

# Máquinas de ficción: Borges, la literatura y el cine

---

Pablo Brescia\*

*Universidad del Sur de la Florida*

## **Resumen**

A Jorge Luis Borges lo fascinaban las formas narrativas provenientes de la cultura popular o de la ficción de géneros, como el cuento oral, el policial y la literatura fantástica. Dentro de ese catálogo, el cine tiene un lugar especial, pero las ramificaciones de esta relación van más allá de esta fascinación. El vínculo entre Borges y el cine nos conduce a estudiar el diálogo entre cine y literatura en general y en esta instancia en particular. se sitúa en una posición estratégica cuando comienza a relacionarse con el cine: nunca se pensó como un crítico cinematográfico, ni usó terminología técnica relacionada al medio, ni intentó deconstruir el montaje de una escena específica; eligió pensar el cine como una máquina de ficciones. Luego de revisar brevemente tres aristas de la relación entre Borges y el cine, analizaremos cómo leyó Borges la pantalla cinematográfica y cómo su poética de la narración refleja su cambiante relación con este medio.

## **Palabras clave**

Borges – cine y literatura – poética de la narración.

## **Abstract**

Jorge Luis Borges was fascinated by narrative forms originating in popular culture or genre fiction, such as the oral tale, detective fiction and the fantastic. Cinema has a special place in that list, but the impact of this relationship goes beyond mere fascination. The relationship between Borges and film was dialogic and makes us think about the relationship between cinema and literature in general. In the case of Borges, he never thought of himself as a film reviewer, nor did he use technical film terminology or tried

to deconstruct *montage*; he chose to view cinema as a “fiction machine”. After briefly reviewing three aspects of this relationship, we will analyze how did Borges read the screen and how his poetics reflect his changing relationship to film.

**Keywords**

Borges – film and literature – narrative poetics.

Empecemos con dos escenas:

(1) [Á]vido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre.

(2) La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra; otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Estos episodios no pertenecen a un guión cinematográfico; son parte, como sabemos, de “El Sur”, de Jorge Luis Borges (1989-1996: 524, 527-528). Borges fue espectador, reseñador y guionista de cine; además, según Agustín Neifert, “en 1929 fue uno de los fundadores del Cine Club Buenos Aires, el primero en el país” (229). Incluso se reveló recientemente que a los setenta y seis años el escritor argentino había probado la actuación en el papel protagónico de este cuento, en un episodio del documental *Borges, un destino sudamericano* (Pisani). Borges fue, por unas escenas, Juan Dahlmann.

Si bien está claro que la importancia de Borges no proviene de sus dotes como actor, sí debe remarcarse que su relación con el cine fue relevante en su vida y en su literatura, hecho que ha sido advertido por varios críticos. Ahora bien, cualquier lector de su obra puede preguntarse:

¿Qué tiene en común el escritor que escribió “Las ruinas circulares” con películas de *gangsters* y vaqueros, con Charlie Chaplin y Orson Welles? Una posible respuesta indica que a Borges lo fascinaban las formas narrativas provenientes de la cultura popular o de la ficción de géneros, como el cuento oral, el policial y la literatura fantástica. Dentro de ese catálogo, el cine tiene un lugar especial, pero las ramificaciones de este vínculo van más allá de esta fascinación. La relación entre Borges y el cine nos conduce a estudiar el diálogo entre cine y literatura en la cultura contemporánea y a explorar cómo se da ese diálogo en esta instancia en particular.

Borges y el cine siempre mantuvieron una sostenida afinidad. Por una parte, durante el siglo XX directores y guionistas abrevaron del mundo literario borgeano. Este hecho lo confirman las numerosas adaptaciones de sus cuentos al cine y las referencias a su persona o a su literatura en las películas. Por otra parte, como muchos escritores latinoamericanos de su generación y de generaciones posteriores, este medio de comunicación atrajo e influyó a Borges. Esta atracción tuvo su pico de interés entre 1930 y 1950, antes de que se volviera casi ciego alrededor de 1954 y solo pudiera escuchar películas a partir de esa fecha (en varias ocasiones comentó que seguía yendo al cine a escuchar los diálogos y la música). Cuando en una entrevista de 1974 le preguntan por el cine, contesta: “Siempre lo vi desde su costado narrativo” (Barone: 133). Esta observación revela la estratégica posición en la que se sitúa Borges cuando comienza a relacionarse con el cine: nunca se pensó como un crítico cinematográfico, ni usó terminología técnica relacionada al medio, ni intento deconstruir el montaje de una escena en particular; eligió pensar el cine como una máquina de ficciones.<sup>1</sup>

