

PABLO A.J. BRESCIA: "El cine como precursor:
von Sternberg y "Borgo"



AUTORIDADES

Decano
Prof. Dr. Luis A. Yanes

Vicedecano
Dr. José Emilio Burucúa

Secretario de Asuntos Académicos
Lic. Ricardo Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado
Dr. Félix Schuster

**Secretaria de Extensión Universitaria
y Bienestar Estudiantil**
Prof. Gladys Palau

Secretario de Supervisión Administrativa
Dr. Antonio Marcelo Scodellaro

Prosecretaria de Publicaciones
Prof. Gladys Palau

Consejo Editor de la Facultad
Berta Braslavsky - Francisco Bertelloni
Susana Romanos de Tiratel
Fernando Rodríguez - Adrián Vila
Susana Zanetti - Carlos Herrán.

Consejo Directivo
Profesores
José Emilio Burucúa
María Isabel Santa Cruz Oubina
Celina Esther Manzoni Oca
Alicia Wigdorovitz de Camilloni
Ana María Lorandi - Elena Filipina Huber
Guillermo F. Ogilvie - Alcira Beatriz Bonilla.

Graduados
Alejandro Cattaruzza - Gabriela Diker
María Rosa Jurado - Héctor Eduardo Sartelli.

Alumnos
Rafael Cullen Wilson - María Julia Arcioni
Hernán Javier Lo Iacono
Fernando Héctor Pedroza.

Espacios

de crítica y producción

Nº: 17 Noviembre - Diciembre de 1995.
Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras -UBA.
Secretaría de Extensión Universitaria
y Bienestar Estudiantil
Puán 480 (1406)
Buenos Aires, ARGENTINA. Tel. 432-3595/0465.
ISSN 0326-7946

Comité de Redacción
Jorge Dotti - Gladys Palau - Jose Sazbón - Pablo Gentili

Asesor Editorial y Secretario de Redacción
Carlos Dámaso Martínez

Colaboran en este número
Jorge Dotti - Beatriz Trastoy - Martín Kohan - Susana Cella
José E. Burucúa - Héctor Roque Pitt - Julia E. Sagaseta -
Cristina Siscar - Elsa Drucarof - Diana París - Vicente Muleiro
Nora González - Samuel Zaidman - Fermín Rodríguez - Sergio
Pastormelo - Gonzalo M. Aguilar - Pablo A. Brescia David
Oubiña - Pablo E. Pavesi - Viviana Ackerman - Marcela
Dómine - Eduardo Grüner - Alma Rodríguez - Armando
Capalbo - Gastón D. Prieto - Samuel M. Cabanchik - Américo
Cristófolo - Verónica Pagura - Mariel Soriente - Alejandra
Laera - Osvaldo Gallone - Graciela Speranza

Colaboración administrativa:

Paola Morán

Diseño Gráfico

Mariana Díaz Graffigna - Rafael Ayesa

Editores Responsables

Carlos Dámaso Martínez y Gladys Palau

Coordinador Técnico de Publicaciones

Mauro Dobruskin

Coordinadora Editorial de Publicaciones

Sara I. Pérez

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Imprenta

Facultad de Filosofía y Letras -Puán 480-Buenos Aires

Ilustraciones:

Alberto Klix: Nació en Salta en 1944. Vive en Buenos Aires desde 1971. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en el país y en el exterior. Primer Premio XXIX Salón Nacional de Dibujo y Grabado, 1993. En 1994 participó en la muestra colectiva «Arte Argentina», realizada en Alemania.

Julio Pagano: Nació en Santa Fe. Residió en Madrid (España) desde 1979 a 1984. Recibió, entre otros, los siguientes premios: Gran Premio de Honor Dibujo, Salón Municipal de Buenos Aires, 1969. Gran Premio de Honor Dibujo, Salón Nacional de Buenos Aires, 1974. Primer Premio Dibujo, VII Bienal Internacional, Barcelona, España. Ha participado en muestras individuales y colectivas en Salones y Bienales de España, Argentina, Cuba y México.

Advertencia: Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, sin el permiso previo por escrito de los responsables de Espacios.

El cine como precursor: von Sternberg y Borges

PABLO A. J. BRESCIA

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.
Jorge Luis Borges

1. Introducción

El cine y Jorge Luis Borges nacen casi con el siglo XX: el cine en 1895; el escritor argentino en 1899. Coincidencia premonitória. Entre ambos se establece una fructífera relación dialéctica que va más allá de la mera influencia de uno sobre el otro. Dentro de una época que busca crear nuevos tiempos y nuevos espacios, la narrativa borgeana y el medio cinematográfico intentan edificar la "otra" realidad a través del arte —llámese cine o literatura.

El análisis crítico de la relación Borges-cine tiene un marco de referencia fundamental: el trabajo pionero de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine* (1974).⁰ En este libro, se hace una introducción general al tema, se reúne el *corpus* de la crítica cinematográfica publicada por Borges en *Sur* (dieciséis reseñas en total) y se comentan las películas adaptadas de los cuentos. La mayoría de los estudios realizados desde entonces —una decena de artículos— se ocupa de presentar una

semblanza panorámica, hablar sobre las reseñas o señalar conexiones entre Borges y un director y/o un film en particular o entre el escritor y un tipo de cine específico.¹ En este espacio poco explorado del mundo borgeano, el tiempo parece haberse detenido: la crítica post-Cozarinsky (salvo algunas excepciones) ha reducido el interés de Borges por el cine a una serie de repeticiones de los pocos, aunque significativos, comentarios de este escritor sobre la cuestión que nos ocupa.

