

FIN DE SIGLO

Borges en su butaca

Para O y A.R.

Circula en estos días un libro titulado *Borges en Sur* (1931-1980) (Emecé, 1999) que recoge —entre muchas otras cosas— las críticas cinematográficas de Borges que ya habíamos leído en *Borges y el cine*, libro preparado por Edgardo Cozarinsky en 1974 que recopilaba 16 reseñas escritas entre 1931 y 1944 y dos argumentos cinematográficos imaginados con Adolfo Bioy Casares en 1937.

El libro pertenece a la industria borgiana de la pedacería suscitada a partir de su tránsito y acelerada en su centenario. Desde luego, se trata de una pedacería que no fatiga ni redundante, antes bien alegre: hay una patria Borges a la que es grato penetrar hasta por las aduanas meniales, pues militó entre los convencidos —como Reyes o Paz— de que hasta en un recado telefónico convenía poner esmero.

Una de las actitudes más extrañas de este Borges, que logró convertir su extrañeza en referente de la normalidad, es este interés en el cine. La imagen del gran escritor en el cine genera una simpatía concordante con la que suscita el resto de su leyenda de erudito hospitalario, amanuense del infinito y tío simpático. Nos conmueve que ese hombre, que vio de cerca a los arcanos, llorase al ver morir a “Little Caesar”; que ese viejo que escuchó al ruiseñor de Teócrito, oyera a Kane diciendo “Rosebud!” La lejanía de los grandes se atenúa si descubrimos que tuvieron hábitos o fragilidades similares a los nuestros. No los consideramos sin embargo propios de nuestra común hechura, sino acaso una prueba más de nuestra singular insignificancia.

Borges dijo que “las críticas de cine no tienen ninguna importancia. La mayoría de los filmes de que hablo pertenecen más bien a la historia del cine. Son más que nada una antología de un cine muy antiguo”.¹ Su tenaz modestia no ocultaba, sin embargo, que el cine fue para él, en cierto momento de juventud, algo más que un divertimento.

“En esa época —los treinta— me gustaba infinitamente el cine, fue mi gran pasión”, le dijo a Mailleret. Años después, cuando ya sólo oía cine, declaró —para calculado horror de quienes eran más Borges que él— que su película favorita era *Amor sin barreras*. En todo caso, esa pasión rebasó los deleites del cinéfilo y rozó la zona de su quehacer que consideramos más relevante. En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935) anunciaba: “Los ejercicios narrativos 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 filmes de Von Sternberg.” En el prólogo a la edi-

ción de 1954 agregó que los cuentos que componen el libro no son “otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo pueden agradar.”

No se precisa de mayor ingenio para adivinar al cine en esa “superficie de imágenes”, definición que recuerda la de Alfonso Reyes en 1916: “simbolización lumínica del movimiento”. Sin duda algún sesudo ya habrá estudiado, con sonoro aparato crítico, el gusto del joven Borges por lo “plano” y lo “aparente” y lo habrá detectado en la narrativa escrita cuando aún había vista, o comparado con los relatos posteriores, cuando ya no percibía “la vana superficie de las cosas”, como dice en su poema “Un ciego”.

Antes de la ceguera, ya desdenaba que las imágenes infectaran la palabra escrita. Hablando de las ilustraciones de John Tenniel para las *Alicias* de Lewis Carroll, decía que “las imágenes visuales le quitan a lo escrito su matriz de pesadilla”.² Y glosando a Henry James, advertía que “no creía en las ilustraciones porque se captan de un solo vistazo, y, claro, como el elemento visual es más fuerte, un dibujo logra causar un impacto total. Esto es, si se ve, por ejemplo, el dibujo de un hombre, se ve de una vez; mientras que si se lee algún relato sobre él, o una descripción suya, entonces la visión es sucesiva. La imagen es completa; está, en cierto sentido, en la eternidad o en el presente”.

