

CITIZEN BORGES

De aquí en adelante el cine será A.W. o D.W.
—es decir, antes de Welles o después de Welles.
GUILLERMO CABRERA INFANTE, *Un oficio del siglo 20*.

El significado de un libro no está detrás de nosotros,
sino que nos encara.
CARLOS FUENTES, "Borges y el futuro del pasado".

Al Hacedor, *in memoriam*.

BORGES FRENTE A *CITIZEN KANE*

En 1941 Jorge Luis Borges ve *Citizen Kane*.¹ Queda agobiado por el peso de un film innovador y desafiante e incómodo ante una película "cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever" (Cozarinsky 69).

La reseña de Borges, titulada "Un film abrumador" y publicada en agosto de 1941 en la revista *Sur*,² es una de las páginas que mejor ilustran un estilo que ya no vacilamos en denominar *borgesiano*. Allí el autor usa algunos de sus instrumentos críticos favoritos: el elogio ambivalente, la condensación extrema de ideas, la saludable ironía. Algunos de los especialistas en su obra han reconocido el carácter ejemplar de esta nota: Emir Rodríguez Monegal y Alastair Reid, por ejemplo, incluyen "Un film abrumador" en *Borges: A Reader* y dicen que el artículo "es uno de los mejores de Borges: laudatorio e iconoclasta al

- 1 La película de Welles se estrenó en Argentina con el título de *El ciudadano*. Edgardo Cozarinsky recoge la reseña de Borges en *Borges y el cine* (1974), reeditado como *Borges en/ y sobre cine* en 1981. Las citas de la reseña son de esta última edición.
- 2 La mayor parte de las reseñas cinematográficas de Borges (16) aparecen en *Sur*. En algunas entrevistas Borges mencionó que el libro de Cozarinsky recoge sólo una parte de sus artículos. Habría que rastrear y rescatar estos textos para dar una imagen más completa de Borges como crítico de cine.

mismo tiempo, pleno de tentadores apartes e inesperadas referencias" (349).³ Tal vez lo revelador es el lugar central que ocupa esta reseña en la relación entre el escritor argentino y el medio cinematográfico. Por un lado, la revista de cine *Positif* publica en 1964 un estudio de Goffredo Fofi, "Borges et le Cinéma", uno de los primeros sobre las afinidades de esta relación. Luego adjunta la reseña de Borges sobre *Citizen Kane* (9-18). Por otro, en *Focus on Citizen Kane*, entre textos de André Bazin y François Truffaut, aparece el comentario de Borges a la película de Welles (127-28). Welles en Borges, Borges en Welles, testimonio de un intercambio incorporado a la bibliografía crítica sobre los dos creadores: sería el primer cruce.

Ya antes sugerimos cuatro coordenadas de estudio para la relación entre Borges y el cine: 1) El papel de Borges como crítico cinematográfico en diarios y revistas de literatura y cultura entre 1925 y 1944. 2) Su desempeño como guionista, en colaboración con Adolfo Bioy Casares, en *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, guiones publicados en 1955. 3) Borges-en-el-cine, aspecto que refiere a los relatos llevados al cine y a las citas y temas borgeanos que aparecen en películas de diferentes épocas y latitudes.⁴ 4) El-cine-en-Borges, es decir, el diálogo que muestra cómo la afición de Borges por el cine transforma este medio en parte integral

de su laboratorio de escritura.⁵ En estas páginas, combinamos el primer y el último apartado para aproximarnos a la conexión Borges-Welles.

¿Cómo ve Borges *Citizen Kane*? En su reseña, analiza la bifurcación de argumentos que, según él, presenta la película. Uno es "de una imbecilidad casi banal": la vida de un millonario que acumula objetos y personas y que, en el momento de su muerte, anhela el modesto trineo con el que jugaba en su niñez—el famoso "Rosebud". Borges observa aquí un patetismo sentimentalista que, según él, no tiene valor narrativo.⁶ El segundo argumento es superior: "El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es 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" (68).

Aquí Borges se detiene para establecer con *Citizen Kane* una duradera relación que podríamos describir como de "ecos mutuos": ve en esta película una variación de su propia escritura y, al mismo tiempo, una variación de cómo y sobre qué bases puede diseñar su sistema narrativo. Borges y Welles a partir de la estética de la creación: sería el segundo cruce, más oblicuo, menos visible. Lo que proponemos, sustentados en el hecho de que Borges

3 Las traducciones son mías.

4 Un ejemplo muy reciente es la coproducción entre México e Inglaterra de "La muerte y la brújula". Vi esta película en marzo de 1997 en el Festival Internacional de Cine de Santa Bárbara, California, Estados Unidos.

