

## El cine como precursor: Von Sternberg y Borges

Pablo A. J. Brescia

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

JORGE LUIS BORGES

### 1. Introducción

**E**l cine y Jorge Luis Borges nacen casi con el siglo XX: el cine en 1895; el escritor argentino en 1899. Coincidencia premonitrice. Entre ambos se establece una fructífera relación dialéctica que va más allá de la mera influencia de uno sobre el otro. Dentro de una época que busca crear nuevos tiempos y nuevos espacios, la narrativa borgeana y el medio cinematográfico intentan edificar la "otra" realidad a través del arte —llámese cine o literatura.

El análisis crítico de la relación Borges-cine tiene un marco de referencia fundamental: el trabajo pionero de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine* (1974).<sup>1</sup> En este libro, se hace una introducción general al tema, se reúne el *corpus* de la crítica cinematográfica publicada por Borges en *Sur* (dieciséis reseñas en total) y se comentan las películas adaptadas de los cuentos. La mayoría de los estudios realizados desde entonces —una decena de artículos— se ocupa de presentar una semblanza panorámica, hablar sobre las reseñas o señalar conexiones entre Borges y un director y/o un film en particular o entre el escritor y un tipo de cine específico.<sup>2</sup> En este espacio poco explorado del mundo borgeano, el tiempo parece haberse detenido: la crítica post-Cozarinsky (salvo algunas excepciones) ha reducido el interés de Borges por el cine a una serie de repeticiones de los

pocos, aunque significativos, comentarios de este escritor sobre la cuestión que nos ocupa.

Así desfilan, cronológicamente, las reflexiones borgeanas que refieren al cine, recogidas —en su mayoría— por aquellos estudios: la intención de Borges, en la biografía literaria *Evaristo Carriego* (1930), de presentar "según el proceder cinematográfico" una continuidad de figuras que cesan para capturar el ambiente de Palermo, barrio de Buenos Aires; las escuetas pero cruciales referencias a Josef von Sternberg y a sus películas en "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia"; el comentario del prólogo a la primera edición —1935— de *Historia universal de la infamia* ("Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis lecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los primeros filmes de Von Sternberg"); las lágrimas de Borges al ver en el cine las valientes muertes de los *gangssters* de Chicago (*Obras completas* 105, 221, 230-2, 289; Cozarinsky 15).<sup>3</sup> Los críticos se apropian de estas sentencias, ineludibles en el estudio de la relación Borges-cine, para realizar una suerte de muestrario intertextual (válido, importante, finito) entre los primeros pasos narrativos de Borges y de Von Sternberg.

Una mirada atenta a este *corpus* crítico permite adivinar el carácter polifacético de la interacción entre Borges y el cine. Desde mi propio interés sobre el tema, marco cuatro ejes principales que definirían esta relación: (1) El papel de Borges como crítico cinematográfico, a través de las reseñas que aparecen en su mayoría en *Crítica*, *El Hogar* y *Sur*, entre

1929 y 1944;<sup>4</sup> (2) su desempeño como guionista, en colaboración con Adolfo Bioy Casares, en *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* en 1951;<sup>5</sup> (3) Borges-en-el-cine, aspecto que refiere a las películas hechas a partir de sus cuentos<sup>6</sup> y a las citas y los temas borgeanos de films como *L'Année dernière à Marienbad*, de Alan Resnais;<sup>7</sup> (4) el-cine-en-Borges, es decir, el impacto del medio cinematográfico en su escritura.

Este último eje es quizá el más enriquecedor. El diálogo que se establece a fines de los años veinte y comienzos de los treinta entre el joven escritor y el nuevo arte muestra, en una de sus facetas, cómo la afición de Borges por el cine repercute en lo que será la estética de su creación y en algunos temas de su narrativa.<sup>8</sup> Un acercamiento preliminar a su perspectiva sobre el cine, a través de reseñas y comentarios, me permite elaborar una primera propuesta: Borges ve en el cine la confirmación de su postulación de la realidad. Mi segunda propuesta es tomar la interpretación borgeana del término "precursor" y postular a Josef von Sternberg como nombre importante en la lista de precursores borgeanos (Stevenson, Chesterton, Kafka, Poe, Macedonio Fernández, *et al*). Así como la presencia tácita —y explícita— de estos escritores en Borges trasciende la mera cita y se propone desde la mecánica del relato, el cine de Von Sternberg va más allá de las conocidas referencias textuales y los ejercicios

Pablo A.J. Brescia. Candidato a Doctor por la Universidad de California, Santa Bárbara. Ha publicado en revistas de México y el extranjero.

imitativos y se entrelaza en su proceso narrativo –mediante dos elementos definidos: el montaje y la épica– con la prosa del escritor argentino. Esto es lo que le gana un lugar preminente en la lista.