En otro trabajo he sugerido cuatro ejes para consi-

derar la relación entre Borges y el cine.<sup>2</sup> Aquí comento los primeros tres brevemente para enfocarme en el cuarto, que es el que ofrece la aproximación más relevante en cuanto a las reflexiones de Borges sobre la manera de contar que se proponía desde la pantalla.

Uno de los ejes de esta relación es el papel de Borges como reseñador de películas. Entre 1925 y 1944 comentó, entre otras, *Luces de la ciudad* (Charlie Chaplin), *La calle* (King Vidor),

*El delator* (John Ford), *Sabotaje* (Alfred Hitchcock), *Un ladrón en la alcoba* (Ernst Lubistch), *El signo de la cruz* (Cecil B. De Mille), *King Kong* (Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsach) y varios films argentinos; tal vez su reseña más conocida sea la que le hizo a *Citizen Kane*, de Orson Welles. En su libro *Borges en y/sobre cine* (1974, reeditado en 1981), Edgardo Cozarinsky reunió las dieciséis notas sobre cine que Borges publicó en *Sur* y que ahora también se hallan reunidas en el volumen *Borges en Sur*. Sin embargo, en una entrevista con Borges, Jean de Milleret habla de ¡56! críticas de cine (41). Diez de ellas, muy breves, salieron en la revista *Selección* en 1933. No tenemos noticia de las otras, o tal vez de Milleret haya exagerado. Lo cierto es que, libre de expectativas fijas con respecto al nuevo arte, Borges fue siempre cándido y directo como comentarista de películas. Sus mejores reseñas ilustran ese estilo que hemos dado en llamar borgeano o borgesiano en el cual, en una página o menos, despliega elogios o críticas, una apretada síntesis de ideas y constantes alusiones a intertextualidades culturales, combinando todos esos ingredientes con una buena dosis de ironía. Veamos por ejemplo, un comentario sobre su director favorito, Josef von Sternberg: “El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí [en *Marruecos*] por la mera

acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local” (Cozarinsky: 29). En los adjetivos que Borges usa para elogiar el temprano von Sternberg y no el de *Marruecos* es notable ver casi un espejeo de su sistema narrativo: el tono lacónico, el diseño premeditado y la intención de depurar la narración de todo folklore o nacionalismo que se exhiba a sí mismo. Estas reseñas pueden ser utilizadas para ejemplificar cómo un escritor mira el cine para ratificar o rectificar sus propias posiciones con respecto a la ficción. También sirven como un archivo que documenta la recepción de directores, géneros o tendencias; en el caso de Borges, es consabida su preferencia por el cine de Hollywood y su rechazo del cine soviético y francés.<sup>3</sup>

Otro eje para tener en cuenta fue su labor como guionista. Entre 1940 y 1943 participó en la elaboración de los guiones para las películas *Suburbio* y *Pago Chico*, las cuales nunca se llegaron a realizar. En 1950 con Adolfo Bioy Casares, escribió el guión para *Los orilleros*, hecho película en 1975<sup>4</sup> y para *El paraíso de los creyentes*, que no se convirtió en film. Estos guiones fueron publicados en forma de libro en 1955. Borges también colaboró en la hechura del guión de la película *Días de odio*, adaptación de “Emma Zunz”, dirigida por Leopoldo Torre Nilson. Borges y Bioy Casares también se unieron al director Hugo Santiago para producir los guiones de *Invasión* (1969) y *Los otros* (1973), que terminaron siendo sendas películas. Como se demuestra en este catálogo, la labor de guionista de Borges es significativa y aún no ha sido estudiada en profundidad. Si, por ejemplo, enfocamos los guiones de los años cincuenta, se nota que el diálogo es anacrónico; las palabras de los personajes son demasiado literarias y no se trasladan bien al medio filmico. Por otra parte, un examen de estos guiones y de las películas nos da la oportunidad de volver a temas borgeanos predilectos como la identidad, la traición y la re-

vancha; de modo aún más relevante, los guiones incluyen experimentaciones con el tiempo de la narración y con la convención del *mise en abyme*, especialmente en *El paraíso de los creyentes*. El comienzo presenta a los protagonistas, Raúl Anselmi e Irene Cruz mirando una película de *gangsters*.

