

*David Oubiña*

1

El 20 de diciembre de 1909, en el número 45 de Mary Street, en la ciudad de Dublín, abrió sus puertas al público el Cinematógrafo Volta, la primera sala de cine de Irlanda. Aunque el proyecto tuvo una corta vida, no deja de poseer un interés oblicuo en la historia de las relaciones entre el arte y la industria del espectáculo: el audaz artífice de la idea, un joven de nombre James Joyce, nunca tuvo suerte en los negocios pero pronto haría carrera en el mundo de las letras.

Podría decirse que Joyce hace el camino inverso al de Rimbaud: en lugar de abandonar la poesía por el comercio (el comercio de armas), se vuelca a la literatura luego del escaso éxito en los negocios (el casi tan inmoral negocio de la industria del cine). Pero sin duda, hay más que eso: la escena del escritor dialogando con el nuevo invento permite advertir que, en algún momento, de alguna u otra manera, toda la gran literatura del siglo XX ha lindado con el cinematógrafo. Aunque menos crispada, menos acuciada por la urgencia casi arltiana de Joyce que se obsesiona con dar el batacazo, esa misma mezcla de fascinación y desconcierto que ejerce el cine sobre la literatura también aparece en Jorge Luis Borges. Como sucede con muchos escritores modernos, el cine es, para él, una otredad sorprendente aunque no exenta de vulgari-

dad, un modelo envidiado y una influencia endemoniada contra la cual la literatura debe recortar y redefinir su especificidad.

Hoy esa relación entre Borges y el cinematógrafo resulta evidente; sin embargo, tuvo que ser descubierta en la obra (así como se dice que una escultura tuvo que ser tallada en el bloque de piedra). *Borges y el cine*, el libro que Edgardo Cozarinsky publicó en 1974, constituyó un instante fundacional. Según Cozarinsky, cierto imaginario cinematográfico resulta clave en la concepción borgeana de la narración: “Hay un momento, que podría situarse entre *Evaristo Carriego* y la composición de ‘Hombre de la esquina rosada’, en que Stevenson y Von Sternberg suscitan por igual la atención de Borges, en que parece posible someter a los guapos del 900 y a Palermo a un tratamiento verbal equivalente al que *Underworld* aplica a Chicago y a sus gangsters” (24).<sup>1</sup> En efecto, Borges encuentra allí un dispositivo de resonancia en donde amplificar sus ideas sobre la narración. Su universo cinematográfico parece restringirse a esos años en que da forma a su poética y que, hacia 1935, con *Historia universal de la infamia*, se halla nítidamente configurada.

No se puede avanzar más allá por ese mismo camino sin repetir lo que Cozarinsky ya dijo en su momento. Quisiera, entonces, probar suerte por otro lado: intentar una vía de acceso diferente con la esperanza de aportar nuevos elementos para pensar ese vínculo complejo entre el escritor y el cine. Para eso, voy a permitirte hacer un desvío por mi anecdotario personal.

## 2

Cuando estudiábamos en la universidad, circulaba una colección de anécdotas sobre lapsus perturbadores de los que alguien había sido testigo. Resultado de la simple y llana ignorancia, de alguna distracción al tomar apuntes, de una memoria precaria cuando se estudia contra reloj o de los nervios traicioneros frente a la situación de examen, las equivocaciones estudiantiles tienen la propiedad de actuar sobre los contenidos escolásticos — como un ácido

<sup>1</sup> Cito según la reedición del libro, publicado con el nuevo título *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

cuando corroe el metal — sometiéndolos a extrañas mutaciones de sentido hasta convertirlos en un absurdo.

Se decía, por ejemplo, que alguien había hecho referencia en un examen a los textos de Willy Cané, escritor sobre quien nadie más que el interesado había escuchado hablar. Ese intempestivo agregado al canon de la literatura argentina, que suena a nombre artístico de cantante pop, era en realidad una síntesis de los nombres de Eduardo Wilde y Miguel Cané. Alguien había dicho “Wilde y Cané” y otro, improvisando una desmedida sinalefa, entendió “Willy Cané”. De pronto, por obra y gracia de una mala escucha, la literatura había dado a luz a un ente puramente nominalista, una criatura bifronte a quien se le adjudicaban vaya a saber qué obras: tal vez *Juvenilia*, *Prometeo y cía.*, o *En viaje por mares y por tierras* o *Charlas literarias aguas abajo*.

En otra anécdota, “Las velas de Ayolas” — el reiterado ejemplo utilizado para explicar cómo funciona la figura retórica de la sinécdoque — se había transformado, mediante un pequeño enroque fonético, en “Las bolas de Ayelas”. En esa nueva formulación, la contigüidad ya no permitía pasar de los barcos comandados por el conquistador Ayolas a sus velámenes, sino que se abismaba en una vecindad mucho más inquietante donde el pobre Ayelas pasaba a ser sólo un gran par de testículos. Y así, mediante una inesperada paranomasia, el todo ya no podía ser representado por la parte sino que la exhibición de las partes (las partes pudendas) terminaba arruinando todo.