5 Cfr. "El cine como precursor: Von Sternberg y Borges".

6 La pregunta es, además, si Borges no vio aquí una posible interpretación psicoanalítica que podría asociar las vicisitudes de la vida de Kane con un hecho "oculto" en su niñez que luego sale a la superficie de la conciencia. Esto tal vez explicaría el desdén de Borges hacia ese ángulo de la película de Welles.

vio y comentó la película, es una operación de lectura: ¿cómo leer algunos de los cuentos de Borges a la luz de *Citizen Kane*? Desde esta óptica podemos especular que, para Borges, la película de Welles confirma y abre así perspectivas atrayentes sobre temas y símbolos obsesivos en su literatura: el tiempo, la identidad, el espejo, el laberinto. Nos interesa explorar dos de las posibles “aperturas”: el tiempo, en tanto categoría que afecta y problematiza las técnicas de la narración en el cine y en la literatura, y la identidad, en tanto tema que permea *Citizen Kane* y varias de las ficciones borgeanas. En el trazado de cruces reales e imaginarios intentamos perfilar más nítidamente las convergencias y divergencias de esta relación.

WELLES Y BORGES EN EL TÚNEL DEL TIEMPO

Citizen Kane señala un hito en la historia del cine.⁷ La película atrajo la atención de espectadores, críticos y directores de cine por el uso sistemático del *deep focus* y del lente de ángulo ancho que distorsionaba figuras y objetos; la ausencia de primeros planos; las escenas prolongadas, sin cortes ni desplazamientos de cámara; el montaje abrupto y, sobre todo, por el recurso del *flashback*.⁸ Andrei Tarkovski, en su libro *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, cita la proyección de la película de Auguste Lumière, *L'arrivée d'un train en gare* (1895), como el hecho que inaugura un nuevo principio estético: “el hombre, por primera vez en la historia del arte y la cultura, había encontrado la posibilidad de *fixar de modo inmediato el tiempo*, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera” (83; énfasis mío). Éste, claro está, es uno de los aportes fundamentales del cine a las técnicas de la narración contemporánea.

El complejo uso del *flashback* ha sido uno de los aspectos más comentados de la película de Welles. La alteración del orden cronológico de la vida de Charles Foster Kane subraya los manejos técnicos del tiempo en el cine.⁹ *Citizen*

7 La reseña que Bosley Crowther escribe para el *New York Times* el 2 de mayo de 1941 es contundente: “A pesar de algunos *lapses* desconcertantes y algunas extrañas ambigüedades en la creación del personaje principal, *Citizen Kane* es, con mucho, la película más sorpresiva y cinematográficamente emocionante que se ha visto en mucho tiempo. De hecho, está cerca de ser la película más sensacional que se ha hecho en Hollywood” (*Focus on Citizen Kane* 47-48). Dos días más tarde, Crowther parece menos eufórico: “Welles ha creado una película absorbente y emocionante [...] Pero, ¿es, como algunos de los votantes más entusiastas han dicho, la mejor película de todos los tiempos? [...] debemos concluir que esta película no es realmente grandiosa, ya que su tema es básicamente vago y su significado depende de circunstancias” (49-51). Obsérvese que lo que a Crowther le molesta (las “extrañas ambigüedades”, el tema “vago”) es lo que Borges ve como potencial interesante en la película. ¿Será que Crowther mira con lentes convencionales lo que Welles y Borges se empeñan en observar con otros anteojos?

8 Véase el excelente ensayo de Guillermo Cabrera Infante, “Orson Welles, un genio demasiado frecuente”, en su libro *Arcadia todas las noches* (9-58, esp. 34-41).

9 Tarkovski agrega: “El cine es capaz de operar con cualquier hecho, de poner entre paréntesis toda la parte de la vida que se le antoje. Lo que en la literatura es un caso excepcional (por ejemplo, la introducción documental en el libro de relatos de Hemingway *In Our Time*), en el cine es expresión de sus leyes artísticas fundamentales” (86-87).

Kane rompe la cronología desde el inicio y transgrede así los métodos narrativos convencionales en el cine de Hollywood que generalmente adoptaban una secuencia más convencional. La película comienza con la muerte de su protagonista. A partir de allí, Thompson, el detective encargado de develar el significado de "Rosebud", presenta la vida de Kane por medio de *flashbacks* que representan cinco perspectivas: el diario de Thacher y los testimonios de Bernstein, Leland, Susan y Raymond. Pero estas re-colecciones del pasado no se estructuran linealmente en su relación colectiva; hay una superimposición de recuerdos mediante la cual se intenta "descubrir" la personalidad del magnate norteamericano.

