

Introducción al cine de Borges

Aproximación al estudio de la obra cinematográfica (1969-1975)
de Jorge Luis Borges

Autor: Andoni Fernández Perales

Supervisora: Montserrat Escartín Gual



Trabajo Final de Grado (Lengua y Literatura Españolas)

Facultat de Lletres

Febrero 2018

Índice

1	Introducción	1
2	Cuestiones preliminares	2
2.1	Literatura y cine: una genealogía común	2
2.1.1	<i>Ut pictura poesis</i> : el arte como imitación de la vida	2
2.1.2	El cine como conjunto de artes	4
3	El influjo del cine en la obra literaria de Borges	7
3.1	Borges: ¿cineasta frustrado?	7
3.1.1	De los «experimentos narrativos» al cuento	7
3.1.2	El cine como modelo narrativo de los cuentos de Borges	9
3.2	Préstamos del medio audiovisual en la literatura de Borges: técnicas y procedimientos	18
3.2.1	La imitación del objetivo cinematográfico	19
3.2.2	El plano secuencia	22
3.2.3	El <i>flashback</i> o analepsis	24
3.2.3.1	La narración enmarcada	25
3.2.4	El plano general y el <i>close-up</i> o primer plano	27
3.2.5	Los planos contextuales	27
3.2.6	Los intertítulos	29
4	Perfil cinematográfico del autor: motivos, ideas y aspiraciones en el cine de Borges	30
4.1	La intención de Borges: ¿un cine comprometido?	30
4.2	Sobre la extensión y el laconismo de los filmes	32
4.3	El valor de lo genérico sobre lo concreto: el cuento como modelo del cine de Borges	33
5	Conclusiones	36
6	Bibliografía	39

1 Introducción

Cuando pensamos en las grandes figuras de la literatura universal, solemos ponderar su relevancia sin salir del marco de las letras. Los parámetros con que valoramos sus obras, en su mayoría, obedecen al medio en que se inscriben: el papel impreso. ¿Pero qué ocurre cuando un autor literario trasciende esa demarcación? ¿Qué tendría en cuenta, del ámbito de la escritura, un novelista o un poeta que se entregase, por ejemplo, a la realización cinematográfica? ¿Y qué tomaría del cine en la escritura de sus textos?

Todas esas preguntas se nos plantean al considerar el salto, del lenguaje literario al audiovisual, que hemos apreciado en Jorge Luis Borges y que intentaremos que hallen respuesta en nuestro trabajo sobre el autor hispanoamericano, escritor cuyo impacto en los anales de la literatura está fuera de toda duda. La obra del autor argentino, embarcado en la composición de guiones originales para películas —que no adaptaciones— durante los años sesenta y setenta (*Invasión*, 1969; *Les autres*, 1974; *Los orilleros*, 1975) nos permite establecer un nexo entre los mundos de la creación literaria y cinematográfica.

El propósito de este trabajo final de grado es el de iniciar el camino hacia una futura tesis en que se documentarán y examinarán las cuestiones más relevantes que pudiera suscitar la influencia de la escritura sobre el cine —y viceversa— en la obra de Borges.

En el primer apartado elaboraremos un marco teórico en que integrar nuestro estudio, con el fin de legitimar el análisis comparado entre dos artes tan diferentes como lo son la escritura y el cine, encontrando puntos en común que nos permitan estudiar la obra del escritor desde ambos puntos de vista a la vez. En el segundo, analizaremos la influencia del cinematógrafo en la literatura de Borges, repasando su biografía y su trayectoria artística, tratando de comprobar si el cine ocupó un espacio destacado como modelo de sus cuentos; esclareceremos cómo y desde qué momento esto ocurre, anotando también cuáles eran las motivaciones del autor para incurrir en la producción cinematográfica. Asimismo, ilustraremos los procedimientos formales propios del cine que Jorge Luis Borges toma prestados para la elaboración de sus ficciones, tales como el *close-up*, el plano secuencia o los intertítulos. Por último, en el tercer apartado, concluiremos nuestro trabajo con un perfil del autor en su faceta de cineasta, emprendiendo el camino inverso: explicando cómo influyeron sus cuentos, sus preferencias estéticas y narrativas en la literatura, en la creación de sus guiones.

Las dificultades que nos hemos encontrado por el camino son muchas: la más inmediata, y de la cual se desprenden todas las demás, es el hecho de que nuestro objeto de estudio —el cine de Borges— haya pasado prácticamente inadvertido, incluso cuando algunas de las investigaciones sobre el escritor bonaerense ya van acercándose al siglo; también, la consecuente falta de bibliografía a este respecto. Pero es precisamente este motivo el que da la razón de ser al trabajo, y el principal instigador a la hora de elegir su tema.

Por último, me gustaría agradecer el inestimable apoyo de mi tutora, Montserrat Escartín Gual. También a Jorge García López el tiempo empleado en intercambiar opiniones acerca de un escritor que tantas horas de lecturas y relecturas nos ha regalado, porque, en palabras de Roberto Bolaño: «Hay que releer a Borges otra vez». Para acabar, agradecer a mi madre su infatigable amor y su interés en todo lo que me he propuesto.

2 Cuestiones preliminares

2.1 Literatura y cine: una genealogía común

Si nuestro propósito se cifra en ilustrar la tensión existente entre los lenguajes literario y cinematográfico atendiendo a un caso *particular* —esto es, ciñéndonos a la obra de un mismo autor: Borges—, es necesario, por el bien de la comprensión, que antes demos cuenta brevemente de los problemas que suscita dicho vínculo en su dimensión *general*. Podemos empezar por plantearnos la siguiente pregunta: ¿qué une la literatura al cine?

2.1.1 *Ut pictura poesis*: el arte como imitación de la vida

Hoy contamos con un sinnúmero de referencias que subrayan el lazo natural entre ambas artes: desde la misma concepción de la cinematografía, en las postrimerías del siglo XIX, las dos modalidades creativas han sido comparadas entre sí. La espontaneidad a que obedece esta equiparación permanente, manifiesta en la generalidad de los estudios estéticos producidos en el último siglo en todo el mundo, nos lleva a pensar en una constante análoga dentro de las investigaciones artísticas: el tópico horaciano *ut pictura poesis* 'como la pintura así es la poesía' que encontramos en su *Ars poetica* (19 a. C.); quizás más claro a través de la sentencia que Plutarco atribuye¹ a Simónides de Ceos²: «la poesía es pintura que habla y la pintura [es] poesía muda».³

Esta suerte de retruécano que enuncia el poeta griego enlaza inextricablemente las dos artes, dando a entender que sendas naturalezas son, de hecho, una sola: la equivalencia que traza Simónides de Ceos solo puede responder al hecho de que, si bien las realizaciones materiales de la poesía y de la pintura difieren por completo, aquello que realizan es del todo parejo.

Esta conclusión nos recuerda notablemente al planteamiento en que se basan tanto Horacio como Simónides de Ceos para emitir sus aforismos: el concepto aristotélico de la *mimesis* 'imitación', presente en la *Poética* del filósofo griego. Esto es, aquello que propone como función de todas las artes. Un fin para el que cada una de ellas emplea

¹L. Nazaré Ferreira. *Plutarco transmisor: Actas del X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011, pp. 59-68.

²Simónides de Ceos (Ceos, actual Kea, c. 556 a. C. - Siracusa, c. 468 a. C.) fue un poeta lírico griego, tío del también poeta Baquilides.

³Tomás Iriarte (1777), *El arte poética de Horacio, ó, Epístola a los pisones*, p. 55.

medios distintos. Aristóteles empieza por comparar cuatro tipos principales de poesía, asociándolos en cuanto *imitaciones* y señalando los «diferentes medios» a través de los cuales llevar a cabo la imitación o *mimesis*:

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámbica y en gran medida la aulética y la citarística, todas ellas vienen a ser, en conjunto, *imitaciones*, pero se diferencian unas de otras en tres puntos: o *porque imitan con diferentes medios*, o *porque imitan cosas diversas*, o *porque imitan de manera distinta y no del mismo modo*.⁴

Inmediatamente después, ya no se equiparan únicamente distintos géneros o tipos poéticos, sino también los distintos aspectos formales, o materiales, que caracterizan los diferentes medios empleados para imitar una misma cosa:

Y es que, así como *algunos imitan muchas cosas con colores y formas*, reproduciéndolas, unos por arte, otros por costumbre, *otros valiéndose de la voz*, lo mismo ocurre con las artes mencionadas: a saber, todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos. . . . Pero hay artes que hacen uso de todo lo aludido, me refiero al ritmo, al canto y al metro, como la poesía ditirámbica, el noma, la tragedia y la comedia: difieren en que unos los emplean todos al mismo tiempo y otros, en cambio, cada uno por su parte. Éstas son pues, digo, *las diferencias entre las artes, conforme a los medios con que hacen la imitación*.⁵

Siguiendo en la misma línea conceptual —pues las consideraciones aristotélicas aquí referidas conforman algunos de los fundamentos más importantes de lo que entendemos hoy por *estética*—, y encarando ya el estudio hacia la concepción del cine como una amalgama compuesta por todas las artes —principio que legitimará los presupuestos metodológicos de nuestro trabajo—, es necesario detenerse en la idea del *gesamtkunstwerk* ‘obra de arte total’, o ‘síntesis de las artes’.

El filósofo y teólogo alemán K. F. E. Trahdorff acuñó el término *gesamtkunstwerk* en su ensayo *Aesthetik, oder, Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827), aunque sería el compositor romántico Richard Wagner quien lo daría a conocer a través de uno de sus escritos, *La obra de arte del futuro*⁶ (1849), donde postula un origen común para las tres artes fundamentales propias del ser humano en cuanto que se derivan de él mismo, siendo estas la danza, la música y la poesía:

Esas tres capacidades artísticas fundamentales del ser humano entero se han desarrollado de forma autónoma e inmediata en la expresión una y trina del arte humano, y lo han hecho en la obra de arte originaria y primordial de la *lírica*, así como en el *drama*, que es su consumación más tardía, más plena de consciencia y más elevada. Reciben el nombre de *arte de la danza*, *arte del sonido* [música], y *arte de la poesía* las tres hermanas. . . . Las tres son, por su esencia, inseparables. . . .⁷

⁴Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pp. 32-33. La cursiva es mía.

⁵*Op. cit.*, pp. 33-36. La cursiva es mía.

⁶Título original, en alemán: *Das Kunstwerk der Zukunft*.

⁷R. Wagner. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València, 2000, p.55.

Por otra parte, el compositor germano se refiere al resto de las artes (la arquitectura, la escultura y la pintura) como «artes plásticas»⁸, aquellas en que el ser humano plasma su sensibilidad artística por medio de materiales naturales, y no a través de sí mismo: «Así como el ser humano se transforma... a sí mismo en objeto y materia de tratamiento artístico, así también extiende sus ansias de representación artística a los objetos de la *naturaleza* que le rodea...».⁹

Finalmente, Wagner caracteriza el drama romántico (la «gran obra de arte universal del futuro», en sus propias palabras) como la formalización sintética de todas las artes: «La más alta obra de arte común es el *drama*: éste sólo puede existir en su *posible plenitud* si se dan cita en él *cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud*».¹⁰

2.1.2 El cine como conjunto de artes

Más tarde, a principios del siglo XX, Ricciotto Canudo¹¹ aprovechará los postulados wagnerianos a que hemos aludido para aplicarlos a la cinematografía, anticipando el valor estético de este «séptimo arte» que todavía se encontraba dando sus primeros pasos hacia su consideración como tal:

Cuando el pintor y el músico realmente se unan al sueño del poeta, y su triple expresión de un solo tema se consiga a través de la proyección de la luz en la pantalla... , reconoceremos el cine como la síntesis de todas las artes y del profundo impulso que subyace en ellas... Será una expresión lúcida y amplia de nuestra vida interior, infinitamente más vibrante que todas las formas previas de expresión [artística].¹²

En cuanto a referencias más cercanas a nuestro tiempo —y, por lo tanto, más próximas a nuestra manera de entender el cine—, contamos con las observaciones de Gutiérrez Carbajo recogidas en *Literatura y cine*, dirigiéndonos hacia las tesis de Arconada, que describen y amplían las de Canudo:

Desde luego [el cine] es el arte por antonomasia. Es todas las artes juntas, la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura... Ya lo he dicho otras veces: sólo existen otras artes en tanto o en cuanto están próximas, relacionadas, con el cine.¹³

Se trata de una disposición jerárquica de las artes en que el cine se encuentra en la cúspide; una idea que el cineasta y teórico formalista Sergei Eisenstein plasmó después

⁸*Op. cit.*, p. 114.

⁹*Op. cit.*, p. 115.

¹⁰*Op. cit.*, p. 143.

¹¹Ricciotto Canudo (Bari, 1877 - París, 1923) fue un dramaturgo y teórico de cine, conocido fundamentalmente por su ensayo *Réflexions sur le septième art* (1923), en que propone al cine como séptimo arte.

¹²R. Abel. «Ricciotto Canudo», *French Film Theory and Criticism: A History/Analogy, 1907-1939. Volume 2: 1929-1939*. Princeton: Princeton University Press, 1993. Traducción propia.