Me contaron también que, en la Facultad de Psicología, un estudiante hizo referencia a “La gorda primitiva” cuando fue interrogado sobre el ensayo “Totem y tabú”, de Sigmund Freud. ¿Qué pudo entender del texto alguien que aplica a “la gorda” los predicados que pertenecen a “la horda”? Acaso debía inferirse que la religión y la moral no se habrían originado en el temor y el sentimiento de culpa de la horda primitiva confabulada para asesinar al padre, sino que ese parricidio respondería al rencor de una salvaje con sobrepeso que se ocupó de ultimar al líder despótico.

Pero, sin duda, el caso más desopilante fue el de “Las indiscreciones de los cardos”, extraño título (a mitad de camino entre el chisme y el cadáver exquisito) que bien podría aludir al texto de

la imposible colaboración de Manuel Puig con André Bretón. La imaginación del transcriptor no iba tan lejos, sin embargo, y detenía la semiosis ilimitada del título atribuyéndoselo a Jorge Luis Borges. El ignoto ensayo, en realidad, era el resultado de escuchar mal el título menos hermético, menos lírico y más burocráticamente descriptivo que se anuncia en “Las inscripciones de los carros”. Yo leí esta mención equivocada en una de esas desgrabaciones que hacían los negocios de fotocopias en los alrededores de la facultad y que permitían a los alumnos ausentes reponer lo que se había enseñado durante las clases. Como esos apuntes tenían bastante difusión, se podría conjeturar qué escribieron en sus exámenes aquellos estudiantes que se animaron a explicar lo que Borges había dicho sobre el impulso chismoso y maledicente de ciertos vegetales con espinas.

O sea: un error, pero que no deriva hacia el mero disparate sino que propicia la creación de un nuevo sentido. Se trata de un pequeño cambio que produce diferencias notables. De pronto — así como el cuerpo se tambalea al tropezar con una piedra —, también aquí un pequeño traspie de la lectura pone todo en entredicho. Es un mínimo corrimiento fonemático pero que produce una alteración semántica radical. No un sinsentido sino un sentido otro que entra en una relación compleja y contradictoria con el significado original de la frase. Algo se sale de lugar pero no desaparece en la insignificancia sino que somete todo a una nueva configuración significante. Borges, sin duda, habría disfrutado con estas interpretaciones que no hacían sino maximizar su propia dislexia, su modalidad daltónica de la lectura. Sylvia Molloy ha destacado la atracción del escritor por el dislate: ese corrimiento inesperado — sostiene Molloy — llama la atención sobre “la arbitraria concatenación de toda escritura. El asombro, lo *unheimliche* del discurso borgeano no reside en el aislamiento de lo extraño, fácilmente clasificable, sino en la extrañeza del dislate incorporado dentro de ese discurso, nivelado por la gramática de ese discurso: diversos elementos lo afectan y sin embargo no lo aniquilan” (161). Ya se sabe que todo el movimiento creador de Borges consiste en esa práctica del *misreading* que le permite funcionar en forma desplazada. Allí radica — afirma el escritor —

única verdad de la literatura. No hay acontecimiento estético si no hay interpretación errónea. Ésa es la ley sobre la que se funda su poética: existe la ficción porque alguien entiende mal los signos que le han sido dados para descifrar.

Tal como aparece formulada en “Los traductores de las 1001 noches”, esa ley sostiene que es justamente la “infidelidad creadora y feliz” de Joseph Mardrus hacia el original lo único que debe importarnos (410). Borges lee insidiosamente. En cuanto algo se desvía, en cuanto algo se sale de cauce, en cuanto algo queda fuera de lugar, empieza a producir nuevos sentidos. De manera incontenible. Pero al fin y al cabo, no podría afirmarse que el agregado sea completamente agregado: es porque la mirada ha venido a depositarlo en el texto que ahora sabemos que estuvo siempre allí. Si digo que Borges habría disfrutado con esos lapsus estudiantiles que adulteran la cita es porque tal vez habría advertido un texto nuevo “mejorado — como él solía decir — por las erratas”. En la mala repetición anida, de alguna manera, el gesto estético.

Para percibir esto, ni siquiera es necesario llegar a la forma estridente de los lapsus. Antes incluso que “las indiscreciones de los cardos”, el concepto mismo del breve ensayo “Las inscripciones de los carros” supone ya un desplazamiento. Todo el texto es un ejercicio de lectura. Y funciona porque Borges, digamos, lee mal. Ejerce una violencia productiva sobre esas anotaciones, las desconcierta, abona un sentido que les pertenece pero que, a la vez, no preexistía a su lectura. La descripción del escenario barrial y el tono un poco canyengue coquetea con la viñeta costumbrista mientras, subrepticamente, derrapa hacia una escansión lírica, abstracta y sinuosa, que sugiere una desproporción consciente entre el objeto leído y las categorías de lectura que le aplica. Es un “proyecto de retórica”, lo cual da a entender que los méritos de las citas no pertenecen tanto a ellas mismas como a las fintas que el orador coleccionista despliega para leerlas y enunciarlas de un modo persuasivo. La estrategia básica de la elocuencia borgeana, tal como aparece aquí, reside en presentar los materiales en un contexto distinto al que les es propio. En el corrimiento se produce esa resignificación que es el medio ambiente natural del retórico. Es lo que dice el escritor sobre esa sentencia que reza *Tus*

*besos fueron míos*, “afirmación derivada de un vals, pero que por estar escrita en un carro se adorna de insolencia” (150).