Así desfilan, cronológicamente, las reflexiones borgeanas que refieren al cine, recogidas —en su mayoría— por aquellos estudios: la intención de Borges, en la biografía literaria *Evaristo Carriego* (1930), de presentar "según el proceder cinematográfico" una continuidad de figuras que cesan para capturar el ambiente de Palermo, barrio de Buenos Aires; las escuetas pero cruciales referencias a Josef von Sternberg y a sus películas en "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia"; el comentario del prólogo a la primera edición —1935— de *Historia universal de la infamia* ("Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis lecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los pri-

meros filmes de von Sternberg"); las lágrimas de Borges al ver en el cine las valientes muertes de los *gangsters* de Chicago (*Obras completas* 105, 221, 230-2, 289; Cozarinsky 15).² Los críticos se apropian de estas sentencias, ineludibles en el estudio de la relación Borges-cine, para realizar una suerte de muestrario intertextual (válido, importante, finito) entre los primeros pasos narrativos de Borges y de von Sternberg. Una mirada atenta a este *corpus* crítico permite adivinar el carácter polifacético de la interacción entre Borges y el cine. Desde mi propio interés sobre el tema, marco cuatro ejes principales que definirían esta relación: (1) El papel de Borges como crítico cinematográfico, a través de las reseñas que aparecen en su mayoría en *Crítica*, *El Hogar* y *Sur*, entre 1929 y 1944;³ (2) su desempeño como guionista, en colaboración con Adolfo Bioy Casares, en *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* en 1951;⁴ (3) Borges-en-el-cine, aspecto que refiere a las películas hechas a partir de sus cuentos⁵ y a las citas y los temas borgeanos de films como *L'Année dernière à Marienbad* de Alan Resnais;⁶ (4) el-cine-en-Borges, es decir, el impacto del medio cinematográfico en su escritura.

Este último eje es quizá el más enriquecedor. El diálogo que se establece a fines de los años veinte y comienzos de los treinta entre el joven escritor y el nuevo arte muestra, en una de sus facetas, cómo la afición de Borges por el cine repercute en lo que será la estética de su creación y en algunos temas de su narrativa.⁷ Un acercamiento preliminar a su perspectiva sobre el cine, a través de reseñas y comentarios, me permite elaborar una primera propuesta: Borges ve en el cine la confirmación de su postulación de la realidad. Mi segunda propuesta es tomar la interpretación borgeana del término "precursor" y postular a Josef von Sternberg como nombre importante en la lista de precursores borgeanos (Stevenson, Chesterton, Kafka, Poe, Macedonio Fernández, *et al.*). Así como la presencia tácita—y explícita—de estos escritores en Borges trasciende la mera cita y se propone desde la mecánica del relato, el cine de von Sternberg va más allá de las conocidas referencias textuales y los ejercicios imitativos y se entrelaza en su proceso narrativo—mediante dos elementos definidos: el montaje y la épica—con la prosa del escritor argentino. Esto es lo que le gana un lugar preminente en la lista.

2. La postulación de la realidad: Borges "lee" cine

En una entrevista que C. A. Barone le hace en *Sur* en 1974, Borges dice que siempre vio al cine "desde su costado narrativo" (133). Es decir, el cine representa una manera, distinta de la literatura, de construir una narración. Según Cozarinsky, el cine le sugiere a Borges la posibilidad de postular una realidad mediante momentos vívidos que ofrezcan una sintaxis menos discursiva que la verbal (23). Borges busca una economía de elementos, una narración que condense y sintetice; busca "editar" su propia cinta.⁸ El cine ofrece esa posibilidad: la creación de una "segunda realidad" donde se privilegia la inmediatez de la imagen es uno de los elementos cinematográficos que más le interesan. Alexander Coleman, en "Cutting a Film and Making Ficciones", reafirma estos conceptos:

Borges saw, observed and "read" the films of Chaplin, King Vidor, Eisenstein, Carl Dreyer [...] as possible strategies for his own work—that is, stories and poems which in many ways can be read as

if the blank page were a screen, crowded with apparently chaotic images and appearances, laid out with grand chronological freedom, in a total fluidity of time. Borges saw in film a freedom and insouciance toward and against reality, a counter-reality if you will, *one that he wished to gain for literature itself* (100; énfasis mío).

La postulación de una cierta realidad en la narración es recurrente como tema en la obra de Borges. En *Discusión*, se observa que, en medio de los dos ensayos principales que se ocupan de la materia—"La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia"—, Borges intercala dos reseñas cinematográficas que titula simplemente "Films". Más revelador aún es el hecho de que en el prólogo diga que estas tres notas "responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo" (177). A sus disquisiciones ensayísticas agrega comentarios sobre cine, conformando un tríptico que tiene como objetivo cimentar su concepción de los principios esenciales de la narrativa: asumir el carácter de objeto artificial del relato pero crear en él una (ir)realidad donde se prohíbe lo superfluo y se favorece lo mínimo y lo sugerente. Para ello se vale de la literatura y—esto es lo significativo—del cine como vehículos narrativos.

En "Films", el escritor argentino elogia *El asesino Karamasoff* (1931) porque su realidad alucinatoria "no es menos torrencial que la de *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg", y critica *Luces de la ciudad* de Chaplin (1930) porque "su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad" (222-23). En otra de sus reseñas, utiliza su arma predilecta como crítico cinematográfico—el elogio ambivalente—para hablar sobre *The Informer* (1935), de John Ford: "lo juzgo demasiado memorable para no estimular una discusión y para no merecer un reproche" (Cozarinsky 38). Borges critica la motivación excesiva del protagonista y aprovecha la oportunidad para recalcar sus ideas acerca de la postulación de la realidad en la narración: "La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad: de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles" (38).

