

BORGES, PUIG Y LOS LENGUAJES COMUNICANTES*

a Ana Lúcia

Nené agregó que la entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades.
(Manuel PUIG, *Boquitas pintadas*)

En dos insólitas películas como *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y *Deconstructing Harry* (1997), Woody Allen, genial atravesador de puentes filmico-literarios, no sólo plantea brillantemente la conflictiva problemática entre la realidad y la ficción, sino que presenta un original metadiscurso sobre el cine: mediante las constantes invasiones de personajes ficticios que salen de la película para refugiarse en el mundo real y de mujeres, dignas reconstrucciones de Madame Bovary, que aspiran a entrar en el rígido cuadrado de la pantalla, la realidad aparece privilegiada, situada por encima de la ficción, y el blanco y negro del ficticio mundo del cine se colorea cuando se cruza con lo real. Allen, meticoloso y ácido, cuando no «deconstruccionista», nuevo Pirandello del *grand écran*, demuestra hábilmente cómo el cine y la literatura han devenido lenguajes comunicantes, incorporándose recíprocamente temas, funciones, *weltanschauungen*. «Tout film est un film de fiction», sentencia Christian Metz (1977: 63). El cine, según su propia etimología, tiene la pretensión de proponer una imagen (o miríadas de imágenes) en movimiento que, más que el texto literario, funciona como filtro entre la mirada del sujeto y la realidad. Presentando una realidad menos mediatizada que el lenguaje literario y

* El texto transcribe la conferencia presentada en el Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, el 22 de julio de 2004.

gracias al «juego» ficcional de una distancia con la realidad misma, aparentemente más reducida, el «texto» cinematográfico se muestra así como herramienta mimética más verosímil, gloriándose, por ende, de representar o figurar la verdad: «All coincide in a textual proximity: the text assimilates them into an affinity which is proximity and similarity. The text makes the “próximo prójimo”» (BLOCK DE BEHAR 1991: 612). Y una vez más, nos alcanza e inquieta la pregunta de qué cantidad de verdad hay en la «exhibición» de la ficción y qué se oculta, qué se abandona, qué se selecciona. Lisa Block de Behar sugiere que la ambivalencia de los lenguajes literario y cinematográfico, («comunicantes», porque comunican un discurso y «se» comunican), representa, en síntesis, el signo distintivo, la marca de identificación de dos signos que comparten la misma mirada, la misma acepción metafórica:

Las imágenes se encuentran y se apartan en una encrucijada de transformaciones: una exterioridad que se interioriza, un interior que deja de serlo. El film es otra cinta sin fin de Escher o Moebius *que da lugar a un infinito estético* donde la oposición de espacio es aparente, las visiones se confunden, porque *visión es lo que se ve y también lo que se imagina*: la verdad-ficción, el afuera-adentro, el blanco, el negro, donde termina empieza. (1987: 136 —cursivas mías.)

Con el advenimiento de la industria cinematográfica en los años veinte del siglo pasado, la crítica rusa había ya intuido, gracias a los estudios formalistas, la importancia del gesto o de la comunicación no culta, que no había registrado, en cambio, interés de estudio en los ámbitos literarios. Sería suficiente dar algunos ejemplos de este cambio de rumbo: la atención brindada por Sklovski a la evolución de un género capital como la novela y su deuda con el folletín decimonónico; los estudios de Lotman relativos a una cultura no exclusivamente literaria que abarca siempre más vastos ámbitos de investigación hasta transformar el patrimonio de una civilización en una «semiosfera», un conjunto interactuante de signos; la tentativa de Todorov de ennoblecer un género mal entendido y, hasta sus trabajos, no suficientemente investigado,