Esta forma de estar fuera de lugar es, también, lo que define su relación con el cine. 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. Malversa el capital cinematográfico de los films, en el mismo sentido en que se dice de un funcionario que desvía una partida de dinero, dándole un uso diferente a aquel para el cual había sido asignada. No considera lo que está ahí, realmente, en las imágenes, sino el producto de un desplazamiento operado por la visión. Borges mira los films como mira un miope. En “La postulación de la realidad”, se lee: “La imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante” (218). Es que, en efecto, además de un padecimiento corporal, la miopía podría definir un modo de la visión. O mejor: puesto que es una enfermedad, define una forma de ver. Si se le quita, por un momento, el lastre de la minusvalía, la miopía no es tanto una afección de la vista sino una forma singular de observar el mundo.

Borges ve poco porque su mirada está acotada por el estrecho marco de sus intereses. Ve los films *sub especie literaria*, no sólo porque utiliza un saber aprendido en los libros sino, ante todo, porque proyecta la literatura sobre ellos. El escritor-espectador ve todo el cine como si fuera un medio hecho de libros ilustrados. Es decir: lee lo literario en ellos. Por eso se refiere a las “novelas cinematográficas” de Josef von Sternberg; por eso declara que, cuando una película tiene un buen argumento, no importa tanto el director; y por eso, si rescata el hecho de que Hollywood preserva el espíritu de la épica, es para lamentarse porque los escritores han olvidado que ése era uno de sus deberes. Borges no sólo padece su miopía sino que eso supone, también, una perspectiva de máxima concentración. Es corto de vista, entonces, porque su mirada alcanza hasta los límites de la literatura. Y no más allá.

## 3

¿Qué ve Borges en los films que reseña? Por un lado, admira los argumentos logrados: eso le permite rescatar un film como *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) que, sin embargo, lo ha decepcionado. Valora, también, los momentos significativos en donde se produce la revelación de una verdad estética, como sucede en ciertas escenas de *The Informer* (John Ford, 1935) o de *Street Scene* (King Vidor, 1931). Asimismo, estima la coherencia dramática en la construcción de los personajes, lo cual no excluye las contradicciones psicológicas. Dice, por ejemplo, sobre una película de Mario Soffici:

Un hombre es arreado a latigazos hasta un río final. Ese hombre es valeroso, ese hombre es soberbio, ese hombre es más alto que el otro... En escenas análogas de otros films, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz. (citado en Cozarinsky 67)<sup>2</sup>

Por otro lado, Borges desconfía de los clisés del nacionalismo y eso lo lleva a quejarse ante la falta de autenticidad de la ciudad de Dublín tal como es representada en *The Informer*. Detesta el costumbrismo y el color local. Dice, por ejemplo, al comienzo de su reseña sobre *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937): “Entrar a un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin

<sup>2</sup> Por esos mismos motivos rechaza una adaptación de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* que reduce el enfrentamiento a una polarización entre el Bien y el Mal: “Hollywood, por tercera vez, ha difamado a Robert Louis Stevenson. Esta difamación se titula *El hombre y la bestia*: la ha perpetrado Victor Fleming, que repite con aciaga fidelidad los errores estéticos y morales de la versión (de la perversión) de Mamoulian [...] En el film de 1941, el doctor Jekyll es un joven patólogo que ejerce la castidad, en tanto que su hipóstasis—Hyde—es un calavera, con rasgos de sadista y de acróbata. El Bien, para los pensadores de Hollywood, es el noviazgo con la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner; el Mal (que de tal modo preocupó a David Hume y a los heresiarcas de Alejandría), la cohabitación ilegal con Fröken Ingrid Bergman o Miriam Hopkins. Inútil advertir que Stevenson es del todo inocente de esa limitación o deformación del problema” (citado en Cozarinsky 71).

sorpresa) en la calle Lavalle” (reproducido en Cozarinsky 57). Y, finalmente, repudia la excesiva motivación de los actos del héroe, la psicología dramática, los diálogos inverosímiles, el sentimentalismo. Todo eso es lo que le molesta en *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Afirma: “Es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo” (citado en Cozarinsky 55).

Es posible constatar esas mismas preocupaciones y preferencias en los guiones que escribió junto a Bioy Casares. La estilización, el trabajo sobre los géneros, los personajes arquetípicos, la obsesión de una trama perfecta que gire sobre sí misma como un puro mecanismo son el marco de esos relatos para el cine. Es decir: aquello que a Borges lo fascina en la literatura. El escritor nunca se despoja de sus gestos de literato. Luego de reseñar el funcionamiento de una película, concluye lacónicamente: “Las fotografías, admirables” (citado en Cozarinsky 36). Resulta significativo que un escritor tan atento a las formas literarias, tan experto en los ardidés retóricos de la ficción, considere que basta con adjetivar la labor compositiva de las imágenes. Como si sólo fueran elementos accesorios o meros soportes materiales de un relato. Como si el cine no fuera, esencialmente, una construcción audiovisual.<sup>3</sup> Continuamente sobreimprime los textos en los films y ve a éstos en tanto derivaciones de aquellos. Igual que un explorador, atraviesa la pantalla — despejando la selva de imágenes y sonidos que la habitan— hasta llegar a ese templo secreto de la literatura que se oculta entre la maleza. Esto no es necesariamente malo, por supuesto. Pero en cualquier caso, la escritura de guiones y los comentarios de los films terminan siempre utilizando al cine en tanto teatro de operaciones literario. Lo que dice o hace allí puede ser banal o interesante (por lo general es interesante) aunque rara vez obedece a un trabajo auténtico sobre lo cinematográfico.

