

David Oubiña

El espectador corto de vista: Borges y el cine*

I.

Borges y el cine, el libro que Edgardo Cozarinsky publicó en 1974, fue un aporte clave para pensar la influencia de ciertos films en la obra del escritor argentino. Según Cozarinsky, cierto imaginario cinematográfico resulta fundamental 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 gánsters¹.

En efecto, Borges encuentra allí un dispositivo de resonancia en donde amplificar sus ideas sobre la narración y dar forma a su poética 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 permitirme un desvío por mi anecdotario personal.

II.

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

* Esta ponencia reproduce (con algunos recortes, agregados y modificaciones) el texto de otra conferencia que, con el mismo título, fue publicada en *Variaciones Borges* n° 24 (2007), pp. 133–152.

1 Cito según la reedición del libro, publicado con el nuevo título *Borges en/y/sobre cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 24.

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihaia/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 185–196.

propiedad de actuar sobre los contenidos escolásticos — como un ácido 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 del escritor Willy Cané. 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. Allí en donde alguien había dicho «Wilde y Cané», otro entendió «Willy Cané». De pronto, por obra 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.

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.

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. Gracias a una mínima estocada verbal, la religión y la moral no respondían al temor de la horda primitiva confabulada para asesinar al padre sino que todo había sido motivado por el rencor de una salvaje con sobrepeso.

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 a una improbable colaboración de Manuel Puig con André Bretón pero que el transcriptor atribuía a Jorge Luis Borges. Ese ignoto ensayo era el resultado de escuchar mal el título menos hermético y más descriptivo que se anuncia en «Las inscripciones de los carros». Yo leí esta mención equivocada en unas desgrabaciones de clases que tenían amplia difusión entre los estudiantes. Se podría conjeturar, entonces, qué escribieron en sus exámenes aquellos que se animaron a explicar lo que Borges había afirmado 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. 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 lectura². Ya se sabe

2 Sylvia Molloy ha destacado la atracción del escritor por el dislate: ese corrimiento inesperado — sostiene Molloy — llama la atención sobre «la arbitraria concatenación de

que todo el movimiento creador de Borges consiste en esa práctica del *misreading* que le permite funcionar en forma desplazada. Allí radica la 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 importarnos³. 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. 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. El propio ensayo sobre «Las inscripciones de los carros» no hace otra cosa que eso. El texto funciona porque Borges, digamos, lee mal. Ejerce una violencia productiva sobre esas anotaciones y descubre un sentido que no preexistía a su lectura. 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.

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 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. Es que, además de un padecimiento corporal, la miopía podría definir un modo 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 specie literaria*, no sólo porque utiliza un saber aprendido en los libros sino, ante todo, porque proyecta la literatura sobre ellos. El escritor-espectador mira 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 Joseph von Sternberg; por eso declara que,

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» (Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 161).

3 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 410.

cuando una película tiene un buen argumento, no importa tanto el director; y por eso, si rescata el hecho de que Hollywood preserve 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.

III.

¿Qué ve Borges en los films que reseña? Por un lado, admira los argumentos logrados: eso le permite rescatar un film como *Morocco* (Joseph 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 eficaz⁴.

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 Lavalley 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 sorpresa) en la calle Lavalley⁵.

4 Reproducido en: Cozarinsky, *Borges en/y/sobre cine* (n. 1), p. 67. 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 Flemming, 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» (*ibid.*, p. 71).

5 *Ibid.*, p. 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»⁶.

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»⁷. Resulta significativo que un escritor tan atento a las formas literarias, tan experto en los ardides 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 audiovisual⁸. 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.

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)⁹. Sin embargo, en otras ocasiones, esa modalidad se vuelve problemática.

6 *Ibid.*, p. 55.

7 *Ibid.*, p. 36.

8 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 gánsters y en el western, tres formas de la épica y la magia» (Nicolás Helft/Alan Pauls, *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 80).

9 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» (Diálogo del film *Invasión*).

Es que, a menudo, los diálogos que escribe Borges son impronunciables. Bioy Casares dice que «su pasión por la palabra lo pierde»¹⁰ y se queja de que no basta con poner en primera persona textos que, en una novela, irían en tercera. 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 Mix¹¹.

Bioy no dice su opinión 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, Ulyses Petit de Murat, Hollywood lo adoctrinaron: [según su opinión] el cine es para un público inferior. Hay que escribir una novela de Carolina Invernizzio, de [Madame Delly]; vale decir, hay que ser lo que [el propio Borges] dice que no se puede ser: un autor en dos niveles¹².

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 diferenciar 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 recordar la idea de un cine industrial, significa que su gusto en esta materia es vulgar y poco refinado¹³. Que Ulyses 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

10 Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006, p. 1240.

11 *Ibid.*, p. 1300.

12 *Ibid.*, p. 1301. 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, *Borges en/y/sobre cine* (n. 1), p. 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, *Borges* (n. 10), p. 1240).

13 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.

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 guiones 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 estatuto 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: a Borges le interesa qué puede hacer un escritor *con* el cine, a Bioy le preocupa qué debe hacer un escritor *por* el cine.

En este punto, tal vez, los quince 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).

IV.

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»¹⁴. 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 vista¹⁵. Como si eso fuera una prueba

14 Bioy Casares, *Borges* (n. 10), p. 112.

15 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

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 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. En su momento resultó sorprendente 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 borgeano. Bioy Casares intuye que es preciso dialogar con esos 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* radica 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:

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 amor¹⁶.

una metáfora, e mi caso: yo veo muy poco...» (Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Pardo, 1973, p. 46).

16 David Oubiña/Gonzalo Aguilar, «Partituras (Entrevista a Hugo Santiago)», en: D. O./G. A., *El guión cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 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 *démodé*. 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 cine¹⁷. 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»¹⁸. Y tal como lo

17 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» (Roberto Alifano, *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, p. 64).

18 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» (Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Londres, Quartet Books 1986, p. 51). ¿Cómo se logra una imagen estilizada allí donde todo es referencia? El método de Bresson consiste, primero, en conseguir que las

demostró Jean-Luc Godard, el cine carece de toda capacidad de abstracción 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 concreto¹⁹. ¿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 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 Borges²⁰.

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» (*ibid.*, p. 101).

19 ¿Cómo puede la imagen meditar sobre aquello que muestra? Jean-Luc 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 irreductible 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» (Borges, *Obras completas* (n. 3), p. 490). Según Godard, en cambio, el cine sólo puede pensar a partir de imágenes singulares y concretas.

20 Como escribió Beatriz Sarlo: «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» (Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 108). 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» (Ricardo Piglia, «Ideología y ficción en Borges», en: VV. AA., *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 89).

«Historia del guerrero y de 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, en verdad, la confrontación 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 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 Benjamin²¹, 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.

V.

Ese escritor 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. Borges siempre lee en otra lengua. Siempre hay

21 Walter Benjamín, «Sobre el concepto de historia», en: W. B., *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, LOM – Universidad ARCIS, 1995.

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. Leen 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 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»²². 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.

22 Borges, *Obras completas* (n. 3), p. 450.