como el fantástico, y que representa la entelequia de cualquier aporte literario; y finalmente, Bajtín con su proceso de carnavalización de la literatura y el estudio de la cultura popular como valioso y genuino ejemplo de descanonización del lenguaje áulico, culto. Bajtín, en su celeberrimo y, a veces, abusado ensayo sobre el carnaval, advierte que en las representaciones artísticas siempre el individuo parece «dotado de una segunda vida que le permit[e] establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes» (1990: 15) y en su espacio privilegiado, como en este entre-espacio que se obtiene de la confluencia de los lenguajes cinematográfico y literario, «el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores [...] Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven» (1990: 12-13). ¿Verdad o ficción? ¿Quién auténticamente está representando, reflejando la realidad, en todo su utópico capturar del instante eterno con forma definitiva?, ¿el cine, mediante imágenes aparentemente más concretas o la literatura, con su polisemia variamente interpretable? Afirmo Lisa Block de Behar que el enunciado 'la vi con mis propios ojos' evidencia sólo una «parte de verdad, es ver en parte(s); de esas partes, se forma la ficción».⁷ Los personajes del cine y de la literatura son como los bufones descritos por Bajtín, cuyo valor es, en esencia, fronterizo y se presentan semióticamente intercambiables:

Los bufones y payasos [...] no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario. Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos. (BAJTÍN 1990: 13)

La contribución de la crítica rusa es fundamental en esta dirección y es lamentable que se olviden las participaciones de otros estudiosos como Eijzenbaum, Tynianov (frecuentemente mal traducidos, añadiendo así mal sobre mal) en relación con la forma pa-

⁷ Lisa BLOCK DE BEHAR, «Recuerdos de cine y variaciones sobre notas al pie», en <http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro5/lisa_block.htm>.

ródica, o Jakobson respecto de la incidencia de la lengua en la cultura. Sin embargo, estas últimas décadas, que llevan el sello de era de la comunicación, permiten reconsiderar las lecturas críticas de la escuela rusa, así que se asiste hoy a un fenómeno curioso: la cultura popular lentamente se ha metamorfoseado en cultura culta, sustituyéndola, a veces, con propuestas violentas y perentorias. En la narrativa del siglo xx, a partir de la pérdida de la centralidad del texto literario *strictu sensu*, las formas de lo culto parecen haberse desvanecido en una nebulosa coloración popular que participa de aquella postmodernidad, cuya definición taxonómica sigue todavía en discusión. Mediante el derribamiento de los angostos cánones tradicionales, donde 'tradicional' era sinónimo de occidental y eurocéntrico, y la desjerarquización de una literatura supuestamente «alta», es decir, autocelebrante, nacionalista y gloriosa, la comunicación literaria ha discutido su propia dinámica original. La crítica formalista y la contribución de la escuela semiótica francesa resultan indispensables modelos de lectura del mundo, a través de la mediación del discurso deconstruccionista. La marginalidad en lo literario, o la disposición culturológica de nuevos centros, permite percibir la naturaleza de hibridismo y de reciclaje de géneros y formas que, detrás de un confuso orden definitorio, representan una clave de lectura del mundo, un modelo epistemológico que, utilizando elementos triviales, cómicos o aliterarios, se eleva como tentativa hermenéutica de la actual condición antropológica.

Desde su nacimiento oficial, en 1895, el cine comparte con la literatura una complicidad antigua y placentera que no concierne exclusivamente a los realizadores del séptimo arte, sino también a los autores. Autores y realizadores revitalizan recíprocamente el sistema de la narración, aunque con lenguajes y recursos distintos (la temporalidad, la disposición espacial, la difícil —y milagrosa— obtención de la simultaneidad, su posible y plausible relectura o adaptación, «transposición» según el término acuñado por Genette). El cine se interesa por la literatura, y viceversa, porque ellos son lenguajes o, mejor dicho, manifestaciones privilegiadas de lenguajes con objetivo epistemológico. La crisis del sujeto

de la modernidad y la confusión acerca de la condición existencial de alcanzar la verdad encuentra en el cine un arte ambiguo, a veces deletéreo, constantemente amenazante por la pretensión de exhibir una realidad ficticia que utiliza la mimesis como única operación objetiva y representativa de lo real.