<sup>3</sup> Por eso, cuando trabaja sobre un guión, Borges considera que todo consiste en producir un esqueleto narrativo adaptado de un relato novelesco o del folletín. Como sostiene Alan Pauls: “Eisenstein y Fritz Lang lo deslumbran y enseguida lo decepcionan: demasiadas ‘bellezas visuales’, demasiado pathos, demasiada falta de fe en la persuasión narrativa; cree, en cambio, en Von Sternberg, en el cine de gángsters y en el western, tres formas de la épica y la magia” (Helft y Pauls 80).

Muy a menudo es justamente esa impropiedad, esa forma de estar en la imagen como un cuerpo ajeno, lo que confiere a los diálogos borgeanos una refinada teatralidad, una dicción afectada pero elegante y una intensidad retórica singular. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Cuando el don Juan es arrastrado por una bella mujer hacia una emboscada y advierte que lo van a matar, dice:

La verdad es que yo esperaba otra cosa. Otra cosa más agradable, pero que hubiera sido una mera repetición. En cambio ahora puedo satisfacer una curiosidad que siempre me inquietó: la de saber si soy valiente. Parece que sí. Que no la ofenda lo que dije. Se me ocurre que usted es una mujer del todo distinta a todas las demás. Qué extraña relación tuve con las mujeres. Me he pasado la vida queriendo y engañando. Está bien que haya sido una mujer la que me trajo aquí.

Y luego, dirigiéndose a su verdugo, concluye: “Deje que la señorita se vaya. Así no ve cosas desagradables”. Sin embargo, en otras ocasiones, esa modalidad se vuelve problemática. Es que, a menudo, los diálogos que escribe Borges son impronunciables. Bioy dice que “su pasión por la palabra lo pierde” (Bioy Casares 1240) y se queja de que no basta con poner en primera persona textos que, en una novela, irían en tercera.

Si bien las normas que rigen la redacción de guiones son suscriptas por ambos escritores, resulta evidente que llevan las marcas de la sensibilidad borgeana y que su amigo acompaña aunque no siempre concuerda. En sus largos años de trabajo en colaboración, Bioy Casares parece haber tenido sus diferencias más importantes con Borges a propósito de ciertas preferencias audiovisuales. Al comentar una jornada de escritura para el guión de *Los otros* (Hugo Santiago, 1974), dice Bioy:

Esta noche ocurre mi primera desinteligencia con Borges sobre la redacción de un texto. Las hubo, tal vez, cuando quería amontonar bromas en Bustos Domecq; yo sabía que arruinaba el texto, pero el agrado de las bromas, el gusto de reír, allanaba el camino. Hoy quiere que los personajes dialoguen en monólogos, en discursos, de frases muy redactadas, precisas y concluidas [...] Asimila toda acción a las corridas de una película del Oeste y de Tom Mix. (1300)

Santiago, por su parte, se desespera ante las sugerencias de Borges: “Sería mi descrédito. ¿Cómo voy a hacer un film así?” (1300) En la película, un joven se suicida. Borges quiere que se mate por una deuda de juego, que lo haga por el honor y por miedo a perder a sus amigos. Según Bioy, Borges quiere convertir al suicida en un personaje de novela realista y sentimental del siglo XIX. Para él, en cambio, el muchacho debería decir, justamente: “No es por el honor. Ni por lo que piensen de mí” (1301). Esas dos exclusiones, razona Bioy, “bastan para apuntar hacia otros motivos que el espectador adivinará o sospechará” (1301). En efecto, esta resolución es más sugerente y tiene el mérito de que confía en la capacidad del espectador para hacer interpretaciones a partir de lo que ve. Borges se queja porque sostiene que el público no entenderá nada. Afirma que la gente va al cine porque le gustan los argumentos de las películas y que, por lo tanto, a los espectadores hay que darles argumentos. Bioy no dice su respuesta en voz alta, pero la piensa:

Si vamos a aburrir al espectador con largos diálogos, renunciemos. El argumento que gusta a la gente es el que se despliega ante sus ojos, no el referido en diálogos. Mentasti, Ulises Petit de Murat, Hollywood lo adoctrinaron: [según su opinión] el cine es para un público inferior. Hay que escribir una novela de Carolina Invernizzi, de Delly; vale decir, hay que ser lo que [el propio Borges] dice (citando a Bernárdez) que no se puede ser: un autor en dos niveles. (1301)<sup>4</sup>

Aun si Borges no hubiera dicho eso, aun si fuera una pequeña difamación dictada por el rencor, el episodio importa porque revela lo que Bioy piensa de su amigo (o, al menos, lo que piensa de él cuando está un poco molesto) y, sobre todo, porque permite dife-

