad, fijándose en los detalles, asegurando la posteridad desde el registro exacto del instante, “Morell estuvo escondido ese tiempo en una casa antigua, de patios con enredaderas y estatuas, de la calle Toulouse. Parece que se alimentaba muy poco y que solía recorrer descalzo las grandes habitaciones oscuras, fumando pensativos cigarros” (Borges, “El espantoso redentor” 27).

El regocijo por el detalle en la descripción, a la manera de una película compuesta, una y otra vez, de planos específicos de un elemento, asegura la solidez del relato, busca respaldar una requerida verosimilitud. Borges trabaja las “imágenes” como si él mismo fuera el director de fotografía de una película: los patios, como se comprueba, tienen “enredaderas y estatuas”, el hombre recorre “descalzo” las “grandes habitaciones oscuras”.

Cada palabra remite a una toma, a un detalle de la cámara, a un esfuerzo por fijarse en lo más mínimo, a hacer de la palabra—de la verbalización y la descripción—un hecho que viene y “va” hacia otro lenguaje, el del cine. La trama, así, se convierte, en esta sucesión de detalles, como en von Sternberg, en una pequeña “novela realista”. Borges descubre e impone un estilo. El lenguaje cinematográfico, del cual también participan esos experimentos con el montaje a la manera de un Eisenstein, halla en Borges a un aplicado precursor, que se sirve de la imagen en tanto propósito descriptivo y también discursivo.

Los momentos previos al final del cuento son, asimismo, deudores de esa naciente tradición cinematográfica que Borges no duda en admirar. Si en 1941 va a llamar a *Citizen Kane* un filme “abrumador”, en “El espantoso redentor Lazarus Morell” certificamos que todo el cine que Borges conoce y consume es para él de alguna forma igualmente abrumador, un espectáculo que le resulta insólito y enajenante desde su extrañeza, donde halla cada vez con más frecuencia los recursos necesarios para su propia expresión.

Si el cine representa para Borges un aporte múltiple e indispensable, la literatura ha jugado en su obra un rol aún más determinante. Incluso en el terreno de lo visual, la influencia proviene sí, del cine, pero también—y antes—de la literatura, como lo ha demostrado Daniel Balderston al recordar la relación entre Stevenson y Borges, quien consideraba a aquel su autor favorito: “Borges se refiere

especialmente al uso de imágenes visuales para fijar episodios clave en la memoria del lector” (Balderston 45). Imagen, visión, memoria, recuerdo, todos son elementos de un mismo sistema.

David Oubiña recuerda una cita en el diario de Bioy Casares en lo que para el crítico significa un hecho decisivo en más de un sentido: “Borges fue al cinematógrafo y casi no vio nada” (Bioy 112). Para Oubiña esta información no tiene que ver sólo con las consecuencias del desprendimiento de retina que había sufrido el autor poco tiempo atrás sino con el cine que no verá en el futuro.

Lo que Borges se “perderá” del cine representa una ausencia que lo limitaría como crítico: esto es el neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa, ya no digamos el cine independiente norteamericano que comienza a gestarse en la década de 1960, en protesta por la guerra de Vietnam y en medio de la contracultura hippie. Pero ese no es un hecho decisivo, como no lo es tampoco (y en el que sin embargo Oubiña insiste en un afán de “evaluar” el poco conocimiento de un cine “refinado” en Borges) el hecho de haber trabajado con Ulises Petit de Murat quien fuera, en los años 30 y 40:

probablemente el más reconocido adaptador del cine argentino, lo cual—para Bioy—significa: un divulgador encargado de convertir clásicos literarios como *Martín Fierro*, *El santo de la espada* o *La guerra gaucha* en éxitos populares, un mediador que acerca la literatura a las masas pero cuyo prestigio de segunda mano está destinado al medio pelo. (Oubiña 143)

La pregunta, válida y necesaria, es si este “acercar la literatura a las masas” tiene un modelo ideal, o, dicho de otro modo, si todo acercamiento, toda adaptación-interpretación literaria a la pantalla no es por lo general una “traición al texto” en la medida que significa traducir de un lenguaje a otro. A Borges no se le puede juzgar sólo por su asociación con Petit de Murat, sino a partir de sus propias convicciones cinéfilas. Lo demás, son hechos circunstanciales.