¹³F. Gutiérrez Carbajo. *Literatura y cine*. Madrid: UNED, 2012, p. 14.

que Canudo en sus escritos, durante los años cuarenta del siglo pasado. En este punto, Jorge Urrutia subraya la postura del soviético: «Desde esta perspectiva, la teoría del cine es la teoría general del arte y exige el estudio de todas y cada una de ellas. De ahí que en sus escritos se entremezclen observaciones sobre crítica literaria, pictórica y teatral. . . , etc.». ¹⁴

Dichas propuestas teóricas, entre otras, se consideran fundamentales para permitir el maridaje que surgió entre los análisis fílmicos y la semiología durante los años sesenta y setenta ¹⁵; y será en esa misma línea metodológica donde hay que situar los textos de Pier Paolo Pasolini, cuyas tesis nos ayudarán a comprender mejor el porqué de esta tradicional superordinación del séptimo arte sobre el resto —una jerarquía preludiada en los tratados de Wagner y concretada por Canudo, como ya hemos visto—, pues será él quien rescate con éxito la noción de *mimesis* para aplicarla al proceso cinematográfico, justificando así su posición preponderante respecto de las demás artes. ¹⁶

El autor italiano, en *La lengua escrita de la realidad* (1969), determina que el lenguaje que rige cualquier obra cinematográfica es el mismo que organiza la realidad: el *lenguaje de la acción*. Es decir, el cinematógrafo permite, según la teoría, que la realidad y su lenguaje —o su manera de desarrollarse mediante la acción— queden plasmados, materializados, en un medio físico en que pueden ser posteriormente reproducidos. Según el propio Pasolini:

... el cinematógrafo no es sino el momento “escrito” de una lengua natural y total, que es el actuar en la realidad. Es decir, el posible y no mejor definido “lenguaje de la acción” ha encontrado un medio de reproducción mecánica, similar a la convención de la lengua escrita con respecto a la lengua oral. ¹⁷

Diríamos, pues, siguiendo la analogía del autor, que un filme no es otra cosa que la concreción material de la realidad tal como la percibimos, a través de la vista y el oído. De manera semejante, un sonido es registrado en un soporte físico mediante su grabación: un hecho perceptible de la realidad (un sonido o conjunto de sonidos concreto, en este caso) queda grabado en un soporte físico, sin ser alterado durante el proceso; en ambos casos no hay *creación*, sino pura *mimesis*, por cuanto existe una correspondencia plena entre el hecho realizado y su registro.

Otras artes, sin embargo, no mantienen una relación principalmente mimética con el objeto de la realidad a que remiten, sino que guardan un vínculo simbólico: la disposición de los pigmentos aplicados sobre el lienzo de un cuadro refieren simbólicamente a un objeto, así como el *atrezzo* de una obra de teatro remitirá a elementos de la realidad por vía de la metonimia —pensemos en cómo, simbólicamente, algo de césped artificial puede

¹⁴ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 34-36.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 36.

situarnos en un bello jardín, o unas columnas en un gran palacio—. Lo mismo ocurre con la literatura. Pérez Bowie aduce que «los significantes fílmicos no son sistemáticos, no están codificados y no son codificables, en tanto que los de la lengua sí disfrutaban de tales propiedades».

Como apunta Gutiérrez Carbajo para ejemplificar sus presupuestos teóricos, Pasolini ahonda¹⁸ en la cuestión en su estudio *Discurso sobre el plano secuencia, o el cine como semiología de la realidad*. En este texto, se analiza cómo el plano secuencia que filma un espectador durante el asesinato de John F. Kennedy se corresponde perfectamente con su propia percepción visual de los hechos: la cámara, en un perfecto ejercicio mimético, encuadró lo que sus ojos veían durante toda la escena. La realidad percibida por el espectador quedó grabada en el celuloide.

Pérez Bowie, en *Leer el cine*, comenta asimismo la aportación «significativa e innovadora» de Pier Paolo Pasolini, «para quien los significantes del cine son los mismos objetos y actos de la realidad, aprehendidos por la imagen».¹⁹ Luego, sobre la naturaleza del lenguaje fílmico como rasgo distintivo, añade:

... el lenguaje fílmico, a diferencia de la lengua natural, y al igual que la fotografía, parece tener una naturaleza de índice (distinta por tanto de las del símbolo y del icono pictórico), ya que lo origina la luz reflejada por sus referentes. Esta constatación será el punto de partida de la teoría de la imagen cinematográfica (y fotográfica) como huella o «rastros ontológico» de la realidad, teoría que sostendrán Benjamin y, posteriormente, Bazin y Barthes retomando la tradición occidental, mimética y ontológica, del pensamiento sobre la imagen...²⁰

A Jorge Luis Borges, precisamente, no lo eran ajenas estas ideas. En su crítica de *Ciudadano Kane*, publicada en la revista *Sur* en 1941, trazaba comparaciones entre el arte del cine y el de la pintura que nos devuelven a las conclusiones horacianas con que iniciábamos nuestro trabajo: que la función esencial del arte, sea cual sea su modo de expresión, es imitar la vida. Lo explica Zavaleta Balarezo en *Borges y el cine*:

Más aún, Borges habla de «fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros...». Esta recurrencia a la pintura le permite a Borges establecer la comparación entre dos artes visuales, la una estática y maestra, la otra en movimiento, *ambas como imitaciones de la vida*.²¹

A modo de conclusión —y atendiendo tanto a las consideraciones estéticas de los clásicos, completamente ajenos al cinematógrafo, como a las de los pensadores contemporáneos—, podemos decir que la equiparación entre el séptimo arte y el resto de las expresiones

¹⁸ *Op. cit.*, p. 38.

¹⁹ J. A. Pérez Bowie. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p. 16.

²⁰ *Op. cit.*, p. 17.

²¹ J. Zavaleta Balarezo. Borges y el cine: imagería visual y estrategia creativa. *Mester*, 39(1), 2010, p. 114. La cursiva es mía.

artísticas cuenta innegablemente con potestad teórica. El cine siempre podrá estudiarse en cuanto a su relación superordinada con las demás artes —tal como hacemos en este trabajo al vincularlo a la literatura—; pues mientras la música o el teatro establecen lazos principalmente simbólicos o sígnicos con la realidad que denotan, el cine conforma una unión primordialmente mimética, en la que invariablemente cabrá cualquier realización artística, pero nunca al contrario. La música, la danza, la literatura, la arquitectura, la pintura, etc., pueden estar presentes en un filme; sin embargo, el cine, como amalgama de artes que es, no puede estar presente en ninguna de ellas.

3 El influjo del cine en la obra literaria de Borges

La relación entre el autor argentino y el cinematógrafo no se limita a la producción de su propia filmografía (1969-1975): el cine es una constante a lo largo de la vida de Borges; se trata de un elemento indisociable de su faceta de escritor y, especialmente, de cuentista; un arte en que siempre se miró y en que terminaría volcando sus esfuerzos creativos durante la vejez. Pero, antes de sus incursiones en el séptimo arte como guionista, ¿cuál fue su relación con el cine y cómo incidió este en su literatura?

3.1 Borges: ¿cineasta frustrado?

3.1.1 De los «experimentos narrativos» al cuento

El retorno a Argentina de Jorge Luis Borges en 1921 marca el comienzo de una etapa de autodescubrimiento y posterior reflexión estética fundamentales para el autor. Con tan solo veintidós años se convertiría en uno —si no el mayor— de los adalides del movimiento ultraísta²² en Latinoamérica:

... trae una maleta llena de inquietudes estéticas de ruptura y repleta de las numerosas novedades intelectuales y estéticas que ha conocido en una Europa desgarrada en una dolorosa postguerra. Como joven inquieto y convertido a las nuevas corrientes, está decidido a seguir el ejemplo de los credos estéticos en boga y trasladar a Argentina ese hervidero de inquietudes. Inmediatamente después de su llegada. . . , hará públicos, junto con un grupo de intelectuales y escritores argentinos, una serie de famosos manifiestos.²³

La importación de aquellos impulsos vanguardistas da comienzo, como decíamos, a un importante periodo «formativo» para el escritor. Tras su breve —aunque intenso— escaqueo con el Ultraísmo surgiría *Fervor de Buenos Aires* (1923), un poemario en que se pone de manifiesto la «evolución personal que comenzó en cuanto [Borges] pisó las calles de Buenos Aires, a finales de 1921», y a partir del cual «se adensó en la presencia de Macedonio

²²«Ultraísmo», en *Jorge Luis Borges: textos recobrados, 1919-1921*, Emecé, 2002, p. 126.

²³J. Gracia López. *Borges, la visita del dios*, Valencia: Tirant Humanidades, 2016, p. 21.

Fernández, que desplaza el magisterio autoproclamado de Cansinos-Assens. . . . De hecho, la exaltación criollista y argentina formó también parte importante del credo estético de Macedonio Fernández». ²⁴

El ecuador de este proceso de desarrollo personal y estilístico lo ubicamos en la publicación de *El tamaño de mi esperanza* en 1926, una colección de ensayos donde queda reflejado «ese Borges nacionalista y criollista que ha estado alejándose de la vanguardia desde casi pocos meses después de volver de Europa». ²⁵ El decurso de dicha transformación terminará llevando al autor a experimentar con la ficción, desmarcándose por primera vez de los esquemas de la poesía y el ensayo:

Los primeros experimentos de Borges en la ficción están envueltos en el misterio. Insinuaría que “sólo después de una larga serie de tímidos experimentos narrativos me senté a escribir verdaderos cuentos”, pero fue impreciso acerca de la cronología exacta de esta nueva etapa en su escritura. Manifestó que “el verdadero comienzo de mi carrera de cuentista” fue “la serie de ejercicios titulada *Historia universal de la infamia*”, con la que colaboró en el suplemento literario del diario *Crítica* “entre 1933 y 1934”. ²⁶

¿Pero cuál es la motivación del escritor para emprender este viraje, aparentemente abrupto, desde la reseña, el ensayo y la poesía, hacia la escritura de relatos de ficción —de cuentos, en particular—, a partir de la década de los años treinta? El biógrafo Edwin Williamson, en primera instancia, asocia la incursión en este periodo «experimental» al hecho de que Norah Lange rechazase a Borges sentimentalmente y, en última, al declive creativo en que queda sumido por su incapacidad para superarlo.

. . . ¿qué escribió Borges entre 1930 y 1933? ¿Y por qué quiso por lo general quitarle importancia en sus memorias a los seis años entre 1927 y 1933? No era una coincidencia que ese fuera precisamente el período en que estaba luchando por aceptar la pérdida de Norah Lange. ²⁷

Si la publicación de *El tamaño de mi esperanza* y *Cuentos del Turquestán*, en 1926, suponía el alejamiento definitivo con respecto de la vanguardia —y un gran acercamiento a la reflexión literaria y al ensayo—, su desencuentro con la escritora a finales de ese mismo año lo catapultó hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión: «Desde que había sido rechazado por Norah a fines de 1926, había perdido poco a poco su voz como poeta y se había vuelto hacia el ensayo para empezar y después, de modo muy vacilante, hacia la ficción. . . ». ²⁸

En 1927, Borges publica *Leyenda policial* en *Martín Fierro*, su primera narración en prosa, que tras varias reescrituras y modificaciones terminaría incorporándose en *Historia*

²⁴ *Op. cit.*, p. 33.

²⁵ *Op. cit.*, p. 30.

²⁶ E. Williamson. *Borges. Una vida*, Barcelona: Seix Barral, 2007, p. 203.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

universal de la infamia bajo el título *Hombre de la esquina rosada*. Un año más tarde, en 1928, el autor publicaría *El idioma de los argentinos*, donde recopila diversos ensayos sobre lenguaje, literatura y retórica (en consonancia con los objetos de estudio presentes en *El tamaño de mi esperanza*). En 1929, Borges volvía brevemente a la poesía con *Cuaderno de San Martín*; pero en 1930 se embarcaba en un importante ejercicio narrativo: la «biografía literaria»²⁹ de Evaristo Carriego, de título homónimo. En 1932, el escritor publica otra recopilación de ensayos y críticas literarias, *Discusión*, entroncando con las dos anteriores que acabamos de mencionar. Finalmente, 1933 sería un año clave:

El año 1933 no prometía ser bueno para Borges. Seguía siendo una figura importante en el mundo literario, pero su nuevo libro, *Discusión*, no fue bien recibido por los críticos. . . . Incluso sus admiradores manifestaron cierta consternación. En agosto de 1933 la revista literaria *Megáfono* solicitó los puntos de vista de importantes escritores y críticos sobre la obra de Borges, y, aunque favorable en general, la encuesta registraba alguna que otra duda. Tomás de Lara, por ejemplo, hacía notar la marcada declinación de creatividad desde *Fervor de Buenos Aires* y terminaba preguntándose “Los numerosos [poemas] del primer libro fueron sólo veintisiete en el segundo y únicamente doce en el tercero. . . ¿dónde va ahora Borges; qué quiere Borges?”³⁰

La transición artística de Borges, su afán de reinventarse, culminaría con la publicación entre 1933 y 1934 en el diario *Crítica* de los relatos que conformarían *Historia universal de la infamia* (1935), el libro que lo encaminaría a cultivar el género que lo consagró como escritor de reconocimiento mundial: el cuento.

3.1.2 El cine como modelo narrativo de los cuentos de Borges

Es necesario que respondamos a la pregunta que nos hacíamos al inicio: ¿cómo interactúa el cine con la obra de Borges? ¿Fue el autor argentino realmente un cineasta frustrado? Lo que sí podemos afirmar de manera concluyente es el importantísimo papel que tuvo el cinematógrafo en el inicio de su carrera como cuentista a partir de *Historia universal de la infamia*. En el prólogo de la obra, él mismo admite la influencia que ejercieron sobre su composición las películas de Sternberg:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros *films* de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas.³¹

Tampoco debería obviarse un hecho del todo relevante en cuanto a la dirección artística que tomó el autor desde los años y treinta y que hemos desglosado antes: su ferviente

²⁹J. García López. *Borges, la visita del dios*, Valencia. Tirant Humanidades, 2016, p. 35.

³⁰*Op. cit.*, p. 221.

³¹J. L. Borges. *Historia universal de la infamia*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011, p. 7.

interés por el cine se manifiesta durante los años inmediatamente anteriores a la escritura de *Historia universal de la infamia*. En el tercer número de la revista *Sur* (invierno de 1931)³², a nuestro autor le publicarían *Films*, un conjunto de notas de todo tipo sobre varias películas, en las que no pierde la oportunidad de compararlas con la filmografía de Sternberg (concretamente, *Marruecos*, *La ley del hampa* y *La batida*).