Borges afirma en el primer artículo del tríptico que el método más óptimo para postular la realidad es la invención circunstancial ya que su imprecisión se asemeja a nuestra percepción. El lector de literatura y cine considera que la mejor manera de narrar es a través de "una serie de [...] pormenores lacónicos de larga proyección". Es la estrategia narrativa que ve en Enrique Larreta, H. G. Wells, Daniel Defoe y en las "novelas cinematográficas de Josef von Sternberg [...] (221). En la tercera nota señala: Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real [...] En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la *infinita novela espectacular que compone Hollywood* [énfasis mío] con los plateados *ídola* de Joan Crawford [...] Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia (230).

No se trata de ceder al impulso mimético e intentar presentar la realidad en todos sus detalles pues esto lleva a infinitas y tediosas operaciones de concatenación; la narrativa que sigue el orden de la magia propone vínculos inesperados y postula una realidad precisa donde todo episodio es pertinente. Es una vuelta a lo primitivo que sugiere "un vínculo inevitable entre cosas distantes" (230). Borges propone como ejemplo el diálogo inicial de *Underworld*, de von Sternberg: "versa sobre la delación, la primera escena es un troteo en una avenida; esos rasgos resultan premonitorios del asunto central" (232). Distinto a un esquema de causa-efecto lógico, este proceso causal mágico, donde "profetizan los pormenores", encuentra en el cine una de sus expresiones más acabadas. A partir de allí, Borges verá reflejada parte de "su" realidad en las películas de von Sternberg.

3. Von Sternberg en Borges: montaje+épica=narración.

Tanto en entrevistas como en prólogos, ensayos, críticas de cine y en las mismas ficciones, Borges reconoció la influencia en sus narraciones del primer cine de Josef von Sternberg—el de *Underworld* (1927), *The Last Command* (1928), *The Drag Net* (1928) y *The Docks*

of New York (1928).⁹ Admiró en el director austro-norteamericano esa capacidad extraordinaria para recrear atmósferas y estilizar sobriamente a sus personajes. Con el estudio minucioso del gesto y la creación de *mise-en-scenes* inolvidables, von Sternberg logra crear un ritmo narrativo ágil que cautiva al espectador.

Las narraciones tempranas de Borges llevan la impronta del cine de von Sternberg, lo que ha sido debidamente señalado en su momento por la crítica. Dos elementos de dicho cine se convertirán en medulares para la *totalidad* del corpus textual borgeano. Por un lado, Borges, interesado en el "costado narrativo" del cine, entiende que la narración cinematográfica se construye por medio de una secuencia de imágenes que produce un todo que no es mera suma de partes. Este procedimiento técnico, el montaje, permite narrar sin demasiadas explicaciones, enlazando imágenes e ideas que no responden necesariamente a una lógica causal. En el tejido narrativo borgeano, esta concepción del relato será fundamental. Por otro lado, Borges, lector y espectador hedónico, proclama abiertamente su gusto por las epopeyas clásicas y la novela de aventuras. Esto explica en parte su predilección por el cine de géneros —los *westerns*, el film policial, las películas de *gangsters*.¹⁰ Y en este juego de gustos literarios y cinematográficos, la épica como variante temática, la narración en donde los personajes quedan definidos a través de sus acciones, se convierte en una poderosa fuerza motriz de muchas de las ficciones borgeanas.

3.1. El montaje

Lo que en la terminología cinematográfica se denomina montaje tiene una larga tradición literaria: el montaje paralelo, por ejemplo, puede relacionarse con la práctica de narrar alternando tiempos y espacios; el montaje por analogías refiere al viejo arte de la metáfora. Al analizar la narrativa cinematográfica de Borges —caracterización cuestionable—, Cristina Ferreira-Pinto explora esta idea:

Muchas veces la literatura sirvió de fuente para el desarrollo de técnicas cinematográficas. D. W. Griffith, por ejemplo, afirma que sacó la idea del "montaje paralelo" (mostrar alternadamente dos historias diferentes o dos partes de una

misma historia) de sus lecturas de Charles Dickens (496).

Pero en el cine, el efecto que produce la acumulación de imágenes es distinto: la imagen en la pantalla, viva y dinámica, llega al espectador con una inmediatez imposible de lograr en la literatura. Pasar de una imagen a otra con una rapidez que no conoce de pausas ni explicaciones es atributo específico del cine. Borges reconoce los recursos de la enumeración y la superimposición de imágenes como originalmente literarios, pero ve en el cine una variación interesante de estas técnicas que permite una comunicación más directa.

En la narrativa de Borges, el montaje se da a través de aquellas "enumeraciones dispares" a las que alude en su prólogo de 1935 a *Historia universal de la infamia* (289). Borges experimenta con una sucesión de tomas, continuas o discontinuas, que aspira a crear un efecto visual determinado. Para decir "lo indecible" se recurre a una enumeración de imágenes-signos. Pero esta sucesión de imágenes, aparentemente caótica e inconexa, debe tener su propia lógica interna; los signos deben guardar una relación entre sí y unificarse en la mente del lector-espectador. En *Evaristo Carriego* la seguidilla de "tomas" —el "arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce [...] no pretende ser una transcripción objetiva, cuasifotográfica, sino una evocación de un espacio (Palermo), hecha de manera subjetiva e imaginativa (105). En este caso, Borges elige el arreo, las chúcaras y el agua para "narrar" este barrio de Buenos Aires. Sabe sin embargo que lograr el tono apropiado que permita narrar mediante imágenes es empresa difícil. El cine soviético, por ejemplo, se queda en "la mera antología fotográfica" (222).