En los cuentos posteriores a la primera etapa, lo *visual* no suele trascender en la trama narrativa, y menos aún al agravarse la ceguera. En poesía, cosa curiosa, lo cinematográfico abunda en las narrativas milongas *Para las seis cuerdas*. Una de ellas, “Un cuchillo en el norte”, no es sólo muy visual, sino hasta cinematográfica: el poema comienza como un montaje típico de “secuencia aproximativa”: “Allá por el Maldonado,/ que hoy corre escondido y ciego,/ allá por el barrio gris/ que cantó el pobre Carriego,/ tras una puerta entornada/ que da al patio de la parra,/ donde las noches oyeron/ el amor de la guitarra,/ habrá un cajón y en el fondo/ dormirá con duro brillo/ entre esas cosas que el tiempo/ sabe olvidar, un cuchillo...”

Borges consideraba que la imagen verbal tiene un vigor que se dirige a lo que Stevenson llamaba *the mind's eye*, el “ojo mental” que guarda la representación de lo narrado, sin detalles visuales. Nadie *mira* al estar leyendo, ni imagina siquiera, el rostro de Emma Bovary o la cubierta del Pequod; los conceptualiza, los presiente si acaso, y los proyecta sin imágenes en ese ojo secreto que no ve, pero entiende. Por eso, como señala Borges, es fascinante que de un relato recordemos *la imagen* de una escena cualquiera, más que las palabras con que fue narrada.

Borges mismo se refirió a algunos de sus cuentos como “cuen-

¹ Georges Mailleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Ávila, Caracas, 1971, p. 96.

² *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1974, p. 75.

tos en los que no hay necesidad de ver”. Le parecían cuentos “sin imaginación visual” en los que el lector se abandona “al placer intelectual, movido por un arte combinatoria sin imágenes”,³ y pone como ejemplo “La Biblioteca de Babel”, que le parece todo lo contrario a “El hombre de la esquina rosada”, que reconoce escrito “como un film de Von Sternberg”. Como muchos escritores de los treinta (el epítome es John Dos Passos), Borges aprendió del cine manejes de planos y usos de tiempos, contrastes y cambios de velocidad.

En las crónicas de cine, a veces se detiene en tales tecnicismos, si bien prevalece una actitud crítica conversacional y divertida. Quizás en ninguna zona de su escritura Borges se divierta y divierta tanto (uno de los placeres del cine consiste en ver mal cine), echando mano de una ironía ausente de la crítica literaria reservada para el entusiasmo. Su fascinación, tan moderna, con la estupidez se activaba ante la pantalla con una saña semejante sólo a la que atizó su retrato de Carlos Argentino Daneri.

A Borges le interesa que el cine sea ilusión de realidad y centra en ello una apreciación más fenoménica que estética o narrativa. No menciona a los actores (aunque celebra “las espaldas cenitales de Greta Garbo”) pero conoce a los directores. Pide acaso que el estilo del cineasta sea un tipo de credibilidad, apetito extraño a él pero esencial al pacto con el espectador; una credibilidad que le obligue a creer lo que está sucediendo en el film sin importar que sea “insólito, realista o fantástico”. Opina que “si alguien canta o baila en una película debería hacerlo mal”, y desdeña a la fotografía que distrae al espectador, algo tan nocivo como el escritor empeñado en recordarle su existencia al lector.

A Borges le gustaba que el cine se delatase como tal como condición para acceder a la credibilidad; no un arte que suplante a la realidad sino que la haga “alucinatoria”. El cine que aborrece —aparte del argentino— es el que se afana en sustituir a la realidad, como *City Lights* de Chaplin, cuya “carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad”; o, peor aún, aquel que por la intromisión de “una ideología forzada” ofende a la realidad, como *Acorazado Potiomkin* de Eisenstein, donde le parece insultante que el buque bombardee “el abarrotado puerto de Odessa sin otra mortandad que la de unos leones de piedra”.