<sup>4</sup> Resulta significativo —aun si eso no constituyera una prueba de autenticidad— que ese juicio sobre los gustos de Borges se repita en otras partes y siempre como referencia a sus palabras textuales. En su prólogo al libro de Cozarinsky, Bioy sostiene que su amigo ha dicho: “En el cinematógrafo somos lectores de Madame Delly” (Cozarinsky 7) y, en otro lugar, amplía el listado de escritores populares: “En el cine somos lectores de Zane Grey, de Delly, de Guy de Chantepleur, de algún equivalente norteamericano del Caballero Audaz y, cuando tenemos suerte, de Ponson du Terrail” (Bioy Casares 1240).

renciar las actitudes de ambos escritores frente al cine. Que Borges se haya formado como espectador en los films de Hollywood y en los intentos locales de productores como Atilio Mentasti por remedar la idea de un cine industrial, significa que su gusto en esta materia es vulgar y poco refinado.<sup>5</sup> Que Ulises Petit de Murat le haya enseñado a escribir guiones, confirma que no ha dejado de considerar al cine como una provincia de la literatura, como un territorio colonial producto de la reducción (la jibarización, la deformación) de textos literarios. En ese momento, Petit de Murat es 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. El cine, así entendido, es un entretenimiento o una distracción superficial, una ilustración siempre empobrecida de un relato concebido en términos literarios.

¿Es que Borges piensa en la “novela realista y sentimental del siglo XIX” cuando escribe para el cine o, acaso, el problema es que Bioy no alcanza a percibir la productividad latente en ciertas formas narrativas a las que no se les suele conceder un estatus estético? El cine es, para Borges, un género menor, un espacio sin tradición, una cantera fértil de relatos en bruto. Se trata de un discurso no demasiado formalizado, todavía sujeto a esos modos colectivos de enunciación que son los géneros; por eso mismo, sintoniza perfectamente con los otros discursos que orbitan en la periferia de la literatura consagrada y que sirven de fuente para los textos de ficción que viene escribiendo desde *Historia universal de la infamia*. Bioy Casares, en cambio, piensa en el cine como un medio con las aspiraciones legítimas de un arte mayor. He ahí la diferencia entre ambos amigos: mientras que a Borges le interesa qué puede hacer un escritor *con* el cine, a Bioy le preocupa qué debe hacer un escritor *por* el cine.

<sup>5</sup> Durante la época de oro del cine de estudios en la Argentina (1933-1955), la industria local podía competir con las producciones de Hollywood y disputar el mercado latinoamericano o hispanoparlante. El productor Atilio Mentasti, que dirigió la empresa Argentina Sono Film durante casi cincuenta años, es un emblema de ese período en el que los films constituían un masivo entretenimiento popular.

Es evidente que Bioy Casares tiene una idea más moderna sobre la cuestión y que establece con las películas una relación más natural (aunque no necesariamente más rica o productiva). En este punto, tal vez, los 15 años que separan a los dos amigos pueden ser significativos precisamente porque suponen un vínculo distinto con el medio. Mientras Borges ha sido testigo del proceso de depuración y refinamiento que llevó a los films desde los espectáculos de variedades y las ferias populares hasta el espacio decente de los teatros burgueses, para Bioy el cine ha sido un medio artístico consolidado desde que empezó a ver películas. Lo que está en el centro de ese desacuerdo, entonces, es una idea del cine como gramática audiovisual específica frente a una concepción de las imágenes como vehículo para ilustrar un relato previo (que siempre es de naturaleza literaria o literaturizada).

#### 4

En la entrada del jueves 23 de diciembre de 1954, Bioy Casares anota en su diario: “Borges fue al cinematógrafo y casi no vio nada” (112). Es el comienzo de la ceguera (si es que ese proceso, que lo aquejaba desde siempre, pudiera fecharse). Unos días antes le habían diagnosticado un desprendimiento de retina en su ojo sano y poco tiempo después, pese a las nuevas intervenciones quirúrgicas, quedará definitivamente ciego. No deja de ser curioso que Bioy consigne el episodio asociándolo al cine: es porque no logra ver nada en la pantalla que Borges entiende que ha perdido la vista.<sup>6</sup> Como si eso fuera una prueba fehaciente, un diagnóstico o una sentencia. ¿Qué es lo que ya no podrá ver? Son las postrimerías del neorrealismo como movimiento de tema social: el tono testimonialista de las películas italianas de posguerra transita hacia un estilo más abiertamente formalista y señala el umbral que dará origen a la *nouvelle vague* francesa. Por una coincidencia azarosa aunque significativa, Borges empieza a perder la vista cuando surge el cine moderno. En esos años, Jean-Luc

<sup>6</sup> Pocos años después, al ser interrogado por una película que ha visto, Borges responde: “Más exacto sería decir que la oí, porque, en cuanto a ver, se trata de una hipérbole o de una metáfora, en mi caso: yo veo muy poco...” (Sorrentino 46).

Godard dijo que, luego de ver *Viaje a Italia*, el célebre film de Roberto Rossellini de 1953, comprendió que para hacer cine era suficiente con un hombre y una mujer en un auto. La película describe la crisis de pareja de un matrimonio inglés que viaja a Nápoles. Nada extraño sucede en sus vidas ordenadas, excepto el ocio, y eso es justamente lo que dispara el conflicto. Lo que en su momento resultó sorprendente fue que Rossellini filmara sin guión, siguiendo su intuición y desconcertando a todos sobre el sentido de lo que registraba. Lo que se advierte en la película es que la puesta en escena no ilustra una narración previa sino que la busca y, en esa búsqueda, la genera.