A través de la influencia del cine en sus trabajos de ficción, Jorge Luis Borges y Manuel Puig lograron renovar la tradición literaria insertando textos de la cultura popular y modelos desprestigiados, como por ejemplo milongas (famoso, a este propósito, el poemario borgiano *Para las seis cuerdas*), en guiones de películas (los guiones de «Los orilleros», «El paraíso de los creyentes», «Invasión» y «Les autres», realizados por la excepcional dupla Borges-Bioy Casares, y los diversos guiones escritos por Puig durante toda su carrera artística, del Centro Experimental de Cinematografía de Roma a la adaptación de su novela *El beso de la mujer araña*). No es del todo azarosa la afirmación de Miguel Arias quien, durante la «Semana de Autor» organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en abril de 1990, declaró que Puig es un escritor borgiano, «porque él también tiene su biblioteca babélica donde están, si no todos los libros del mundo, sí todos los folletos, todas las aleluyas, todos los álbumes de familia, todas las cartas íntimas de la anónima humanidad» (GARCÍA-RAMOS 1991: 18).

La interrelación del lenguaje del cine y el sentido literario que este lenguaje opera, en el ámbito epistemológico, en las poéticas de Borges y Puig, representan una auténtica declaración de amor al séptimo arte. Es bien sabido que Borges, siempre gran apasionado del cine, también durante la ceguera, escribió, bajo el insólito disfraz de crítico cinematográfico, ocasionalmente reseñas y artículos, como aquellos dedicados a *Citizen Kane*, *King Kong* y *City Lights*, sin olvidar las numerosas películas «olvidadas» por la historia y las modas. De hecho, por boca del protagonista de «El Aleph», la vindicación del hombre moderno debería evocar un ser «provisto», entre los demás *comforts*, «de cinematógrafos y linternas mágicas» (BORGES 2005: I, 659). Para Puig, consumado cinéfilo que llegó a contar con una videoteca de no menos de tres mil vo-

lúmenes, el cine representó la mejor forma de escapar de un mundo vetusto y apoético, a tal punto que sus obras viven de un lenguaje literario novedoso que podríamos llamar «cinematográfico».

Los ensayos y artículos de crítica cinematográfica de Borges fueron publicados, en su mayor parte, en la revista *Sur*, entre los años 1931-1943, y han sido recopilados en el importante volumen de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine* (1974). Borges afirmó, además, en el prólogo a la primera edición de su *Historia universal de la infamia* que su cuento «Hombre de la esquina rosada» era un «ejercicio de prosa narrativa» con «propósito visual» (2005: I, 305): el cuento-guion de Borges, visualmente épico, existencialmente trágico, sería objeto de la película homónima del cineasta argentino René Mugica, cuyo texto era apreciado por Borges como superior al suyo. Hay también dos artículos que aparecieron en *Discusión*, «Films» y «Sobre el doblaje». En este último, la abierta aversión borgiana por el doblaje, que escondería en realidad «la conciencia general de una sustitución, de un engaño» (BORGES 2005: I, 300), representa las espantosas posibilidades que posee el arte de combinar elementos, signos, funciones: «*Sight-seeing is the art of disappointment*, dejó anotado Stevenson; esa definición conviene al cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio imposterable que se llama vivir» (BORGES 2005: I, 300). La conclusión intensísima y significativa demuestra cuánto había penetrado el cine metafóricamente en el discurso poético borgiano. Por otro lado, en «Films», Borges expresa sus opiniones a propósito de ciertas películas de los años treinta y, al mismo tiempo, propone temerarios juicios que aluden a su poética. Empezando con una crítica feroz contra Charles Chaplin, «uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo», cuyo filme *Luces de la ciudad* es para Borges un «acto personal, presuntuoso» (2005: I, 234); el autor de *Ficciones* rescata sólo *La quimera del oro*, «lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental» (2005: I, 235). Borges detesta el atroz y postizo sentimentalismo, maniobrado por medio de una «fotografía superficial» y por una «espectral velocidad de la acción». En el largo diálogo-entrevista con Richard Burgin, Borges reafirma, después de treinta años, su preferencia

por Buster Keaton, *caballero* del cine mudo, y su pasión cinematográfica por Greta Garbo, protagonista de *Ninotchka* (Ernst Lubitch, 1939) y de *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930). Sin embargo, este artículo brilla por la predilección hacia las películas de Josef von Sternberg, «pero no las tonterías que hizo con Marlene Dietrich, cuando ya se abandonó exclusivamente al arte fotográfico, y se olvidó del cinematógrafo, sino las películas que hizo con Bancroft, con Kohler» (VAZQUEZ 1999: 98). Más que la novedosa dirección de Eisenstein, Borges declara preferir de Sternberg el uso lacónico, inmediato y formalmente perfecto de las imágenes, que le recordaba el estilo rápido y esencial de Séneca y, al mismo tiempo, el sentido de la fatalidad y de lo épico, género que Borges jamás consideró como anacrónico y saturado. En un fragmento de una apasionante y reveladora conversación con Antonio Carrizo, Borges manifiesta, a través del gusto por el cine, una preocupación poética peculiar:

—Cuando yo frecuentaba el cinematógrafo, cuando mis ojos podían ver, a mí me gustaban mucho dos tipos de películas: los *western* y las películas de *gangsters*. Sobre todo las de Josef von Sternberg. Yo pensaba: *Qué raro, los escritores han olvidado que uno de sus deberes es la épica* y aquí está Hollywood que, comercialmente, ha mantenido la épica. En una época que está olvidada por los escritores; o casi olvidada. Y Hollywood ha salvado ese género: *ese género que la humanidad necesita, además*. Usted ve que las películas de *cowboys* son populares en todo el mundo. ¿Por qué? Bueno, porque está lo épico en ellas. Está el coraje, está el jinete, está la llanura también. Todo eso los acerca, y sobre todo a nosotros, sobre todo a los argentinos.

—¿Por qué necesita el hombre de lo épico?

—Bueno... ¿Por qué necesita el hombre el amor? ¿Por qué necesita el hombre la felicidad? ¿Por qué necesita la desventura? *Es un apetito elemental yo diría el de la épica*. La prueba está en que todas las literaturas empiezan por la épica. No se empieza por la poesía personal y sentimental. Se empieza por la loa del coraje. Se empieza por el elogio del coraje, por la alabanza. (CARRIZO 1986: 17 —cursivas mías.)

El subrayado de Borges relativo a la necesidad antropológica de leer o ver «épica» es más actual que nunca. Bastaría pensar en el estudio de Franco Moretti sobre la persistencia de la forma épica en la novela del siglo xx y reflexionar sobre el hecho de que, en estos tiempos de desecados cerebralismos literarios, se manifieste siempre más fuertemente que el lector (y el espectador) necesita de «historias». La frase clave del cuento «El Sur», «Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones» (BORGES 2005: I, 562), podría resonar en una tragedia clásica de Sófocles o Eurípides. Con un movimiento de «transvalorización», según la definición de Genette (1989: 459), que afecta un sistema de valores antiguo dándole validez contemporánea, Borges interpreta la épica como un deber moral del escritor y una exigencia estructural del individuo porque, más que un género estático y rígido, el *epos* coincide con un desafío narrativo al destino: el cuento es primordial para exorcizar la angustia y, quizá, la falta de coraje para encarar la muerte y el más allá. En este sentido, la cita siguiente, expresa sutilmente la simbólica alusión a la vida como fotograma de un filme:

Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Irigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó [...] y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, *porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión*, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante. (BORGES 2005: I, 564 —cursivas mías.)

Manuel Puig había intuido que la novela estaba en un callejón sin salida y que, si no se podía decretar la muerte, su enfermedad senil era muy grave. Puig vislumbra en la aplicación del método del folletín a la novela, la posibilidad teórica de renovar el discurso novelesco y la necesidad poética de redescubrir historias, de contar (y recontar) hechos, como lo viene haciendo la telenovela desde los años sesenta. Dos citas de *El beso de la mujer araña*

revelan la exigencia de «narratividad» psicológica, ya que la película, aunque cree un espectador «pasivo», lo «activa» en una recreación de escape de una cotidianidad gris y alarmante, donde reina la falta de aire puro y de comunicación:

—Me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.

—Yo también me había olvidado de todo. [...]

—Entonces me estás inventando la mitad de la película.

