

CINE

LA VANGUARDIA ES LA RETAGUARDIA:

El cine como un oscuro deseo y objeto

Por Federico Karstulovich

Hay, a lo largo de la intensa obra borgeana, una serie de caminos laterales, ciegos, que conducen menos a una identidad previsible y estable para la escritura [el Borges de los temas característicos: la eternidad, el tiempo, el heroísmo, la repetición, la falsificación, entre tantos] que a callejones sin salida aparente, o en todo caso, a espacios de retroalimentación fascinada.

Esa retroalimentación compulsiva viene directamente acompañada de una experiencia que en Borges produce un efecto de fascinación, porque en tanto *ex-periculum* [etimológicamente algo que ha cesado de ser peligroso y por ende puede ser narrado] lo confronta con un mundo ajeno y propio a la vez.

El mundo ajeno y propio [que podremos definir por medio de la figura de la distancia-afección] en Borges es el cine. El cine como espectador-crítico [“me considero un mejor lector que escritor” dirá JLB en diversas ocasiones... y le creemos] pero también el cine como ejercicio escriturario [el cine como gestor de argumentos potenciales así como de guiones definidos, fundamentalmente en colaboraciones y llevados al cine por Hugo Santiago, director borgeano si los hay]

En este escritor cosmopolita por excelencia [en Borges hay tanta localía porteña como de cualquier otra capital grande del mundo: es una escritura que



» "Invasión rexistrada". Cinegrama de Claudio Rodríguez Fer.

borra las fronteras] *lo cinematográfico* ocupa un espacio de pérdida. Y no porque se trate de un interés menor o lateral. O una mera circunstancia laboral [Borges debió gestar un ingreso a lo largo de algunos años de su adultez pero sin que ese dinero fuera verdaderamente significativo para su supervivencia: de *Crítica* a *Sur* y de ahí a los artículos en la revista *El hogar*] sino porque se trata de un medio que lo deja desamparado frente a su propia ignorancia de un medio que le resulta violentamente extraterrestre.

El cine en la obra de Borges es pérdida porque es el espacio del reconocimiento de los temas y obsesiones personales pero a través de un medio que no se maneja [ya sea como crítico así como guionista: al menos en el lapso que va de inicios de la década del 30 hasta mediados de la década del 50]. Esa relación, en la que Borges se identifica y se desindividualiza [porque se entrega a lo desconocido, acaso como si se tratara de una orilla conceptual] es fascinante porque da cuenta de un vacío irrecuperable, en donde el dominio enciclopédico de la cultura cosmopolita es un saber inútil y el control de la situación frente al acto cinematográfico queda vacante.

La admiración crítica que directores como Von Sternberg y Welles generan en Borges, por lo tanto, tiene la doble adscripción de quien reconoce un mundo ideal común a la vez que lo experimenta con el temor del extranjero en tierra extraña [y sin mapas]. Distinto, valga aclarar, es el caso del Borges-punto de partida, que es la zona de confort en donde la literatura propia es el instrumento de base para las adaptaciones cinematográficas perpetradas por terceros [sostengo la expresión criminal de "perpretar" ya que el escritor porteño que aquí nos convoca supo tener muy mala suerte en las adaptaciones cinematográficas de su obra: acaso *Días de odio* adaptando "Emma Sunz" y *La estrategia de la araña* adaptando "Historia del traidor y del héroe" sean las dos grandes excepciones], precisamente porque lo literario siempre fue un ejercicio de control, de dominio de los saberes.

El cine, entonces, provee elementos para el reingreso del cosmopolitismo pero como "experiencia material y de lenguaje". O para decirlo de otro modo: el cine supone el acto de volver a aprender un lenguaje para expresar un mundo propio con medios alienados [etimológicamente: extraños, ajenos].

Ese acto de confrontación virginal supone un ejercicio autorreferencial como pocos: cuando el escritor debe afrontar mundos como el de Dreyer con *La pasión de Juana de Arco*, como el del Eisentein de *El acorazado Potemkin* o sin ir más lejos el universo del Chaplin de *Lucas de ciudad*, el efecto no

puede ser sino decepcionante: se muestra [y nos muestra como lectores] desinteresado, molesto, irritable frente a un cine que cuando no describe como formalista o pretencioso directamente lo pulveriza por sensiblero. Por el contrario, en el aliento épico, en el culto heroico, en la vindicación de las acciones por sobre la psicología profunda o la sociología de barricada del cine político de vanguardia es en donde más cómodo se lo encuentra al autor de *Ficciones*. En esa dirección abraza efusivamente a directores como Buster Keaton y King Vidor, además de los ya mencionados. Comprende que son autores que actualizan un mundo de posibilidades. Es así que el cine clásico estadounidense y su sólido [hoy para nosotros, pero en aquel entonces en plena formación] verosímil resultaban la perfecta masa moldeable para un imaginario cosmopolita como el de nuestro autor.

Pero... ¿de qué posibilidades hablamos cuando pensamos en el cine clásico?