Balderston revela, por otra parte, que ya antes de *Historia universal de la infamia*, Borges escribe un ensayo sobre el uso de imágenes visuales, durante su periodo ultraísta. Parte de este texto dice:

Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualización o de audición. . . Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable, hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual. . . (citado en Balderston 56)

A propósito del quehacer ficcional borgiano, Balderston señala que “la palabra escrita seduce al lector con imágenes visuales que, aunque enteramente imaginarias, son irresistibles” (57). Asimismo, al referirse a pasajes de “La muerte y la brújula” y “El Sur”, el propio Balderston anota:

En estas y otras descripciones similares, las series de verbos en pretérito perfecto hacen que las visiones sean nítidas pero consecutivas: momentos relampagueantes que parecen casi simultáneos por juxtaposición pero que son consecutivos debido al tiempo del verbo. La obvia analogía es con el montaje cinematográfico rápido de Eisenstein y Sternberg. Esta analogía está confirmada por la insistencia en que el observador se parece al “ojo de una cámara”: es estático, receptivo, no parpadea. (60)

Habría que añadir, sobre este punto, el uso del “flashback” en distintas “escenas” de la obra de Borges. Estas son narradas en pretérito y, a partir de allí, remiten a lo que podríamos llamar un “pasado dentro del pasado”. El “salto hacia atrás” intenta ubicar instantes precisos y quizá definitivos en el relato, reactualizando permanentemente la acción a través del “relampagueante” y fugaz recuerdo de un personaje. Estamos hablando de un procedimiento eminentemente cinematográfico, que, bien utilizado, cautiva y sorprende. Por ejemplo, contada en retrospectiva, la visión de El Aleph, provoca en Borges un éxtasis visual incomparable, inédito:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa de Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré. . . (Borges, “El Aleph” 170)

La acumulación y superposición de elementos, y por lo tanto de conceptos, llama a una mirada panorámica que, al mismo tiempo, busca la especificidad, el mínimo detalle. Como el objetivo de la cámara que registra acaso fríamente los hechos de la “realidad”, la visión de Borges en “El Aleph” connota una seducción cinética, que tiene de ilusión y onirismo, pero que es asimismo una contemplación extática similar a la de una gran película, sólo que esta vez la película significa, contiene y *es* el infinito.

Refiriéndose a Stevenson y a Borges, a la influencia de uno sobre otro, y a su gusto por lo visual, Balderston recuerda que “en vez de describir lenta y cuidadosamente una escena, ambos escritores prefieren ponerla en movimiento prestando atención al contraste, iluminando detalles visuales brillantes (y fácilmente imaginables por el hecho de ser escasos) y gestos melodramáticos” (61).

“Movimiento”, “contraste” e “iluminación” resultan así elementos básicamente cinematográficos. A propósito de la crítica a *Citizen Kane* hablamos de la idea de desplazamiento que cautiva a Borges en el sentido de progreso de la acción (narrativa) como del avance o deterioro moral de una vida. El movimiento plantea el ser de la acción en sí mismo. “Contraste” no sólo es poner en contradicción dos elementos, dos personajes, o dos situaciones, es llenar el encuadre de color, o de blanco y negro, y calcular sus grados, sus niveles de intensidad, de saturación. La iluminación apunta a “esclarecer” los aspectos más recónditos. La terminología usada por Balderston contribuye a estrechar el vínculo de las narraciones borgianas con su sentido cinematográfico.