Irene (*mira a Raúl con una sonrisa triste y dice con indulgencia*). —¡Cómo te gustan las películas de pistoleros!

Anselmi (*con sospechoso exceso, pero sin acritud*).—Qué me van a gustar.... Son inmorales y falsas. *Entorpecidos por la gente, callan y siguen saliendo*.

Anselmi (*como si hubiera recapacitado*).—Sé que son inmorales y falsas, pero sin embargo me atraen (Borges y Bioy Casares 1955: 83).

Como ejemplo de una posible veta de estudio, más allá de consideraciones temáticas y de estructura narrativa, estos guiones pueden leerse junto con los cuentos y los ensayos para revisar otro lugar donde se da la combinación de criollismo y cosmopolitismo con la que Borges fue construyendo su programa estético.

La presencia de los cuentos o de los ensayos de Borges en el cine, además de las adaptaciones de sus relatos (entre ellas, de “Hombre de la esquina rosada”, “Emma Zunz”, “Historia de Rosendo Juárez”, “La intrusa”, “El evangelio según San Marcos”, “El Sur”, “Tema del traidor y del héroe”, “El inmortal”, “El muerto”, “La espera”, “Historia del guerrero y la cautiva” y “La muerte y la brújula”) ha sido analizada por la crítica (cf. Cozarinsky y Estela Cédola). Cozarinsky señala que la traducción de Borges al francés lo convirtió en una especie de código secreto no sólo en los círculos literarios sino también en los filmicos. Hay referencias a Borges en *L'année dernière à Marienbad*, de Alan

Resnais, en *Paris nous appartient*, de Jacques Rivetty en *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, entre otros films. Desde los años cincuenta, la producción de películas argentinas e internacionales que de una manera u otra se relacionan con el sistema literario borgeano ha sido continua. Hay que reconocer que ninguna de ellas es satisfactoria en las adaptaciones y tampoco le hacen justicia a la complejidad de sus referencias culturales o al entramado de sus argumentos; tampoco alcanzan una dimensión memorable por sí mismas. Sin embargo, ofrecen un valioso material para estudiar cómo el cine vio a Borges y trató de adaptar su obra a la pantalla grande. Podemos mencionar al respecto cuatro películas recientes. Tanto *El Sur* (1991), del director español Carlos Saura, y *Death and the Compass*, del director británico Alex Cox (1992), son adaptaciones que permiten estudiar justamente éste último proceso, que es un poco más feliz en el caso de esta última película en la estetización futurista del cuento que en el film de Saura, de floja realización. En *El amor y el espanto* (2001), dirigida por el argentino Juan Carlos Desanzo, Borges y algunos de sus personajes (Pierre Menard, Erick Lönnrot, Alejandro Villari, Carlos Argentino Daneri, Beatriz Viterbo, Otto Dietrich) están atrapados en una intrincada conspiración. El simbolismo borgeano está algo exagerado en la película pero bien puede usarse, por ejemplo, en el salón de clases para complementar la lectura de cuentos y ensayos y estudiar su representación en el cine. Y, si seguimos la idea del precursor tan afín a Borges, ¿por qué no pensar en la película *The Matrix* (1999) como precursora de “Las ruinas circulares”, ya que ambas exploran el tópico del soñador soñado y el tema de la realidad como engaño?

El cine-en-Borges es la arista de la relación que tiene el mayor potencial, ya que de algún modo condensa las otras tres. Por una parte, las reseñas y los guiones se incorporan

al sistema literario borgeano y las películas que se refieren a Borges o a sus textos o que los adaptan frecuentemente aluden a temas y argumentos que constituyen el sistema. Por otra parte, y ya dentro de ese territorio, podemos preguntar e intentar contestar la siguiente pregunta: ¿Cómo leyó Borges la pantalla cinematográfica?<sup>5</sup>