Las primeras películas de von Sternberg utilizan la versatilidad del montaje y la elipsis para relacionar personajes, acontecimientos, tiempos o lugares. El montaje yuxtapone imágenes con la intención de mostrar acciones separadas en el espacio pero simultáneas en el tiempo o viceversa, o propone una sucesión de imágenes que indican el paso del tiempo, como es el caso de las escenas de *Underworld*. John Baxter explica:

In the opening scene a lurching drunk [Rolls Royce] on an empty street reels back as the windows of the building past which he staggers explode into shards. Looking up at the man who bursts out of the bank with a cash box under his arm, the drunk smiles laconically and says, "the great 'Bull' Weed closes another bank account" [...] There is an abrupt jump to the next scene, in which "Rolls Royce" is the sweeper in a bar where rival gangster Buck Mulligan attempts to humiliate him [...] Weed comes to the rescue, and in an even more abrupt transition Royce, now impeccably dressed and installed in a comfortable apartment, is seen as Weed's secretary (39).

La capacidad de von Sternberg para lograr un ritmo narrativo dinámico y directo mediante el uso abrupto y caótico del *editing* atrapa a Borges. A pesar de la exageración barroca (de la que, según Borges, peca von Sternberg a partir de su asociación con Marlene Dietrich), el escritor argentino espera anhelante las películas del "viénés con sueño". Al reseñar *Crime and Punishment* (1935), dice:

Adoctrinado por el populoso recuerdo de *Capricho imperial* [1934] yo aguardaba una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras bruscas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos. Yo aguardaba, en fin, la normal pesadilla de Sternberg (Cozarinsky 41).

Es claro que para Borges uno de los aspectos más atractivos del cine de von Sternberg es esa capacidad desbordante de acumulación, su *ars combinatoria* de imágenes. *Crime and Punishment* lo desilusiona, sin embargo; considera "nulo" este film y se consuela pensando que quizá sea una etapa necesaria para llegar a una película que "no sólo rehúse los encantos peculiares de lo caótico, sino que se parezca —otra vez— a la inteligencia" (42). Ese "otra vez" refiere a las primeras películas de von Sternberg.

Uno de los mejores ejemplos de la técnica de montaje en Borges aparece en uno sus cuentos más celebrados, "El Aleph" (1949).¹¹ El protagonista —un "Borges" ficticio— ve una pequeña esfera que contiene todo el universo y dice: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (625). A partir de allí, inicia la enumeración:

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 iame-



diatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena [...] vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa [...] (625-26).

Y hacia el final de este párrafo se intensifican las imágenes y las sensaciones: “vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré [...]” (626).¹²

Aquí Borges se encuentra frente a un problema: ¿cómo transcribir una visión simultánea del universo? La respuesta es asombrosamente simple: no transcribir, sino presentar una serie de imágenes aparentemente incoherentes que provoquen en el lector la sensación de estar viendo *todo al mismo tiempo*. Borges seguramente tuvo en cuenta el cine y el montaje. Con un énfasis en el “ver” —que es lo que construye un ritmo narrativo de gran intensidad, a partir de una fragmentariedad semántica paralela a una continuidad sintáctica— resuelve presentar si no *el* universo, *si su* universo, a través de una pirámide, un laberinto, espejos, tigres, un astrolabio persa, etcétera (y por eso se justifica una frase tan hermosamente hermética como “convexos desiertos ecuatoriales”). Lo prodigioso es que una visión tan subjetiva y única logre, en primer lugar, crear en el lector el mismo efecto de vértigo y pesadilla que produce en el protagonista y, en segundo lugar, “narrar” el universo, señales ambas de que quizá Borges haya logrado alcanzar en este cuento un efecto inmediato con el uso de la técnica del montaje.

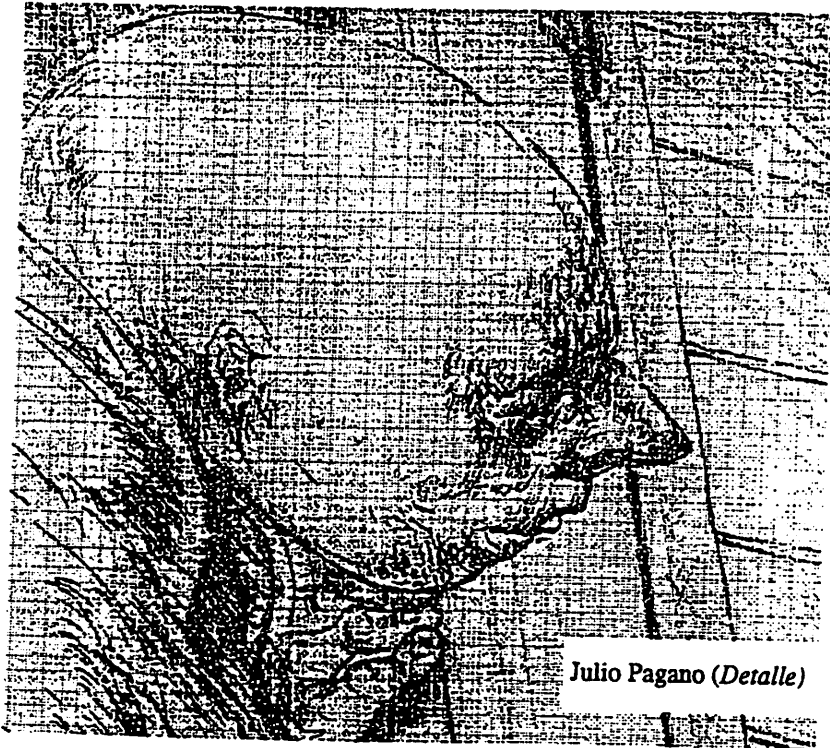
En este relato presenciamos la confrontación entre el ver simultáneo (cine-imagen) y la transcripción sucesiva (literatura-palabra). Borges opta por una fusión de estos dos extremos e incorpora a la estética de su creación recursos cinematográficos que permitan una comunicación más sugerida pero no por ello menos directa.