En su estudio de la imagen-tiempo, Gilles Deleuze habla de "picos de presente y capas de pasado". Se refiere a la intrincada interacción entre presente, pasado y futuro,¹⁰ destacando la presencia en la memoria de un personaje de múltiples láminas heterogéneas en relaciones de sucesión, coexistencia y simultaneidad. Para Deleuze, *Citizen Kane* es iniciática:

La primera ocasión en que una imagen-tiempo directa se vio en el cine no fue en el (siquiera implícito) modo del presente sino, por el contrario, en la forma de capas del pasado con la película de Welles *Citizen Kane*. Aquí el tiempo se dislocó y revirtió su relación dependiente con el movimiento; la temporalidad se mostró [...] en la forma de una coexistencia de vastas regiones aún por explorar (105).¹¹

La serie de *flashbacks* en la película de Welles tiene tres funciones esenciales: por un lado remarca la idea de la identidad de Kane como un "rompecabezas para armar". Por otro, presenta la visión subjetiva de cinco personas que lo conocieron sin que esto ayude en la resolución del caso, reafirmando que, en realidad, nadie había llegado a conocerlo totalmente. Y cada *flashback* nos informa de una parte de la vida de Kane, es decir, es parcial y, por tanto, deja espacios vacíos en la narración que el espectador debe intentar completar.

Borges, ávido cinéfilo (en su triple función de espectador, escritor y crítico), ya había reparado en los problemas y posibilidades narrativas que plantea el tiempo cinematográfico cinco años antes del estreno de la película de Welles. En una crítica no muy favorable que hace al libro de Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, se pregunta:

10 Al hablar de la imagen-cristal, Deleuze indica: "La operación fundamental del tiempo es lo que constituye la imagen-cristal: dado que el pasado no se constituye después del presente que era sino al mismo tiempo, el tiempo tiene que bifurcarse en cada momento como presente y pasado [...] tiene que bifurcar el presente en dos direcciones heterogéneas, una de las cuales es lanzada hacia el futuro mientras la otra cae hacia el pasado" (81).

11 Deleuze adopta como base para su análisis de la imagen-tiempo las reflexiones de Henri Bergson. A grandes rasgos, Bergson distingue entre dos "tipos" de tiempo: un tiempo abstracto, que denominamos cronológico (*temps*) y que concebimos divisible espacialmente en una serie de momentos que son externos los unos a los otros; y un tiempo concreto, psicológico (*durée*), un devenir donde coexisten y se superponen pasado, presente y futuro. Este último es el tiempo "real" para Bergson, aprehensible solamente por intuición y no por análisis. La dificultad en la conceptualización del tiempo nos lleva a creer que el tiempo cronológico es el real; *temps*, dice Bergson, es sólo una construcción artificial que adoptamos por razones prácticas.





¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la realidad?[...] 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 Allardye Nicoll, *es singularmente capaz de tales laberintos y anacronismos*) no recuerdo sino *El Poder y la Gloria*, de Spencer Tracy (Cozarinsky 51; énfasis míos).

Aunque Borges considere que el relato retrospectivo forma parte de la tradición literaria, cree que el cine es particularmente apto para narrar alterando la linealidad del tiempo cronológico, "jugando" con él. En la reseña a *El ciudadano* nota que los manejos del tiempo a través del uso de *flashbacks* es aspecto clave en la película: "El procedimiento es el de Joseph Conrad en *Chance* (1914)¹² y del hermoso film *The Power and the Glory*: la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico" (68).¹³ La posibilidad de la manipulación del tiempo como variante narrativa es lo que posiblemente Borges vea sugerido en la película de Welles; frecuentará este recurso en varias de sus ficciones.

El tiempo como condición de la existencia humana y como enigma intelectual es protagonista principal de la literatura de Borges; este aspecto de su obra ha sido ampliamente estudiado.¹⁴ En este caso, nos interesa examinar el tiempo como elemento que, en variadas formas, implanta diversas técnicas narrativas.

En "Examen de la obra de Herbert Quain", nota necrológica sobre un autor apócrifo, se plantea la noción de un tiempo que fluye en sentido inverso. Al comentar una de las novelas de Quain, el narrador dice que *April March* (literalmente *Abril marzo*) es regresiva:

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere al ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero. Cada una de estas tres víspe-

12 El primer proyecto filmico de Orson Welles era la adaptación de la novela de Conrad *Heart of Darkness*; a pesar de haber escrito el guión, la película nunca llegó a realizarse.

13 En sus conversaciones con Burgin, Borges habla de la similitud del argumento de las dos películas: "La idea de *Citizen Kane* está sacada de otro film, *The Power and the Glory*, ¿se acuerda, con Spencer Tracy? Es la historia de un empresario estadounidense que muere y comenzamos con su funeral, y luego sus amigos empiezan a hablar de él y la historia empieza con una especie de rompecabezas, ¿no? Y luego, claro, el esquema, el diseño es más o menos el mismo que el de *Citizen Kane*, pero *Citizen Kane* es una mejor película" (84-85).