La crítica cinematográfica se convertiría desde entonces —y, especialmente, durante los años treinta— en una práctica usual para Jorge Luis Borges, escribiendo sobre cine hasta en dieciséis ocasiones para la revista *Sur*, y dos veces para el magacín *Selección* (segundo y tercer números, junio y julio de 1933)³³, llegando a comentar más de cincuenta filmes hasta 1945, terminando la andadura con *Sobre el doblaje*, diatriba sobre una práctica que comenzaba a extenderse peligrosamente por las salas de cine argentinas, publicada en el número 128 de *Sur*.³⁴

Esta coincidencia cronológica entre el proceso de reinención de Borges como autor y el interés metodológico por el cinematógrafo, que abarca los años desde 1927 hasta 1935, se materializa específicamente en la reescritura de *Leyenda policial* (luego retitulado como *Hombres pelearon* y *Hombres de las orillas*), que terminaría por convertirse en *Hombre de la esquina rosada* (1935). Dado que se trata de una entrada declaradamente de excepción en *Historia universal de la infamia* y en toda la obra del autor hasta ese momento, tenemos la oportunidad de conocer el resultado concreto de su proceso de reflexión literaria; un punto de inflexión en forma de cuento que cambiaría el paradigma de la producción literaria del argentino, encarándola hacia el formato narrativo que consagraría al escritor como uno de los más importantes del siglo XX, con las publicaciones de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949).

Asimismo, *Hombre de la esquina rosada* constituye otra desviación importante con respecto del resto de los cuentos que integran *Historia universal de la infamia*: se trata de un «cuento directo»; esto es, un relato que, a diferencia del resto, no se fundamenta en textos ajenos. Exceptuando el famoso cuento, la colección se basa en fuentes como la *Encyclopaedia Britannica*, la obra de Mark Twain o la de don Juan Manuel, entre otros.³⁵ Para su escritura, Borges se sirve de su *Evaristo Carriego* (1930), una biografía novelada sobre el poeta que emplea como referencia metodológica con el fin de «tergiversar ajenas historias»:

[Los relatos incluidos en *Historia universal de la infamia*] son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambigüos

³²Biblioteca Nacional: *Sur*, Año 1, n.º 3 (invierno 1931).

³³«Cinco breves noticias 1» y «Cinco breves noticias 2», reproducidos en E. Cozarinsky. *Borges y el cinematógrafo*, Barcelona: Editorial Planeta, 2002, pp. 71-76.

³⁴«Sobre el doblaje», reproducido en *Op. cit.*, pp. 68-69.

³⁵J. L. Borges. *Historia universal de la infamia*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011, pp. 131-132.

ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo —“Hombre de la esquina rosada”—.³⁶

Más allá de la emancipación bibliográfica constatada en *Hombre de la esquina rosada*, es a través de su propio proceso de reescritura que podemos dar cuenta del cambio de paradigma en la obra del autor. A partir del análisis contrastivo de las diversas versiones del cuento, observamos cambios sustanciales que pasarían a marcar su producción narrativa posterior, como ya adelantábamos. El relato llegó a ser publicado bajo cuatro títulos diferentes: *Leyenda policial* (en *Martín Fierro*, n.º 38, 1927)³⁷, *Hombres pelearon* (en *El idioma de los argentinos*, 1928)³⁸, *Hombres de las orillas* (en *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados*, 1933)³⁹ y *Hombre de la esquina rosada* (en *Historia universal de la infamia*, 1935). Estaríamos hablando, sin embargo, de solo dos textos distintos, pues entre *Leyenda policial* y *Hombres pelearon* no existe diferencia alguna más allá del título, como tampoco la hay entre *Hombres de las orillas* y *Hombre de la esquina rosada*.

El catedrático costarricense Óscar Montanaro Meza emprende dicho estudio comparativo entre los dos textos⁴⁰ en una ponencia en que, además de enumerar las diferencias formales y de contenido entre *Hombres pelearon* y *Hombre de la esquina rosada* —ilustrando la mayor complejidad narrativa de este último—, llega a una conclusión del todo relevante para nuestras tesis: «Borges no calificó a “Hombre de de la esquina rosada” con el adjetivo policial; sin embargo, el código que elaboró para enmarcar el cuento policial se adecua al texto en cuestión».⁴¹

El «código» que menciona Montanaro Meza aparece en *Los laberintos policiales y Chesterton*, publicado en el número 10 de la revista *Sur* (julio de 1935)⁴². No se trata de una descripción formal del relato policíaco, sino de un código prescriptivo compuesto por seis principios (enumerados de la A a la F) a los que ajustará su nueva forma de narrar en un sentido general. Encabeza así su preceptiva: «El cuento breve es de carácter problemático, estricto; su código puede ser el siguiente...». Es más, Montanaro Meza parece ir hacia esa misma deducción cuando analiza uno de los seis principios en su estudio:

Avara economía en los medios. Este principio anima, no sólo el relato que se comenta, sino impulsa la narrativa de Borges, cuando también en 1935 reconocía que un procedimiento de sus “ejercicios narrativos” y que configuran *Historia universal de la infamia* es “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”.

³⁶ *Op. cit.*, p. 10.

³⁷ J. L. Borges. «Leyenda policial». En *Punto de Vista*, 11, 1981.

³⁸ J. L. Borges. *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

³⁹ Firmado F. Bustos. J. L. Borges. *Jorge Luis Borges: textos recobrados 1931-1955*, Barcelona: Emecé Editores, 2001, p. 398.

⁴⁰ Ó. Montanaro Meza. *Memoria del IV Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, 1990, pp. 287-293.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Biblioteca Nacional: *Sur*. Año 5, n.º 10 (julio de 1935).

Todos los puntos del texto van en esa misma dirección: la parquedad expositiva y una apuesta por un formato eminentemente visual —de ahí el uso de la palabra *escenas* en la cita anterior—. Entre ellos destacan el «límite discrecional de seis personajes», una ley cuya «infracción temeraria» tiene «la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales»; la «declaración de todos los términos del problema»; la «primacía del cómo sobre el quién»; o la «necesidad y maravilla en la solución», a partir de la cual asevera que «el problema debe ser un problema *determinado*, apto para una sola respuesta».

Que el cinematógrafo, en general, y los «films policiales», en particular, fueron de absoluta importancia en la construcción de su faceta como cuentista no solo se desprende de nuestros análisis y teorizaciones; el propio Borges admite que escribe *Hombre de la esquina rosada*, el primero de sus cuentos «originales» y modelo de creaciones posteriores, de manera «visual». Menciona, además, a su mayor referente cinematográfico, Sternberg:

Hay un cuento, "Hombre de la Esquina Rosada", que escribí voluntariamente como una serie de imágenes. En ese tiempo admiraba mucho a un director de escena que ahora se ha olvidado, Josef von Sternberg. No sé si lo habrá conocido, quizás era de una época anterior a la suya; hizo muy buenas películas de gánsters [*sic*] con George Bancroft, William Powell. . . Hizo películas que se llamaron *Underworld*, *The Docks of New York*, *The Dragnet*. Eran muy buenas, sorprendentes, y quise escribir mi historia a su manera. Antes que nada, visual.⁴³

Zavaleta ratifica esta declaración en su provechoso estudio sobre la relación entre el autor argentino y el cine: «... Borges adecua, cada vez más a su propia manera de entender sus aproximaciones narrativas, la forma en que el cine cuenta historias».⁴⁴ Williamson, por otro lado, ya nos advierte sobre la adopción de la imagen, o la «pantalla», como el mayor soporte de escritura para Borges en este giro paradigmático que toma en la década de los treinta. Con *La postulación de la realidad* (1931), el narrador argentino le da un sustento teórico a esta nueva forma de ejercer la literatura, mediante una equiparación de su propia figura como autor —o, mejor, de los ideales estéticos que se decidía a amparar en sus ficciones a partir de ese mismo momento— con la austeridad expresiva del escritor «clásico»:

[En *La postulación de la realidad*] volvió a manifestar su creencia en que todo arte es en lo esencial expresivo. Sin embargo, distinguía entre el escritor “romántico”, que “quiere incesantemente expresar”, y el escritor “clásico”, que “no es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla”. Los hechos que se nos dan en un cuento “clásico” “nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro”. *Una narración es concebida, en consecuencia, no como un modo de comunicación sino como una pantalla entre el autor y el lector*. Así, si en “Profesión de fe literaria” Borges había descripto [*sic*] la transacción literaria como una “confidencia” basada

⁴³G. Charbonnier. *El escritor y su obra. Entrevistas de George Charbonnier con Jorge Luis Borges*, México: Siglo XXI Editores, 1967.

⁴⁴J. Zavaleta Balarezo. Borges y el cine: imaginería visual y estrategia creativa. En *Mester*, 39(1), p. 119.

en “la confianza del que escucha y la veracidad del que habla”, ahora, después de la pérdida de Norah Lange, estaba proponiendo una estética de desconfianza radical, en la que el autor desaparecía detrás de la pantalla del texto, dejando a los lectores decidir sus propias interpretaciones y, en cierto sentido, crear el significado por sí mismos.⁴⁵

Los comentarios de Edwin Williamson nos vienen muy bien para clarificar los nuevos postulados estéticos que Borges mantendrá ya hasta el fin de su trayectoria como cuentista. El escritor rechaza el enlace directo entre el autor y el lector durante la recepción literaria; no pretende guiar la percepción de quien lee, ni de acaparar tiránicamente el canal comunicativo que se establecería entre uno y otro, sino interponer entre los dos una superficie mediadora, una «pantalla» —usando la terminología que emplea el biógrafo— en la que el creador proyecta una realidad y el espectador infiere las potencialidades de su significado por sí mismo. Se trata de una relación que casa perfectamente con las consideraciones que plasmábamos en las cuestiones preliminares sobre el cine como medio expresivo y mimético, como plataforma que funciona para «registrar una realidad», aprovechando las palabras de Borges que, sin duda, se alinea con las prácticas de los escritores «clásicos» que describe.

Si, en la literatura por la que aboga el autor, la realidad queda *registrada* pero no *representada*, su funcionamiento es equiparable al del cinematógrafo; pues de la misma manera en que en el cine el objetivo se ciñe a *denotar* la realidad, mientras que es el receptor de la obra quien la *connota*, Borges en sus escritos opta por dejar «a los lectores decidir sus propias interpretaciones» y «crear el significado por sí mismos». Las analogías entre ambas artes, entre el «cuento clásico» y el filme, son evidentes; los dos ofrecen una disposición imitativa de la realidad «cuya animación eventual queda a cargo nuestro».

Es cierto, cabe matizarlo, que la propia naturaleza física del proceso audiovisual propende a una expresión mucho más denotativa (o mimética) y menos representativa, que la del proceso literario. El propio Borges, en una de las innumerables conversaciones que mantuvo con Bioy Casares, recalca el «realismo inevitable del cinematógrafo (*uno ve las cosas como son en la vida; no se necesitan descripciones; etcétera*)».⁴⁶ Es ese principio, el rechazo de la profusión descriptiva, donde se evidencia que las preferencias del escritor argentino se asimilan a una estética principalmente visual, al modo de la imagen en movimiento:

... quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo. El hecho no ha sido considerado hasta ahora; me explicaré. El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico* y *romántico*; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederés). El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada

⁴⁵E. Williamson. *Borges. Una vida*, Barcelona: Seix Barral, 2007, p. 205. La cursiva es mía.

⁴⁶A. Bioy Casares. *Borges*, Barcelona: BackList, 2011, p. 274. La cursiva es mía.

uno de sus signos. . . [Destaca] el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. . . Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él.⁴⁷

Borges elude la imposición de la voz connotativa que caracteriza al proceder romántico, pues «la [realidad] que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial».⁴⁸ Sin la alteración o el realce autoriales de esas «experiencias, percepciones, reacciones», sin su explicitación en el propio relato, este tenderá siempre a la narración imitativa o mimética —en suma, *clásica*— de la realidad. La percepción subjetiva del autor puede estar implícita en la narración, que siempre es el resultado de un proceso de selección y omisión, pero nunca se articulará mediante los signos empleados al elaborar el relato en sí mismo; se mantendrá «invisible», en cuanto que no podrá recuperarse de una lectura superficial, sino que habrán de ser los propios lectores quienes conciban un significado profundo por sí mismos, a través de las singularidades que conformen su punto de vista particular y su propia percepción, y no la que impondría el autor romántico.

Jorge García López, en *Reflexiones en torno al estilo lacónico* (2009) ilustra el carácter lacónico y deliberadamente ambiguo de la escritura de Borges:

Cuestión semejante podríamos plantear a propósito de la «oscuridad» entendida como un jugueteo didáctico del que podríamos poner ejemplos contemporáneos nuestros, por lo demás demasiado cotidianos, e incluso en la alta cultura del siglo XX y el vaivén borgiano de la ambigüedad. El escritor y el lector del siglo XVII. . . no se contenta con la mera lectura; busca un algo más. Un aleccionador lance de términos que se ha dado en denominar «conceptismo» y que consiste en la búsqueda del placer intelectual de la lectura y en la construcción de sentidos. Nos lo dice con soltura Virgilio Malvezzi, cuando en el prólogo de los *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1623) nos habla del contento que encuentra en la lectura de Tácito debido a su dificultad, que exige la lectura detenida y logra el regodeo del lector al creer que ha construido el sentido. . . La «oscuridad», pues, no es tal, sino una determinada disposición del discurso literario con finalidades concretas y conocidas y perfectamente comparable a corrientes estéticas y literarias posteriores —el siglo XX, sin ir más lejos; Borges, por ejemplo («Alguno [de los cuentos]. . . insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado» nos dice en *Examen de la obra de Herbert Quain*) —donde se potencia la pluralidad de sentidos como una marca de calidad estética.⁴⁹

¿Realmente se corresponde, entonces, la descripción que hace Borges del «proceder» clásico —en contraposición al romántico— con las propias preferencias estéticas del escritor y su obra a partir de los años treinta, como venimos teorizando? Si todavía nos

⁴⁷J. L. Borges. *Discusión*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 85-90.

