

**GUILLERMO
SHERIDAN**

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA DE BORGES

Edgardo Cozarinsky señala que su recolección de críticas cinematográficas borgianas (*Borges y el cine*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1974), escritas entre 1931 y 1944, constituye solamente un inventario provisional de los numerosos y contradictorios aspectos del interés de Borges por el cine. Dicha recopilación incluye un apresurado y breve estudio preliminar, una interesante crónica acerca de la manera en que Borges llegó a formar parte de las lecturas de los directores europeos de vanguardia (Goddard y Straub, por ejemplo), más como escritor, claro está, que como teórico del cine, y dieciséis críticas¹ que abarcan unas veinte películas o films (término este último preferido por los argentinos). Sirviéndome aquí de la fuente proporcionada por esos textos y algunos otros, procuraré destacar aquellas constantes que nos permiten acceder a la concepción borgiana de la cinematografía.

Borges le ha confesado a Meilleret:

“Creo 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” (*Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Avila Eds., Caracas, 1971, p. 96).

Sin embargo, no hay duda de que el cine fue para el joven Borges una actividad de capital importancia: “En esa época —dice— me gustaba infinitamente el cine, fue mi gran pasión” (*Entrevistas*, p. 43), como lo fue para muchos otros escritores, que veían en él una nueva manera de aproximarse a la realidad, de objetivizar el mundo, aunque —huelga aclararlo— la relación entre el cine y la literatura no tardó en hacerse retroalimenticia (Borges piensa en Conrad y en Joyce, y se puede pensar también en Faulkner y en Dos Passos).

Al Borges de 1931, “caprichoso y arbitrario”, que tenía opiniones “tajantes” y “quería decirlo todo”, y que tomaba la oportunidad de hacerlo por haber leído un libro o visto un film, el cine se le descubrió como se le ha descubierto el mundo todo: la aventura del conocimiento que, ante él, se objetivaba en su plana superficie con un extraordinario potencial lúdico.²

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 films de Von Sternberg...” (p. 7)

y en el prólogo a la edición de 1954 (1a. en EMECÉ) agregó que los cuentos que componen el libro no son

“otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo pueden agradar...” (p. 10)

Puede pensarse, fácilmente, que esa “superficie de imágenes” es el cine (“simbolización lumínica del movimiento” lo llamó, en 1916, don Alfonso Reyes; cf. “Cine, teatro, máscaras”, en rev. *Diálogos*, II, 7 nov.-dic., 1965). Las primeras obras narrativas de Borges pueden estar muy contagiadas de este gusto por lo “plano”, por lo “aparente”. *Historia universal de la infamia* es, en efecto, una obra en la cual el interés del autor va más hacia la creación de una *circunstancia* que hacia la siempre cuestionable búsqueda de la profundidad psicológica. Quizá esto suceda por el ya tradicional desprecio de Borges hacia el individualismo³, que lo lleva a centrar su atención en un tipo de obra concebida bajo la idea omnipresente del destino, de la historia y del tiempo, ante la cual el individuo es efecto y no causa.

Leyendo sus críticas cinematográficas, nos encontramos continuamente frente a un concepto del cine que radica sobre todo en su capacidad de crear circunstancias, en su habilidad para plantear más que para discernir problemas metafísicos o sociales. Borges, como todo escritor, es por oficio (o sea: por instrumento) un artista cuya idea de la realidad radica en la palabra y en el discurso. El campo connotativo que abre la palabra en el entendimiento de un espectador es lo que distingue a la prosa de Borges y la convierte en una forma de escritura peculiarmente significativa y unida, a la vez, a su enunciación escrita.