14 Cfr., por ejemplo, el capítulo "El tiempo y la eternidad" en el estudio de Ana María Barrenechea *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (135-167). Además de las numerosas citas, comentarios y aforismos sobre el tiempo diseminados por su obra, Borges le dedica al tema algunas reflexiones extensas: el libro *Historia de la eternidad* (1936) reúne "Historia de la eternidad", "La doctrina de los ciclos" y "El tiempo circular" y el ensayo "Nueva refutación del tiempo", que aparece en *Otras inquisiciones* (1952) y que ya había sido publicado en *Sur* en 1944 y 1946. En este recorrido por las teorías de Platón, Plotino, San Agustín, Nietzsche, Berkeley, Hume, Schopenhauer y otros sobre la temporalidad, la misión de Borges, como de costumbre, es estética y no filosófica.

ras (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa (*Obras completas*, 1: 462).¹⁵

Estas aperturas en la narrativa se relacionan con la tesis de Deleuze sobre la inevitabilidad de la bifurcación del tiempo en múltiples capas simultáneas, cada una proponiendo una versión diferente de los acontecimientos. Incluso el narrador del cuento de Borges, en una nota a pie de página, sugiere otra posibilidad: "Imaginar una inversión del tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado".¹⁶ Borges se está preguntando si al recapturar el momento de un encuentro, un diálogo o un acto la memoria no nos oculta otro pasado, otro curso de acción. Esta posibilidad se vería refrendada en el cine: es como si un *flashback* nos diera una versión de los hechos y luego *flashbacks* superpuestos revelaran otros detalles, que no figuraban en el primero.

Otra posibilidad que ofrece el medio cinematográfico es detener el tiempo en un momento específico (*freeze-frame*). Borges experimenta con este recurso en "El milagro secreto".¹⁷ Jaromir Hladík, protagonista del relato, es sentenciado a muerte; será fusilado el veintinueve de marzo a las nueve de la mañana. Hladík, que escribe un drama en verso titulado *Los enemigos*, le pide tiempo a Dios para completar su obra: "Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo". Durante un sueño, escucha una voz que le anuncia: "El tiempo de tu labor ha sido otorgado" (1: 511). Frente al pelotón de fusilamiento, Hladík se resigna a su suerte, pero, repentinamente, el universo se detiene. Comprende que "Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden" (1: 512). El tiempo del mundo se detiene, pero no el tiempo mágico del escritor. Al concluir su obra de teatro, los dos tiempos vuelven a unirse y Hladík siente la descarga que lo derriba. Desde la perspectiva cinematográfica, podemos imaginarnos que el momento en que Hladík está a punto de ser fusilado es la escena inicial que se detiene y da lugar así a la historia de la composición del texto literario, médula de la imaginaria película.



15 Las citas de los cuentos de Borges provienen de sus *Obras completas*.

16 En esa misma nota, Borges menciona que uno de los interlocutores de Platón en el *Político* describe una regresión en la cual "los hijos de la Tierra" están sometidos a una rotación inversa del cosmos y así pasan de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez y de la niñez a la nada (1: 462). Éste es, claro, el argumento de "Viaje a la semilla", de Alejo Carpentier.

17 El epígrafe que precede a la narración adelanta el tema del cuento; podría haber sido utilizado por Bergson en sus reflexiones sobre el tiempo:

"Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo:

—¿Cuánto tiempo has estado aquí?

—Un día o una parte de un día, respondió". *Alcorán*, II, 261.

El relato que es epítome de la fascinación que Borges tiene por el tiempo es "El jardín de senderos que se bifurcan". Estos senderos (temporales) tienen una relación estrecha con las capas de tiempo de las que habla Deleuze. El cuento combina el espionaje y el misterio, pero la conversación entre el espía chino Yu Tsun y el sinólogo Stephen Albert acerca del libro que escribiera Ts'ui Pên (antepasado del espía chino) revela otro relato secreto: Borges postula un universo de tiempos y mundos posibles. *El jardín de senderos que se bifurcan*, la novela de Pên, ese "invisible laberinto de tiempo", es diferente de otros textos literarios:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo [...] Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades (1: 478-479).