Si pensamos en cineastas marcadamente “visuales” como Dreyer, Bresson, Visconti, Godard o más recientemente Scorsese e incluso Tarantino, comprobaremos cómo la energía de una obra artística se manifiesta en toda su dimensión, a partir de una imaginería muy concentrada y pensada en la delectación del espectador, una noción vinculada a otros elementos del sistema de gestación y producción artística e industrial del cine: el guión, los personajes, la música incidental. . . el público a quien, específicamente, se dirige esta película.

Como ya hemos advertido en segmentos de “El espantoso redentor Lazarus Morell”, en un pasaje de “El milagro secreto”, de acuerdo a la misma interpretación, Borges acude a “iluminar” los detalles:

El sargento miró el reloj: eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos. Había que esperar que dieran las nueve. Hladík, más insignificante que desdichado, se sentó en un montón de leña. Advirtió que los ojos de los soldados rehuían los suyos. Para aliviar la espera, el sargento le entregó un cigarrillo. Hladík no fumaba; lo aceptó por cortesía o por humildad. Al encenderlo, vio que le temblaban las manos. El día se nubló; los soldados hablaban en voz baja como si él ya estuviera muerto. Vanamente, procuró recordar a la mujer cuyo símbolo era Julia de Weidenau. . . (Borges, “El milagro secreto” 145)

La escena está colmada de cualidades cinematográficas. Nuevamente se pone en marcha el operativo de una perfecta secuencialidad y la presencia de la mirada se vuelve central, dinamizando la acción: los hechos que transcurren, incesantes; el sargento que “mira” el reloj, el cual incluso podemos ver “en detalle”, marcando una hora exacta. A su vez Hladík “ve” los ojos de los soldados. Cuando enciende el cigarro “ve” que le tiemblan las manos. Finalmente acude a su propia memoria, que es otra forma de visualizar, para recordar a la mujer. Borges es consciente de este arduo y complejo proceso de composición que, nuevamente, poniéndolo en paralelo y en diálogo con el lenguaje cinematográfico, adquiere un carácter de ritual. Una cámara que se acerca, inquietante y curiosa, a los rostros de los personajes, tratando de descubrir en su mirada, o en sus gestos a veces inciertos, lo que están pensando.



La cámara—la pluma y la mente creativa de Borges—no sólo trata de fijar sino busca eternizar, dejar huella. El proceso se consolida y se hace aún más complejo cuando se extiende en otras direcciones. Con los detalles, por ejemplo, que reflejan movimientos aun mínimos, como el hecho de que el sargento le ofrezca a Hladík un cigarrillo y que este lo encienda: esos actos nos dan incluso una idea de color y olor, de una íntima, casi secreta sensibilidad, y luego ese retorno a las miradas, y al final ese extravío en la conciencia íntima que es el recuerdo.

Y si, como hemos sostenido hasta aquí, la febril actividad literaria de Borges es indelible de una marcada influencia del cine, el diario de Adolfo Bioy Casares registra algunos momentos concretos de esta relación. Por ejemplo, la primera alusión al cine, está fechada del viernes 10 al sábado 25 de febrero de 1950: “Hasta el domingo trabajamos en el resumen del argumento para un film, *El paraíso de los creyentes* (que habíamos comenzado en Buenos Aires, uno o dos años antes) (Bioy 47). El trabajo en el “argumento”, ya mencionado al principio de este ensayo, revela, de nuevo, que Borges sí está comprometido con el cine. Más allá de ser el espectador activo, que vuelca sus opiniones en puntuales reseñas, busca adentrarse en un sistema de producción, en involucrarse en el “misterio” de las películas. Para ello, la mejor fórmula que encuentra es escribir una historia propia, en colaboración con su mejor amigo.