⁴⁸*Ibidem*.

⁴⁹García López, J. (2009). Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones. En *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*. Lleida & Barcelona: Punctum & Mimesi, pp. 123-124.

quedara la duda sobre en qué bando se sitúa el autor, dentro de esa dicotomía clásico-romántica que él mismo fabrica, es necesario considerar la siguiente sentencia, encontrada también en *La postulación de la realidad*: «Para el concepto clásico, *la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria*, la literatura es siempre una sola».⁵⁰ Esta formulación es muy relevante por cuanto volvemos a dar con ella, esta vez escrita a modo de precepto, en el prólogo de Borges a su *Nueva antología personal*, publicada en 1968 —fecha interesante por su proximidad al estreno de su primer filme, *Invasión*, en 1969—: «Sospecho que *un autor debe intervenir lo menos posible en la elaboración de su obra*. Debe tratar de ser un amanuense del Espíritu o de la Musa (ambas palabras son sinónimas), *no de sus opiniones*, que son lo más superficial que hay en él».⁵¹

Esta coincidencia nos viene muy bien para argumentar nuestras hipótesis, pues Borges no solo hace suyos los postulados que anteriormente atribuía al «concepto clásico», sino que lo lleva a cabo más de treinta años después. Exactamente entre una y otra citas (1933 y 1968, respectivamente) transcurren treinta y cinco años; pero lo que es aún más significativo, dicho intervalo de tiempo incluye las más importantes obras publicadas del autor, por lo que estaríamos reforzando un marco teórico válido desde el que analizarlas.

Jaime Alazraki, por su parte, incide en el procedimiento creativo del escritor desde ese mismo fundamento —que el autor es prescindible como creador de la imagen poética, pero necesario en cuanto amanuense y configurador de la misma—:

Shklovsky resume su concepto de la imagen poética en términos que recuerdan el ensayo de Borges sobre «La metáfora» hasta en su formulación: «Las imágenes — escribe Victor Shklovsky en un ensayo de 1917— no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la *acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación*. Las imágenes están dadas.»⁵²

El estudioso de Jorge Luis Borges viene a ratificar lo que observábamos y lo que el mismo escritor aseveró en varias ocasiones a lo largo de su carrera, como hemos anotado. Aplicando las palabras de Shklovsky: «las imágenes están dadas». Así, la tarea del artista no es crear imágenes originales, sino disponerlas de una manera original. Nuestro autor describe bajo ese prisma la literatura en sí, pero sus observaciones no dejan de subrayar también sus propias preferencias, que se ven materializadas en su obra narrativa porque, prosigue Alazraki, «Borges [repara] en la imagen del palimpsesto y en la idea de la literatura como un libro único escrito por un solo autor». La idea se desarrolla con algo

⁵⁰J. L. Borges, *ibidem*. La cursiva es mía.

⁵¹J. L. Borges. *Nueva antología personal*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1968. La cursiva es mía.

⁵²J. Alazraki. *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid: Editorial Gredos, 1977, p. 15.

más de detalle en una de las conferencias que dio Borges en Harvard a finales de los sesenta, *El enigma de la poesía*:

Que un poema haya o no haya sido escrito por un gran poeta sólo es importante para los historiadores de la literatura. Supongamos, por seguir el razonamiento, que he escrito un hermoso verso; considerémoslo una hipótesis de trabajo. Una vez que lo he escrito, ese verso no hace que yo sea bueno, pues, como acabo de decir, ese verso lo he recibido del Espíritu Santo, del yo subliminal, o puede que de algún otro escritor. A menudo descubro que sólo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces la lectura se convierte en un redescubrimiento. *Quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre.*⁵³

Siguiendo dicho planteamiento, Alazraki nos recuerda que, para Borges, «una literatura difiere de otra menos por el texto que por la manera de ser leída».⁵⁴ Esta máxima es coherente con lo explicado hasta ahora sobre sus principios estéticos: la literatura, según la perspectiva de nuestro escritor, ofrece un canal comunicativo entre la realidad y quien la recibe mediante el lenguaje escrito (el lector); la tarea del literato debería ser, entonces, la de mediador o *amanuense* que, a través de un proceso de selección y omisión, hace visibles aquellas partes de la realidad o aquellas «imágenes poéticas» que le interesa que sean transmitidas. Su función se ciñe a hacer efectivo dicho canal, siendo prescindible su intromisión en la percepción del lector («quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre»); por ello, el número de lecturas que puedan hacerse de un relato siempre será mayor, según Borges, que la multiplicidad de formas que este pueda adoptar, pues será la figura del lector quien, con sus infinitas singularidades, infiera el significado por sí mismo.

Esto, sin embargo, suscita un conflicto. Al fin y al cabo, el autor no puede dissociarse completamente de su propia subjetividad cuando narra un relato, puesto que necesariamente ha de decidir qué aparece en él, cómo aparece, y en qué orden, conque «desaparecer» del trámite literario, como pretende, nos parece una tarea especialmente complicada. Aunque con otros propósitos, la historiografía moderna lleva enfrentándose a este mismo problema —la inescapabilidad de la condición subjetiva de la narración— durante décadas:

Tocqueville, Burckhardt, Huizinga o Braudel, mencionando solamente a los maestros más notables de la historiografía moderna, rechazaron el empleo de la narrativa en algunos de sus trabajos historiográficos, presumiblemente porque asumieron que el significado de los sucesos históricos que querían ilustrar no se prestaban a ser representados mediante la narración. Se negaron a contar una historia sobre el pasado, o, mejor dicho, no contaron una historia con una introducción, un desarrollo y un desenlace bien marcados; decidieron no imponer a sus relatos la *forma* que normalmente asociamos a la narración. Si bien es cierto que narraron los testimonios de la realidad que habían percibido, o que creían haber percibido... , no *narrativizaron* esa realidad, no le impusieron la forma de una historia.⁵⁵

⁵³J. L. Borges. *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001. La cursiva es mía.

⁵⁴J. Alazraki, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁵H. White. «The value of narrativity in the representation of reality». En *Critical Inquiry*, 1(7), 1980, pp. 5-27. Traducción propia.

El historiador y filósofo norteamericano Hayden White, en buena parte de su extensa bibliografía, pone el acento sobre el conflicto existente entre las aspiraciones científicas de la historiografía y la ausencia de un marco metodológico que le proporcione una base empírica a sus investigaciones, al emplear la narración en sus estudios y no el método científico:

En la historiología contemporánea, el tema de la narrativa ha sido sujeto de debates extraordinariamente intensos. . . . [El uso de la narración] en cualquier ámbito de estudio que aspire a considerarse una ciencia debe ser cuestionable. . . . Podemos trazar el desarrollo de las ciencias modernas en base a su progresivo abandono del modo narrativo de representación en sus descripciones de los fenómenos que conforman sus objetos de estudio específicos. Y ello explica, en parte, por qué la cuestión de la narrativa debería ser ampliamente debatida por historiólogos en la actualidad; por cuanto el uso continuado de la narrativa como método de representación de la realidad constituye un fracaso tanto metodológico como teórico para muchos de ellos.⁵⁶

Amén de la parquedad en lo expresivo, Jaime Alazraki destaca una de las maneras en que Borges trató de realzar el aspecto denotativo en su lenguaje literario de un modo similar: «La obra de Borges ha sido repetida y excesivamente examinada a nivel de los sentidos enunciados, *como un lenguaje denotativo no diferente —en cuanto objeto de uso— al de la radio o la prensa*».⁵⁷

El resultado de las disquisiciones estéticas de Borges es una literatura visual, más bien denotativa y evocadora, ambigua, que interpela al lector y le exige que ponga de su parte, que participe activamente en la fabricación de la imagen poética y que ocupe las omisiones que el autor deja deliberadamente en el texto. Es estimulante a consciencia.

Llegados a este punto, debemos recapitular y responder a la pregunta que nos hacíamos al inicio: ¿es Borges un cineasta frustrado? Hemos visto cómo sus pretensiones artísticas no parecían del todo realizables enmarcadas en el formato literario pues, aunque sus obras narrativas sean eminentemente visuales, el autor acude al cine con frecuencia para tratar de satisfacer dichas aspiraciones por completo: primero, como crítico; inmediatamente después, como escritor de cuentos «visuales»; a partir de los años cincuenta, como creador de guiones; y, por último, entre los años sesenta y setenta, como cineasta consumado. Es un recorrido natural, previsible: el cine, el «realismo inevitable del cinematógrafo», le ofreció a Borges un soporte mucho más adecuado, como él mismo admitía, para plasmar la realidad en el modo en que pretendía hacerlo.

Entonces, cineasta sí; pero ¿frustrado o no? Sin duda existe un elemento de frustración en la vida artística del escritor, pues si el cinematógrafo marca toda su carrera literaria es precisamente porque algunas de sus ambiciones no se vieron cumplidas mediante la escritura. En suma, podemos concluir que su trayectoria como realizador de cine —aun

⁵⁶H. White. «The question of narrative in contemporary historical theory». En *History and Theory*, 23(1), 1984, pp. 1-33. Traducción propia.

⁵⁷*Ibidem*. La cursiva es mía.

creando hasta tres filmes, ahora olvidados—, resulta marginal comparada con su obra literaria, lo cual, con toda probabilidad no entraba en los planes del autor, cuya fijación con el séptimo arte podría haber dado mayores frutos.

3.2 Préstamos del medio audiovisual en la literatura de Borges: técnicas y procedimientos

Sosteníamos que el arte del cinematógrafo planeó siempre sobre las formulaciones literarias de Borges, sirviéndole de referencia para la escritura de sus cuentos. Los fundamentos teóricos están claros, pero ¿cómo consigue el escritor argentino materializar sus propias teorías en la práctica? ¿Cómo utilizar, en su propia obra, los aspectos que más se acercan a su visión ideal del proceso literario o artístico, más cercano al celuloide que al libro?

El norteamericano Thomas R. Hart Jr., de la Universidad Johns Hopkins, analiza someramente los conflictos metodológicos que produce esta cuestión en nuestro autor. Lo hace a través de los comentarios de Borges en *Indagación de la palabra*, un ensayo escrito en 1927 (integrado en *El idioma de los argentinos*, publicado en 1928) que manifiesta sus tempranas preocupaciones respecto de las carencias de la escritura en cuanto método de representación de la realidad, precediendo incluso a sus primeros «experimentos narrativos»:

Todo lenguaje, insiste Borges, representa un intento de administrar algún tipo de orden a nuestras percepciones de la realidad que nos rodea, simplificándola y haciéndola inteligible; no debería sorprendernos demasiado si esta visión colectiva [bajo la que opera el lenguaje], desarrollada durante siglos, no consigue corresponderse exactamente a la voluntad y las necesidades de cualquier individuo. Aquí, Borges, subrayando la sumisión del escritor al lenguaje, su incapacidad de decir exactamente lo que quiere decir, difiere completamente de Croce, quien arguye que el escritor crea su propio lenguaje, basándose en sus intuiciones personales.⁵⁸

En el trámite literario, la tiranía semántica del lenguaje es inevitable, tanto en quien lo produce como en quien lo recibe. Borges habla de una *resignación* a la literatura, motivada por la incapacidad del escritor de ofrecer «representaciones directas y sin ministerio alguno verbal», decretándola insuficiente con respecto de sus aspiraciones:

Puesto que la capacidad del escritor de crear algo completamente nuevo está, para Borges, limitada por el lenguaje que usa, debe resignarse a repetir, con pequeñas variaciones, aquello que otros han dicho antes que él: “Ni [Spinoza] con su metafísica geometrizada, ni [Lulio] con su alfabeto traducible en palabras y éstas en oraciones, consiguió eludir el lenguaje. Sólo pueden soslayarlo los ángeles, que conversan por especies inteligibles: *es decir, por representaciones directas y sin ministerio alguno verbal*. ¡Y nosotros, los que nunca ángeles, los verbales, los que en este bajo relativo

⁵⁸T. R. Hart Jr. «The Literary Criticism of Jorge Luis borges». En *MLN*, 78(5), 1963, p. 499. La traducción es mía.

suelo escribimos, *los que sotopensamos que ascender a letras de molde es la máxima realidad de las experiencias? Que la resignación, virtud a que debemos resignarnos, sea con nosotros.* Ella será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir...⁵⁹

No es casual que, apenas unos años más tarde, buscando soluciones pragmáticas a estos impedimentos, Borges escribiese sus primeros cuentos de manera «antes que nada, visual». Es preciso constatar, entonces, cómo se traduce formalmente el hecho de que el autor argentino tomara el cine como modelo en la elaboración de sus narraciones; qué incidencia real y materialmente comprobable tiene en su literatura la relación con la cinematografía; qué técnicas y procedimientos propios del medio audiovisual emplea; en suma, qué préstamos toma de él. A continuación, enumeramos y describimos los más significativos.

3.2.1 La imitación del objetivo cinematográfico

El objetivo cinematográfico, es decir, el mecanismo óptico de una cámara, es análogo al lenguaje escrito en tanto en cuanto ambos sirven de soporte físico a la imitación o representación de la realidad. En esta labor, sin embargo, el primero es más eficiente o preciso que el segundo.

Antes de empezar, para entender mejor el resto de los «préstamos» que el autor toma del cinematógrafo, debemos abordar el uso que le da Borges al lenguaje escrito para adecuarlo al «lenguaje» visual propio del cine. Decía Zavaleta Balarezo que el escritor adecuaba su forma de narrar a la manera en que el cine cuenta historias. Vamos a ver cómo se articula en términos generales esta adaptación, que sitúa los cuentos del argentino más cerca del guion cinematográfico.