En los años treinta, Borges buscaba una forma narrativa, un cauce en el cual pudiera inscribir su idea de la literatura. Durante este período trató, digamos, de hacer cine escribiendo ficción. Vio en las películas lo que leía en la literatura, maneras de “postular” la realidad. Como dice Alexander Coleman:

Borges saw, observed and “read” the films of Chaplin, King Vidor, Eisenstein, Carl Dreyer, John Ford, Cukor, Hitchcock, and, above all, Orson Welles’ *Citizen Kane* as possible strategies for his own work—that is, stories and poems which in many ways can be read as if the blank page were a screen, crowded with apparently chaotic images and appearances, laid out with grand chronological freedom, in a total fluidity of time. Borges saw in film a freedom and insouciance toward and against reality, a counter-reality if you will, one that he wished to gain for literature itself.

[Borges vio, observó y leyó las películas de Chaplin, King Vidor, Eisenstein, Carl Dreyer, John Ford, Cukor, Hitchcock y, sobre todo, *Citizen Kane* de Orson Welles como estrategias posibles para sus propias ficciones —es decir, cuentos y poemas que pueden ser leídos de manera tal que la página en blanco sea la pantalla, atiborrada de imágenes caóticas y apariencias, dispuestas con

una gran libertad cronológica, en una fluidez temporal absoluta. Borges vio en el cine una liberación y una despreocupación hacia la realidad y contra la realidad, una especie de contra-realidad, si se quiere, algo que quería obtener para la literatura] (100. La traducción es mía).

Cuando su sistema literario esté ya conformado, la manipulación del tiempo y las imágenes será el legado que Borges heredará del cine que vio. Por lo pronto, en ese entonces, Borges quería narrar una historia cinematográficamente y experimentó con *takes* o *shots*, breves episodios o momentos decisivos en la existencia de un personaje. Borges vio en el cine, especialmente en el cine mudo y clásico de Hollywood, que la acumulación de imágenes sin continuidad aparente le permitía al artista condensar la acción, eliminar la causalidad lógica y darle al lector-espectador la última palabra en la búsqueda de la unidad de significado. A pesar de que Borges siempre citaba un antecedente literario para las técnicas cinematográficas de narración, sabía que el movimiento veloz de imagen en imagen es atributo específico del cine. Según Cozarinsky, el cine le sugiere a Borges la posibilidad de postular una realidad mediante momentos vívidos que ofrezcan una sintaxis menos discursiva que la verbal (23). Esto es lo que ve en las primeras películas de von Sternberg, por ejemplo, y por eso cobra relevancia la inclusión del director austríaco en el prefacio de *Historia universal de la infamia* (1935), junto a Stevenson y Chesterton. Graciela Speranza hace una interesante reflexión sobre la poética del relato, afirmando que von Sternberg es cómplice de Borges en la “batalla antirrealista” que libra por esos años (130). Para la segunda edición del libro (1954), Borges dice que “el excesivo título de estas páginas pro-

clama su naturaleza barroca” y que “bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar” (1996: 290). Esta superficie de imágenes es el cine. Veinte años después de la primera publicación de estos textos, Borges reconoce los rasgos cinematográficos de estos “ambiguos ejercicios” (290) y, al mismo tiempo devalúa sus méritos. Su relación con el cine ha cambiado y también su lugar en el campo literario, con la publicación de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Más allá del propio juicio de Borges sobre su obra, en esos años en los que absorbió los materiales y las influencias que lo harían uno de los más grandes escritores del siglo XX, el entusiasmo que suscitaba el cine y sus posibilidades narrativas se convirtieron en un componente fundamental de su ficción y de su crítica.

Como es sabido, el análisis más extenso que hace Borges sobre la poética de la narración es “El arte narrativo y la magia”, de 1932. Allí dice:

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia (1: 226-230).

Borges diferencia dos tipos de causalidades y estima que la invención circunstancial es superior a la de concatenación de motivos, ya que se libera de la camisa de fuerzas que impone la motivación mimética. El cine —un medio que representa el progreso y la modernidad, un medio infinito capaz de recorrer el mundo— puede crear tal causalidad, proyectando la ilusión de realidad o irrealidad sin olvidar su naturaleza artificial. En “La postulación de la realidad”, varias referencias intertextuales al cine ayudan a Borges a explicar su gusto por “el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores de larga proyección”, ejemplificando con las “novelas cinematográficas de Josef von Sternberg” (1: 220). Esta mención es reveladora; Borges ve al cine desde un gusto estético que disfruta de una trama bien urdida.