El 18 de junio de 1958 Bioy anota una observación de Borges que nos muestra al escritor hablando de las posibilidades de una “puesta en escena”, para usar el término acuñado por el crítico André Bazin, donde problematiza las limitaciones estéticas de un filme, cuyo argumento lo molesta:

Hablamos de un film. *De los Apeninos a los Andes*, que hacen italianos y argentinos, en el que trabaja Laura Saniez. Trata de un chico, que viene de Italia buscando a su madre. Laura refiere que la busca lleva al chico hasta las cataratas del Iguazú; hasta una procesión, en Jujuy, de la Virgen de Tilcara; hasta una cacería del cóndor en los Andes. Borges observa después: “Ese director debe de ser un bruto. Si aprovecha la busca del chico para mostrar lugares atrayentes para el turismo, el argumento se va al demonio. . . Ya no importa el chico, ni hay ansiedad porque encuentre a

su madre. Además, ¿por qué la cacería del cóndor va a ser estéticamente interesante? (Bioy 456)

Como último ejemplo, y como anticipo a lo que diremos en las siguientes líneas, tomamos otra anotación registrada por Bioy en la que Borges discute la calidad de un filme de suspenso y ensaya explicaciones:

Me cuenta que anoche vieron con Mariana Grondona un *thriller* francés. BORGES: “A uno lo dejan engañarse solo. Nadie dice mentiras. Tomás las cosas *for granted* y al final recibís una gran sorpresa. Es verdad que Mariana me dijo que ella sospechó desde el principio. Es claro que dijo esto *ex post facto*. La gente no quiere ser engañada. Sin embargo no van a ver un *thriller* con otro propósito”. (Bioy 1132)

En esta cita advertimos varios temas: el permanente escepticismo de Borges, su discusión del cine ya no como mera ilusión y entretenimiento sino como un trucaje. Y el hecho, omnipresente, de que el cine atraiga a la gente, de cualquier modo.

#### *EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN: MODELO PARA UN FILME*

Me gustaría terminar este ensayo refiriéndome a *El jardín de senderos que se bifurcan*, al que considero el cuento más cinematográfico de Borges, sobre todo si lo imaginamos como un guión, la expresión modélica de una narrativa enteramente visual, en la cual cada detalle está especificado, donde hasta se puede hallar una suerte de indicaciones “técnicas”. La declaración del doctor Yu Tsun es una narrativa digna de los mejores y más acabados clásicos del suspenso cinematográfico. La anécdota que sugiere el cuento bebe también de una (imaginada) fuente fílmica: el asesinato de un hombre que lleva el nombre del lugar que un grupo interesado debe atacar. Situar la narración en plena Primera Guerra Mundial agrega una dimensión de contemporaneidad histórica. Escribe Borges:

El tren salía dentro de muy pocos minutos, a las ocho y cincuenta. Me apresuré; el próximo saldría a las nueve y

media. No había casi nadie en el andén. Recorrí los coches: recuerdo unos labradores, una enlutada, un joven que leía con fervor los *Anales* de Tácito, un soldado herido y feliz. Los coches arrancaron al fin. Un hombre que reconocí corrió en vano hasta el límite del andén. Era el capitán Richard Madden. Aniquilado, trémulo, me encogí en la otra punta del sillón lejos del temido cristal. (Borges, “El jardín” 87)

Nuevamente, la escena se plantea desde una concepción cinematográfica: los detalles, otra vez, se presentan como tomas fijas, planos lacónicos; los sentimientos son expresados en adjetivos; las descripciones son veloces, raudas: sugieren la fugacidad de la propia existencia, la urgencia de la aventura que se narra. La ventana (el “temido cristal”) funciona como un espacio ambiguo, de separación, distancia y frontera, que hasta es un alivio para uno y la frustración para otro. La sensación del *thriller*—un género cinematográfico que, como tal, sólo se consolidaría a partir de los años 70—recorre el cuento.