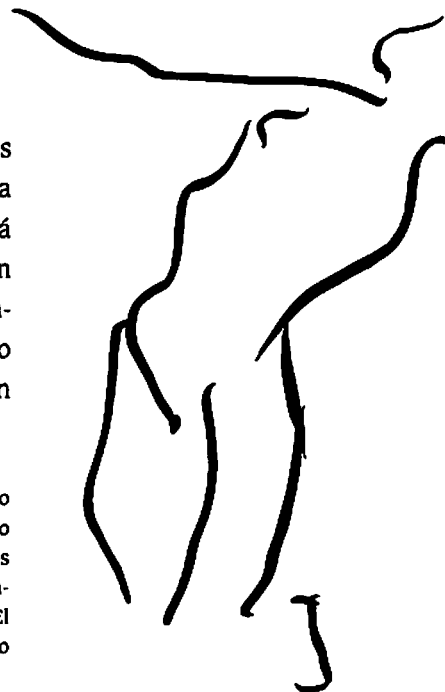
Deleuze cree que el tiempo cinematográfico propone lo que anuncia Borges: "El tiempo en Mankiewicz¹⁸ es exactamente como Borges lo describe en 'El jardín de senderos que se bifurcan': no es el espacio sino el tiempo el que se bifurca [...] Es aquí donde el *flashback* tiene su justificación: en cada punto donde el tiempo se bifurca" (49).¹⁹ Orson Welles, en *Citizen Kane*, crea un pasado que en realidad son muchos; en este cuento Borges hace una variación de ese procedimiento y construye un tiempo que "se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros" (1: 479).

SEÑAS DE IDENTIDAD: KANE Y LOS PERSONAJES DE BORGES

Otro de los aspectos que convocan resonancias entre la película de Welles y las ficciones borgeanas es el tema-problema de la identidad. En "Nota sobre Walt Whitman" Borges recuerda el aforismo de Plotino: "Todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas" (1: 251). Este afán panteísta tiene como consecuencia inevitable la eliminación de la identidad personal, de la individualidad. ¿Eliminación o caos? En "El espejo de los enigmas" se hace eco de otra frase, esta vez de Bloy ("ningún

18 Herman J. Mankiewicz trabajó con Orson Welles en el guión de *Citizen Kane*.

19 En el prefacio a *Cinema 2: The Time-Image*, Deleuze expone su perspectiva en cuanto al uso del *flashback*: "La imagen-tiempo no tiene nada que ver con el *flashback*, o siquiera con un recuerdo. El recuerdo es sólo un presente anterior, mientras que los personajes que han perdido sus memorias en el cine moderno se hunden en el pasado o emergen de él para hacer visible lo que está oculto inclusive para el recuerdo. El *flashback* es únicamente una señal en el camino y, cuando los grandes creadores lo usan, sirve para mostrar estructuras temporales mucho más complejas" (xii).



hombre sabe quién es”), y se pregunta si cualquier hombre es todos los hombres, si todos somos uno (1: 722). Este cuestionamiento llega también a su propia identidad —quién soy yo, quién es Borges. Si “El jardín de senderos que se bifurcan” sugería una multiplicidad de mundos posibles, varios de los relatos borgeanos aluden o bien a la duplicidad, al desdoblamiento de la persona (“Borges y yo”, “El otro”, “Veinticinco de agosto, 1983”), o bien a la construcción o la búsqueda de la identidad (entre otros, “Las ruinas circulares”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “La otra muerte”). El tema de la identidad es una de sus recurrencias filosóficas y literarias obsesivas.²⁰

Recordemos que Borges vio en *Citizen Kane* “la investigación del alma secreta de un hombre”, es decir, la búsqueda de la identidad del protagonista. Éste es el tema principal de la película. Rawlston, el editor del noticiero cinematográfico que informa sobre la vida y la muerte de Kane en el inicio del film, le dice a Thompson: “No es suficiente que nos digas lo que un hombre ha hecho. Nos tienes que decir *quién era*” (énfasis mío). Orson Welles construye una historia de misterio y suspenso de manera poco ortodoxa: Thompson no intenta resolver un asesinato o encontrar un valioso objeto, sino averiguar por qué Kane musitó “Rosebud” en el momento de su muerte. En esta aventura del significado, deberá intentar conocer la personalidad del magnate norteamericano por medio de entrevistas con las personas más allegadas a él. Esta finalidad trasciende la investigación detectivesca y enfoca en los rasgos íntimos y contradictorios de Kane, traducidos en unas cuantas escenas fundamentales de su vida. Orson Welles, en “*Citizen Kane Is Not about Louella Parsons’ Boss*”²¹ intenta explicarnos su película:

Kane, nos dicen, amaba sólo a su madre, sólo a su periódico, sólo a su segunda esposa, sólo a sí mismo. Tal vez amó a todos o a nadie [...] Kane era egoísta y solidario, un idealista, una rata, un gran hombre y un pequeño hombre. Depende de quién hable de él. Nunca se lo juzga con la objetividad de un autor y la clave de la película no es la solución del problema sino su presentación (*Focus on Citizen Kane* 67-68).