Una de las vías principales para la equiparación del lenguaje escrito al visual es, sin duda, la síntesis: «Como en el cine, que conoce muy bien y que ve con el detalle de un analista, Borges captura el poder de síntesis. El diseño de las “escenas” es un punto básico. Apenas la mención de un elemento, un adjetivo, una breve descripción. Elegir una situación supone adaptarla».⁶⁰ Zavaleta prosigue y nos da algunos ejemplos concretos extraídos de *Historia universal de la infamia* (1935):

En “El espantoso redentor Lazarus Morell”... el procedimiento se apoya, unas veces, en la enumeración, como en el primer párrafo... “A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy, el éxito logrado en París por el pintor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln...” Cada elemento enumerado va a suponer una imagen que conduce a otra historia, siempre conectada pero a veces lejana. La enumeración llama a las imágenes, y estas constituyen

⁵⁹ *Op. cit.*, pp. 499-500. Traducción propia.

⁶⁰ J. Zavaleta Balarezo, *op. cit.*, p. 120. La cursiva es mía.

una evocación permanente. Borges traza y teje así las redes de otro mundo, paralelo e infinito, de enorme potencia cinética. . . . El narrador opera a la manera del objetivo de una cámara, buscando realismo, veracidad, fijándose en los detalles. . . . Borges trabaja las “imágenes” como si él mismo fuera el director de fotografía de una película. . . ⁶¹

Cabría añadir a la capacidad de síntesis y a la enumeración el estilo paratáctico de Borges, la preponderancia de la coordinación y, en especial, la yuxtaposición, que facilita el mecanismo y constituye un elemento esencial del mismo. Destaca la variedad y la precisión con que el escritor argentino utiliza la puntuación para servir a este propósito. Tomemos un ejemplo de *Hombre de la esquina rosada* (1935):

La caña, la milonga, el hembraje, una condescendente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amistá: la cosa es que yo estaba lo más feliz. Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile. Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz.⁶²

En el fragmento, se recurre en primera instancia al uso de la puntuación para enumerar sustantivos que se tornan imágenes en la mente del lector. «La caña», «la milonga», «el hembraje»; solo basta mencionarlos para que el lector las evoque visualmente. Las enumeraciones mediante yuxtaposición y coordinación ocupan el resto del fragmento («un golpe y una voz», «un silencio general», «una pechada poderosa», etc.) con resultados similares, como podemos ver.

A continuación, Borges encumbra el «tango» como si fuera un agente, un sujeto, que rige la disposición de los personajes de la escena de una manera notoriamente visual, incluso cinética —recuperando el término de Zavaleta—, infiriendo de ella el alocado movimiento de los participantes; para ello, el escritor se sirve del polisíndeton y concatena verbos: «el tango hacía su voluntá con nosotros *y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar*». Los verbos se conjugan en pretérito imperfecto porque, enlazados, denotan un flujo continuo de actividad, que no se acaba, sino que se transforma con cada verbo ulterior, consiguiendo, junto al uso excesivo de conjunciones copulativas, una sensación de agitación, haciendo percibir al lector un movimiento incesante que toma formas distintas, al ritmo del endiablado tango que configura la escena.

⁶¹ *Ibidem*

⁶² J. L. Borges. *Historia universal de la infamia*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011, p. 101.

Cuando, por fin, se vuelve al uso del pretérito perfecto, «la brisa que la trajo *tiró* por otro rumbo, y *volví* a atender a mi cuerpo», «*llamaron* a la puerta», observamos cómo se consigue el efecto contrario: si el imperfecto prolongaba un mismo «plano», cada uso del verbo en perfecto constituye la presentación visual de un nuevo encuadre, interrumpiendo le anterior, como si se tratara de un corte en un montaje audiovisual. Salimos del baile para fijarnos en el cuerpo del narrador; luego, el objetivo apunta a la puerta. A este respecto, Zavaleta anota los comentarios de Balderston analizando el uso de este tipo de verbos en las enumeraciones, que nosotros analizamos en su aplicación general:

En estas y otras descripciones similares, las series de verbos en pretérito perfecto hacen que las visiones sean nítidas pero consecutivas: momentos relampagueantes que parecen casi simultáneos por juxtaposición [*sic*] pero que son consecutivos debido al tiempo del verbo. La obvia analogía es con el montaje cinematográfico rápido de Eisenstein y Sternberg. Esta analogía está confirmada por la insistencia en que el observador se parece al “ojo de una cámara”: es estático, receptivo, no parpadea.⁶³

En su trabajo, el investigador peruano destaca también la semejanza entre la narrativa borgiana y el montaje cinematográfico:

La trama, así, se convierte, en esta sucesión de detalles, como en von Sternberg, en una pequeña “novela realista”. Borges descubre e impone un estilo. El lenguaje cinematográfico, del cual también participan esos experimentos con el montaje a la manera de un Eisenstein, halla en Borges a un aplicado precursor, que se sirve de la imagen en tanto [*sic*] propósito descriptivo y también discursivo.⁶⁴

Volviendo al fragmento de *Hombre de la esquina rosada*, advertimos cómo Borges esgrime el objetivo de su «cámara» contra la «escena» que quiere representar, y, amén de los recursos lingüísticos ya mencionados, cabe subrayar la profusión de perífrasis adverbiales: la utilización de «al rato largo», «de golpe» o «después» le permite delimitar, con cierta exactitud, la duración de cada uno de los planos introducidos por los sintagmas verbales o nominales.

Por último, no podemos dejar de mencionar la ingeniosa táctica que utiliza el escritor para eludir un aspecto literario —y, por tanto, ajeno al proceder estrictamente audiovisual del cine—: la prosopografía. «Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. . . . El hombre era parecido a la voz». Por supuesto, Borges se vale de un sustantivo, «autoridad» —en su peculiar lunfardo—, que caracteriza indirectamente al hombre, pero podemos comprobar que escapa del recurrido adjetivo calificativo. El autor no anota una descripción que bien pudiera ser «el hombre, de apariencia autoritaria. . .»; en su lugar, crea una atmósfera, una situación o escena particulares, previas a la introducción del personaje, y las asimila después al hombre que quiere describir. Para ello, el adjetivo «parecido», que requiere una preposición pues una cosa ha de parecerse *a* otra,

⁶³J. Zavaleta Balarezo. *Op. cit.*, p. 123. La cursiva es mía.

⁶⁴*Ibidem.*

funciona en este caso como un nexos; es decir, que asimila el hombre a la voz, al golpe y al grave silencio que este provoca en la sala, atestada de gente. En definitiva, primero caracteriza la escena y luego la funde con el personaje, sin necesidad de articular una sola descripción gráfica del mismo.

3.2.2 El plano secuencia

La técnica del plano secuencia consiste en realizar una toma continua, sin cortes y de una duración mayor que la de un plano convencional. Así, la secuencia estará conformada por un único plano continuo y no por varios de ellos concatenados. El plano secuencia, si bien puede ser del todo estático, suele caracterizarse por el movimiento constante de la cámara, siendo común el uso del *trávelin* o de la «cámara al hombro» para este fin.

Este tipo de plano suele utilizarse, entre otras cosas, para potenciar el desplazamiento espacial de la acción a ojos del espectador, así como para alinearlo con mayor fuerza con los personajes a los que sigue la cámara. Atendiendo a dichos propósitos, Borges emplea esta técnica en uno de los cuentos que integran *El Aleph* (1949); en concreto, en uno de los más celebrados del autor, *El Zahir*:

Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. . . . Recorrí, con creciente velocidad, las calles y las plazas desiertas. El cansancio me dejó en una esquina. Vi una sufrida verja de fierro; detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la Concepción. Había errado en círculo; ahora estaba a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir. Doblé; la ochava oscura me indicó, desde lejos, que el almacén ya estaba cerrado.⁶⁵

Borges empieza por emplazarnos junto al personaje narrador, que se encuentra pidiendo una bebida en un bar o «almacén» callejero. La acción discurre, de nuevo, mediante la interpolación de verbos en pretérito perfecto («pedí», «me dieron», «miré», «salí», «recorrí», etc.). Como hemos visto en *Hombre de la esquina rosada*, este tipo de verbos formaban un nuevo encuadre visual, un nuevo plano, cada vez que eran utilizados, emulando «el montaje cinematográfico rápido de Eisenstein y Sternberg», como anotaba Balderston. Cada verbo en pretérito perfecto suscita una nueva imagen, es decir, una nueva toma.

En el caso del fragmento de *El Zahir*, su uso es ciertamente distinto, pues todos y cada uno de estos verbos tienen algo en común: que o bien el sujeto —casi siempre— o bien el objeto indirecto («me dieron», «me dejó», «me indicó»; siempre con el clítico *me*) apunta al narrador, a nuestro protagonista. Si el uso es diferente, también lo es su finalidad y el efecto resultante: cuando en la secuencia de *Hombre de la esquina rosada* leemos «al rato largo llamaron a la puerta», aunque lo anuncie el narrador, que forma parte de la historia, el sujeto del verbo no es él, de modo que el plano se aleja de este para

⁶⁵J. L. Borges. *El Zahir*. En *El Aleph*, Barcelona: Alianza Editorial, 2009, pp. 122-123.

centrarse en la puerta y quien la está golpeando; en cambio, en la secuencia de *El Zahir*, no hay ningún momento en que esto ocurra, pues los verbos siempre apuntan al narrador protagonista. Esto logra en el lector que las imágenes que visualiza estén siempre regidas por las acciones y movimientos del personaje. Desde que pide «una caña de naranja» hasta que ve «que el almacén ya estaba cerrado» el «objetivo» solo lo enfoca a él.

Este procedimiento narrativo tiene sentido aquí porque lo que hace Borges es describir el movimiento circular del protagonista, y la imitación del plano secuencia le ayuda a resaltarlo. El autor consigue que nos alineemos con el punto de vista del personaje a través de sus movimientos, como si lo estuviéramos siguiendo; así, nos damos cuenta al mismo tiempo que él de que ha «errado en círculo» cuando advierte que se encuentra «a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir». Además, «donde *me dieron el Zahir*» remite con exactitud al punto de partida («en el vuelto *me dieron el Zahir*») establecido al principio, unas frases más atrás, con lo que se recupera la misma imagen producida unos momentos antes y se completa el círculo.

Asimismo, lo que confiere un movimiento ininterrumpido al fragmento —un plano continuo que conforma toda la secuencia— es la rápida concatenación de verbos, que ayudan al lector a articular el desplazamiento del personaje. Estos verbos ilustran acciones explícitas de movimiento («salí», «recorrí», «doblé») que implican lugares o elementos arquitectónicos que nos sitúan en el punto de vista del narrador mientras se mueve («lo miré un instante», «vi una sufrida verja de ferro», «vi las baldosas negras y blancas», «la ochava oscura me indicó»). Los sintagmas nominales, que funcionan como complementos circunstanciales de lugar («las calles y las plazas desiertas», «una esquina», «la ochava oscura»), y los sintagmas preposicionales, sobre todo («a una cuadra del almacén»), nos ayudan a figurar el escenario por el que transita el personaje y a crearnos un mapa mental de la zona.

El adjetivo, por su parte, es aquí el elemento que dota de mayor fuerza cinética a la acción: en «recorrí, con creciente velocidad», *creciente* nos da una idea de cómo es el movimiento continuado que realiza el protagonista. De la misma manera, aunque a la inversa, el sustantivo *cansancio* que leemos («el cansancio me dejó en una esquina») logra que vaya aminorando la creciente velocidad anterior, de manera progresiva, hasta detener al personaje por completo en una esquina.

Borges consigue en esta secuencia que el contenido y la forma se sincronicen, manteniendo una relación recíproca. Lo dicho se reafirma por la manera en que se dice, y viceversa. Y el empleo del plano secuencia es una de las formas más vistosas de alcanzar este cometido.

3.2.3 El *flashback* o analepsis

Aunque la analepsis no es un recurso exclusivamente cinematográfico o visual, la forma en que la utiliza Borges sí lo es, pues se aleja de su expresión privativamente literaria. Zavaleta lo describe como «un procedimiento eminentemente cinematográfico»:

Habría que añadir... el uso del “flashback” en distintas “escenas” de la obra de Borges. Estas son narradas en pretérito y, a partir de allí, remiten a lo que podríamos llamar un “pasado dentro del pasado”. El “salto hacia atrás” intenta ubicar instantes precisos y quizás definitivos en el relato, reactualizando permanentemente la acción a través del “relampagueante” y fugaz recuerdo de un personaje. Estamos hablando de un procedimiento eminentemente cinematográfico que, bien utilizado, cautiva y sorprende.⁶⁶

El uso del *flashback*, en términos generales, se basa en romper la sucesión cronológica de los hechos en una narración, situándola en un tiempo pasado. En el arte del cine, este efecto es muy sencillo de producir visualmente. Como ejemplo, podemos citar *Loving Vincent*⁶⁷, un filme animado al óleo en que el protagonista, Armand Roulin, trata de esclarecer qué ocurrió durante los últimos días de vida del pintor holandés Vincent van Gogh, que terminaron en el presunto suicidio del artista. En París, Armand inquiere, como si de un detective privado se tratase, a todas las personas que tenían relación con el pintor, desde el célebre doctor Gachet hasta el famoso proveedor Père Tanguy. Todos ellos, a través de su propia narración de los últimos días de van Gogh, evocan hechos pretéritos respecto al tiempo en que los relatan.

Esta analepsis se concreta en la pantalla de la siguiente forma: mientras oímos a los narradores describir los hechos —en blanco y negro, para diferenciarlos del momento presente con mayor fuerza en el apartado visual— las imágenes discurren en paralelo al relato; las palabras, que hacen las veces de lo que se denomina *voz en off* en el cine, rigen la secuencia y se apoyan en ella para plasmar hechos pasados de una forma audiovisual.

En la literatura, lograr este efecto parece un tanto más complicado. En un texto no contamos con un canal visual y otro auditivo que puedan desdoblarse, ni con un simple filtro de color que pueda ubicar la acción en momentos distintos. Entonces, ¿cómo consigue Borges transmitirnos esos «saltos hacia atrás» de manera visual, en un cuento?

Por ejemplo, contada en retrospectiva, la visión de *El Aleph* provoca en Borges un éxtasis visual incomparable, inédito: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa de Fray Bentos...”⁶⁸

⁶⁶J. Zavaleta Balarezo. *Op. cit.*, pp. 123-124.