La escena del hombre que pierde el tren—o cualquier otro vehículo de locomoción—durante una persecución es un típico motivo fílmico. Baste señalar tan sólo como ejemplo la escena final de *The French Connection*, de William Friedkin (1971), cuando el traficante de drogas encarnado por Fernando Rey logra evadir al policía Popeye Doyle (Gene Hackman), dejando un amargo sabor (y a partir de este hecho es que se elaboró una segunda parte de la película, que tuvo un éxito menor).

En la propia descripción del momento en que Yu Tsun se aproxima al “jardín”, Borges opta por su vena más cinematográfica:

La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país; no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, poniente. (Borges, “El jardín” 89)

Otra vez Borges une a la abstracción de un pensamiento casi hermético (lo que el personaje está imaginando en esos momentos) un cuadro muy detallado, el escenario de los acontecimientos. En el escritor existe, en esa búsqueda insoslayable de la perfección, un atreverse a visualizar más de lo posible. A que una imagen lleve a otra y a su vez esta a una tercera, y así sucesivamente.

El tema-problema de la secuencialidad, sugerida por Cozarinsky y Balderston, y que en este trabajo hemos tratado de ejemplificar, reclama nuevamente su propio parentesco con el cine. Las escenas borgeanas se vuelven, en su esencia, “imágenes animadas”. En *El jardín de senderos que se bifurcan* los hechos están concebidos, pensados, al servicio de la efectividad de una trama fílmica trabajada con extrema lucidez y precisión. Pensemos en el encuentro con Albert, el asesinato de este personaje; la llegada de Madden, demasiado tarde.

Borges juega, también en esta dimensión de lo narrativo, a ser un Hitchcock, pero no como el de *Sabotaje* (1936), filme basado en *El agente secreto* de Conrad, al que sin embargo desdeña: “Destreza fotográfica, torpeza cinematográfica: tales son los juicios que me “inspira” el último film de Alfred Hitchcock” (citado en Cozarinsky 51).

Borges busca demostrar que desde la literatura él puede retar al cine: sus argumentos son mejores, más legibles, más acabados o más ingeniosos. Un asunto muy distinto es tratar de contar una historia escrita en imágenes, usando la tecnología—no sólo la técnica—del cine.

Curiosamente, *El jardín de senderos que se bifurcan*—su cuento de mayores posibilidades fílmicas—no ha sido hasta ahora motivo de disputa entre algún grupo de cineastas. Sería interesante y hasta polémico constatar el resultado en la pantalla de un cuento que se presenta a sí mismo con todos los elementos de la ficción que inspira el cine y que constituye una lección maestra. Una muestra pensada, como siempre en Borges, no sólo “más allá del bien y el mal” y con escepticismo sino como cara expresión de su arte narrativo tan particular, siempre vanguardista.

## Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso, 1991.
- Balderston, Daniel. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Eduardo Paz Leston, trad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Daniel Martino, ed. Barcelona: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. “Prólogo a la primera edición”. *Historia universal de la infamia*. 7-8.
- . “El espantoso redentor Lazarus Morell”. *Historia universal de la infamia*. 17-29.
- . “El inmortal”. *El Aleph*. 7-28.
- . “El Aleph”. *El Aleph*. 155-74.
- . “El milagro secreto”. *Ficciones*. 139-47.
- . “El jardín de senderos que se bifurcan”. *Ficciones*. 84-97.
- . *El Aleph*. 1949. Buenos Aires & Madrid: Emecé & Alianza Editorial, 1985.
- . *Ficciones*. 1944. Bogotá: La Oveja Negra, 1984.
- . *Historia universal de la infamia*. 1954. Buenos Aires & Madrid: Emecé & Alianza Editorial, 1991.
- . Entrevista de Ronald Christ. *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Escritores latinoamericanos*. Mirta Rosenberg, trad. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. 27-60.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Donald Nicholson-Smith, trad. New York: Zone Books, 1995.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Oubiña, David. “El espectador corto de vista: Borges y el cine”. *Variaciones Borges* 24 (2007): 133-52.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Sarris, Andrew. *The Films of Josef von Sternberg*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.