Amenazado tanto por el desorden infinito del realismo como por y los excesos experimentales de la vanguardia, Borges diseña una poética de la narración extraída de los mecanismos literarios y los filmicos. Privilegia los “argumentos de diseño”, donde los textos son autorreflexivos y despliegan una causalidad planeada y descarta los “argumentos de proceso”, donde la causalidad es más desordenada (Cook). En una casi olvidada hoja sobre el cine redactada para la revista *Lyra* en 1956, Borges y Bioy Casares proponen una “Modesta apología del argumento”. En esa declaración de principios reaccionan contra las estéticas del siglo XX que intentan suprimir la anécdota (seguramente están pensando en las vanguardias). “¿Cómo desentrañar lo anecdótico de lo narrativo?”, se preguntan; “¿cómo admitir una proscripción que aboliría la epopeya, la novela y el teatro?” Sin anécdota no hay narración posible y, por esta razón, “los buenos *films* resultan de una afortunada conjugación de elementos. No se negará que entre éstos la trama tiene un valor fundamental” (s. p.)

Para 1941, cuando Borges reseña *Citizen Kane*, ya

sabe que la literatura y el cine son dos medios diferentes con dos lenguajes diferentes. Lo visual no es tan importante para él ahora y más adelante dirá que sus textos son pobres en imaginación visual, aunque reconozca su importancia en la literatura.<sup>6</sup> En esta reseña en particular, aparece la tensión que siente Borges entre las virtudes y los defectos del cine. Por un lado, reconoce la excelente producción y las habilidades de Welles como director. Por otra parte dice que la película “adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio”. Gravita nuevamente hacia el análisis del argumento, que se bifurca. El primero apela al sentimentalismo mediante un trineo perdido en la memoria de la niñez y es “de una imbecilidad casi banal”; el segundo es “metafísico y policial” es más significativo: “la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto” (Cozarinsky: 64-65). Si en los años treinta Borges quiere escribir historias que puedan ser vistas como una película y extrae tanto de la literatura como del cine para su teoría de la ficción, a partir de 1941 subordina definitivamente el cine a la literatura, aunque no deja de estar atraído hacia él.

¿Dónde marca el cine a Borges, entonces? Dejo apuntadas tres posibilidades. Cuando reseña *Citizen Kane*, a Borges le interesan las cuestiones de técnica: “Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo” (Cozarinsky: 64). El director norteamericano realiza este procedimiento alterando los marcos temporales y recurriendo al *flashback*. Cinco años antes de la película (y en este dato no se ha reparado lo suficiente), Borges ya había reflexionado sobre el tiempo en el cine. En una reseña al libro de Allardyce Nicoll *Film and Theatre* preguntaba:

¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la

realidad? Las contestaciones son múltiples. Shakespeare — según su propia metáfora— puso en la vuelta de un reloj de arena las obras de los años; Joyce invierte el procedimiento y despliega el único día de Mr. Leopold Bloom y de Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector. Más grato que el empeño de abreviar o alargar una sucesión es el de *trastornarla, barajando tiempos distintos*. En el terreno de la novela, Faulkner y Joseph Conrad son los autores que mejor han jugado a esas inversiones; en el del film (que, según observa justamente Allardyce Nicoll, *es singularmente capaz de tales laberintos y anacronismos*) no recuerdo sino *El Poder y la Gloria*, de Spencer Tracy (Cozarinsky: 51. Énfasis míos).

Borges cree entonces que la narrativa retrospectiva es tan vieja como la tradición literaria pero al mismo tiempo cree que el cine es un medio especialmente apto para ese tipo de manipulaciones. En muchos de los cuentos de Borges el tiempo se manipula. En “Examen de la obra de Herbert Quain”, se presenta un tiempo que se desplaza hacia atrás y lo aplica a una obra literaria; “El milagro secreto” experimenta con el *freeze-frame* y en “El jardín de senderos que se bifurcan” Borges crea múltiples tiempos y, en consecuencia, mundos múltiples.

