

CRISTINA FERREIRA-PINTO

Pro Dan, con
un abrazo.
Cristina
Aug. 29, 1991

LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE BORGES

Separata de la
REVISTA IBEROAMERICANA

Núm. 155-156
(Abril-Septiembre 1991)

LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DE BORGES

POR

CRISTINA FERREIRA-PINTO
Worcester Polytechnic Institute

El tema de la narrativa cinematográfica de Borges presenta, de inmediato, una cuestión: ¿por qué se puede decir que hay una narrativa borgeana cinematográfica? O sea, ¿qué elementos la hacen cinematográfica? El interés de Borges por el cine es conocido y fue estudiado por Edgardo Cozarinsky en *Borges y el cine* (1974), reeditado después con el título de *Borges en /y/ sobre el cine* (1981). Otros críticos han asociado la ficción de Borges al cine, y un número mayor de ellos ha estudiado las *imágenes visuales* en sus cuentos¹.

Las imágenes o escenas visuales son un recurso que aproxima la literatura al cine, aunque no sirvan para caracterizar, por sí solas, una narrativa "cinematográfica". Las escenas visuales en la obra de Borges siguen una tendencia presente en la literatura occidental desde, por lo menos, la segunda mitad del siglo ~~XX~~ (Cozarinsky, 20). Esta tendencia está bien representada por Robert Louis Stevenson, que fue una de las lecturas favoritas de Borges. Stevenson habla de la "función plástica de la literatura", que es la de trazar personajes a través de actos que se queden grabados en el "ojo de la mente" (Cozarinsky, 20; Balderston, 42-43). También Joseph Conrad habla, de manera semejante, de su función como escritor: "My task, which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel —it is, before all, *to make you see* (Conrad, xiv; citado en Beja, 52 y en Balderston, 42). Conrad aspira a apelar al lector a través de sus sentidos, como lo hace el cine, más bien que apelar directamente a su intelecto: → XIX

... the artist appeals to that part of our being which is not dependent on wisdom: to that in us which is a gift and not an acquisition —and, therefore, more permanently enduring All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses (Conrad, xii-xiii).

¹ Ver, por ejemplo, Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*; Guillermo Sheridan, "Crítica cinematográfica de Borges"; Daniel Balderston. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*.

Curiosamente, dos décadas después de Conrad, un director de cine americano, Griffith, repite casi las mismas palabras: "The task I am trying to achieve is above all to make you see" (Beja, 52).

La coincidencia de las intenciones artísticas que Conrad y D. W. Griffith expresan ilustra el paralelo existente entre la literatura y el cine. Este paralelo entre las dos artes ha sido observado desde los primeros tiempos del cine y se ha discutido bastante sobre la cuestión de las influencias mutuas. La influencia de la literatura sobre el cine es innegable y la atesta el gran número de películas basadas en novelas, cuentos y obras teatrales. El director y teórico de cine soviético Sergei Eisenstein es uno de los muchos que han hablado de la deuda del cine para con la literatura:

... our cinema [proves] our origins to be not solely as of Edison and his fellow inventors, but as based on an enormous cultured past Let this past be a reproach to those thoughtless people who have displayed arrogance in reference to literature, which has contributed so much to this apparently unprecedented art and is, in the first and most important place: the art of viewing — not only the eye, but *viewing* (citado en Beja, 52-53)².

Eisenstein afirma, entonces, que el cine no es un arte completamente desvinculado de formas artísticas anteriores y, en su función de hacer ver, encuentra un precedente importante en la literatura. Por esta misma razón, el escritor inglés Graham Greene dice que "there is no need to regard the cinema as a completely new art; in its fictional form it has the same purpose as the novel, just as the novel has the same purpose as the drama" (en Beja, 51). Otros críticos han argumentado que el cine puede ser también considerado una forma de arte lingüística, pues, tal como el drama, utiliza la palabra como uno de sus instrumentos de expresión (Beja, 53-54). Sin embargo, normalmente se asocia el cine no al teatro, sino a la novela, debido a las innumerables adaptaciones de textos novelísticos para la pantalla, aunque la influencia de la literatura sobre el cine no se limite a este aspecto. Muchas veces la literatura sirvió de fuente para el desarrollo de técnicas cinematográficas. D. W. Griffith, por ejemplo, afirma que sacó la idea de "montaje paralelo" (mostrar alternadamente dos historias diferentes o dos partes de una misma historia) de sus lecturas de Charles Dickens (Beja, 73)³. El montaje paralelo, así derivado de la literatura, es lo que Christian Metz considera uno de los medios de expresión más propiamente *cinematográficos* (*Essais*, 89; subrayado mfo). Sergei Eisenstein, en su "Lessons from Literature", muestra como también la obra de Emile Zola presenta una serie de elementos de composición "close in their nature to cinema" (79). La obra de Zola, según Eisenstein, es:

... so plastic, so *visually* written that according to it a whole "scene" could be prepared, starting with the director's indications (the emotional characteristics of the scene), exact directions to the designer, the lighting cameraman, the set-dresser, the actor, everyone ("Lessons", 80).

Que Zola, Dickens, Stevenson nunca vieron una película es cierto, pero en sus obras abundan el movimiento y los detalles visuales; es decir, sus obras tienen una cualidad cinematográfica que hace del cine su "heredero" ("Lessons", 77).

Donald F. Larsson observa que "*all* narrative in one way or another anticipates the cinema" (95; subrayado del autor). Por lo tanto, los límites entre lo que es influencia literaria y lo que es puramente cinematográfico no pueden ser precisamente determinados en una película. De la misma manera, no se puede distinguir categóricamente lo que es influencia del cine y lo que es estrictamente literario en la prosa moderna, cuyos autores buscan nuevos modos de expresión y de ruptura con los límites que la palabra impone. Por esta razón Edgardo Cozarinsky afirma sobre Borges:

Impaciente ante las servidumbres que la novela parecía imponer al ejercicio de la ficción, Borges lo aborda por el cultivo de una magia lúcida: poco importa si guiado por las posibilidades que el cine le develaba en las narraciones de sus escritores preferidos, o que éstas le permitían advertir en el cine (24).

En el "Prólogo" a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, Borges deja explícito que los "ejercicios de prosa narrativa" que componen el volumen son resultado de sus lecturas de Stevenson, Chesterton y de "los primeros films de von Sternberg" (HUI, 289), cineasta americano nacido en Austria. Es posible que el cine haya servido para despertar a Borges para medios de expresión ya presentes en sus escritores favoritos. Sin embargo, el cine ofrece también una nueva economía narrativa que agrada a Borges y a otros escritores del siglo XX, como John Dos Passos, Alain Robbe-Grillet y Thomas Pynchon. De todas maneras, la cuestión sobre influencias puede llegar a ser una discusión interminable pues, como afirma Josef von Sternberg, "We are influenced by everything A cinéaste may be influenced by a writer — Zola, for instance, in my case — or by a painter, as well as by another cinéaste. All these influences and all experiences combine themselves" (en Weinberg, 126).

En el "Prólogo" a *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges ha hablado contra la extensión innecesaria de la novela, el "Desvarío laborioso y empobrecedor ... de componer vastos libros; ... de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos" (*El jardín ...*, 429). La búsqueda de la expresión concisa, sin embargo, empezó muy antes. En "La supersticiosa ética del lector", por ejemplo, Borges habla con esperanza de una literatura que sea "directa comunicación de experiencias, no de sonidos" (*Discusión*, 205), apuntando para una escritura "silenciosa" que se comunique con el lector por otros medios además de la palabra limitada. En *Historia universal de la infamia* esta búsqueda se realiza a través de recursos típicamente cinematográficos que

² Ver también Eisenstein, "Lessons from Literature" y "Dickens, Griffith et vous".

³ En "Dickens, Griffith et vous", traducción de "Dickens, Griffith, and the Film Today", Eisenstein estudia la influencia de Dickens en D. W. Griffith.

enfatan el aspecto visual del texto. En el cine de Sternberg, y de otros, Borges encuentra elementos que aceleran el relato y constituyen "una forma de economía y condensación" de significados (Alazraki, 251) —elementos como la elipsis, la inconexión aparente, la metonimia. Pero Borges no sólo utiliza procedimientos análogos a los del cine, sino también *intenta efectos* análogos. Esta intención es la diferencia que permite caracterizar una narrativa cinematográfica (Larsson, 95). El procedimiento más importante que el cine proporcionó a la literatura fue la técnica de "montaje" y la idea de edición usadas por la primera vez por D. W. Griffith que, como ya se vió, se inspiró en la propia literatura.