Esta última frase está muy cercana a la poética de Borges sobre el cuento; en la reseña que Adolfo Bioy Casares le hace a *El jardín de senderos*

20 Barrenechea analiza algunos aspectos de la identidad en la obra de Borges en “El panteísmo y la personalidad” (103-134). Según Juan Nuño en *La filosofía de Borges*, “no es casualidad que el tema de la identidad asuma en Borges forma de pesadilla especular, repetitiva, en la que el yo se ve desdoblado, multiplicado, alterado, hasta el punto de interrogarse por su integridad o, cuando menos, tratar de justificar la escisión de la persona en el tiempo, cuando no en el espacio. Si abominable es toda reproducción de los demás, espeluznante ha de resultar el encuentro desdoblado con uno mismo” (88).

21 Welles se refiere a William Randolph Hearst. La crítica y el público vieron en *Citizen Kane* una versión de la vida de este millonario norteamericano, dueño de una cadena de periódicos. Welles negó rotundamente esta interpretación.



que se bifurcan, el otro creador de Honorio Bustos Domecq afirma: "los problemas nunca habían sido el interés principal de un cuento. Por sus temas, por la manera de tratarlos, este libro inicia un nuevo género en la literatura" (61). Aquí habría otra coincidencia un tanto insospechada en la relación Borges-Welles: en la poética narrativa de ambos prima la presentación de un problema antes que la visión totalizadora o demasiado explicada de los acontecimientos.²²

Borges reconoce de inmediato que el argumento digno de discusión en *El ciudadano* se desarrolla en torno a la identidad del protagonista. En "Un film abrumador" comenta:

Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlos [...] Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias (corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien) (68-69).

Borges vuelve a citar precedentes filosóficos y literarios para la película de Welles. Pero el film logra impactarlo y destaca sobre todo el hecho de que los espectadores deban participar activamente en la (re)construcción de Kane. Su concepción del texto literario transita por los mismos carriles; en "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" es categórico: "un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito" (1: 747). En *Orson Welles*, Joseph McBride indica que "el uso del tiempo que hace Welles entreteje un contrapunto entre las acciones aparentemente poderosas de Kane con el conocimiento anticipado del público de que esas acciones fracasarán y que él permanecerá como había aparecido al principio de las dos horas: destruido" (37). A pesar de este adelanto, la película no pierde interés —precisamente por esa necesidad de reconstruir e indagar en la identidad de Kane.

¿Cómo plantea Wells este proceso? De tres maneras: 1) Hay una reversión total del tiempo cronológico; el primer acontecimiento de la trama es la muerte de Kane en su mansión de Xanadu. Welles utiliza una toma de *shock* (imágenes yuxtapuestas sin transición) para pasar de la escena inicial que muestra la imponente residencia a la proyección

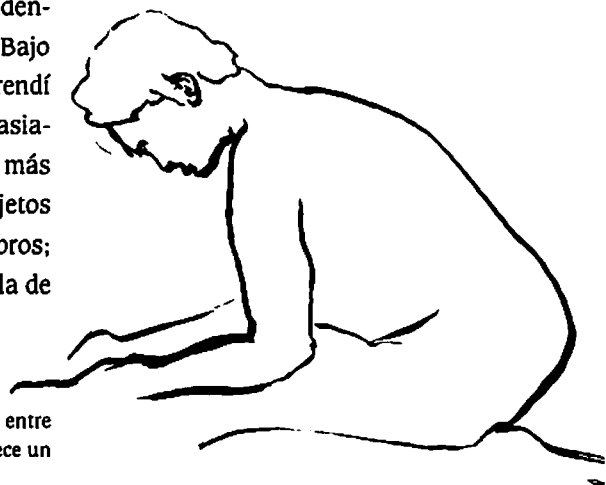
22 También hallamos disonancias en la relación Borges-Welles. En una entrevista, el director norteamericano habla de su cosmovisión y dice que "refleja esa especie de vértigo, incertidumbre, inestabilidad, la *mélange* de movimiento y tensión que es nuestro universo. Y el cine debe expresar eso" (*Focus on Citizen Kane* 11). Borges coincidiría con Welles en que la realidad es un caos pero no con la idea de que el arte (cine o literatura) deba expresar necesariamente eso.



de "News on the March", el cortometraje sobre Kane. A partir de allí la película se presenta como un acertijo sobre la vida del magnate en el que el propio espectador es una especie de investigador a la Thompson. 2) La narración está a cargo de cinco personajes que conocieron a Kane. Aquí Welles apela a la multiplicidad de perspectivas para narrar al protagonista y tornar aún más complejas sus huellas de identidad. 3) Además de la manipulación de la *fábula*, *Citizen Kane* presenta diferentes tipos de modalidades narrativas: la narración "objetiva" del noticiero cinematográfico (que trata los aspectos públicos de la vida de Kane); la narración subjetiva, resultado de las entrevistas de Thompson; y la narración omnisciente del ojo de la cámara, particularmente importante hacia el final cuando, después de la admisión del fracaso de la investigación, se revela para los espectadores el misterio de "Rosebud". Sin embargo, el misterio de la vida de Kane no se resuelve; como dice Thompson: "no creo que una palabra pueda explicar la vida de un hombre".