Recordemos, que, en la literatura de Borges, lo narrativo no discrimina entre ficción y no-ficción y su atractivo primordial consiste en exhibir ese juego dialéctico entre la ilusión y la realidad que se despliega en la mente del lector ante ese extraordinario estilo, ambiguo y plural, decantado de un discurso de notable sutileza. Las imágenes creadas por el discurso literario le parecen a Borges más “artísticas” porque aceptan en la estructura de su significación, simultáneamente, la subjetividad del lector con la objetividad del lenguaje escrito, la fantasía, el eco intelectual, el juego, las “huellas”. Recordemos, por ejemplo, sus espectaculares y discursivas “enumeraciones caóticas”. A Burgin le confesó, una vez, hablando de las ilustraciones de John Tenniel para las *Alicias* de Carroll, que “las imágenes visuales le quitan a lo escrito su matriz de pesadilla”, (cf. Richard Burgin, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus Ed., Madrid, 1974, p. 75), lo que es una muestra notoria de un escepticismo sensorial muy patente en su obra posterior. En esa misma ocasión, citando a uno de sus autores predilectos, Henry James, advertía que “no creía en las ilustraciones porque se captan de un sólo 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."⁴ En los cuentos de Borges, sin embargo, lo *visual* no suele ser muy importante en el juego narrativo —especialmente en aquellos escritos al agravarse su enfermedad— pero cuando lo es, rebasa toda posibilidad de ilustración por estar casi siempre ubicado en el contexto de la memoria o del movimiento. Borges considera que, en efecto, la literatura tiene un vigor plástico que se dirige, en forma fatalmente inevitable, a lo que Stevenson llamaba "el ojo de la mente", (Cozarinsky, *Borges y el cine*, p. 17), y que consiste en creer que de todo libro recordamos más la impresión subjetiva de una escena que las palabras con que fue narrada (pero ése es, claro, un fenómeno derivado de la lectura más que del texto mismo).

En su hermoso ensayo *La postulación de la realidad* ya explicaba Borges que "el hecho mismo de percibir y de atender es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia comporta una deliberada omisión de lo no interesante" (*Discusión*, p. 69), que, por lo tanto, nunca deja de ser pertinente. De ahí que el conflicto más notorio consista en que ese choque entre simultaneidad (imagen) y sucesión (escritura) se complique tanto en aquellos cuentos que Charbonnier llama "cuentos en los que no hay necesidad de ver", en los que el lector se abandona al "placer intelectual movido por un arte combinatoria sin imágenes" y que, según Borges, se deben a la creciente falta de "imaginación visual" (Charbonnier, *El escritor y su obra*, Siglo XXI Eds., México, 1967, pp. 87-88) como "La Biblioteca de Babel", que sería todo lo contrario a "El hombre de la esquina rosada", escrito como un film de Von Sternberg.

En esas 16 críticas cinematográficas nos encontramos, pues, frente a un Borges que se debate entre lo formativo y lo informativo, entre el eterno espectador que mira y que admira, que, simultáneamente, es capaz de poseer una visión y de realizar una revisión. Irónico, furioso a veces, sarcástico hasta el delirio, eminentemente lúcido, Borges no intenta explicaciones analíticas exhaustivas y reduce sus comentarios a crear una ubicación genérica del film, estableciendo divergencias y similitudes con otras películas del mismo autor, del mismo país, de la misma época, aparentemente sin más ambición que explicarse a sí mismo —y a un grupo de amigos— por qué el film le ha gustado o no. Acentúa aspectos a su parecer notables y llama la atención sobre ellos con adjetivos precisos, discretos en la alabanza o cáusticos en la mordacidad. Nunca menciona a los actores (aunque en alguna ocasión recuerda "las espaldas cenitales de Greta Garbo"), pero constantemente alude a los directores; la fotografía le merece, acaso, un par de calificativos ocasionales; dos veces se detiene en la escenografía: o sea que prefiere, en pocas palabras, centrar su



atención en lo que hace que el cine sea cine (la verosimilitud) y no en lo que hace que sólo lo parezca.