Griffith inaugura el concepto de edición ("editing") moviendo la cámara y alternando un "medium shot" con un "closeup" (esto es, la cámara se aproxima del objeto enfocando un detalle en particular), en vez de filmar continuamente toda una escena (Bluestone, 17). Ya con el montaje paralelo es posible presentar simultáneamente puntos de vista diferentes. Ahora, con la movilización de la cámara, se puede dirigir mejor la atención del espectador, alejando el cine un poco más de la escena teatral fija. Luego vinieron nuevas posibilidades de operar con la cámara —el "inter-cut", "establishing shot", "dissolve", "flashback" y otras técnicas de montaje. Así, cada elemento de una película adquiere gran importancia: el orden de las escenas, los "shots" que componen cada escena, el modo de transición de un "shot" para otro, el hiato consecuente del corte de una escena para otra. La edición tiene en el cine el mismo valor que los tropos lingüísticos en la literatura:

"By selecting and combining, by linking disparate spatial entities, photographed images of the 'the deeply imbedded detail' allow the film-maker ... to achieve a uniquely cinematic equivalent of the literary trope (Bluestone, 24-27).

A través de las técnicas de montaje cada "shot" gana significado al relacionarse con los anteriores y con los que siguen. Es decir que dos "shots", que aisladamente tienen determinado significado, pasan a significar una tercera cosa cuando son combinados por el espectador.

Sergei Eisenstein lleva la técnica de montaje un paso adelante al interpolar escenas que no tienen ligación directa con la acción, y al repetir innúmeras veces una misma escena fragmentada en diversos "shots" de ángulos y distancias diferentes. Eisenstein explora la versatilidad de la cámara creando así lo que él llama "montaje dialéctico": a la *continuidad* (esencial) que el espectador mentalmente percibe en la escena, Eisenstein opone la *discontinuidad* (superficial) que aparece en la pantalla (Roud, 315-16, 319). La fragmentación de la escena rompe el desarrollo temporal "normal" del relato y permite la juxtaposición de dos o más sistemas temporales: "Instead of a static 'reflection' of an event with all possibilities for activity within the limits of the event's logical action, we advance for a new plane —free montage of arbitrarily selected, independent ... attractions" (Roud, 315).

La técnica de montaje se basa, pues, en la idea de *representación selectiva de la realidad* que Borges discute ya en "La postulación de la realidad": "El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante" (*Discusión*, 218). La fragmentación o la combinación de elementos dispares puede ocurrir en una secuencia de "shots" o dentro de un único "shot"; de cualquier modo, ella sugiere la existencia de "una realidad más amplia" que no es preciso nombrar. Un buen ejemplo es la primera parte de "El atroz redentor Lazarus Morell". En este cuento de *Historia universal de la infamia*, Borges enumera diversos efectos de la misma causa que ocasionó "La culpable y magnífica existencia" del personaje central (HUI, 295). La enumeración es la expresión lingüística del montaje en el cine de escenas aparentemente desconectadas. La primera parte de "Lazarus Morell" funciona también como un "establishing shot" —"one which orients us at the start of a scene by letting us see enough of its elements for us to have a notion of the overall context before we get more detailed shots" (Beja, 45). En las partes siguientes del cuento la cámara se aproxima más y más de la escena hasta llegar a un "close-up" del personaje en "El hombre" (HUI, 295-97).