## 2. La postulación de la realidad: Borges “lee” cine

En una entrevista que C. A. Barone le hace en *Sur* en 1974, Borges dice que siempre vio al cine “desde su costado narrativo” (p. 133). Es decir, el cine representa una manera, distinta de la literatura, de construir una narración. Según Cozarinsky, el cine le sugiere a Borges la posibilidad de postular una realidad mediante momentos vívidos que ofrezcan una sintaxis menos discursiva que la ver-

bal (p. 23). Borges busca una economía de elementos, una narración que condense y sintetice; busca “editar” su propia cinta.<sup>9</sup> El cine ofrece esa posibilidad: la creación de una “segunda realidad” donde se privilegia la inmediatez de la imagen es uno de los elementos cinematográficos que más le interesan. Alexander Coleman, en “Cutting a Film and Making *Ficciones*”, reafirma estos conceptos:

Borges saw, observed and “read” the films of Chaplin, King Vidor, Eisenstein, Carl Dreyer [...] as possible strategies for his own work—that is, stories and poems which in many ways can be read as if the blank page were a screen, crowded with apparently chaotic images and appearances, laid out with grand chronological freedom, in a total fluidity of time. Borges saw in film a freedom and insouciance toward and against reality, a counter-reality if you will, one that he wished to gain for literature itself (p. 100; énfasis mío).



La postulación de una cierta realidad en la narración es recurrente como tema en la obra de Borges. En *Discusión*, se observa que, en medio de los dos ensayos principales que se ocupan de la materia –“La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”–, Borges intercala dos reseñas cinematográficas que titula simplemente “Films”. Más revelador aún es el hecho de que en el prólogo diga que estas tres notas “responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo” (p. 177). A sus disquisiciones ensayísticas agrega comentarios sobre cine, conformando un tríptico que tiene como objetivo cimentar su concepción de los principios esenciales de la narrativa: asumir el carácter de objeto artificial del relato pero crear en él una (ir)realidad donde se prohíbe lo superfluo y se favorece lo mínimo y lo sugerente. Para ello se vale de la literatura y –esto es lo significativo– del cine como vehículos narrativos.

En “Films”, el escritor argentino elogia *El asesino Karamasoff* (1931) porque su realidad alucinatoria “no es menos torrencial que la de *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg”, y critica *Luces de la ciudad* de Chaplin (1930) porque “su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad” (p. 222-23). En otra de sus reseñas, utiliza su arma predilecta como crítico cinematográfico



nes más acabadas. A partir de allí, Borges verá reflejada parte de “su” realidad en las películas de Von Sternberg.

### 3. Von Sternberg en Borges: montaje + épica = narración

Tanto en entrevistas como en prólogos, ensayos, críticas de cine y en las mismas ficciones, Borges reconoció la influencia en sus narraciones del primer cine de Josef von Sternberg –el de *Underworld* (1927), *The Last Command* (1928), *The Drag Net* (1928) y *The Docks of New York* (1928).<sup>10</sup> Admiró en el director austro-norteamericano esa capacidad extraordinaria para recrear atmósferas y estilizar sobriamente a sus personajes. Con el estudio minucioso del gesto y la creación de *mise-en-scenes* inolvidables, Von Sternberg logra crear un ritmo narrativo ágil que cautiva al espectador.