Consciente de que el cine es un hecho perceptible e intelectible que toma parte de la realidad para sucederse y crearse, y de que la impresión de realidad es lo que da sentido al género, Borges centra en ese problema su apreciación, más fenoménica que estética. Ante todo pide credibilidad, o sea un sentimiento extraño a él, pero presente en la película (como una especie de "estilo"), que le obligue a creer, que le convenza de lo que está sucediendo en el film (sin importar que éste sea "insólito, realista o fantástico"). Hablando con Burgin, Borges citaba a "un amigo" que decía:

"...si alguien cantaba o bailaba en una película debería hacerlo mal, porque de otra manera la película sería una especie de



representación [...] Citaba a Chaplin que pensaba que, dada la facilidad de la fotografía, no era necesario fotografiar bien, porque entonces el espectador piensa en los fotógrafos y eso es tan malo como un lector que piensa: aquí hay una mancha de color local y, por lo tanto, un escritor" (Burgin, *Conversaciones*, pp. 102-103).

Borges pide, entonces, al cine que se "desconstruya", que se delate a sí mismo como cine, condición necesaria para derivar de él una verosimilitud condicionada desde luego por la aceptación mutua (del cineasta y el espectador) del carácter no homológico con la realidad, captada en pos de lo que Borges llama "una realidad alucinatoria" (Cozarinsky, *Borges y el cine*, p. 27), genuina dentro de sus métodos discriminatorios (de otra realidad que no sea la filmada) y distintivos (lenguaje, escenografía, etc.). Lo peor con lo que un espectador de cine puede encontrarse es con lo que Borges llama "lo inconveniente", que es, por ejemplo, el caso de "City Lights", de Chaplin, cuya "carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealdad" (Cozarinsky, p. 28). Es interesante que Borges pida una consustancialidad a nivel cinematográfico entre lo verosímil y lo convincente para aceptar una buena película —no es, al menos, tan radical como Alfonso Reyes ("Cine, teatro, máscaras", p. 7) que exigía que el actor se matara después de una buena actuación —o bien, la destreza del director para crear una película real (y aceptar entonces sus condiciones, no las de su idea de lo real) o hacerla voluntariamente irreal y acatar su carácter lúdico.

Lo más grave, a su criterio, es que un director ignore a qué nivel está trabajando, pecado en que le parece que incide Eisenstein en su *Acorazado Potiomkin*, pues le parece insostenible que el buque bombardeé a quemarropa "el abarrotado puerto de Odessa sin otra mortandad que la de unos leones de piedra" (Cozarinsky, p. 32). El reproche va no sólo contra la evasión de lo real natural (o estadísticamente lógico): la masacre que debería haberse producido; sino más específicamente contra el hecho de que el problema haya sido resuelto de esa manera por un afán político (o, al decir de Borges: "maximalista" [sic] que lleva al film a lo más opuesto al realismo: "el melodrama o la alucinación" [entiéndase: "ideología forzada"] (Burgin, pp. 102-104).

Borges insiste en varias ocasiones que la cámara debe respetar la disgregación de la realidad objetiva cuando filma, o, más bien, "la vaguedad de nuestra percepción de la realidad". El cineasta

Eisenstein o el Von Sternberg sonoro, por ejemplo— olvida que las muchas justificaciones son contraproducentes e insiste tanto en justificar las motivaciones de su realidad a filmar, que cae en la ideología o en el melodrama convirtiendo su película en una obra "temerariamente normal". Este afán de verosimilitud toca inclusive lo referente a la escenografía:



"Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood con lujo de albornoces y piletas de altos muecines guturales que preceden el alba y camellos al sol" (Cozarinsky, p. 29).

o también:

"Los episodios preliminares parecen falsos. Ello se debe a esa calle demasiado típica, demasiado europea (en el sentido hollywoodense de la palabra;... (Cozarinsky, p. 36)



Quizá algo peor que la incapacidad de manejar la verosimilitud en la película (y quizá consecuencia de ello), le parece a Borges, es la incapacidad de "narrar con imágenes", de muchos autores que caen en "meras antologías fotográficas" (defecto muy evidente en las películas soviéticas (Cozarinsky, p. 27). Ataca este error de orden narrativo, convencido de que sólo la correcta sucesión de las imágenes puede alcanzar el tono narrativo, puesto que le otorga al film una "coherencia creativa en sí mismo", y hace notar el fácil peligro que hay en la habilidad fotográfica (imagen) que va en detrimento de la "destreza cinematográfica" (montaje y movimiento: narración).