⁶⁷Loving Vincent. Dir. Dorota Kobiela, Hugh Welchman. Karma Films, 2017.

⁶⁸J. Zavaleta Balarezo, *ibidem*.

En este fragmento, el autor se ayuda de la extraña naturaleza del Aleph, que por sí mismo fabrica imágenes en la visión del narrador, para facilitar la percepción del funcionamiento de la escena a nivel visual. Poco antes, Borges introduce la explicación en el relato de forma ingeniosa para favorecer y guiar la comprensión del lector en este sentido, anticipándose a la percepción de las imágenes que quiere transmitir en el fragmento que destaca Zavaleta: «—¿El Aleph? —repetí. —Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos».⁶⁹

Cuando el narrador comienza a describir todo aquello que ve a través del Aleph, lo hace como ya hemos visto en el fragmento de *El Zahir*: empleando la concatenación de verbos en pretérito perfecto, concretamente el verbo *vi*, que emplea para crear cada vez una nueva imagen, o un nuevo plano, conformado por los sintagmas nominales («el populoso mar», «el alba y la tarde», «las muchedumbres de América») que suceden a cada uno de los verbos, que suman el punto de vista del lector al del narrador.

La parte que más nos interesa de este fragmento es la que sigue: «vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa de Fray Bentos. . . ». A esto se refiere exactamente Zavaleta cuando nos habla de un «pasado dentro del pasado», del empleo del *flashback* propiamente dicho. Borges, dentro de la línea cronológica principal (la narración, en tiempo pretérito), inserta una oración que precede a esta, a la que se subordina: «vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas» y «que hace treinta años vi en el zaguán de una casa de Fray Bentos. . . » conformando dos imágenes independientes, pero consecutivas. La primera remite a la experiencia visual que tuvo el personaje al mirar a través del Aleph; la segunda, al recuerdo visual de las baldosas que, nos dice, vio en un lugar completamente distinto, años atrás. Se trata de un gran contraste entre dos encuadres que no solo se suceden sino que forman parte de puntos cronológicos distintos.

3.2.3.1 La narración enmarcada

En *El libro de arena* (1975) tenemos un uso de la analepsis muy particular, pues se trata de una narración enmarcada, al estilo de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), un filme que probablemente el mismo Borges viese en alguna ocasión, aunque el procedimiento narrativo empleado en la película pueda observarse en obras literarias publicadas con anterioridad.

El filme de Rob Wiene arranca con dos personas que se encuentran sentadas en un banco. Al pasar una muchacha por el lugar, el más joven le dice al otro, ya en la senectud: «Esa es mi prometida. Lo que hemos vivido los dos es más extraño de lo que usted haya podido vivir. Se lo contaré. . . ».⁷⁰ Entonces, comienza el relato, que concluye en el mismo lugar, cuando al final de la película se muestra de nuevo a los dos hombres del banco. El

⁶⁹J. L. Borges. *El Aleph*, Barcelona: Alianza Editorial, 2009, p. 188.

⁷⁰El gabinete del Dr. Caligari. Dir. Rob Wiene. Divisa Ediciones, 1920.

relato principal queda, así, enmarcado entre dos puntos del presente: el momento en que el narrador introduce la historia y aquel en que la concluye.

El escritor argentino hace lo propio en *El libro de arena*, una historia en que nos cuenta su experiencia aparentemente fantástica, con un misterioso libro. El segundo párrafo comienza así:

No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico. Yo vivo solo, en un cuarto piso de la calle Belgrano. Hará unos meses, al atardecer, oí un golpe en la puerta. Abrí y entró un desconocido. Era un hombre alto, de rasgos desdibujados. Acaso mi miopía los vio así. Todo su aspecto era de pobreza decente. Estaba de gris y traía una valija gris en la mano. En seguida sentí que era extranjero. Al principio lo creí viejo; luego advertí que me había engañado su escaso pelo rubio, casi blanco, a la manera escandinava. En el curso de nuestra conversación, que no duraría una hora, supe que procedía de las Orcadas. Le señalé una silla. El hombre tardó un rato en hablar. Exhalaba melancolía, como yo ahora.⁷¹

Borges nos sitúa en el presente, cuando ya ha sucedido la historia que pretende contarnos. No es solo el consabido uso del pretérito, en cualquiera de sus formas, lo que nos advierte de que el narrador habla del pasado, sino que él mismo lo explicita: «el mejor modo de iniciar mi relato». Fijémonos en que, cuando lo inicia, lo hace en presente («yo vivo solo, en un cuarto piso de la calle Belgrano») y nos emplaza en el lugar en que ocurre la acción. La siguiente frase especifica el momento en que ocurrió, ya empleando el pretérito perfecto («hará unos meses, al atardecer, oí un golpe en la puerta»), precisamente porque en ese mismo punto comienza la narración enmarcada.

El narrador insiste en recordarnos que nos está hablando desde el momento presente, aludiendo a un acontecimiento pasado. Lo consigue anticipando, por ejemplo, cuánto va a durar la conversación («En el curso de nuestra conversación *que no duraría una hora*, supe que procedía de las Orcadas»). También mediante el contraste entre lo que creyó percibir al inicio de la conversación y lo que más tarde advirtió («Al principio lo creí viejo; *luego* advertí que me había engañado su escaso pelo rubio. . .»). Lo hace de manera muy evidente al final del fragmento: «Exhalaba melancolía, *como yo ahora*».

El cuento concluye con el protagonista deshaciéndose del libro: «Aproveché un descuido de los empleados para perder *El libro de arena* en uno de los húmedos anaqueles. Traté de no fijarme a qué altura ni a qué distancia de la puerta»,⁷² retomando el momento presente y cerrando así la narración enmarcada, al sentenciar «Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México».⁷³

⁷¹J. L. Borges. *El libro de arena*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011, p. 147.

⁷²*Op. cit.*, p. 153.

⁷³*Ibidem*.

3.2.4 El plano general y el *close-up* o primer plano

Si afirmábamos unas páginas atrás que Borges imita en su forma de narrar el objetivo de una cámara de cine, la panorámica (o plano general) y el primer plano (*close-up*, en inglés) han de ser, por fuerza, algunos de los recursos específicos que emplee el autor con el fin de acotar los espacios y los puntos de vista con los que trabaje para crear sus imágenes.

Jorge García López, en su análisis de *Historia universal de la infamia*, pone de relieve la utilización de estos dos tipos de plano y la maleabilidad con que los aprovecha el escritor argentino:

...lo que realmente interesa a Borges del cine es la poética de la cámara cinematográfica, es decir, la creación de espacio y la manipulación del punto de vista que puede obtenerse a partir de la utilización de la cámara y la creación de perspectiva. Lo que nutre su inclinación por el cine es el encuadramiento y la semántica del espacio.⁷⁴

Nos propone un ejemplo extraído de *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*:

“Su patria fue la antigua ciudad de Merv, cuyos jardines y viñedos y prados miran tristemente al desierto. El mediodía es blanco y deslumbrador, cuando no lo oscurecen nubes de polvo que ahogan a los hombres y dejan una lámina blancuzca en los negros racimos”. Aquí nos encontramos con un plano general cinematográfico (“cuyos jardines y viñedos y prados miran tristemente al desierto...”) y de pronto la técnica del *close-up* nos da un primer plano: “una lámina blancuzca en los negros racimos”. Estas posibilidades poéticas y narrativas, el jugueteo entre planos de diferentes distancias y perspectivas, todo eso es lo que descubre como espectador del cine mudo hacia los treinta años.

3.2.5 Los planos contextuales

El plano contextual es aquel cuya única finalidad es la de ofrecer una descripción del espacio en que se va a desarrollar una secuencia determinada en una película. Normalmente suele preceder a la acción, presentando el contexto espacial en que esta va a ocurrir, y es frecuente que se utilice más de uno en el montaje, a modo de *collage*, para configurar una puesta en escena concreta. Podríamos decir que es el equivalente cinematográfico a la topografía propiamente literaria.

Ya hemos podido ver el funcionamiento de esta técnica cuando analizábamos un fragmento de *Hombre de la esquina rosada*: «La caña, la milonga, el hembraje», que constituía una concatenación de imágenes o planos evocados con el objetivo de ponernos con rapidez en situación, conformando la puesta en escena con apenas tres sustantivos. Como ya hemos visto, Borges recurre a la enumeración para encadenar imágenes fugaces pero significativas; estas se suceden como si fuesen planos contextuales. Uno tras otro, ayudan

⁷⁴J. García López. *Borges, la visita del dios*, Valencia: Tirant Humanidades, 2016, p. 68.

a componer una imagen mental y una impresión general del espacio en que acontecerán los hechos narrados. A este respecto, nos recuerda Zavaleta las anotaciones de Balderston acerca de las preferencias descriptivas de Borges y «su gusto por lo visual», asimilándolo al de Stevenson:

Refiriéndose a Stevenson y a Borges, a la influencia de uno sobre otro, y a su gusto por lo visual, Balderston recuerda que “en vez de describir lenta y cuidadosamente una escena, ambos escritores prefieren ponerla en movimiento prestando atención al contraste, iluminando detalles visuales brillantes (y fácilmente imaginables por el hecho de ser escasos) y gestos melodramáticos”.⁷⁵

Por otro lado, Jorge García toma un par de ejemplos de *Historia universal de la infamia* —en concreto, de *El asesino desinteresado Bill Harrigan*— para ilustrar este punto:

[Borges escribe] una descripción frecuentativa y épica de la fiebre del oro y la llamada del Oeste: “Detrás de los ponientes estaba el oro de Nevada y de California. Detrás de los ponientes estaba el hacha demoledora de cedros, la enorme cara babilónica del bisonte, el sombrero de copa y el numeroso lecho de Brigham Young, las ceremonias y la ira del hombre rojo, el aire despejado de los desiertos, la desaforada pradera, la tierra fundamental. . .”⁷⁶

En la misma historia, García comenta la reiteración del procedimiento en lo que viene a ser «una típica escena de western», además de un homenaje a uno de los géneros cinematográficos predilectos de Borges, mediante un calco formal de una escena completamente representativa del mismo:

Y más adelante en la escena en que Billy el Niño asesina a Belisario Villagrán, que es una típica escena de western donde la cámara define el espacio: “La tierra es casi sobrenaturalmente lisa, pero el cielo de nubes a desnivel, con desgarrones de tormenta y de luna, está lleno de pozos que se agrietan y de montañas. En la tierra hay el cráneo de una vaca, ladridos y ojos de coyote en la sombra, finos caballos y la luz alargada de la taberna. Adentro, acodados en el único mostrador, hombres cansados y fornidos beben un alcohol pendenciero. . .”⁷⁷

Por nuestra parte, y alejándonos de *Historia universal de la infamia* —la recopilación de relatos más notoriamente visual de todas cuantas haya publicado el autor argentino—, hemos reparado en que algunos pasajes de *La muerte y la brújula* (incluido en *Ficciones*) también manifiestan el uso de planos contextuales para describir el entorno en que se sitúa la acción:

El tren paró en una silenciosa estación de cargas. Lönnrot bajó. Era una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres. El aire de la turbia llanura era húmedo y frío. Lönnrot echó a andar por el campo. *Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un*

⁷⁵J. Zavaleta Balarezo. *Op. cit.*, p. 124.

⁷⁶*Op. cit.*, p. 75.

⁷⁷*Ibidem.*

charco. Oscurecía cuando vio el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy, casi tan alto como los negros eucaliptos que lo rodeaban. . . . Una herrumbrada verja definía el perímetro irregular de la quinta. El portón principal estaba cerrado.⁷⁸

De nuevo, la mera enumeración de algunas piezas clave del paisaje («perros», «un furgón en una vía muerta», «el horizonte», «un caballo plateado. . .», «los negros eucaliptos», «una herrumbrada verja») le sirven a Borges para crear la ambientación deseada. Estas no participan de la acción, ni son trascendentales en el devenir de la misma, pero sí ayudan a connotarla de forma significativa.

3.2.6 Los intertítulos

Por último, y con tal de ejemplificar con mayor profundidad el acercamiento más experimental de Borges hacia los procedimientos estéticos del cine —en particular, del cine mudo—, debemos detenernos en los intertítulos que utiliza en los relatos que constituyen *Historia universal de la infamia*. El intertítulo es un recurso cinematográfico que nace de la falta de sonido en el cine anterior a *The Jazz Singer* (1927), la primera de las películas sonoras o *talkies*, como las bautizaron en los Estados Unidos. Cabe matizar que hasta la década de los años treinta no fueron la norma en las salas de cine norteamericanas. Hasta entonces, el sonido lo ponían los llamados «recitadores», normalmente tocando piezas al piano *in situ* durante la proyección de las películas.

La ausencia de un canal sonoro por el cual simplificar las narraciones, permitiendo que el espectador pudiera seguir la historia con facilidad, llevó al uso de paneles con texto (*intertítulos*) que ubicaban la acción en un lugar concreto o daban una idea de lo dicho por los personajes. Jorge García habla de cómo adapta Borges este recurso a los experimentos de *Historia universal de la infamia*:

Más éxito ha tenido, a mi ver, en el montaje cinematográfico de las diferentes historias, lo que podemos observar en el estudio de los intertítulos. . . . Creo que puede decirse que la obra está construida con la vista puesta en los procedimientos del cine mudo, que tenía ya a la altura del año 1930 una brillante historia de obras maestras. En efecto, creo que la argucia estructural que preside la obra surge a partir del cine mudo: una serie de encuadramientos presididos por interludios que abren, separan y explican las escenas.⁷⁹

Para ilustrarlo con mayor precisión, recuperamos los que integran y estructuran, por ejemplo, *El atroz redentor Lazarus Morell*: «La causa remota», «El lugar», «Los hombres», «El hombre», «El método», «La libertad final», «La catástrofe» y «La interrupción».

⁷⁸J. L. Borges. *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 165.