Las narraciones tempranas de Borges llevan la impronta del cine de Von Sternberg, lo que ha sido debidamente señalado en su momento por la crítica. Dos elementos de dicho cine se convertirán en medulares para la *totalidad* del *corpus* textual borgeano. Por un lado, Borges, interesado en el “costado narrativo” del cine, entiende que la narración cinematográfica se construye por medio de una secuencia de imágenes que produce un todo que no es mera suma de partes. Este procedimiento técnico, el montaje, permite narrar sin demasiadas explicaciones, enlazando imágenes e ideas que no responden necesariamente a una lógica causal. En el tejido narrativo borgeano, esta concepción del relato será fundamental. Por otro lado, Borges, lector y espectador hedónico, proclama abiertamente su gusto por las epopeyas clásicas

y la novela de aventuras. Esto explica en parte su predilección por el cine de géneros –los *westerns*, el film policial, las películas de *gangsters*.<sup>11</sup> Y en este juego de gustos literarios y cinematográficos, la épica como variante temática, la narración en donde los personajes quedan definidos a través de sus acciones, se convierte en una poderosa fuerza motriz de muchas de las ficciones borgeanas.

#### 3.1 El montaje

Lo que en la terminología cinematográfica se denomina montaje tiene una larga tradición literaria: el montaje paralelo, por ejemplo, puede relacionarse con la práctica de narrar alternando tiempos y espacios; el montaje por analogías refiere al viejo arte de la metáfora. Al analizar la narrativa cinematográfica de Borges –caracterización cuestionable–, Cristina Ferreira-Pinto explora esta idea:

Muchas veces la literatura sirvió de fuente para el desarrollo de técnicas cinematográficas. D. W. Griffith, por ejemplo, afirma que sacó la idea del “montaje paralelo” (mostrar alternadamente dos historias diferentes o dos partes de una misma historia) de sus lecturas de Charles Dickens (p. 496).

Pero en el cine, el *efecto* que produce la acumulación de imágenes es distinto: la imagen en la pantalla, viva y dinámica, llega al espectador con una inmediatez imposible de lograr en la literatura. Pasar de una imagen a otra con una rapidez que no conoce de pausas ni explicaciones es atributo específico del cine. Borges reconoce los recursos de la enumeración y la superposición de imágenes como originalmente literarios, pero ve en el cine una variación interesante de estas técnicas que permite una comunicación más directa.

En la narrativa de Borges, el montaje se da a través de aquellas “enumeraciones dispares” a las que alude en su pró-

logo de 1935 a *Historia universal de la infamia* (p. 289). Borges experimenta con una sucesión de tomas, continuas o discontinuas, que aspira a crear un efecto visual determinado. Para decir “lo indecible” se recurre a una enumeración de imágenes-signos. Pero esta sucesión de imágenes, aparentemente caótica e inconexa, debe tener su propia lógica interna; los signos deben guardar una relación entre sí y unificarse en la mente del lector-espectador. En *Evaristo Carriego* la seguidilla de “tomas” –el “arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce [...]” no pretende ser una transcripción objetiva, cuasifotográfica, sino una evocación de un espacio (Palermo), hecha de manera subjetiva e imaginativa (p. 105). En este caso, Borges elige el arreo, las chúcaras y el agua para “narrar” este barrio de Buenos Aires. Sabe sin embargo que lograr el tono apropiado que permita narrar mediante imágenes es empresa difícil. El cine soviético, por ejemplo, se queda en “la mera antología fotográfica” (p. 222).

Las primeras películas de Von Sternberg utilizan la versatilidad del montaje y la elipsis para relacionar personajes, acontecimientos, tiempos o lugares. El montaje yuxtapone imágenes con la intención de mostrar acciones separadas en el espacio pero simultáneas en el tiempo o viceversa, o propone una sucesión de imágenes que indican el paso del tiempo, como es el caso de las escenas de *Underworld*. John Baxter explica:

In the opening scene a lurching drunk [Rolls Royce] on an empty street reels back as the windows of the building past which he staggers explode into shards. Looking up at the man who bursts out of the bank with a cash box under his arm, the drunk smiles laconically and says, “the great ‘Bull’ Weed closes another bank account” [...] There is an abrupt jump to the next scene, in which “Rolls Royce” is the sweeper in a bar where rival gangster Buck Mulligan attempts to humiliate him [...] Weed comes to the rescue, and in an even more abrupt transition Royce, now impeccably dressed and installed in a comfortable apartment, is seen as Weed’s secretary (p. 39).

La capacidad de Von Sternberg para lograr un ritmo narrativo dinámico y directo mediante el uso abrupto y caótico del *editing* atrapa a Borges. A pesar de la exageración barroca (de la que, según Borges, peca Von Sternberg a partir de su asociación con Marlene Dietrich), el escritor argentino espera anhelante las películas del “viénés con sueño”. Al reseñar *Crime and Punishment* (1935), dice:

Adoctrinado por el populoso recuerdo de *Capricho imperial* (1934) ya aguardaba una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras bruscas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos. Yo aguardaba, en fin, la normal pesadilla de Sternberg (Cozarinsky 41).