Esto es notorio en dos películas cuyo argumento novelado conocía de antemano y frente a las cuales no quiso utilizar su famosa salida ante "los Hermano Karamasoff" de Ozep:

"Yo desconozco 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." (Cozarinsky, p. 27)

La declaración —citada por Bianco para apoyar su tesis del "humorismo consustancial" en Borges— esconde un problema que provoca, pues, dos de sus críticas más interesantes por el conflicto impostergable entre lo literario y lo cinematográfico. No es que haga competir ¡ni más ni menos que a Conrad y Stevenson! con dos películas de las que él llama "incapaces de rehusar los encantos peculiares de lo caótico", sino que es interesante la manera en que delimita los géneros.

En la primera, "Sabotaje" de A. Hitchcock (27), inspirada en la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad, advierte Borges que él hubiera dado con la filiación, pero no "con el respiratorio y divino verbo inspirar", y señala, texto en memoria, que Conrad describe a Mr. Verloc como un hombre vicioso cuyo rostro diabólico era prueba de que su carácter no era malo, y personaje al que Hitchcock "prefiere traducir en un inescrutable satanás eslavo-germánico". Borges no lamenta la infidelidad al texto tanto como la substitución que necesariamente produce esa infidelidad y que es "una deplorable tarea subalterna". Conrad, piensa, se aplica intelectualmente al análisis psicológico de un hombre que mata a un niño y "Hitchcock dedica su arte a que nos entristezca esa muerte". Borges no especula sobre las causas de esa infidelidad al texto, quizá buscando que el juicio brille por su ausencia; lo achaca a la simple imbecilidad del adaptador o a la mala interpretación del autor, pero en ninguna de las críticas parece aceptar que el cine (y principalmente el de Hollywood) posee un carácter comercial que impone una serie de reglas, originadas en las estadísticas económicas que hablan de un público favorecedor de



ciertas situaciones melodramáticas nefandas y arquetípicas de su cultura. Pero no parece interesarle, y quizás con razón, lo extra-artístico, considerándolo materia de la sociología o de otra disciplina. Conmovería el candor con que Borges se dedica a exponer, con la claridad y la altura de sus mejores ensayos, por qué "El hombre y la bestia" de Viktor Fleming (Cozarinsky, pp. 67-68), falsea *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, si no supiéramos que es su verticalidad intelectual lo que lo lleva a este su quizá más furibundo ataque al mal cine:

"Hollywood, por tercera vez, ha difamado a Robert Louis



Stevenson. Esta difamación se titula “El hombre y la bestia”: la ha perpetrado Victor Fleming, que repite con aciaga fidelidad los errores estéticos y morales de la versión (de la perversión) de Mamoulian...”

La profética tonada empleada por Borges no esconde su desprecio hacia la “perversión moral” que implica desvirtuar a un texto de su posibilidad de significaciones, para reducirlo a términos hollywoodescos que lo obligan a pagarles, en su crónica, con la misma moneda:

“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...”