Dentro de este contexto de influencias mutuas entre cine y literatura, cabe acotar una relación intertextual que va de Walt Whitman a Borges, pasando por el cine. En su comentario a “El Aleph” que aparece en *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*,¹³ Borges explica que en ese cuento había tratado de construir un catálogo limitado de cosas infinitas, *a la* Whitman (264). En *Literature and Film*, Robert Richardson indica que “as montage was later to work in film, so Whitman used a technique of simply aligning images in such a way as to create a logic of images themselves” (26). De aquí que la poesía de Whitman pueda ser considerada como un paso precursor del cine y la narrativa borgeana. Borges ve en el montaje la confirmación de la viabilidad de la técnica de Whitman y allí mismo traza su camino: de la literatura al cine y de nuevo a la literatura.

Al ser el oxímoron una de sus figuras gramaticales favoritas, no sorprende que la relación entre Borges y la imagen sea paradójica en su literatura. En el prólogo

a la segunda edición de *Historia universal de la infamia* (1954), dice que este libro “[n]o es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes [...]” (291); es decir, una pantalla. En su primera etapa narrativa, Borges pretende que la imagen sea dominante. Con el transcurso del tiempo (quizás a medida que su ceguera avanza), se apoya más en la abstracción para construir sus ficciones y llegará a creer que es mejor un libro no visual. En sus últimos textos, intentará combinar la fuerza de la escenificación visual con el magnetismo de la palabra.¹⁴ Aún en sus juegos más intelectuales y metafísicos, Borges produce sus imágenes más perdurables: el disparo del espía chino Yu Tsun contra el sinólogo Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan” o las galerías hexagonales de “La biblioteca de Babel”, por ejemplo.

Las posibilidades que otorga el montaje cinematográfico le permiten a von Sternberg definir el arte como “the compression of infinite spiritual power into a confined space” (Baxter 10). Borges adopta esa postura y para poder comunicar la espiritualidad infinita de la vida en el espacio limitado del texto recurre en varias ocasiones a la idea de la enumeración y el montaje, no como meras acumulaciones de detalles visuales sino como combinatorias que apuntan hacia una idea o un concepto que prioriza lo mágico. De esta manera, en las páginas borgeanas, el “caos ordenado” de la enumeración, presente en



Julio Pagano (Detalle)

la literatura, se ve reforzado por la lógica abrupta del montaje cinematográfico, fusionándose ambos en un recurso narrativo importantísimo para Borges.

3.2. La épica

La "emoción épica" como variante narrativa es otro de los aspectos que Borges admira en el primer cine de von Sternberg. Para el escritor argentino, debemos al cine, y específicamente a Hollywood, el renacimiento de la épica. En la entrevista en *Sur*, es categórico: Lo que me parece que corresponde es rendir tributo a Hollywood en un aspecto esencial, porque a través del "western" pudo vindicar el género épico cuando la literatura lo había ya abandonado [...] esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte. Por supuesto, Hollywood aportó varias desdichas [...] pero sus "cowboys" y sus dramas del Oeste serán un legado para siempre (135).

Según Borges, el cine de géneros viene a rescatar un rasgo narrativo que la literatura parece haber olvidado: la importancia de la trama y de la acción de los personajes. Volvemos al tema de la postulación de la realidad y la concepción de la narrativa. En su prólogo a la novela de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), Borges reitera sus ataques

contra la novela que él llama "psicológica", a la que considera "informe"; elogia además la novela de aventuras porque "no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada [...]" (10; énfasis mío).

¿Por qué entonces esta pasión borgeana por las películas de corte épico? En primer lugar, el argumento es sólido con una unidad aristotélica de tiempo, espacio y acción. David Bordwell, en su estudio sobre la narración en el cine, amplía este concepto, señalando que los guiones en Hollywood han insistido durante mucho tiempo en la clásica fórmula orden-desorden-restablecimiento del orden. Para Borges, una cierta rigurosidad en la trama es característica esencial de la narrativa.¹⁵ En segundo lugar, se privilegia la situación de los personajes sobre la caracterización melodramática. Los protagonistas en estas películas están definidos; "Rolls Royce", "Bull" Weed (*Underworld*) y Bill Roberts (*The Docks of New York*) no necesitan explicar sus actos. En el mismo contexto de cine de géneros, Enrique Lacolla habla de los personajes del *western*:

Las figuras ideales del "western" épico, no tienen trasfondo. Queremos decir que no ocultan nada, que viven abiertamente la plenitud de su carácter ante el público. No hay en ellas capas superpues-

tas, motivos recónditos que los empujen a obrar [...] El "malo" es malo con toda su persona; sus pasiones son violentas pero simples y afloran de inmediato a la superficie (27).

Por último, la aventura y el heroísmo, quizá contenidos en un solo gesto que profetiza el resto de la historia, emocionan y conmueven, cualidades que caracterizan el buen cine y la buena literatura según Borges. La causalidad, principio fundamental, no es lógica sino mágica. La estructuración clásica de un argumento no agota sus posibilidades. Según Bordwell, el film clásico es un ente "cerrado" espacial y temporalmente, pero no causalmente. La progresión causal del cine clásico siempre abre nuevas posibilidades narrativas en la trama.