—No, yo invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. [...] Y si no quieres, paciencia, me la cuento yo a mí mismo en voz baja. (PUIG 1976: 23)

Puig, a través del personaje de Molina, transmite una inquietante sinceridad: las narraciones de las películas derrotan la incommunicabilidad del espacio cerrado y hórrido de la cárcel y tendrán, como resultado, una siempre más creciente intimidad con Valentín. El narrador, además, explotando las posibilidades narrativas y temáticas de las películas, llega a establecer distintos discursos que, en un momento, se desarrollarán paralelamente y se mezclarán. De esta manera, la línea que separa la ficción de la realidad se va debilitando para dejar que aumenten las correspondencias y las deudas entre una y otra. Ya Sklovski, en 1929, profetizaba el retorno de la novela-folletín con el auxilio del cine, que lo vio, además, como colaborador y guionista de numerosas películas:

El *folletín* contemporáneo es una tentativa de unificar el material, no por medio de un héroe, sino del narrador. Es una de-noveliación del material. El método del escritor de folletines consiste en transferir el objeto sobre otro plan no con los medios del *siuzhet*. [...] El folletín parangona objetos grandes a objetos pequeños, les atraviesa con una sola palabra, cuenta un caso, acontecido en Occidente, parangonándolo a uno ocurrido aquí.

El folletinista hace con su folletín aquello que deberían hacer un redactor ideal: no solo ideal, sino también un redactor real. (1979: 299 —traducción mía.)

Entre los pioneros de un cine de vanguardia que transponía el lenguaje literario en el lenguaje cinematográfico, Sklovski, enemigo de una concepción de un cine «literario» en que la historia lineal sufre las convenciones narrativas, afirmaba la exigencia de que el arte (cine o literatura es igual) debía reconstruir la vida, la realidad en devenir, no tanto la banal representación de lo cotidiano, sino la sinuosidad de las sensaciones reales, la libertad creativa, la fragmentada dinámica de los acontecimientos que rigen las cosas y buscan una percepción unitaria del mundo. La operación lingüística-narrativa de Puig se funda, *malgré lui*, en la ruptura de modelos predeterminados y en el hallazgo de formas épicas (como el cine con sus mitologías, inmortalizadas por la pluma sarcástica de Roland Barthes) desacralizadas y parodiadas. Como sintetiza Bella Jozef, Puig, con sinceridad y desilusión, «señala la incongruencia de ese mundo de pasiones, de aventuras y los sentimientos desmesurados en contraste con la vida cotidiana, sin riesgo ni pasiones», y añade:

Puig no aplica enteramente la fórmula del género: supo elaborar su obra sin el rígido esquematismo de situaciones ni la estrecha univocidad de sentido común en los productos de masa. Si la psicología es buscadamente folletinesca, lineal, las categorías que usa para organizar el universo ficcional son antirrománticas. La atmósfera, cursi, brota de las mismas cosas, y el tono narrativo, de implacable objetividad, es de precisión documental. Puig, a través de la enunciación que permite al relato cierta ambigüedad, se acerca a la literatura «cultiva» y al lector más intelectualizado. Arranca las raíces más positivas de este modo de novelar, imprimiéndole personalidad y estilo, confiéndole verdad y valor, la historia del hombre medio de nuestros días. Muestra la inautenticidad de ciertos modos de vivir y la alienación debida a los medios de comunicación de masa. La apertura del discurso se hace, así, en un rasgo de ironía y de humor.⁸

⁸ Bella JOZEF, «Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical», en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_06.htm>.

La cultura de masas opera, de un lado, con formas ya conocidas y, del otro, con elementos neomitológicos, incluyendo en su universo la novela policial, la *science fiction* y, obviamente, la tele-novela. Esta homologación obtenida de un reciclaje de estilos, pastiches y crisis del sistema de valores afecta también el mundo del *cartoon*, sagazmente puesto en *pole position* por Eco, que ve en la no aceptación de sí mismo del simpático Snoopy (de los *Peanuts* de Charles B. Schultz) una forma de revelación velada de la inco-municabilidad del siglo xx:

Contrapunto continuo a la congoja de los humanos, el perro Snoopy conduce a la última frontera metafísica las neurosis de adaptación fracasada. Snoopy sabe que es un perro; ayer era perro; hoy es perro; mañana será quizá todavía un perro; para él, en la dialéctica optimista de la sociedad opulenta que consiente ascensos de status en status, no existe esperanza de promoción. A veces intenta el extremo recurso de la humildad [...], se une tiernamente a quien le promete estima y consideración. Habitualmente, no obstante, no se acepta e intenta ser lo que no es. (Eco 1968: 308-309)