Junto con el tiempo, el sentimiento épico que el cine le transmitía a Borges tuvo un profundo efecto para sus ficciones. En las conferencias que pronunciara en Harvard en 1967, publicadas en el 2001, destacaba que “ha sido Hollywood el que más ha abastecido de épica al mundo” (71), algo que reitera en la entrevista de 1974 reverenciando “esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte” (Barone: 135). Los buenos cuentos y las buenas películas deben entretener y conmover. En el prólogo a los guiones de *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*, Borges y Bioy dicen

que “los informa la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya” (8). En la *Historia universal de la infamia* Borges presenta sus infames personajes en dos o tres vívidas escenas intentando comunicar mediante la acción pura. Sus cuentos posteriores se tornan más intelectuales, pero sin embargo insistirá en poner la situación por encima de la motivación del personaje e intentará darle a sus textos algo de ese espíritu épico que tanto admiraba, desde el duelo en “El Sur”, pasando por el encuentro final entre Eric Lönnrot y Red Scharlach hasta la variación del *Martín Fierro* en “El fin”.

Volviendo a las escenas del principio de nuestro trabajo, —el roce contra la ventana; el enfrentamiento con los compadritos en “El Sur”— Emir Rodríguez Monegal indica que los detalles del accidente de Dahlmann lo hacen acordar a los montajes de las películas de von Sternberg y Hitchcock (292). Si pensamos en el montaje, vemos que esta técnica que narra por imágenes interesa a Borges. Podemos relacionar el primer episodio con Hitchcock y el segundo —que Rodríguez Monegal no comenta— con von Sternberg. El montaje del accidente, roce-cara horrorizada-sangre en la frente, tiene un fuerte impacto visual y narra con la destreza fotográfica que Borges admira en el director británico. En el segundo episodio, lo ridículo del desafío (unos borrachos arrojando miguitas de pan) lo hace aún más humillante. El efecto épico que Borges admiraba en el cine de Hollywood no se origina en la provocación, sino más bien en la creación de la atmósfera.<sup>8</sup> En el duelo inminente identificamos a los *gangsters* del director austriaco con los compadritos de Borges unidos, tal vez, por los imaginarios del *western* y del policial. Otro ejemplo de la manera en que Borges usaba técnicas del montaje en sus textos es “El Aleph”. El protagonista ve el universo contenido en una esfera y dice: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré,

sucesivo, porque el lenguaje lo es”. A partir de allí, inicia la enumeración: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó...” (1: 625). Aquí tenemos la confrontación entre la simultaneidad de la imagen (cine) y la secuencialidad de la palabra (literatura). Borges fusiona ambas e incorpora o corrobora en su poética de la narración algunas técnicas que ve en el cine.

Como una película o un libro que vale la pena, necesitamos re-ver y re-leer constantemente para apenas empezar a comprender los significados que las ficciones de Borges proyectan sobre una variedad de temas (la realidad, la identidad, el tiempo, la literatura) y contextos (filosóficos, históricos, políticos, estéticos). A estos temas y a estos contextos debemos agregar el cine y, una vez más, acudir a su idea de lo que representa un precursor: así, el cine modifica nuestra lectura del cine y Borges modifica nuestra mirada hacia el cine.

\*Pablo Brescia se desempeña como profesor e investigador en la Universidad del Sur de la Florida. Es coautor y co-editor de *El cuento mexicano* (1996), *Sor Juana y Vieira, trescientos años después* (1998), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas* (1999) y *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (2006). Sus trabajos sobre Arreola, Borges, Cortázar, García Márquez, Gorriti, Lara Zavala, Monterroso, Pacheco, Parra, Piglia, Pitol, Sarlo, Sor Juana, Toscana, la teoría del cuento y las relaciones entre literatura y cine y literatura y filosofía han aparecido en Argentina, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, México, Puerto Rico y Uruguay.

## Notas

<sup>1</sup> Oubiña explica en su trabajo qué quiere decir que Borges fuera corto de vista; su mirada, según el crítico, era limitada porque siempre veía el cine subordinado a la literatura; las películas eran de alguna manera, ilustraciones de los libros que había leído (138).

<sup>2</sup> Cf. Brescia 1995.

<sup>3</sup> Speranza indica: “Del cine alemán le molesta la simbología, la repetición o la tautología; de la escuela soviética, la omisión absoluta de caracteres, la mera antología fotográfica y la pedagogía política ostensible, y en el cine francés no encuentra nada que destacar, salvo su afán de diferenciarse del cine norteamericano” (125).