Otro ejemplo de montaje se encuentra en la sexta parte de "El impostor inverosímil Tom Castro" —"El carruaje"— en que se narra la muerte del negro Bogle. Durante el proceso en que los parientes de Lady Tichborne intentan probar que Tom Castro, o Arthur Orton, es un impostor, Bogle sale del tribunal para caminar por las calles y pedir ayuda a su dios (HUI, 304). El lector lo acompaña y lo "ve" caminando por las calles de Londres. "Ve" también el carruaje que se aproxima y una serie de "shots" que se suceden en cortes rápidos —Bogle viendo el carruaje acercándose, Bogle gritando y hesitando cuanto a lo que hacer, Bogle proyectado contra las piedras de la calle, los cascos del caballo que pasan sobre él:

Poco antes de llegar a Primrose Hill, lo alcanzó el terrible vehículo que desde el fondo de los años lo perseguía. Bogle lo vio venir, lanzó un grito, pero no atinó con la salvación. Fue proyectado con violencia contra las piedras. Los mareadores cascos del jamelgo le partieron el cráneo (HUI, 304-05).

Josef von Sternberg —que Borges cita como una de las fuentes que inspiraron los cuentos de *Historia universal de la infamia*— es otro cineasta de los primeros tiempos que maneja muy bien la cámara y sabe explorar su versatilidad y la idea de montaje. Sternberg tenía también buen conocimiento de fotografía y se destaca por el uso de la luz y el contraste claro-oscuro de sus películas (en particular las primeras). Alternando claro y oscuro, Sternberg crea lo que Claude Ollier llama "the phantasmagoria of the ephemeral" (Roud, 950), refiriéndose a la existencia instantánea y provisoria que el juego de luz da a cosas, paisajes y personajes: "they lie unsuspected and unmaterialized until a shaft of light shines on them. Then they become mute and anonymous when

its axis pivots away in a "fadeout", or when the source [of light] is suppressed" (Roud, 950).

Así, Sternberg enfatiza momentos y gestos aislados, "ritual gestures, semi-silent In such a universe, it is the truth of attitudes and glances which carries all the weight; the *moments of conflict* more than a continuous narrative" (Roud, 952; subrayado mío). El mundo de Sternberg es un mundo básicamente fragmentado en que importa solamente el presente del personaje, el momento en que la luz le da vida a él. Sternberg usa la cámara "to include only that which the viewer is to see, and to exclude what is pictorial wasteland" (Sternberg, carta a Richard Griffith). Por eso el gran número y la importancia de las elipsis en las películas de Sternberg. En sus films las elipsis "occur just where any other director would have shown events, end even emphasized them"; "[they occur] notably where aggressive gestures are concerned" (Roud, 954, 952). Las películas de Sternberg usan el lenguaje del silencio—no el silencio ausencia de sonido—sino el silencio que es simplemente ausencia, que es vacío.

Obviamente, Borges se quedó impresionado con la manera peculiar como Sternberg presenta sus personajes en *Underworld* (1927), *The Last Command* (1928), *The Blue Angel* (1930) y otros. La violencia y transgresión que caracterizan el mundo de estos personajes suelen ser las mismas del universo de los personajes infames de Borges. Borges utiliza también la misma economía narrativa de Sternberg; le gusta, en particular, la elipsis y los efectos posibles que con ella se alcanzan—"uncentering of the plot, ... displacement of accent, ... transfer of suspense" (Roud, 954).

Un buen ejemplo de elipsis en *Historia universal de la infamia* se encuentra en "Hombre de la esquina rosada", en que un narrador relata la noche en que conoció al "malevo" Francisco Real. Este cuento, tal como las películas de Sternberg, relata un momento "emblemático" de confrontación de dos hombres y la noche en que se "ilustró [su] verdadera condición" (HUI, 329). Francisco Real viene de los barrios del norte de Buenos Aires e interrumpe un baile local para "desafiar a Rosendo Juárez el Pegador", "Mozo acreditado para el cuchillo" que "los hombres y los perros ... respetaban" (HUI, 329). Rosendo no acepta el desafío de Francisco Real y tiene que abandonar avergonzado y escondido el arrabal, considerado un flaco y un cobarde por sus hombres y por su propia amante que se pasa para Francisco.

El narrador presencia toda la escena y como que se contamina por la infamia y la vergüenza de Rosendo Juárez:

"Debí ponerme colorao de vergüenza. Di unas vueltitas con la mujer y la planté de golpe. Inventé que era por el calor y por la apretura y juí orillando la paré hasta salir" (HUI, 332).