Acaso el imaginario del cine clásico proveía la posibilidad de proyectar fuera del universo personal [del de Borges] aquello que durante años el autor experimentó como íntimo: la genesis de una épica [y una ética asociada a la misma]. El cine clásico reescribía por otros medios aquello que Borges había sabido adoptar de la literatura universal [aunque fundamentalmente cosmopolita y occidental]. Ese ejercicio de lo propio en lo ajeno lo fascinaba [en buena medida parte de las descripciones de los espacios, situaciones y personajes urbanos que reconocemos en *Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El aleph* deben mucho, muchísimo a la cosmovisión del cine de Von Sternberg].

Borges, quizás, reconocía en el rescate del lenguaje clásico de un medio que desconocía técnicamente la posibilidad de fundar una paradoja galopante: que el cine fuera una vanguardia formal a la vez que una retaguardia en relación a los contenidos narrados. O si lo queremos expresar más simplemente: el cine como un medio novedoso para contar las mismas historias de siempre [esa paradoja que Sarlo ha dado en llamar "el ejercicio de una modernidad periférica", ejercicio que influyó tanto en Torre Nilson y en Glauber Rocha como en Bertolucci y hasta Pasolini]. Es decir: el cine como re-creador de mundos míticos [y productor de fantasías e imaginarios propios que lancen vasos comunicantes con ese universo cultural previo] o el cine como un mero producto sub-literario, en caso de no lograr el objetivo. La autoreferencialidad o la nada. Borges adelantándose a Sartre.

El espacio de la ciudad, por tanto, configura en el autor una vía indirecta de representar las tensiones del espacio clásico: el cine como un arte moral [que no moralista] por excelencia, el estilo narrativo del clacisismo como un medio

para exponer una reevaluación mítica del mundo a través de la codificación que provee el sistema de géneros y el lenguaje audiovisual como un medio ajeno que pueda exorcizar la experiencia ausente [del espectador: un voyeur, del escritor sedentario: un cobarde ratón de biblioteca]. De ahí la excelsa fascinación que en Borges causaban dos géneros surcados por la figura icónica de la ciudad: el western y el policial [el noir, en particular].

Pero así como reconocemos la proyección del mundo personal del Borges lector hacia el cine que lo hace sentirse “en zona segura” hay también un inevitable proceso de retroalimentación en donde el escritor argentino se ve atravesado por ese “lenguaje extraño”, que poco a poco determina con obsesiva precisión la notable capacidad para dar cuenta de los detalles, manejar ritmos, alternar puntos de vista, construir geométricamente los espacios, como si el cine también hubiera logrado moldear la literatura borgeana a pura cincelada sobre el monocorde mundo del poeta ultraísta de finales de la década del '20. El cine como renovación, proyección, influencia y confirmación [de un mundo personal e intransferible]: pensemos en cuentos perfectos como *El jardín de senderos que se bifurcan* o *El milagro secreto* como construcciones ineludiblemente cinematográficas.

Una irónica paradoja se produce en la posterior formación cinéfila de Borges: el escritor comienza a acelerar el proceso de cegera y limitaciones visuales. Este impedimento lo limitará a la hora de acceder a las nuevas formas estilísticas del cine de posguerra [neorrealismo italiano, nouvelle vague francesa, Nuevo cine Americano, Nuevo cine alemán, cines contraculturales de la década del 60.etc], como si el proceso dialógico del mismo Borges no se permitiera nuevas adquisiciones y/o influencias.

No obstante esa admiración por un lenguaje desconocido [el de la gramática audiovisual] terminaría rindiendo sus frutos cuando Borges decidiera hacer el salto cualitativo hacia el mundo ajeno de las imágenes, ya no como espectador sino como productor de las mismas, a través del ejercicio del guión. Inicialmente a través de la composición de argumentos que luego serían guiones [*Los orilleros* –con una versión cinematográfica poco feliz- y *El paraíso de los creyentes*] y luego sí, los guiones para Hugo Santiago: la mítica y seminal *Invasión* y la desconocida *Les autres*.

Los dos filmes coescritos con Bioy Casares y Hugo Santiago no solo contemplarían la exposición de las obsesiones personales y literarias de toda una vida sino también [acaso por mediar el espíritu de colaboración en las películas en cuestión] la comprobación del lenguaje adquirido, tardío pero con-

quistador: el cine hablando a la literatura y viceversa, como si se perdieran los límites entre una y otra, como si en ese salto final a lo desconocido de lo propio/ajeno del cine [en la plena ceguera] se produjera un acto liberador, un duelo final con lo otro, con lo temido, acaso dominado al final de la propia vida. No les quito espacio de lectura sobre ellos: indaguen y busquen en internet de qué se tratan esas dos obras maestras.

La década del 70 llegaría con sus dos libros de relatos menos queridos por la crítica [aunque sí queridos por Borges]: *El informe de Brodie* [1970] y *El libro de arena* [1975], quizás dos de los textos más libres de ataduras con respecto al mundo personal que hizo de Borges una marca literaria registrada.

A algunos [a quienes adoramos al cine] nos gusta pensar la idea de ese arte como una secreta influencia, como una solapada tradición en este escritor fundamental. Y acaso el cine pueda pensarse [si es que en definitiva no fue] como el principal responsable de la liberación final de ese insoportable laberinto llamado “autor”.