Las narraciones de *Historia universal de la infamia* tienen una deuda con el cine de von Sternberg que, como ya dijimos, Borges reconoce en el prólogo a la primera edición. Es aquí donde se observa claramente el paralelismo con los personajes de *Underworld* y otras películas. En el caso de "El asesino desinteresado Bill Harrigan", el escritor argentino intenta plasmar la vida de Billy the Kid¹⁶ a través de secciones subtituladas que, como señala Diane Accaria en "¡Cámara, acción, Borges!", refieren a "una construcción de estilo cinematográfico, cuadro por cuadro". Aquí se advierte una intención consciente de plasmar en la página una especie de montaje (10). En el breve primer párrafo de este cuento el narrador enuncia la palabra "imagen" cuatro veces: habla del "jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que anurden el desierto". Al pasar de una escena a otra, Borges rinde un tributo velado a von Sternberg: "La Historia [sic] (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna [...]" (316-7). Y aparece luego la confrontación entre Billy y un pistolero mexicano, en favor del protagonista. Billy the Kid es definido como personaje por medio de una de las virtudes épicas fundamentales: el coraje.

En las ficciones que forman parte de este libro, Borges trata de presentar la vida de estos "infames" en dos o tres escenas vividas, en donde comunica la acción pura y elemental. En narraciones posteriores, a

pesar de inclinarse por juegos más intelectuales, insistirá en la primacía de la situación sobre la motivación de los personajes y no abandonará el matiz épico en sus cuentos; basta mencionar el duelo entre Juan Dahlmann y el compadrito en el final de "El Sur", la confrontación entre el detective Lönnrot y el tiburón Red Scharlach en "La muerte y la brújula" y la variación del duelo entre Martín Fierro y el negro en "El fin".

El primer cine de von Sternberg responde a estos delineamientos.¹⁷ En una de sus cartas dice: "I have always avoided emotionalizing my films, choosing rather to present emotion as a casual component of other elements" (Weinberg 135). En la exploración de la realidad que ensaya este director prevalece la circunstancia sobre cualquier intento de profundidad psicológica mal entendida; lo épico comunica la emoción por medio de sus relaciones con el argumento. El análisis de *Underworld*, *The Docks of New York* y *The Drag Net* que presentan René Jeanne y Charles Ford en *Histoire Encyclopédique du cinéma* define esta etapa de Sternberg y, al mismo tiempo, permite establecer la relación entre el primer cine del director austro-norteamericano y los elementos de sus películas que entusiasman a Borges:

The personages he most incisively animates are those who are devoid of complications and psychological subtleties, and who are moved by primitive feelings of extreme violence [...] However, these characters are never simple, because their animator knows how to enrich them throughout the action that motivates them, without being obvious about it and without ever slowing down the action (citado en Weinberg 211).

Bill Roberts, protagonista en *The Docks of New York*, es un buen ejemplo de este tipo de personaje "épico". Marinero, proclive a la pelea y el alcohol. Bill no vacila en lanzarse al mar y rescatar a una dama en apuros, casarse con ella en la taberna "The Sandbar" y abandonarla al día siguiente; todo esto en menos de veinticuatro horas y sin demasiadas explicaciones.

Un vestido robado será en este caso el "pormenor de larga proyección" que causa el retorno de Bill, quien se presenta ante la corte de justicia para recibir el castigo —dos meses de cárcel— que su esposa, resignada a su suerte pero sin emitir queja alguna, se disponía a aceptar. Final anticlimático pero verosímil dentro de la realidad de esta película, en la cual von Sternberg vuelve a recurrir a una mezcla

de realismo y poesía para estructurar una narración desprovista de detalles superfluos y así postular una realidad donde los personajes se definen con sus acciones.

Un ejemplo importante que se relaciona con el elemento épico e indica la manera en que Borges quería hacer cine son los guiones que escribe junto a Bioy Casares: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Preparados en 1951, estos guiones trasuntan, con marcada nostalgia, las primeras películas de von Sternberg. En un prólogo revelador, que encapsula su concepción no sólo del cine sino también de la literatura, los autores vuelven a enfatizar la épica: "Por cierto que ambos films son románticos, en el sentido en que lo son los relatos de Stevenson. Los informa la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya" (*Los orilleros, El paraíso de los creyentes* 8).¹⁸

De la primera historia, Borges y Bioy Casares dicen en el prólogo: "fue el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje [...]" (9).¹⁹ Allí, en el límite entre la zona rural y la zona urbana, los habitantes de las orillas crean un mundo violento de traición, venganza y crimen, pero también de amor, desde donde surge esa "mitología oral del coraje". Hacia el final, el duelo de cuchilleros entre Morales, el protagonista, y Silveira —que refiere al clásico duelo de pistoleros de los *westerns*, trasladado a las orillas porteñas— adquiere un laconismo en los gestos y en las palabras que sugiere el tono épico de aquellos momentos memorables de von Sternberg, plenos de acción pura, que ahora Borges y Bioy Casares intentan plasmar.

SILVEIRA (como continuando la frase).— Y que si agua se lleve a uno de los dos.

MORALES.— Primero el agua y después el olvido.

Légan al puente. Toman posiciones. Silveira enrolla el poncho en el brazo izquierdo. Sacan los cuchillos.... Pelean con grave decisión, sin apuro, como ejecutando un trabajo (78-9).

El contexto de *El paraíso de los creyentes* es urbano: una historia de *gangsters* en Buenos Aires. Este guión es un complejo entretreído de tramas y asociaciones que vuelve a tener como temas principales el amor, la traición y la muerte.²⁰ Cerca del final, una reflexión del protagonista resume el destino fatídico de los que forman parte del mundo del hampa:

ANSELM.— Nada de eso me importa. Usted ha matado a un hombre y yo ahora podría matarlo. No lo hago porque usted, Larrain, ya está muerto. Su destino es morir como ha vivido, en la traición y en el crimen. Que otros como usted lo maten, cuando le llegue la hora (127).