⁷⁹J. García López. *Op. cit.*, pp. 65-66.

4 Perfil cinematográfico del autor: motivos, ideas y aspiraciones en el cine de Borges

Crear un perfil de Jorge Luis Borges como cineasta no es tarea fácil por varias razones: la principal es que, de las tres películas que realizó, solo una se ha conservado y restaurado con posterioridad (*Invasión*, 1969), gracias al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). De *Les autres* (1974) y *Los orilleros* (1975) no tenemos noticia de que existan versiones aptas para su visionado en el momento en que se escribe este trabajo.

Además de este dato, sabemos que Borges no fue capaz de cumplir con sus aspiraciones en relación con el arte del cinematógrafo, dada su corta trayectoria como guionista. Aun así, podemos perfilar algunos de los aspectos que caracterizaron la breve implicación que el escritor argentino mantuvo en la realización cinematográfica.

4.1 La intención de Borges: ¿un cine comprometido?

A pesar de publicar los primeros guiones en 1955, junto a Bioy Casares (*Los orilleros y El paraíso de los creyentes*), Borges no estrenaría su primer filme, *Invasión*, hasta 1969. Ese año es de especial relevancia puesto que sería el año en que dos cineastas argentinos, Octavio Getino y Fernando Solanas, comenzaron a poner en marcha un movimiento llamado «Tercer Cine», a través del cual tratarían de utilizar el cine como un instrumento de activismo político. En octubre de aquel año, ambos publicarían su manifiesto (*Hacia un tercer cine*) en el número 14 de la revista cubana *Tricontinental*. Comienza así:

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.⁸⁰

Getino y Solanas, directores de la polémica *La hora de los hornos* (1968), se encontraban disconformes con lo que ellos entendían como las únicas formas de producir obras audiovisuales: el «primer» cine, las películas de Hollywood, cuyo único propósito se cifraba en el escapismo y el «divertimiento» de las masas; y el «segundo» cine, el de autor, que aun respetando en primera instancia la visión de los realizadores, no dejaba de quedar aprisionado por canales de producción, distribución y recepción eminentemente industriales y mercantilistas: «Las tentativas más audaces de aquellos que intentaron conquistar la fortaleza del cine oficial terminaron, como bien dice Godard, por “quedar atrapados en el interior de la fortaleza”».

⁸⁰O. Getino, F. Solanas. «Hacia un tercer cine». En *Tricontinental*, 14, 1969, pp. 107-132.

Ante esta disyuntiva, los realizadores argentinos optaron por proponer un «tercer» cine, basado en proyecciones espontáneas, sin ánimo lucrativo alguno, de producciones que se ciñeran a la «descolonización de la cultura» y a los intereses libertarios del pueblo. Resulta interesante que Borges escribiera solo un año más tarde, en 1970, una de las mayores justificaciones, o aclaraciones, sobre la intención de sus cuentos y el posible compromiso político-social que pudiera desprenderse de su lectura. Ante la vorágine activista y revolucionaria que pretendía tomar la esfera del cine por la fuerza, parece razonable que el escritor argentino viese oportuno despejar cualquier duda que se pudiera verter sobre su obra. Asimismo, es probable que la ampliación de su trabajo hacia otros ámbitos de la cultura le hiciera sentir la necesidad de especificar si era o no un artista comprometido. En el prólogo de *El informe de Brodie* (1970) obtenemos una respuesta rotunda:

Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de *Las mil y una noches*, quieren distraer o conmover y no persuadir. . . . No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días. El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y opto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia.⁸¹

Aunque Borges no hubiese «disimulado nunca» sus opiniones, se desmarca completamente de lo que pudiera considerarse un activista con una agenda política comprometida o un simple moralista. De hecho, el autor ratifica su desinterés por mezclar el «mundo de las experiencias comunes» con el ejercicio de la escritura en uno de sus textos, *El cuento y yo*, donde define de manera considerablemente estricta cuál es su intención respecto a aquello que recibe el lector de sus textos: «Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico — muy ambiciosa es la palabra— pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes».⁸²

Esto parece trasladarse también a sus filmes o, al menos, a *Invasión*: la película dirigida por Hugo Santiago se ubica en la ficticia ciudad de Aquilea, donde un grupo de personas, una milicia organizada y clandestina, se defiende de la invasión del bando contrario, que pretende tomar el territorio por la fuerza. Más allá de cualquier crítica voraz a la realidad del momento, aunque claramente Borges estuviera influido por la inestabilidad política y los continuos golpes de Estado en que se sucedían entonces en Argentina, el planteamiento parece obedecer más a una inquietud filosófica y metafísica,

⁸¹J. L. Borges. *El informe de Brodie*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2012, pp. 10-11.

⁸²J. L. Borges. «El cuento y yo». En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Ávila Editores Latinoamericana, 1997, p. 441.

como en el caso de sus propios cuentos, que a la denuncia de un problema social concreto. El filme subraya el ciclo incesante de la humanidad entre la civilización y la barbarie, ejemplificando alegóricamente cómo la revolución da pie a las sucesivas inversiones del poder, como ya hiciera Mariano Azuela en *Los de abajo*; pero siempre lejos de cumplir con una hoja de ruta política determinada o de utilizar el cine como altavoz social o herramienta de subversión.

4.2 Sobre la extensión y el laconismo de los filmes

El cine se perfiló como un soporte ideal para las preocupaciones artísticas de Borges, pero no solo por ser capaz de permitirle al autor desplegar con mayor libertad todas sus herramientas estéticas y narrativas, sino también por la adecuación del cine, en cuanto a su duración y su capacidad de transmitir imágenes significativas rápidamente, a uno de los más inviolables dogmas que esgrimió siempre el escritor bonaerense: el laconismo.

En el prólogo de *Ficciones*, Borges, que nunca escribió grandes novelas, explica su aversión hacia la producción de historias innecesariamente extensas y exalta las virtudes de la brevedad en cualquier narración: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos».⁸³

Qué mejor forma de desarrollar una historia de manera concisa que a través de la representación de la realidad tal como la percibimos mediante el formato audiovisual, seleccionando las imágenes exactas que uno quiere transmitir y no otras, ayudándose del cinematógrafo y sin que la tiranía del lenguaje escrito entorpezca o ralentice todo el proceso. A este respecto, Borges reitera sus preferencias en una de las entrevistas que le hizo Georges Charbonnier en los años sesenta, no mucho antes del estreno de *Invasión*:

En el momento que Sternberg alcanzó la cima del cine llegó el cine sonoro. Hubo que volver a empezar, se hicieron óperas para ser oídas y se lo olvidó. Enseguida Sternberg hizo películas bastante mediocres con Marlene Dietrich. Estas son más conocidas que las otras, las principales que eran fuertes, lacónicas.⁸⁴

Por supuesto, una película, pese a la más o menos estandarizada duración del largometraje, puede ser lacónica o no serlo con cierta independencia de cómo se extienda formalmente en el tiempo. Para nuestro autor, los primeros filmes de Sternberg eran fuertes y lacónicos, frente a los posteriores, que tilda de «bastante mediocres». La predilección de Borges queda clara: una obra cinematográfica puede tener una duración mayor o menor, pero siempre será mejor cuanto más lacónica sea la forma en que narra la historia a partir de las imágenes. No obstante, probablemente hubiese sido el cortometraje o el medimetraje el formato que más se hubiese adherido a los preceptos borgianos.

⁸³J. L. Borges. *Ficciones*, Barcelona: Alianza Editorial, 2009, p. 12.

⁸⁴*El Escritor y su Obra, entrevistas de Georges Charbonnier*, México: Siglo XXI Editores, 1967.

4.3 El valor de lo genérico sobre lo concreto: el cuento como modelo del cine de Borges

Del mismo modo que el cine, o un tipo de cine, definió en gran medida la escritura de los cuentos de Borges (las «fuertes» y «lacónicas» películas de von Sternberg, al que cita con frecuencia), es también su preferencia por el laconismo y la preponderancia de las situaciones sobre la fabricación de los personajes propios del cuento lo que prefija la manera en que el autor abarcará la realización de sus filmes, tomando las virtudes del cuento como modelo narrativo y estético, rechazando de plano los procedimientos de la novela.

Es probable, por otra parte, que el cine que vio Borges en su juventud fuese decisivo en su producción cinematográfica, por cuanto el autor, debido a su posterior ceguera, no tuvo la oportunidad de disfrutar del mismo modo del cine moderno, quedándose su concepción del séptimo arte fijada en los mecanismos del cine mudo y de las primeras películas sonoras:

David Oubiña recuerda una cita en el diario de Bioy Casares en lo que para el crítico significa un hecho decisivo en más de un sentido: “Borges fue al cinematógrafo y casi no vio nada”. Para Oubiña esta información no tiene que ver sólo con las consecuencias del desprendimiento de retina que había sufrido el autor poco tiempo atrás sino con el cine que no verá en el futuro. Lo que borges “perderá” del cine representa una ausencia que lo limitaría como crítico: esto es el neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa, ya no digamos el cine independiente norteamericano que comienza a gestarse en la década de 1960, en protesta por la guerra de Vietnam y en medio de la contracultura hippie. . . ⁸⁵

Aun así, resulta evidente que Borges asimila su cine al formato conciso del cuento, al valor de lo genérico sobre lo concreto, poniendo siempre de relieve el concepto, la situación y las figuras que conforman la narración sobre los grandilocuentes entramados causales y psicológicos de la novela. El autor opta por un mecanismo estético y narrativo que sea aplicable a la generalidad del espectador, en lugar de recurrir a las hondas biografías de personajes y pesadas descripciones que constituirán el motor de la novela a partir del siglo XIX. Nos lo explica detalladamente Edgardo Cozarinsky en *Borges y el cinematógrafo*:

[La impaciencia de Borges respecto a las formas de la novela] destierra la posibilidad misma de abordar un género que, para ilustrar un carácter, para graduar sus episodios, requiere una orquestación, inevitablemente pausada, de circunstancias particulares, de informaciones anodinas. Borges también ha explicado que el talento de Hawthorne se prestaba mejor al cuento que a la novela porque prefería partir de situaciones, no de personajes. «Hawthorne primero imaginaba, acaso involuntariamente, una situación y buscaba, después, caracteres que la encarnaran. No soy un novelista, pero sospecho que ningún novelista ha procedido así. . . Ese método puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad,

⁸⁵J. Zavaleta Balarezo. *Op. cit.*, p. 122.

la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan» («Nathaniel Hawthorne»; *Otras inquisiciones*). . . . [Borges muestra] recelo ante las dimensiones que exige la novela, [y un] aprecio por un formato («resumen», «comentario») que haga visible «la forma general».⁸⁶

Asimismo, Jaime Alazraki destaca la «concepción simbólica» de sus cuentos y cómo la figura genérica está dotada de una intensidad que el «ente individual» no posee:

El punto de partida de esta concepción simbólica o, a veces, alegórica de sus cuentos está en una nota del ensayo “Historia de la eternidad”: allí Borges dice taxativamente: “Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto”. . . . No es difícil percibir que en muchos de sus cuentos, si no en todos, Borges confiere a lo concreto un valor genérico: la hombrada del protagonista de “Hombre de la esquina rosada” es asimismo símbolo de la primera virtud, del “areté” de los argentinos: el valor de morir antes de ser escarnecido o vencido. Las realidades concretas de sus cuentos son lo que el mundo concreto es para los místicos: un sistema de símbolos. Borges ilumina lo concreto con la perspectiva de lo genérico y le confiere, así, una intensidad que no tiene como ente individual.⁸⁷

La naturaleza metonímica del cine que Gutiérrez Carbajo comenta en *Literatura y cine* es precisamente uno de los rasgos del discurso cinematográfico que Borges explota en sus producciones, tanto literarias como audiovisuales, con el fin de remarcar el juego de símbolos y el valor genérico característicos del cuento, mediante el empleo de la sinécdoque. Además, Eisenstein fue uno de los cineastas en que más se fijó el escritor argentino:

En sus trabajos sobre la lengua del cine, Eisenstein se adelanta a investigaciones posteriores poniendo de relieve el papel particular que en éste tiene la metonimia. Al afirmar que el primer plano es una representación de la parte por el todo coincide con las opiniones de lingüistas y semiólogos posteriores.⁸⁸

Si nos adentramos en el visionado de *Invasión*, podemos advertir cómo Borges recurre no en pocas ocasiones al *close-up* o primer plano —como observábamos que sucedía en *Historia universal de la infamia*— con la finalidad de significar la parte por el todo; es decir, dotando a una imagen u objeto concreto de un valor genérico, trascendiéndose a sí mismo. En una escena y para significar el inminente conflicto y la violencia entre los bandos enfrentados en el filme, el autor emplaza el objetivo largamente sobre la mano del protagonista, empuñando un revólver, que contempla durante varios segundos.

Otro de los recursos destinados a este mismo fin es la significación por contraste. Como nos recordaba Zavaleta Balarezo que, entre otras coincidencias, Stevenson y Borges tenían en común utilizar el «contraste» y la «iluminación de detalles visuales brillantes» en sus descripciones. El cine de Eisenstein, igual que el de nuestro autor, favorece ese mismo procedimiento:

⁸⁶E. Cozarinsky. *Borges y el cinematógrafo*, Barcelona: Editorial Planeta, 2002, p. 13.

⁸⁷J. Alazraki. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Editorial Gredos, 1968, pp. 21-22.

⁸⁸F. Gutiérrez Carbajo. *Literatura y cine*, Madrid: UNED, 2012, p. 24.

Es además esencial en la lengua del cine la comprensión de la metáfora como alternancia de signos diferentes en el terreno semántico dentro de contextos sintácticos idénticos. Los dos leones de *El acorazado Potemkin*, el que está sentado y el que está en pie, se interpretan como una metáfora precisamente porque se suceden en contextos idénticos.