Condicionados de esa forma por la lectura epistemológica de nuestro tiempo, los lenguajes «comunicantes», como les hemos llamado, se multiplican, se perpetúan, se ramifican. Borges y Puig han abierto un camino que es ahora una verdadera «epidemia» de signos polifuncionales: gracias a ellos, ahora lo literario o es interacción de imágenes o no es. El texto filmico —por la fuerza de su misma naturaleza— es, más que el texto literario, «el resultado del inicio y acabamiento de una mirada» (TALENS 1991: 205) o, parafraseando al cantante brasileño Tom Jobim, una práctica «pela luz dos olhos teus», de la que Borges y Puig se han perfectamente apropiado. Los personajes de Puig, por ejemplo, afirma con certitud Cristina Fangmann, «miran la realidad a trasluz, como se mira el negativo de una foto. La visión del mundo está filtrada por un celuloide, por una transparencia que lejos de mostrar la vida real tal cual es, la deforma y la transforma en un mundo de fantasía y de ilusiones» (en AMÍCOLA y SPERANZA 1998: 121). Parece la

didascalia crítica de las películas de Woody Allen. En particular, si pensamos en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), Manuel Puig juega con el cinematógrafo también en la construcción misma del relato, montaje de discursos filmicos, donde el cine incide en la vida más que la realidad, construyendo identidades falsas a través del contenido filosófico de las imágenes. Deleuze, de hecho, con su idea pseudovirtuosa de que la «historia del cine es un largo martirologio», tiene razón en afirmar, en las primeras páginas de su escrito sobre el cine, que «les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvement, des images-temps au lieu de concepts» (1983: 7-8). Sin embargo, los códigos y los préstamos de la gran pantalla han indudablemente florecido en el ámbito literario, modificando, mejor dicho, «transmodificando» el aburrido lenguaje de la oficialidad textual.

En el ensayo «El arte narrativo y la magia», incluido en *Discusión*, Borges distingue una narrativa «realista» de una «mágica»: si la primera consiste en una representación mimética de la causalidad que el individuo comúnmente vive como experiencia de su finitud, problema aparentemente central de la novelística, la segunda configura un orden «lúdico, atávico» que rige el mundo mediante un principio de «simpatía», gracias al que hechos acontecidos en lugares distintos y geográficamente lejanos, y bajo las circunstancias más disparatadas, pueden poseer un vínculo «mágico», figuración que prevé afinidades, ecos, sorpresas en el ámbito auténticamente artístico. Las novelas de aventuras, las *detective fictions*, «la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford» (BORGES 2005: I, 243) representan aquella «teleología de palabras y de episodios [...] omnipresente también en los buenos films» (2005: I, 244). Fragmentos de cuentos famosísimos como «El Sur» y «El jardín de senderos que se bifurcan» son justamente considerados reelaboración de escenas de directa imitación de las secuencias de montaje típico del cine hollywoodiano de aquellos tiempos. En la aproximación (me-

tafóricamente) cinematográfica de Borges, el montaje es una técnica de control de sentimientos, una objetivización de hechos que pertenecerían sólo al individuo y, finalmente, una manera de bloquear el instante en una eternidad fotográfica para intentar su imposible posesión. La llegada de Stephen Albert al laberinto-jardín de Ts'ui Pên es descrita como la secuencia de una cámara que vigila con prudencia y complicidad la existencia desde un espacio onírico:

Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí [...]. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba [...]. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegué, así, a un alto portón herrumbrado. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. (BORGES 2005: I, 509)