Poco queda de las “novelas cinematográficas” de Sternberg en los films que continúan el surco abierto por *Viaje a Italia*. Si no le deben nada al argumento literario es porque han comprendido que el cine no narra lo mismo con otros medios sino que debe construir un relato diferente y con una especificidad propia. Es evidente que el paradigma de representación que proponen las películas modernas entra en contradicción con el universo borgiano. Como los *folk tales* o las narraciones orales, los films no tienen dueño ni están rubricados por la firma de ningún autor; son susceptibles, por lo tanto, de cualquier variación — es decir: apropiación y transformación — estilística. El cine moderno, en cambio, es un cine de autores en donde lo que cuenta no es tanto un argumento logrado (basta con seguir a una mujer y a un hombre en un auto mientras nada sucede) sino el estilo individual de un cineasta que se impone sobre ese lenguaje colectivo y anónimo, no estorbado por los nombres propios, que caracterizaba al cine de géneros. Bioy Casares intuye que es preciso dialogar con los films de la misma manera que con la obra de los grandes pintores o los grandes compositores. La astucia de una novela como *La invención de Morel* para negociar con el cine, por ejemplo, no radica sólo en que hace de él su tema central sino, sobre todo, en que incorpora el mecanismo cinematográfico de reproducción como motor narrativo del texto. La capacidad de duplicación y la potencia de repetición del registro fílmico se adscriben al modo de funcionamiento de la memoria. En ese sentido, *La invención de Morel* es una novela escrita bajo el signo del cine; no podría existir

sin él. Bioy descubre eso: que es preciso reabsorber el concepto de lo fílmico como una modalización del relato.

Borges, por el contrario, no negocia. No podemos saber con precisión qué hubiera opinado sobre los films modernos de haber quedado expuesto a ellos, aunque podemos inferirlo. Se dijo, por ejemplo, que le habían incomodado ciertos cambios que Hugo Santiago hizo al guión de *Los otros*. El cineasta se defendió:

La tarea del director es llevar al escritor hacia las necesidades del film, que son específicas: es lo que denominé la *puesta en estilo*. En *Los otros* hay una larguísima escena erótica que de algún modo ya estaba en el guión de Borges y Bioy, pero allí ocupaba una sola frase: "Valérie le enseña a Spinoza los gestos del amor". En el film, esa línea se despliega a lo largo de quince minutos; sin embargo, la actriz no hace otra cosa que lo que se dice en el guión: efectivamente, Valérie le enseña a Spinoza los gestos del amor. (Oubiña y Aguilar 126)

Lo que va de *Invasión* a *Los otros* es la distancia entre una película que procura una respiración cinematográfica para la poética borgeana y una película que trabaja tensionando esa armonía de un estilo literario muy definido contra los procedimientos vanguardistas de cierto cine moderno (o para decirlo de otro modo: tensionando entre un guionista que aprendió de Ulises Petit de Murat y un cineasta discípulo de Bresson). Borges suele reaccionar como un espectador anticuado, un poco demodé. Cierta inactualidad parece propia de su temperamento. Por eso, al observarlos retroactivamente, sus excesos y vehemencias de juventud resultan extraños y ajenos: su populismo voluntarista en la ortografía, su afán polémico de ultraísta, su increíble pasión bolchevique. Esos intentos por sintonizar con su época y por actuar lo contemporáneo resultan ahora muy lejanos, no tanto porque remitan a la juventud sino porque parecen pertenecer a otra persona. Más bien, la imagen que se asocia a la literatura de Borges comprende los paseos por una Buenos Aires ya desaparecida, la persistencia de guapos, las permanentes remisiones a la cultura clásica, el rescate de las milongas malevas, la preocupación erudita por literaturas exóticas, el gusto por relatos fantásticos apartados de toda referencialidad, la pasión por las lenguas muertas. Es como si el escritor trabajara mirando hacia atrás. Pero de una manera

paradójica o contradictoria, esa inactualidad es, quizás, su forma de ser moderno.

Frente a la pregunta "¿cómo debe comportarse la literatura en el siglo del cinematógrafo para preservar su especificidad?", la respuesta de Borges indica que los textos que hay que escribir deben ser infilmables, deben ser refractarios a la gramática audiovisual. Tiene que haber un desfase. En este punto, se entiende por qué su concepción sobre el cine es ciertamente más anticuada que la de su amigo; pero también se entiende, en contrapartida, por qué la literatura de Bioy Casares resulta hoy más convencional mientras que los textos de Borges permanecen en un borde irreconciliable, en una zona de radical modernidad. Esta literatura establece sus diferencias. Demarca su territorio. Se resiste a ser absorbida, a ser incorporada o procesada en un continuo. Imposible apropiarse de ella, imposible adaptarla. Esta es, indudablemente, una de las razones por las cuales los relatos de Borges pasan mal al cine.<sup>7</sup> Tal como lo demostró Bresson, en el cine la estilización es una cuestión completamente óptica y sonora mientras que en literatura (para usar la expresión del propio Borges) suele "funcionar a pura sintaxis, a pura destreza verbal".<sup>8</sup> Y tal como lo demostró Jean-Luc Godard, el cine carece de toda capacidad de abstracción

<sup>7</sup> El propio escritor rescata –no sin cierta razón– que, de todos los que hicieron adaptaciones a partir de su obra, René Mugica fue el único que triunfó en el intento. Borges: "Cuando ví la película quedé impresionado por lo bien que estaba actuada y dirigida. Creo que Mugica mejoró mi cuento y consiguió algo que yo no había conseguido: hacerlo creíble fue un mérito de su parte. Otras cosas que se han hecho con temas míos han fracasado; no he tenido demasiada suerte con la gente que hace cine" (Alifano 64).