En ambos textos, Borges y Bioy Casares no se detienen en un regodeo ante la violencia y la infamia, ni tampoco recurren al sentimentalismo de la lástima y el arrepentimiento; destacan el más esencial de los valores épicos: la valentía, inducida en ambos casos por el amor.

En sus cuentos y también en estos dos guiones, Borges con frecuencia pone en práctica los lineamientos básicos del género épico que admira en sus autores favoritos y en el cine de von Sternberg. Fundamentalmente, rescata la idea de la acción, unitaria e íntegra, como protagonista principal del relato. Los personajes son arquetipos que encarnan virtudes y contradicciones inherentes a la naturaleza humana; "meros sujetos de la acción, formas huecas y plásticas en las que puede penetrar el espectador, para participar así de la aventura" (7). Borges es fiel a su concepción esencial de la literatura y vuelve a la etimología de la palabra "epopeya": del griego *epos*, significa narración.

4. Una reflexión final: el proceso de doble creación

La concepción de la realidad en von Sternberg tiene una relación íntima con el pensamiento borgeano sobre realidad, irrealdad y narrativa. El director de cine dice, en una de sus cartas: "all art is an exploration of an unreal world" (Weinberg 139). Borges no habría usado mejores palabras para referirse a su literatura. La ficción (cine o literatura) debe asumir su "irrealidad", su artificialidad desde un principio, para luego sí establecer las imprescindibles conexiones con la "primera" realidad. En el cine, la realidad que le interesa a Borges se construye mediante un montaje que prioriza la acción y la caracterización épica de los personajes, ambos elementos indisolubles en una práctica narrativa que, por medio de acumulación de imágenes, saltos en el tiempo y en el espacio y gestos que profetizan, deja que el lector-espectador ate cabos y así construya él mismo la narración.

Adoptando la perspectiva abierta que Borges sugiere en "Kafka y sus precursores" podemos indicar que la relación Bor-

ges-cine es un proceso de coincidencias e iluminaciones mutuas: el cine modifica nuestra lectura del escritor argentino; asimismo, la narrativa borgeana modifica nuestra concepción del cine. En estas muestras que toma el montaje y la épica como elementos básicos que aúnan el cine de von Sternberg con la narrativa de Borges, observamos cómo funciona la doble creación: adivinamos aspectos del cine de este director en Borges, pero si Borges no hubiera escrito de determinada manera no los percibiríamos (por tal razón quizá no existirían).

En "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", Borges presenta su visión literaria: "La literatura no es agotable por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones" (747). Josef von Sternberg, por destreza imaginativa y, sobre todo, por concepción del relato, es uno de los vasos comunicantes que conectan el infinito libro borgeano con el mundo real e irreal. Esto confirma que, para las ficciones borgeanas, el cine, no sólo como cita sino, más significativamente, como fuente de procedimientos narrativos, es parte principal de ese tejido de "innumerables relaciones" ♦

Notas

⁰ Reeditado como *Borges en/y/sobre cine* en 1981. Mis citas son de esta edición. Una de las primeras reflexiones sobre el nexo entre Borges y el cine es el artículo del italiano Goffredo Fofi, "Borges et le cinéma", publicado por *Positif* en 1964. En él se examina la relación, "barroca" según Fofi, entre las primeras ficciones de Borges y las primeras películas de Josef von Sternberg; se incluye además la reseña que hace el escritor argentino a *Citizen Kane*, de Orson Welles.

¹ Con respecto a estos temas, véanse los artículos de José Agustín Mahieu, "Borges y el cine, el cine y Borges"; Diane Accaria, "¡Cámara, acción, Borges!"; Guillermo Sheridan, "La crítica cinematográfica de Borges"; Peter Bondanella, "Borges, Bertolucci, and the Mythology of Revolution"; y Richard Peña, "Borges and the New Latin American Cinema".

² A partir de aquí, todas las citas de textos de Borges (a menos que se especifique otra fuente) provienen del tomo 1 de las *Obras completas*.

³ En los años veinte y treinta, Borges colaboró asiduamente en varias publicaciones argentinas, entre otras, en los periódicos *Crítica* y *La Prensa* y en las revistas *Proa*, *El Hogar* y *Sur*. Esta última, con el correr del tiempo, se convertiría en punto de referencia ineludible para la cultura literaria latinoamericana. *Crítica* era un diario que publicaba un

suplemento literario y *El Hogar* era una revista semanal ilustrada. También encontramos comentarios sobre cine en otros medios de difusión. Emir Rodríguez Monegal en *Borges: una biografía literaria* afirma que el escritor argentino publica en el diario *La Nación* su reseña de la película *The Gold Rush* (1925), de Charles Chaplin.

⁴ Estos guiones fueron rechazados en su momento; la editorial Losada los publicó en 1955 bajo el título *Los orilleros; El paraíso de los creyentes*. Ricardo Luna llevó al cine *Los orilleros* en 1975. Borges y Biory Casares colaboraron además con el director de cine Hugo Santiago en la creación de dos argumentos cinematográficos: *Invasión* (1969) y *Los otros* (1974). La crítica se ha ocupado poco y nada de *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*; uno de los propósitos de este trabajo es justamente rescatarlos y destacar su importancia en el estudio de la relación Borges-cine.