Diversidad de puntos de vista sobre un mismo hecho o un mismo hombre; contraposición de imágenes y desdoblamiento del yo por medio de la cámara (¿quién es el verdadero Kane: el entusiasmado joven dueño de *The Inquirer* o el habitante envejecido y solitario de Xanadu?); la vida vista como un rompecabezas. ¿Cómo relacionar estos aspectos de la identidad que aparecen en *Citizen Kane* con la materia de las ficciones de Borges?

En el epílogo a *El libro de arena*, Borges dice que en "El otro" vuelve al tema del *doppelgänger* "que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson" (2: 72).²³ El relato narra el encuentro de un Borges de setenta años con un joven Borges en un desdoblamiento no sólo temporal sino también espacial: el Borges anciano está sentado en un banco frente al río Charles en la ciudad norteamericana de Cambridge mientras que el Borges joven dice estar en Ginebra, a unos pasos del Ródano. Estos dos personajes, que supuestamente representan la identidad escindida de la misma persona, descubren su individualidad: "Bajo nuestra conversación de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos" (2: 15). Para comprobar el *status* de su identidad más "auténtica" ante el otro, el viejo recurre a la enumeración de los objetos que tiene en su casa: un mate de plata, una palangana de plata, libros; la acumulación de objetos también era fundamental para la película de

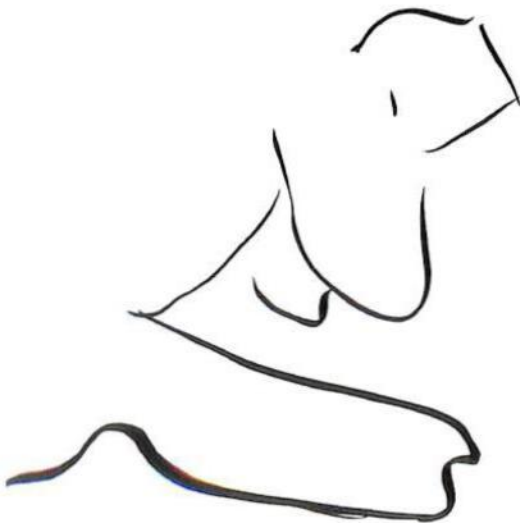


23 Está pensando en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Aquí puede establecerse un paralelo entre Stevenson y *Citizen Kane* vía Borges; basta comparar las escenas donde aparece un Kane generoso y jovial con la escena del destrozo de la habitación de Susan.

Welles ya que permitía conjeturar sobre rasgos de la personalidad de Kane. Para Borges, el último paso en esa investigación del alma de un hombre sea quizás el encuentro con su doble.

"La otra muerte" trata el tema de la identidad desde la pluralidad de perspectivas y la (re)creación de pasados. Según el coronel Dionisio Tabares, Pedro Damián se comportó como un cobarde en la batalla de Masoller y huyó a Entre Ríos; para el doctor Juan Francisco Amaro, Damián murió a los veinte años como un valiente en esa misma batalla. El narrador investiga (a la Thompson) y hace conjeturas sobre la vida de Damián. Finalmente, ofrece su versión de los hechos: en la agonia de su muerte, Damián revivió la batalla y modificó su pasado; así "en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904" (1: 575). Aquí los recuerdos del coronel y del doctor nos ofrecen parte de la historia (insospechada para ellos), pero no alcanzan a establecer quién era realmente Pedro Damián; asimismo, la superimposición de memorias que no coinciden apunta nuevamente a la noción de la identidad como un complejo rompecabezas. Como en la película de Welles, se ape- la al testimonio de los otros para intentar develar la identidad del perso- naje central.