<sup>8</sup> La técnica compositiva se confunde aquí con la tecnología del medio. En *Notas sobre el cinematógrafo*, Bresson escribe: "Problema. Hacer ver lo que ves, por medio de una máquina que no lo ve como tú lo ves" (51). ¿Cómo se logra una imagen estilizada allí donde todo es referencia? El método de Bresson consiste, primero, en conseguir que las imágenes se vuelvan insignificantes y, luego, en permitirles una transformación al ponerlas en contacto con otras que han sido tratadas de igual manera. Todo consiste en eludir cualquier criterio dramático o psicológico. En el aforismo titulado *De la fragmentación*, sostiene: "Es indispensable si no se quiere caer en la representación. Ver las cosas y los seres en sus partes separables. Aislar esas partes. Volverlas independientes para imponerles una nueva dependencia" (101).



literaria o filosófica y sólo puede alcanzar una dimensión reflexiva cuando no se avergüenza de su materialidad audiovisual sino, al contrario, cuando profundiza su experiencia de lo concreto.<sup>9</sup> ¿Cómo mostrar, entonces, la biblioteca de Babel? ¿Cómo hacer visible el Aleph? ¿Cómo representar en imágenes la doble lectura a la que invita “El Sur”? ¿Cómo diferenciar, en un encuadre cinematográfico, al perro de las tres y catorce (visto de perfil) del perro de las tres y cuarto (visto de frente) que obsesionan a Ireneo Funes?

El cine es, para Borges, lo otro de la literatura. Si aparece en sus textos, esa presencia se dibuja en la concavidad de las formas. Es decir, opera a partir de su radical negatividad. Esto no quiere decir, por supuesto, que le sea ajeno. Al contrario. Pero debe ser observado a contrapelo. Así como en el cuento “Los teólogos”, el duelo invisible entre Juan de Panonia y Aureliano se advierte precisamente por la ausencia de cualquier declaración: el nombre del otro, el competidor odiado y admirado, no aparece una sola vez en los escritos de Aureliano porque de forma inconfesable todo alude a él. De la misma manera, Borges no se sustrae a lo cinematográfico. Se podría afirmar, incluso, que lo necesita y que le es imprescindible. Pero, en todo caso, procesa esa marca a su manera; es decir, como tensión. Esa tensión entre dos opuestos, esa confrontación entre dos realidades que parecen llamadas a excluirse mutuamente y que, sin embargo, se reclaman, se buscan y se interpelan, parece convocar al motivo fundante de la literatura de Borges. Como escribió Beatriz Sarlo:

<sup>9</sup> ¿Cómo puede la imagen meditar sobre aquello que muestra? Godard construye un sistema de pensamiento sin renunciar a la concreción brutal del cine. ¿Cómo piensa la imagen? No a pesar de su exacerbada materialidad (no intentando eludir su capacidad denotativa, como procuraba hacer Eisenstein) sino, justamente, por ella y en ella. Esto ya ha sido señalado: si Godard es hoy el único filósofo auténtico del cine es porque logra poner en escena el conflicto entre la singularidad irreducible de la imagen y la universalidad abstracta del concepto. De qué manera la totalidad se hace presente, por su ausencia, en lo singular. En este sentido, el cine es lo opuesto de la literatura. Borges dice que el problema de Funes es que “no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (490). Según Godard, en cambio, el cine sólo puede pensar a partir de imágenes singulares y concretas.

La mezcla es, al mismo tiempo, indispensable y problemática [...] Toda su literatura está atravesada por el sentimiento de la nostalgia, porque percibe el pliegue de dos mundos, la línea sutil que los separa y los junta, pero que en su existencia misma, advierte sobre la inseguridad de las relaciones [...] En este sentido, la literatura de Borges es de frontera: vive de la diferencia. (108)<sup>10</sup>