⁵ Podemos citar, entre otras: *Días de odio* (1954), de Leopoldo Torre Nilson, basada en "Emma Zunz"; *Hombre de la esquina rosada* (1961), de René Mugica, basada en el cuento homónimo; *Emma Zunz* (1969), de Alain Madrou, sobre el cuento homónimo; *Strategia del ragnó* (1970), de Bernardo Bertolucci, basada en "Tema del traidor y del héroe"; *Cacique Bandeira* (1975), de Héctor Olivera, basada en "El muerto"; *Splits* (1978), de Leandro Katz, basada en "Emma Zunz"; *La intrusa* (1980), de Carlos Hugo Christensen, basada en el cuento homónimo y *Guerreros y cautivas* (1989), de Edgardo Cozarinsky, basada en "Historia del guerrero y de la cautiva".

⁶ Otras películas que muestran un sello borgeano son, según Cozarinsky, *Paris nous appartient* (1961), de Jacques Rivette; *Les carabiniers* (1962) y *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard; *Performance* (1968) de Donald Cammell y Nicholas Roeg y *Paris n'existe pas* (1969) de Robert Benayoun. A partir de la aparición de sus textos en Europa —durante los años cincuenta—, Borges, como dice Cozarinsky, se convierte para los cineastas en "contraseña, clave de un espacio literario, impulso para una vertiginosa cadena de connotaciones [...] (93). Su influencia es decisiva en directores como Godard y Rivette, asociados con la "New Wave" y la revista *Cahiers du cinéma*.

⁷ Hay estudios valiosos que apuntan hacia esta dirección, entre otros el ya citado artículo de Guillermo Sheridan, "Cutting a Film and Making Ficciones", de Alexander Coleman y "La narrativa cinematográfica de Borges", de Cristina Ferreira-Pinto.

⁸ Es conocida la aversión de Borges por las narraciones extensas. A manera de ejemplo, cito parte de su prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941): "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas palabras una idea cuya exposición oral cabe en pocos minutos" (429).

⁹ Estrenadas en Buenos Aires como *La ley del hampa. La última orden. La batida y Los muelles de Nueva York*.

¹⁰ Como bien apunta Coleman: "Borges is not a student of film: he is a movie fan [...] a celebrator of the classic black and white film—the epic strain which produced the great movies of the thirties and created the mythology of the West" (100).

¹¹ De sus conversaciones con Borges, Richard Burgin comenta que "El Aleph" podría ser muy buen material para una película. Borges está de

acuerdo (81).

¹² Esta descripción no sólo se asocia a la idea de montaje cinematográfico, sino que también hace pensar en la presencia de una cámara. Diane Accaria, en su estudio comparativo entre este cuento y *Citizen Kane*, dice que el Aleph se describe "usando tomas de 'zoom', 'close-ups', tomas a distancia y tomas panorámicas desde todos los ángulos posibles" (30).

¹³ Este libro reúne veinte narraciones de Borges traducidas al inglés. Se incluyen además sendos comentarios del autor y un ensayo autobiográfico.

¹⁴ El desarrollo de este proceso en Borges es extraordinariamente similar a los vaivenes experimentados por Robert Louis Stevenson. En un principio, Stevenson destaca el "ojo de la mente", luego proclama la "muerte del nervio óptico" y finalmente vuelve a rescatar el poder de la imagen. Para un detallado análisis de la relación entre Borges, Stevenson y lo visual, véase el capítulo "Enérgica fijación: estasis y cinesis en la escena visual" en *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, de Daniel Balderston (42-62).

¹⁵ Bordwell establece una relación entre la práctica narrativa de Hollywood y el cuento del siglo XIX; habla de una "herencia". Borges, lector de Chesterton, Melville, Poe, Stevenson y Kafka, sonreía.

¹⁶ Para un análisis de las relaciones entre "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" y "Hombre de la esquina rosada" y el cine de von Sternberg, véanse los ya citados artículos de Cristina Ferreira-Pinto y Diane Accaria.

¹⁷ Dada la variedad de temas y formas que von Sternberg cultiva en sus películas, sería incorrecto categorizarlas como "de géneros" exclusivamente. Destaquemos, sin embargo, que algunos de sus films sirven como modelo para todo un género. Herman G. Weinberg, en su estudio sobre este director, afirma: "*Underworld* was a potent mixture of realism and poetry done in the vernacular of the period, and was to set the pattern for the whole cycle of American gangsters films to come" (34).

¹⁸ No es casualidad que las películas de von Sternberg entusiasmaran a Borges; en el inicio de *The Docks of New York*, se lee como introducción "The beginning of adventures [...]" (énfasis mío).

¹⁹ En una conversación con Napoleón Murat, Borges resume brevemente la historia: "El primero era un film épico, ubicado en las afueras de Buenos Aires, en el ambiente de extramuros. Era algo parecido al argumento de 'El hombre de la esquina rosada', pero creo que el guión era mejor que el cuento" (*Encuentro con Borges* 96; énfasis mío).

²⁰ En la misma entrevista, el escritor argentino hace algunos comentarios sobre el segundo guión: "tenía una historia mitad policial, mitad a lo Kafka. Se trataba de un joven que se ve envuelto en una aventura, hace cosas bastante peligrosas, llenas de coraje y, al final, se entera de que la persona por la cual ha cometido todas esas acciones estaba muerta desde el principio del film. Todo lo que ha hecho no tiene sentido alguno y ha trabajado para algunos canallas. Al fin, quiere ver cara a cara al hombre por el que ha trabajado. Es un bandido, pero un bandido en gran estilo. Y cuando lo ve se decepciona, se encuentra frente a un personaje despreciable. Todo lo que ha luchado carece de valor, no tiene sentido alguno" (96).