<sup>4</sup> En un suplemento que la revista *Gente* saca sobre Borges en 1977 (*Todo Borges y...*) hay un par de notas curiosas sobre la filmación de *Los orilleros*. Nos enteramos que se hizo en San Antonio de Areco, que Borges y Silvina Ocampo visitaron el *set* y que actuaron Rodolfo Bebán, Antonio Grimau, Egle Martin y Osvaldo Terranova (126).

<sup>5</sup> Junto con los trabajos de Cozarinsky y de Oubiña, el apartado que Graciela Speranza le dedica a Borges y el cine es lo mejor que se ha escrito sobre este aspecto de la relación, sobre todo en lo que hace al carácter cinematográfico de *Historia universal de la infamia*.

<sup>6</sup> Las ideas de Borges al respecto se asemejan a las de Robert Louis Stevenson, cf. Balderston 42-62.

<sup>7</sup> Son interesantes las observaciones de Marta Gallo al analizar la función de la épica en *Historia universal de la infamia*: “Los personajes de HUI configuran así, en su conjunto, como piezas sueltas de un rompecabezas, o como las de un caleidoscopio, la imagen del héroe épico, aunque ahora disgregado de su mundo, diseminado, sin tener conciencia de que él mismo no es sino un fragmento desprendido de ese entorno” (242).

## Bibliografía

- Accaria, Diane (1985). “¡Cámara, acción, Borges!” *Imágenes* 1.1, 6-14.
- Balderston, Daniel (1981). *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Trad. Eduardo Paz Leston. Buenos Aires, Sudamericana.
- Barone, C. A. (1974). “Conversación con Borges”. *Sur*. 334-335,

- 133-135.
- Borges, Jorge Luis (1933). "Cinco breves noticias". *Selección 2*, 3-4.
- (1933). "Cinco breves noticias". *Selección 3*, 3-4.
- (1996). *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé.
- (1999). *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1956). "Modesta apología del argumento". *Lira* XIV.149-151, s.p.
- (1955). *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Aires: Losada.
- Brescia, Pablo (1995). "El cine como precursor: Von Sternberg y Borges". *Espacios de Crítica y Producción* 17, 64-70.
- . (1999). "Citizen Borges". *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México 24, 13-24.
- Cédola, Estela (1999). *Cómo el cine leyó a Borges*. Buenos Aires: Edicial.
- Coleman, Alexander (1985). "Cutting a Film and Making *Ficciones*". *Inter-American Literary Relations. Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*. New York and London: Garland. Vol. 3: 98-103.
- Cook, Albert (1960). *The Meaning of Fiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- Cozarinsky, Edgardo (1981). *Borges en y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos.
- Ferreira-Pinto, Cristina (1991). "La narrativa cinematográfica de Borges". *Revista Iberoamericana* 57.155-156, 495-505.
- Gallo, Marta (2006). "Unidad y dispersión del héroe épico en *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges". *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. Pablo Brescia and Evelia Romano, eds. and introd. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México. 227-247.
- González, José Eduardo (1998). *Borges and The Politics of Form*. New York: Garland.
- Irazábal, Federico (1997). "Jorge Luis Borges y el cine". *Acerca*

- 
- de Borges*. Comp. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Universidad de Belgrano. 211-220.
- Mahieu, José Agustín (1992). "Borges y el cine, el cine y Borges". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507, 413-424.
- Milleret, Jean de (1970). *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas Monte Ávila.
- Neifert, Agustín (2003). *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.
- Oubiña, David (2007). "El espectador corto de vista: Borges y el cine". *Variaciones Borges* 24, 133-152.
- Pisani, Silvia (2007). "Revelan que Borges tuvo una fugaz carrera como actor de cine". <http://www.lanacion.com.ar/906672>
- Rodríguez Monegal, Emir (1987). *Borges: una biografía literaria*. Trans. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (1975-1976). "La crítica cinematográfica de Borges". *Revista de la Universidad de México* 30.4, 9-12.
- Speranza, Graciela (2006). "Duchampianas I". *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama. 75-151.
- Todo Borges y...* *Revista Gente*. Enero de 1977.