El oxímoron, en efecto, es una de las figuras retóricas preferidas por el escritor. Su productividad es tal que no sólo funciona en el nivel del discurso sino también en el plano narrativo, como tema o motor de los relatos. “Historia del guerrero y la cautiva”, “Tema del traidor y del héroe”, “La forma de la espada”, “Los teólogos”, “La muerte y la brújula” o “El Sur”, por ejemplo, están organizados sobre esa tensión entre los contrarios. Pero yendo aun más lejos, diría que la contradicción entre dos opuestos que se atraen y se rechazan estructura toda la obra borgeana: es su horizonte y su condición de posibilidad. El siglo XIX y el siglo XX, la tradición gaucha y la sajona, el jardín familiar detrás de la verja con lanzas y el Palermo del cuchillo y la guitarra, los libros y la vida de acción, la ilimitada biblioteca paterna y la cultura popular, el cosmopolitismo y lo costumbrista, el criollismo y lo fantástico, la vanguardia y el clasicismo: he ahí el fundamento de los textos. A esta lista de elementos en beligerancia, habría que agregar ese otro par de contendientes que forman la literatura y el cine. La original maestría de Borges, lo que hace de él un escritor único, surge allí en donde se encuentra fuera de lugar. No cuando va en la dirección previsible, es decir, convencional, no cuando es un intelectual conservador orbitando en el círculo de Victoria Ocampo, no cuando es un autor en su contexto, un hombre de su época. No allí, sino cuando aprovecha y promueve la tensión. Es posible que, en sus narraciones tempranas, haya abrevado en ciertos films clásicos: en el modo sinóptico de ciertos films clásicos para presentar el argumento, en el carácter romántico de sus personajes, en el tono épico del relato. Pero muy pronto esos films de Sternberg, de Vidor o de Lubitsch que tanto le gustan a Borges se

<sup>10</sup> Ricardo Piglia también ha señalado, a propósito de los dos linajes que organizan esa obra, “cómo lo que está en un lado, falta en el otro: la contradicción, la diferencia y el desplazamiento son la clave de la construcción” (89).

transforman en un paisaje que está empezando a pertenecer a un pasado. Al pasado del cine. Allí en donde se niega a reconvertirse como escritor cinematográfico, Borges encuentra una modulación singular de lo moderno.

¿Cómo constituirse en emblema de la literatura contemporánea con las armas del siglo XIX? Borges es un extranjero y la relación que entabla con el cine pone en evidencia su desarraigo. Un escritor del siglo pasado, pero que no pertenece al siglo pasado, se traba en un combate cuerpo a cuerpo con ese nuevo medio al que no termina de entender y cuya insistente ausencia resulta imprescindible para definir su propia poética. Esa paradoja es moderna. Esa paradoja es la modernidad. La constituye. Igual que el *Angelus novus* de Paul Klee descrito por Benjamin, Borges también entra en cuadro con el rostro vuelto hacia el pasado mientras observa las ruinas de una catástrofe y es arrastrado hacia el futuro por el huracán del progreso. En su inadecuación, en su desgarrada impertinencia, encuentra la fórmula para ser un escritor de su tiempo.

## 5

Ese escritor que es de su tiempo dijo que leyó el *Quijote* por primera vez en traducción inglesa y que durante muchos años consideró que esa versión era superior al original en español.<sup>11</sup> Borges siempre lee en otra lengua. Siempre hay desplazamiento, atribución errónea, lectura de otra cosa. Lee mal. Como sus personajes. Lee mal el detective Lönnrot, en “La muerte y la brújula”, convencido de que la interpretación de un crimen debe ser interesante incluso si, para ello, debe sacrificar toda fidelidad a lo real. Lee mal los Gutres, en “El Evangelio según Marcos”, cuando pasan de las palabras a la acción y, transportados por los acontecimientos del libro, crucifican al hombre que se los ha enseñado. Lee mal Averroes, que intenta desentrañar el sentido de las palabras “tragedia” y “comedia” sin sospechar qué cosa es un teatro. Lee mal Yu Tsun, que piensa que *El jardín de senderos que se bifurcan* es

<sup>11</sup> Esta afirmación en el “Ensayo autobiográfico” no dice la verdad, ya que menciona la edición de Garnier de tapas rojas, que es una edición en español.

una novela insensata cuando, en realidad, se trata de una imagen incompleta pero fiel del universo. Y lee mal Pierre Menard cuando vuelve a escribir el *Quijote*. Pierre Menard: el que peor lee y el que mejor lee, la apoteosis del lapsus, su forma más perfecta. El que ha descubierto cómo instalar la diferencia en el centro mismo de lo idéntico.

Como sucedía con esos lapsus estudiantiles que transformaban “las inscripciones de los carros” en “las indiscreciones de los cardos”, el sentido de estos textos se sostiene sobre una mala interpretación, una incongruencia, un desliz, un paso en falso. Es decir, en la medida en que el sentido es vecino (o el reverso) del sinsentido. El propio Borges dice que “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (450). Como Pierre Menard, Borges siempre acierta mejor cuando falla. Cuando escribe diálogos impronunciables para el cine, cuando atribuye la valentía de los antiguos griegos a los gánsters (y luego, por propiedad transitiva, asigna esa valentía de los gánsters a los compadritos), cuando lee el western como si fuera un género épico, cuando sus personajes realizan acciones inverosímiles e irrepresentables. En ese malentendido, en esa impertinencia, en esa manera inquietante de estar fuera de lugar, el espectador anticuado se convierte en el gran escritor moderno.

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires / Universidad del Cine

## OBRAS CITADAS

- Alifano, Roberto. *Borges. Biografía verbal*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- Benjamín, Walter. “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM - Universidad ARCIS, 1995.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

- Bresson, Robert. *Notes on the Cinematographer*. Londres: Quartet Books, 1986.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Helft, Nicolás y Alan Pauls. *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Oubiña, David y Gonzalo Aguilar. "Partituras (Entrevista a Hugo Santiago)". *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges", en VV.AA., *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 177-85.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Pardo, 1973.