Fuera del salón del baile, el narrador es ofendido por Rosendo, que huye: "Vos siempre has de servir de *estorbo*, pendejo" (HUI, 332; subrayado mío). Sin

duda, la ofensa lo hace revivir, tal como al lector, el momento en que Francisco Real invade el salón:

Me golpeó la hoja de la puerta al abrirse. De puro atolondrado me le juí encima y le encajé la zurda en la facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo Poco iba a durarme la atropellada. El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un *estorbo* (330; subrayado mío).

El narrador se pone, entonces, a pensar en Francisco y en la mujer que abandonó a Rosendo:

... la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar. Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualquier cuneta (332).

Aquí hay una interrupción en el relato, una elipsis en los hechos narrados, como si una cámara cortara el filmaje al fin de la escena anterior y pasara inmediatamente para la escena siguiente: "Cuando alcancé a volver, seguía como tal cosa el bailongo" (332). El lector sólo puede comprender al final del cuento lo que ocurre durante esta elipsis, cuando—después de muerto Rosendo y tirado su cuerpo al río—el narrador va a su casa:

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras Entonces, Borges, *volut* a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre (334; subrayado mío).

"Hombre de la esquina rosada", por lo tanto, narra la noche "emblemática" de tres hombres que se confrontan en momentos distintos: Francisco Real y Rosendo Juárez—el desafiante y el desafiado; Rosendo y el narrador; y luego Francisco Real y el narrador. Cada uno revela su "verdadera condición"—la cobardía de Rosendo, el coraje de Francisco y la condición de hombre frío y cuchillero hábil del narrador que, matando a Francisco, prueba a sí mismo no ser un "estorbo" y gana los amores de la Lujanera.

Otro cuento de *Historia universal de la infamia* sirve para ilustrar los paralelos entre la obra inicial de Josef von Sternberg y estos relatos de Borges. El tema de "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" remite al lector a la película *Underworld*, estrenada el 3 de setiembre de 1927—el mismo año, pues, en que se publica el libro de Herbert Asbury sobre las "gangs" de Nueva York mencionado por Borges (HUI, 311). *Underworld* es sobre los "gangsters" de Chicago; "[it] was a potent mixture of realism and poetry ..., and was to set the pattern for the whole cycle of American gangster films to come" (Weinberg, 31, 34).

El cuento empieza con una escena de gran fuerza visual: "Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo" (HUI, 311). Borges muestra al "malevaje" de su América, con su poesía propia: "de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre" (311). A estas escenas el lector podrá comparar los "malevos" de la "otra" América que aparecerán en una secuencia de escenas en el segundo párrafo. Aquí, de nuevo el cuento se aproxima a *Underworld*: los nombres de los personajes (que Borges saca del libro de Asbury) —Johnny Dolan el Dandy, Kit Burns, Blind Danny Lyons— podrían figurar al lado de los nombres de los personajes de Sternberg —Rolls Royce, Feathers McCoy, Bull Weed, Slippery Lewis (Weinberg, 233). Al presentar sus "gangsters", Borges los caracteriza a través de pocos y significativos detalles que aparecen en "extreme close-up". Por ejemplo,

Johnny Dolan el Dandy, famoso por el rulo aceitado sobre la frente, por los bastones con cabeza de mono y por el fino aparatito de cobre que solía calzarse en el pulgar para vaciar los ojos del adversario; ... Blind Danny Lyons, muchacho rubio de ojos muertos inmensos (HUI, 311).

El detalle puede ser, por lo tanto, un trazo físico, un gesto o un objeto al que el personaje pasa a estar asociado en la mente del lector. Monk Eastman, el temido "gangster", tiene pasión por los animales; este trazo psicológico de Eastman queda grabado en dos escenas visuales importantes: "solía recorrer a pie su distrito con un gato feliz en el brazo, y otros que lo seguían con ambición" (312); "el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York Desconecedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad" (315). La presencia de los gatos funciona como una forma de adjetivación para el personaje. Su amor por los animales, y el amor que ellos sienten por él, contrasta con el temor y la violencia que despierta en la gente. Borges explora, así, un elemento importante en el cine —la presentación del personaje en su relación con los objetos, con elementos externos (Bluestone, 26).