Los personajes de Puig, en cambio, de Valentín Arregui en *El beso de la mujer araña*, a Pozzi en *Pubis angelical*, de Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* son individuos de vidas reales a las que el autor se deleita contraponiendo una voz ficcional dialogante, teatral, filmica, en otras palabras, «guionesca», como Molina; Ana, la muchacha que se muere de cáncer en *Pubis angelical* o, finalmente, el viejo enfermo y paralítico en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. El cine, la radio, el cómic «nivela[n] los géneros y las clases sociales. De esta manera, finalmente, todos se encuentran bajo el manto de estrellas de la cultura de masas» (SANTOS 2002: 80). Para Puig, el cine era la realidad, o mejor: él veía, de esa forma, el mundo, con los elementos de verosimilitud e hipocresía, de bovarismo y de sueños imposibles, de goce y de infiernos, de personajes reales que se confunden con los imaginarios y de personajes inventados que parecen melancólicamente auténticos. «Nada es realista, todo es estilizado», indica Puig al final del primer acto

de *Bajo un manto de estrellas*. Puig, además —quizá malignamente— se preguntaba si el cine y la televisión podrían terminar con la literatura, y su impresión —obviamente negativa— se revela interesante para nuestro objetivo:

En el cine la atención se ve requerida por tantos puntos de atracción diferentes que resulta muy difícil, o directamente imposible, la concentración en un discurso conceptual complicado. En el cine la atención tiene que dividirse entre el reclamo de la imagen, el de la palabra, el de la música de fondo. Además, el reclamo de la imagen en movimiento es algo que tiene que ser especialmente tenido en cuenta. No es lo mismo que el requerimiento de un cuadro, donde se cuenta con el estatismo de la imagen. En cambio, la concentración que permite la página impresa da margen al narrador a otro tipo de discurso, más complejo en lo conceptual especialmente. Además, el libro puede esperar, el lector puede detenerse a reflexionar, la imagen cinematográfica no. (En Klahn y Corral 1991: 290)

Para Puig, en definitiva, es la «naturaleza de la atención humana» la que decide cuáles historias pueden ser abordadas por la literatura, y cuáles los límites impuestos por la objetividad de la realidad, es decir, el hombre tendrá que considerar la determinación de una lectura específica. Cine, televisión y, ¿por qué no?, música («ella cantaba boleros», repetiría aquí Cabrera Infante) son lenguajes que necesitan de «posturas» heterogéneas:

La lectura del espectador cinematográfico es otra que la del lector de novela, y que esa lectura cinematográfica, si bien tiene algo de la lectura literaria, tiene también mucho de la lectura de un cuadro. Sería entonces una tercera lectura, que participa de características de la lectura literaria y de la plástica, pero que es en fin de cuentas diferente. (En Klahn y Corral 1991: 290)

Retomando una apodíctica definición de Rodríguez Monegal, para Borges y Puig, el cine es «instrumento de análisis» (1972: 379), discurso que desanida la crisis de la representación artística y abre las puertas a la reincorporación de lo marginal en lo supuestamente canónico. Proust, acérrimo enemigo de una vulgar literatu-

ra «realista», así como de cada forma de arte «popular» o «nacional-popular», en su sentido más detractor y aristocrático, refiere que esta literatura:

Est la plus éloignée de la réalité, celle qui nos appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau. (PROUST 1954: 887)

Sin embargo, el cine, como metalenguaje, por su competición afanosa y constante con la realidad, «imita» y «limita» la percepción de lo real, colocándose como espejo engañoso y «deformante», fácil e «informante» al mismo tiempo. Quién sabe si por esa razón los holandeses llaman al cinematógrafo «bioscoop», así como los finlandeses lo llaman «elokuva»: la lengua, a veces, se divierte con trampas, mentiras, ilusiones: en los términos (y no sólo) «bioscoop» o «elokuva», la vida sigue (o precede) a las imágenes, las miradas, lo que incesantemente se observa («kuva» = ilustración). Se recae en la falacia, otra vez, quizá menos inconscientemente, de que detrás del ojo de la cámara («scoop»), de sus directores, de los actores se exponga, como en un museo, la vida («bio» o «elo») con su inaprensible desarrollo o devenir. Si como sostiene Milan Kúndera, «la vida está en otra parte», el cine y la literatura comunican (y se «entrecomunican») una filosofía de la percepción y de lo vivido que reenvía a otro lugar (metalenguaje-metaespacio). En esta dimensión «bioscópica», no sería azaroso incluir a dos «fil(m)ósofos» como Borges y Puig en una hipotética lista de autores *comunicantes*.