El mismo Borges, en *La postulación de la realidad* (1931), afirma que las «novelas cinematográficas de Josef von Sternberg» están hechas de «significativos momentos»; esto es, de imágenes y circunstancias puntuales, concretas, que ayudan a confeccionar el significado general de sus películas:

La postulación clásica de la realidad puede asumir tres modos, muy diversamente accesibles. El de trato más fácil consiste en una notificación general de los hechos que importan. . . . El segundo consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos. . . . El tercer método, el más difícil y eficiente de todos, ejerce la invención circunstancial. Asevero lo mismo de las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos. Es método admirable y difícil, pero su aplicabilidad general lo hace menos estrictamente literario que los dos anteriores, y en particular que el segundo.⁸⁹

El escritor argentino huía, como vemos, de las simulaciones psicológicas o el ahondamiento en las instancias íntimas o privadas de la realidad. Esto es algo que ya el escritor advierte en el prólogo de *Historia universal de la infamia*: «[Los cuentos que integran este libro] no son, no tratan de ser, psicológicos.»⁹⁰

Podemos ver cómo Borges recalca en varias ocasiones que estas preferencias estético-narrativas, presentes en la escritura de todos sus cuentos, prevalecen en la creación de, por lo menos, sus dos primeros guiones (*Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*), escritos al estilo «los de Sternberg, los de Lubitsch», de quienes tanto toma prestado en sus ficciones literarias. Lo leemos en el esclarecedor prólogo de ambos textos, publicados en 1955:

Los dos films que integran este volumen aceptan, o quisieron aceptar, las diversas convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo al escribirlos un propósito de innovación: abordar un género e innovar en él nos pareció excesiva temeridad. El lector de estas páginas hallará, previsiblemente, el *boy meets girl* y el *happy ending* o, como ya se dijo en la epístola al “magnífico y victorioso señor Cangrande della Scala”, el *tragicum principium et comicum finem*, las peripecias arriesgadas y el feliz desenlace. Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción —los de Sternberg, los de Lubitsch— las respetan sin mayor desventaja.⁹¹

⁸⁹J. L. Borges. *Discusión*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 85-94.

⁹⁰J. L. Borges. *Historia universal de la infamia*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011, p. 7.

⁹¹J. L. Borges, A. B. Casares. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1955, p. 7.

El autor concluye con firmeza:

También son convencionales estas comedias en lo que se refiere al carácter del héroe y de la heroína. . . son meros sujetos de la acción, formas huecas y plásticas en las que puede penetrar el espectador, para participar así en la aventura. Ninguna marcada singularidad impide que uno se identifique con ellos. Se sabe que son jóvenes, se entiende que son hermosos, decencia y valentía no les falta. Para otros queda la complejidad psicológica.

De este modo, comprobamos que lo que puede afirmarse sobre cómo se articulan formalmente los cuentos de Borges puede también aplicarse a sus producciones cinematográficas, tanto a aquellas que se materializaron en mayor o menor medida como a las que, con gran probabilidad, hubiese deseado emprender.

5 Conclusiones

Al inicio de este trabajo, nos planteábamos diversas preguntas acerca del papel que el cinematógrafo desempeñó en la vida artística de Jorge Luis Borges: ¿Influyó el cine en su creación literaria? ¿Se fijó en sus propios cuentos para escribir películas? ¿En caso afirmativo, de qué manera? ¿Quiso Borges emprender seriamente una carrera como cineasta? ¿Cómo funcionó ese mecanismo de retroalimentación entre ambas artes en el proceso creativo del escritor argentino?

Lo primero que debíamos hacer era dotarnos de un marco teórico que sustentase el peso de todas estas preguntas y nos permitiera establecer nexos entre el cine y la literatura más allá de su condición de doctrinas artísticas; es decir, necesitábamos un planteamiento que las equiparase a nivel discursivo y estético con el fin de ir y venir de una a la otra, pudiendo asimilarlas formalmente sin fisuras, con el objetivo de encontrar y subrayar esos puntos de unión que pensábamos que podían darse entre ellas en la obra de Borges.

Encontramos planteamientos muy útiles en las consideraciones de grandes autores como Aristóteles, Wagner o Pasolini, que nos han ayudado a entender el arte como una forma de representar o imitar la realidad, estructurado en forma de pirámide en cuya cima se sitúa el cine, arte que integra todas las demás gracias a su inigualable cualidad mimética. Esto nos permitió poner al mismo nivel, pese a sus diferencias, la realización del hecho cinematográfico con la del literario, facilitando la resolución de las hipótesis que nos proponíamos.

Una vez legitimados los presupuestos teóricos básicos, nos hemos dispuesto a analizar la trayectoria de Borges, su periodo de formación como escritor, en busca de señales que nos indicaran la presencia del arte cinematográfico en sus creaciones. Pudimos concluir de manera clara que el mayor proceso formativo del escritor argentino, aquel que pondría los cimientos de toda su producción como cuentista desde finales de los años veinte hasta el momento de su muerte, coincidía con la participación activa en el cine, que ocupó siempre

un lugar destacado en la gestación de sus textos. Zavaleta Balarezo resume perfectamente esta relación ininterrumpida de Borges con el cinematógrafo:

Y si, como hemos sostenido hasta aquí, la febril actividad literaria de Borges es indesligable de una marcada influencia del cine, el diario de Adolfo Bioy Casares registra algunos momentos concretos de esta relación. Por ejemplo, la primera alusión al cine, está fechada del viernes 10 al sábado 25 de febrero de 1950: «Hasta el domingo trabajamos en el resumen del argumento para un film, *El paraíso de los creyentes* (que habíamos comenzado en buenos Aires, uno o dos años antes)». El trabajo en el «argumento», ya mencionado al principio de este ensayo, revela, de nuevo, que Borges sí está comprometido con el cine. Más allá de ser el espectador activo, que vuelca sus opiniones en puntuales reseñas, busca adentrarse en un sistema de producción, en involucrarse en el «misterio» de las películas. Para ello, la mejor fórmula que encuentra es escribir una historia propia, en colaboración con su mejor amigo.⁹²

Debemos tener en cuenta, pues, que nuestro autor se involucra en la producción cinematográfica a partir del año 1948, un año antes de la publicación de uno de sus libros más celebrados: *El Aleph* (1949). Esta obra es ya el resultado de un largo y continuo proceso de meditaciones estéticas y narrativas con la mirada puesta en el cine, hecho que hemos intentado demostrar en los análisis de este trabajo. Así, podemos concluir que Borges comienza desarrollándose como crítico de cine a principios de los años treinta, coincidiendo cronológicamente con los «primeros experimentos en ficción», que darían lugar a su «visual» *Historia universal de la infamia* (1935), y que sentarían las bases de su escritura. Más adelante, se consagraría ya como escritor de cuentos «visuales»; desde 1948, como creador de guiones; y, a partir de entonces, como cineasta consumado por la producción de tres películas, en 1969, 1974 y 1975. Este recorrido diacrónico evidencia que el cine estuvo siempre presente a lo largo de su vida literaria.

Para ilustrar este hecho, además de rescatar citas del propio Borges explicitando su vínculo con el cine, así como la pretensión del escritor de encontrar un formato que le permitiese trascender la tiranía del lenguaje escrito, nos hemos dedicado a enumerar y esclarecer los mecanismos propios del cine que influyeron en su producción literaria de forma comprobable: desde la imitación del objetivo de la cámara y el uso de primeros planos y panorámicas, hasta el empleo de planos contextuales e intertítulos.

Por último, hemos trazado un breve perfil del autor en su faceta de cineasta, que engloba su manera de hacer cine e invierte una de las preguntas que nos planteábamos al principio de este ensayo: si, en un primer momento, pensábamos demostrar cómo influyó el séptimo arte en sus creaciones literarias, después nos hemos fijado en cómo sus propios cuentos y los mecanismos literarios incidieron en su manera de hacer cine. En este punto, podemos concluir que Borges se aleja de la formulación de un cine comprometido, aun viviendo momentos de gran revuelo social que invitaban a darle un uso instrumental y

⁹²J. Zavaleta Balarezo. *Op. cit.*, p. 126.

revolucionario, eligiendo siempre para sus creaciones audiovisuales los mismos procedimientos narrativos y estéticos que caracterizan su literatura.

En definitiva, y para terminar, podemos decir que hemos resuelto positivamente las hipótesis planteadas al inicio del trabajo. De nuestro estudio se desprende que Borges mantiene una relación muy estrecha entre la literatura y el cine, por cuanto ambas formas artísticas se retroalimentan continuamente en el curso de sus procesos creativos; también, que el autor siempre consideró la producción cinematográfica como una vía transitable a la hora de crear, dedicándose a ella seriamente desde 1948 hasta el estreno de su última película, *Los orilleros*, en 1975.

Hemos podido comprobar, y nos hemos esforzado en ejemplificarlo siempre que ha sido posible, que el cine y la literatura han coexistido siempre en las obras de Jorge Luis Borges: no solo el cinematógrafo sirvió de modelo de referencia para el escritor cuando emprendió aquella «larga serie de tímidos experimentos narrativos» tras la cual se sentó «a escribir verdaderos cuentos», una vez cristalizó ese periodo crítico de formación estética y narrativa, amparándose en todo momento por los paradigmas del cine mudo, de Lubitsch, Sternberg o Eisenstein; sino que, cuando se decidió por fin a escribir guiones, a finales de los cuarenta, quiso proyectar su manera de escribir cuentos, todo cuanto había consolidado formalmente a través de la literatura, en su forma de contar historias en la gran pantalla.

Podemos afirmar, entonces, que la estética y la narrativa borgianas no conciben una frontera entre lo textual y lo visual. Para el autor, no existió nunca una diferencia fundamental entre la producción del cine y la de cuentos literarios, ya que la influencia recíproca que se dio entre ambas artes a lo largo de toda su trayectoria engendró una visión artística ambivalente, caracterizada por la posibilidad de aplicar sus postulados estéticos sobre cualquiera de las dos artes. Así lo hemos puesto de manifiesto en nuestro trabajo: todos los supuestos y principios fundamentales de los que habla Borges en ensayos sobre la génesis literaria pueden aplicarse sin mayor problema al proceso de elaboración de sus filmes; y, del mismo modo, todos aquellos apuntes sobre las virtudes del lenguaje cinematográfico y sus realizadores predilectos tienen siempre una aplicación en sus cuentos. No puede comprenderse su manera de entender el cine sin considerar su forma de concebir la literatura, ni viceversa. Con esta última valoración damos por concluida una aproximación introductoria al análisis de una de las facetas de Borges menos estudiadas, sumamente relevante para comprender su producción artística, desgraciadamente truncada en lo que a la creación cinematográfica se refiere.

6 Bibliografía

- Abel, R. (1993). Ricciotto Canudo, "Reflections on the Seventh Art". En *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 2: 1929-1939*. Princeton: Princeton University Press.
- Alazraki, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alazraki, J. (1977). *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (335 a. C. - 323 a. C.). *Poética*. (A. Villar Lecumberri, Ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Biblioteca Nacional: Sur. Año 1, n.º 3 (invierno 1931). (s. f.). Recuperado el 16 de agosto de 2017, a partir de <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123256789/11209>.
- Biblioteca Nacional: Sur. Año 5, n.º 10 (julio de 1935). (s. f.). Recuperado el 20 de diciembre de 2017, a partir de <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123256789/11227>.
- Bioy Casares, A. (2011). *Borges*. Barcelona: BackList.
- Borges, J. L. (1928). «Hombres pelearon». En *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1992.
- Borges, J. L. (1932). *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Borges, J. L. (1935). *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Barcelona: Alianza Editorial, 2009.
- Borges, J. L. (1949). *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial, 2009.
- Borges, J. L. (1967). *Nueva antología personal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Borges, J. L. (1968). *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Borges, J. L. (1970). *El informe de Brodie*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2012.
- Borges, J. L. (1975). *El libro de arena*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011.
- Borges, J. L. (1997). El cuento y yo. En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Borges, J. L. (2001). *Jorge Luis Borges: textos recobrados, 1919-1921*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2002). *Jorge Luis Borges: textos recobrados, 1931-1955*. Barcelona: Emecé Editores.
- Capel, H. (2001). *Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Carrizo, A (1983). *Borges el Memorioso, conversaciones con Antonio Carrizo, apud Bárbara Monjarás, F. (2013). Borges y el cine*. Recuperado el 22 de junio de 2017, a partir de <http://enfilme.com/notas-del-dia/borges-y-el-cine>.

- Cozarinsky, E. (2002). *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- García López, J. (2009). «Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones». En *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*. (pp. 121-127). Lleida & Barcelona: Punctum & Mimesi.
- García López, J. (2016). *Borges, la visita del dios*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Getino, O. & Solanas, F. (1969). «Hacia un tercer cine». En *Tricontinental*, 14, pp. 107-132.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2012). *Literatura y cine* (2.^a ed.). Madrid: UNED.
- Hart, T. R. (1963). The Literary Criticism of Jorge Luis Borges. En *MLN*, 78(5), pp. 289-503.
- Montanaro Meza, Ó. (1990). Hombre de la esquina rosada: cuento policial de Jorge Luis Borges. En *Memoria del IV Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.
- Nazaré Ferreira, L. (2011). La transmisión de Simónides de Ceos por Plutarco. En *Plutarco transmisor: Actas del X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas* (pp. 59-68). Universidad de Sevilla.
- Pérez Bowie, J. A. (2009). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Vázquez, M. E. (1982). *Borges: sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.
- Wagner, R. (1829). *La obra de arte del futuro*. (J. B. Llinares & F. López, Ed.). Valencia: Universitat de València, 2000.
- White, H. (1980). «The value of narrativity in the representation of reality». En *Critical Inquiry*, 1(7), pp. 5-27.
- White, H. (1982). «The question of narrative in contemporary historical theory». En *History and Theory*, 23(1), pp. 1-33.
- Williamson, E. (2007). *Borges. Una vida*. Barcelona: Seix Barral.
- Zavaleta Balarezo, J. (2010). «Borges y el cine: imaginaria visual y estrategia creativa». En *Mester*, 39(1), pp. 111-130.