Los guiones que escriben en colaboración Borges y Bioy Casares nos sirven de referencia respecto a las variantes temáticas que ofrece el cine para Borges, en este caso *Citizen Kane*. En *El paraíso de los creyentes* se presenta un personaje misterioso que se asemeja a Charles Foster Kane: Morgan. El paralelo puede establecerse a partir del enigma de la identi- dad. Morgan, al igual que Kane, es un hombre poderoso que muere a poco de iniciada la narración (esto se devela hacia el final del guión y no al principio, como en *El ciudadano*). La identidad de este *gangster* bonaerense aparece dibujada en fragmentos inconexos: hay una rela- ción con el padre de Anselmi, el protagonista; otra relación con Espino- sa, quien será su ejecutor; en algún momento Morgan define su exis- tencia como atroz. Al igual que el de Kane, el protagonismo de Morgan es "ausente"; nos enteramos de aspectos de su vida sobre todo por me- dio de los testimonios de los otros personajes, especialmente Kubin, su mano derecha que terminará traicionándolo. Como el magnate norte- americano que se refugiaba con sus objetos en Xanadu, Morgan se refu- giará en su quinta con sus libros y sus sueños. Se adivina apenas un rasgo definido en estos hombres: la soledad. Borges, en su charla con Burgin, realza la soledad de Kane: "el lujo y la fealdad, y la soledad esencial de ese hombre, y el hecho de que no era un personaje agrada- ble" (85). Tanto la película de Welles como el guión de Borges y Bioy Casares crean una figura enigmática cuya identidad elude cualquier categorización absoluta y deja abiertas las puertas de la incógnita.



EFFECTOS (PENSADOS Y NO TANTO)

Cuando Borges ve por primera vez *Citizen Kane*, su impresión no es del todo favorable. A pesar de su "digna ejecución" y "vasto argumento" cree que la película es demasiado excesiva. En ese momento, el escritor argentino presiente que Welles agota sus posibilidades. Por eso, su reseña navega en un reconocimiento reticente. Sin embargo, al tomar distancia de esa primera imagen, comprende que la bifurcación de argumentos,²⁴ el manejo del tiempo y el rompecabezas de la identidad trascienden en su efecto de conjunto la atmósfera barroca de *El ciudadano*. En sus conversaciones con Richard Burgin en 1968, Borges confiesa: "Vi *Citizen Kane* cuando salió. No me gustó. Pensé que era una imitación de Joseph von Sternberg [...] Después la vi otra vez y dije: 'Bueno, Orson Welles ha inventado el cine moderno' (84). En la entrevista que C. A. Barone le hace en *Sur* en 1974, vuelve a rectificar y ratificar: "Confieso que fui injusto con *El ciudadano*, al que juzgo ahora realmente importante" (135).

Una relación simbiótica plantea beneficios de ida y vuelta. Hemos propuesto distintos tipos de cruce entre *Citizen Kane* y la literatura de Borges. Quizá sea factible imaginar un cruce más osado: aquel que, desde la perspectiva que se sugiere en "Kafka y sus precursores", descubre a Borges como precursor de Welles. Este ejercicio nos permitiría señalar ecos borgeanos en el ambiente de bajos fondos y policías y detectives de *Touch of Evil* y adjetivar la famosa escena final de los espejos en *The Lady from Shanghai* como definitivamente borgeana, por ejemplo. Es un proceso de iluminaciones mutuas: El cine modifica nuestra lectura de Borges; asimismo, su narrativa modifica nuestra concepción del cine de Welles. Borges, que precisamente termina de afianzarse como narrador con *El jardín de senderos que se bifurcan* (publicado el mismo año que sale la película de Welles!), ve el cine con una máquina del relato. Y *Citizen Kane*, precursor de sus ficciones, es un paradigma de las posibilidades narrativas que ofrece el medio cinematográfico. Esto, después de todo, lo había previsto Borges en su reseña de 1941, cuando le otorga el *éloge*? máximo en su diccionario de símbolos: "En uno de los cuentos de Chesterton —'The head of Caesar', creo— el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto" (69). LC

24 Esta doble estructura que Borges ve en *Citizen Kane* es sobremedida importante para la confección de su teoría sobre el cuento. En los años que anteceden a su explosión como narrador, Borges lee textos diversos (relatos, ensayos, películas) muchas veces con esta óptica. La película de Welles entra en este contexto de lectura.

OBRAS CITADAS

- Barone, C. A., "Conversación con Borges", *Sur* 334-335, 1974, pp. 133-135.
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 1957, 2ª ed., Paidós, Buenos Aires, 1967.
- Bloy Casares, Adolfo, *Reseña de El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges, *Sur* 92, 1942, pp. 60-63.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 2 vols., Emecé, Buenos Aires, 1974-1989.
- Brescia, Pablo A. J., "El cine como precursor: Von Sternberg y Borges", *la colmena* 8, otoño 1995, pp. 4-12.
- Burgin, Richard, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Holt, Rinehart and Winston, Canada, 1968.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Arcadia todas las noches*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- Cozarinsky, Edgardo, *Borges en y sobre cine*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- Focus on Citizen Kane*, Ronald Gottesman, Prentice Hall, New Jersey, 1971.
- Fofi, Goffredo, "Borges et le Cinéma", *Positif*, febrero 1964, pp. 9-18.
- McBride, Joseph, *Orson Welles*, Viking Press, New York, 1972.
- Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir y Alastair Reid, eds., *Borges: A Reader*, E. P. Dutton, New York, 1981.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 1984.