Borges afirma en el "Prólogo" a *Historia universal de la infamia*, ya mencionado, su intención de no presentar una concepción psicológica de los personajes (HUI, 289). Sin embargo, a través de los detalles visuales, Borges consigue el efecto que el cine realiza —proveer al lector "insights" de la personalidad y de trazos internos (psicológicos) del personaje, desde características y objetos externos, aparentes. Y esto Borges lo hace sin interrumpir el discurso narrativo, sin interponer descripciones de la realidad interior del personaje. De los personajes de HUI se puede decir lo mismo que René Jeanne y Charles Ford acerca de los primeros personajes de Sternberg: "these characters are never simple, because their animator knows how to enrich them ... without ever slowing down the action (en Weinberg, 211).

Las escenas visuales van sucediéndose unas a otras en "El proveedor de iniquidades": la descripción física de Eastman (312), el tiroteo entre los "gangsters" (314) y, finalmente, la última escena del cuento:

El veinticinco de diciembre de 1920 el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York. Había recibido cinco balazos. Desconecedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad (315),

en la cual predomina el mismo laconismo que caracteriza el estilo de *Underworld* (Weinberg, 32), la misma economía que supone la existencia de una audiencia activa, capaz de sacar conclusiones, de proveer puentes, de ver más allá de las palabras, más allá de las imágenes.

Una película de von Sternberg que los críticos suelen asociar a la obra de Borges es *The Last Command*, estrenada el 23 de enero de 1928 (Weinberg, 233) y mencionada por Borges en el cuento "Las previsiones de Sangiácomo": "His circular Machiavellism is related to the most celebrated inventions of Borges, as it is based on the opposition of two worlds and on a reversal of the roles in which Chance casts the characters" (Roud, 951). La historia de *The Last Command* se pasa en dos épocas distintas, en Rusia. La película empieza por vuelta de 1917 cuando un joven actor revolucionario es preso por un general que lo golpea y lo humilla. Cuando la Revolución triunfa, el general tiene que escapar, arruinado y humillado, por su vez. Diez años después los dos personajes vuelven a encontrarse. Ahora el actor es un director de cine haciendo un film sobre la Revolución Rusa. El necesita un extra para el papel de general-comandante y de entre muchos condidatos escoje el verdadero general "who has ended up in the miserable ranks of extras" (Roud, 951). El destino (o el azar, como tal vez diría Borges) permite la nueva confrontación de los dos hombres:

The one who at present directs verifies details of costume, make-up and military decorations. He who must now obey makes a point of honour to play his role superbly, thus obliterating the shameful conclusion of the earlier conflict: a genuine death in front of the camera (both cameras) gives him his dignity once again (Roud, 951).

The Last Command presenta temas que Borges utiliza en *Historia universal de la infamia* y aparecen repetidamente en su ficción posterior: el tema del relato dentro del relato (la película dentro de la película), el tema de la confrontación de dos destinos y de la identidad cambiada. Este, que Roud define

⁴ *The Last Command* ("La última orden") es una de las películas a que el personaje Pumita de "Las previsiones de Sangiácomo" asiste: "La tarde del 23 de junio, víspera de su muerte, la Pumita vio morir tres veces a Emil Jannings en copias imperfectas y veneradas de *Alta traición*, del *Angel azul* y de *La última orden*" (*Seis problemas*, 66).

como "the idea of the precarious nature of roles and their permutability", ocurre también en películas posteriores de von Sternberg (Roud, 951). La idea de "precarious roles" y de cambio de identidad está presente en, por ejemplo, "Hombre de la esquina rosada", en que el papel de "malevo" corajoso y señor de la situación pasa de Rosendo para Francisco Real y de éste para el narrador del cuento. Al confrontarse con Francisco y matarlo, el narrador asume la identidad de Rosendo, cumpliendo un ritual que el otro rehusó cumplir. En *Ficciones* Borges desarrolla el tema: en "El fin", Martín Fierro como que reencuentra al negro que mató y revive la escena de su muerte al confrontarse con el hermano del muerto; éste termina por matar a Fierro, asumiendo así su destino: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro" (*Ficciones*, 521). En "La forma de la espada", el traidor asume la identidad del traído para narrar su historia y cada vez que lo hace es como si los dos hombres estuvieran confrontándose (*Ficciones*, 491-95). Borges encuentra en Sternberg, pues, la expresión de una idea que se vuelve central en su obra —un hombre puede ser todos los hombres, un destino repite de algún modo todos los destinos.