No sólo le parece inmoral esta disminución; le parece peor aún que ni siquiera la hubieran filmado con cordura: “la estructura del film es aún más rudimentaria que su teología”, ya que alega que si Stevenson dejó para el capítulo nueve la ilustración del lector respecto a la dualidad de Jekyll, Fleming, en las escenas iniciales del film deja “que Spencer Tracy apure sin miedo el versátil brebaje y se transforme en Spencer Tracy, con distinta peluca y rasgos negroides”. La ironía imperante en toda la crónica implica un evidente desprecio, creciente además, a los refritos californianos del período sonoro, y que lo llevan a concluir: “la fotografía y la palabra son artes diferentes e incomparables”, convencido ya de la pobreza de posibilidades temáticas de Hollywood:

“...el aviador que, mediante una conveniente catástrofe, muere para salvar al compañero de quien su mujer está enamorada; la falaz mecanógrafa que no rehusa donaciones de pieles, departamentos, diademas o vehículos, pero que abofetea o mata al dador cuando éste se propasa; el inefable y alabado repórter que busca la amistad de un gangster con el puro propósito de traicionarlo y de hacerlo morir en la horca...” (Cozarinsky, p. 70)

Y entonces surge una película que le provoca un entusiasmo tal que le hace revivir sus esperanzas en el género: *Ciudadano Kane*. Años después de haberla visto le confesó a Burgin que cuando la vio por primera vez, se dio cuenta de que “Orson Welles había inventado el cine moderno” (Burgin, p. 104).

Quizá lo “moderno” de Kane consistía para él en que la película “tiene por lo menos dos argumentos” (Cozarinsky, pp. 64-66) y que, por lo tanto, puede ser “vista” a varios niveles. El primer nivel, 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, dice, recuerda el nihilismo de Kafka (a quien después Welles homenajeó con una maravillosa versión de *El Proceso*) en una historia que sólo puede llamar “metafísica y policial, psicológica y alegórica a la vez” (términos muy usados ahora para calificar la obra de Borges mismo), y que intenta reconstruir el alma de un hombre a través de toda su vida. Moderna quizá también por la utilización de un rompimiento metódico de la cronología y “una rapsodia de escenas heterogéneas” (cuya invención literaria atribuye al Conrad de *Chance*), que sólo investigan la identidad de Charles Kane: “ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien”, y concluye con un calificativo que, en boca de Borges, es el mejor homenaje: “esta película es un laberinto”, “adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra”.

Fervientemente antinacionalista “*Los muchachos de antes no usaban gomina*” es indudablemente uno de los mejores filmes argentinos que he visto, es decir, uno de los peores del mundo”; (Cozarinsky, p. 52), sin caer en el chauvinismo —léase prudentemente cosmopolita—, agudo en la detección, discreto en la alabanza, ágil para detectar valores y consecuente con lo fallido, Borges dejó una crítica auténticamente fiel a los aún inexistentes principios del cine y que él buscó en sí mismo; iluminadora en el mejor sentido de la palabra. Prefirió ver en el cine un juego, una nueva, aunque menos capacitada, referencia cultural, como las Enciclopedias o los mapas arcaicos o las lenguas muertas; en fin, una nueva fuente de “lectura” (el “único oficio que he tenido”, dijo, si mal no recuerdo en *Elogio de la sombra*) que aún poblará sus recuerdos ahora que rara vez va al cine, a “oír cine”, y a verlo “por interpósita persona”.

Esos ojos que se llenaban de lágrimas ante la muerte de un gangster ahora asisten a una función eternamente prolongada, irrepetible, íntima, inasible, misteriosa como una lectura que sólo Borges puede realizar.

Notas

1 Publicadas en la revista *Sur* (entre 1931 y 1944) aunque Meilleret comenta que Borges le ha dicho que nada más entre 1929 y 1937 realizó 56 críticas (aparecidas no sólo en *Sur*, sino también en *Crítica* y en *El Hogar*).

2 Que llevó a Borges, en colaboración con Bioy Casares, inclusive, a escribir dos argumentos cinematográficos en 1937: *Invasión* y *Los otros*, incluidos por Cozarinsky en su libro.

3 Opuesto a su idea épica defendida, según él, por el “western” de Hollywood.

4 *Ibidem*, p. 76 (Véase también: G. Charbonnier, *El escritor y su obra*, p. 88). Como diría Barthes: “La imagen visual nunca provoca una alusión verdadera, pues sabemos que aquello que se nos muestra no se halla en realidad aquí”.