Prefería un cine que afirmara “la vaguedad de nuestra percepción de la realidad”, que es su manera de precisarla, como en literatura. Y uno de los ingredientes suculentos de estas críticas es el que surge de la confrontación entre la literatura y su abuso cinematográfico. No es difícil adivinar el divertido prejuicio con que habrá ido a ver películas sonsacadas de los clásicos literarios. Al escribir de *Los hermanos Karamazov* de Ozep ofrece la clave de la discordia: “conozco la espaciosa novela de la que fue excavado este film: culpa feliz que me ha permitido gozarlo sin la continua tentación de superponer al espectáculo actual la recordada lectura, a ver si coincidían.”

3 Charbonnier, *El escritor y su obra*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 87-88.

La declaración fue citada por José Bianco para ilustrar su tesis sobre el “humorismo consustancial” en Borges. Asombra que Borges acudiera a presenciar el asesinato de novelas amadas a manos de Hollywood en películas “incapaces de rehusar los encantos peculiares de lo caótico” y que claudicara al deseo de confirmar en imágenes públicas una lectura íntima, lo que supone el riesgo de malbaratar la riqueza del “ojo de la mente”. (Yo cometí el error de conocer una película “excavada” de Proust que me condenó, de manera me temo irreversible, a ver la cara de Alain Delon cada vez que leo, o pienso, en Swann.)

Así pues, al escribir sobre *Sabotaje* de Hitchcock, inspirada en *El agente secreto* de Conrad, Borges advierte que él hubiera dado con la filiación, pero no “con el respiratorio y divino verbo inspirar”. De *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, filmada por Victor Fleming, dice: “El Bien, para los pensadores de Hollywood, es el noviazgo con la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner; el Mal (que tanto preocupó a David Hume y a los heresiarcas de Alejandría), la cohabitación ilegal con Fröken Ingrid Bergman...”

Le divierte la esencial banalidad del cine, y sobre todo el sacrificio de la sutileza narrativa a las chatas necesidades de la turba. Si Stevenson dejó para el capítulo nueve la ilustración del lector respecto a la dualidad de Jekyll, el director Fleming propicia en la primera escena “que Spencer Tracy apure sin miedo el versátil brebaje y se transforme en Spencer Tracy, con distinta peluca y rasgos negroides”.

Es entonces cuando ve *Ciudadano Kane* y cae en la cuenta de que “Orson Welles había inventado el cine moderno”. Lo “moderno” de *Kane* consiste en que la película “tiene por lo menos dos argumentos” y que puede ser “vista” en diversos niveles. El primero, de “una imbecilidad casi banal”, quiere “sobornar el aplauso del público distraído con la historia del millonario que, vanidad de vanidades, añora su infancia”. El segundo, recuerda el nihilismo de Kafka: una historia “metafísica y policial, psicológica y alegórica a la vez” que intenta reconstruir el alma de un hombre a través de toda su vida. (Los adjetivos, desde luego, aparecen en cualquier crítica sobre el propio Borges.) Le fascina el manejo del tiempo (la ruptura cronológica cuya invención literaria atribuye al Conrad de *Chance*), y, sobre todo, el postulado central de Welles: “ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien”. Por todo ello concluye otorgándole al film un calificativo que, en su pluma, es el más alto homenaje: “esta película es un laberinto”, y agrega: “adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra”.

Borges dejó en su crítica consideraciones pertinentes a los evasivos principios del cine y un instrumento valioso para apreciar su propio universo literario. Prefirió ver en el cine un juego, una referencia cultural, como los mapas arcaicos o las lenguas muertas; una fuente de lectura (leer, “el único oficio que he tenido”, dijo, creo, en *Elogio de la sombra*). Los ojos que se llenaban de lágrimas ante la muerte de un gángster en la pantalla, asisten ahora, quizás, a una función irreplicable y misteriosa. —