En *Historia universal de la infamia*, Borges "quería ser continuamente visual, porque iba al cine y quería que todas las páginas que escribiera fueran como una escena" (en Balderston, 55). Posteriormente, el entusiasmo de Borges por el cine disminuye pero su interés no desaparece, sino que se torna más crítico e intelectual. En su inspirador Sternberg, por ejemplo, advierte el desgaste causado por la mera repetición de fórmulas antes bien sucedidas:

En *Marruecos*, de Sternberg, también es perceptible el cansancio El laconismo fotográfico, la organización esquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa* [*Underworld*], han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg (*Discusión*, 223).

En los años que siguen *Historia universal de la infamia*, Borges continúa yendo al cine, escribiendo sobre él y utilizando recursos estilísticos que dan al relato cualidades cinemáticas, aunque el haya dicho después que "es mejor, para un libro, que no sea visual" (en Balderston, 55). El concepto de "precarious roles" —el destino precario y cambiante del hombre— está presente en su ficción posterior, así como la idea de que un instante en la vida de un personaje es representativo de su destino. "El fin" y "La forma de la espada" son dos buenos ejemplos, tal como "El milagro secreto" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". Las imágenes visuales, el "close-up", las elipsis, el encadenamiento de elementos dispares se encuentran, por ejemplo, en "Funes el memorioso", "El sur" y "Emma Zunz". Sin embargo, el modo como Borges usa procedimientos cinemáticos se torna más parsimonioso y su intención ya no es la de alcanzar efectos análogos a los del cine, sino que trata "de ser directo" (en Balderston, 56)

y económico. Los cuentos de *Historia universal de la infamia* son, por lo tanto, "ejercicios" bien hechos donde Borges ensaya temas y procedimientos frecuentemente utilizados después.

TRABAJOS CITADOS

- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1974.
- Asbury, Herbert, *The Gangs of New York: an Informal History of the Underworld*. New York, London: Alfred A. Knopf, 1928.
- Balderston, Daniel, *El Precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- Beja, Morris. *Film and Literature: an Introduction*. New York, London: Longman, 1979.
- Bluestone, George. *Novels into Films*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1957.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*. 1932. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____, *Historia universal de la infamia*. 1935. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Aparece en el texto como HUI.
- _____, *El jardín de senderos que se bifurcan*. 1941. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. 1942. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.
- Conrad, Joseph, "Preface". *The Nigger of the Narcisus: a Tale of the Forecastle*. New York: Doubleday, Duran & Co., 1928. xi-xvi.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges en /y/ sobre el cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Eisenstein, Sergei, "Lessons from Literature". *Film Essays and a Lecture*. Ed. Jay Leyda, Princeton University Press, 1982. 77-84.
- _____, "Dickens, Griffith et vous". *Le film: sa form, son sens*. (Paris: Christian Bourgois, 1976), 359-408.
- Larsson, Donald F, "The camera eye: 'Cinematic' Narrative in USA and *The Gravity's Rainbow*". *Ideas of Order in Literature and Film*. Eds. Eugene Crook y Walter Forehand (Tallahassee: University Presses of Florida, 1980), 94-106.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma - II*. Paris: Editions Klincksieck, 1981.
- Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Roud, Richard, ed. *Cinema: a Critical Dictionary; The Major Film Makers*. 2 vols. New York: The Viking Press, 1980.
- Sheridan, Guillermo, "Crítica Cinematográfica de Borges". *Revista de la Universidad de México* 30. 4-5 (1975-1976): 9-13.
- von Sternberg, Josef, "Carta a Richard Griffith". s.d. *Josef von Sternberg*, por Herman G. Weinberg (New York: Arno Press, 1978), 136-37.
- Weinberg, Herman G. *Josef von Sternberg*. New York: Arno Press, 1978.