Es claro que para Borges uno de los aspectos más atractivos del cine de Von Sternberg es esa capacidad desbordante de acumulación, su *ars combinatoria* de imágenes. *Crime and Punishment* lo desilusiona, sin embargo; considera “nulo” este film y se consuela pensando que quizá sea una etapa necesaria para llegar a una película que “no sólo rehúse los encantos peculiares de lo caótico, sino que se parezca —otra vez— a la inteligencia” (p. 42). Ese “otra vez” refiere a las primeras películas de Von Sternberg.

Uno de los mejores ejemplos de la técnica de montaje en Borges aparece en uno de sus cuentos más celebrados, “El Aleph” (1949).<sup>12</sup> El protagonista —un “Borges” ficticio— ve una pequeña esfera que contiene todo el universo y dice: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (p. 625). A partir de allí, inicia la enumeración:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena [...] vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas



que hay en la tierra, vi un astrolabio persa [...] (p. 625-26).

Y hacia el final de este párrafo se intensifican las imágenes y las sensaciones: “vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré [...]” (p. 626).<sup>13</sup>

Aquí Borges se encuentra frente a un problema: ¿cómo transcribir una visión simultánea del universo? La respuesta es asombrosamente simple: no transcribir, sino presentar una serie de imágenes aparentemente incoherentes que provoquen en el lector la sensación de estar viendo *todo al mismo tiempo*. Borges seguramente tuvo en cuenta el cine y el montaje. Con un énfasis en el “ver” —que es lo que construye un ritmo narrativo de gran intensidad, a partir de una fragmentariedad semántica paralela a una continuidad sintáctica— resuelve presentar si no *el* universo, sí *su* universo, a través de una pirámide, un laberinto, espejos, tigres, un astrolabio persa, etcétera (y por eso se justifica una frase tan hermosamente hermética como “convexos desiertos ecuatoriales”). Lo prodigioso





elogia además la novela de aventuras porque “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada [...]” (p. 10; énfasis mío).

¿Por qué entonces esta pasión borgesiana por las películas de corte épico? En primer lugar, el argumento es sólido con una unidad aristotélica de tiempo, espacio y acción. David Bordwell, en su estudio sobre la narración en el cine, amplía este concepto, señalando que los guiones en Hollywood han insistido durante mucho tiempo en la clásica fórmula orden-desorden-restablecimiento del orden. Para Borges, una cierta rigurosidad en la trama es característica esencial de la narrativa.<sup>16</sup> En segundo lugar, se privilegia la situación de los personajes sobre la caracterización melodramática. Los protagonistas en estas películas están definidos; “Rolls Royce”, “Bull” Weed (*Underworld*) y Bill Roberts (*The Docks of New York*) no necesitan explicar sus actos. En el mismo contexto de cine de géneros, Enrique Lacolla habla de los personajes del *western*:

Las figuras ideales del “western” épico, no tienen trasfondo. Queremos decir que no ocultan nada, que viven abiertamente la plenitud de su carácter ante el público. No hay en ellas capas superpuestas, motivos recónditos que los empujen a obrar [...] El “malo” es malo con toda su persona; sus pasiones son violentas pero simples y afloran de inmediato a la superficie (p. 27).

Por último, la aventura y el heroísmo, quizá contenidos en un solo gesto que profetiza el resto de la historia, emocionan y conmueven, cualidades que caracterizan el buen cine y la buena literatura según Borges. La causalidad, principio fundamental, no es lógica sino mágica. La estructuración clásica de un argumento no agota sus posibilidades. Según Bordwell, el film clásico es un ente “cerrado” espacial y temporalmente, pero no causalmente. La progresión causal del cine clásico siempre abre nuevas posibilidades narrativas en la trama.

Las narraciones de *Historia universal de la infamia* tienen una deuda con el cine de Von Sternberg que, como ya dijimos, Borges reconoce en el prólogo a la primera edición. Es aquí donde se ob-

serva claramente el paralelismo con los personajes de *Underworld* y otras películas. En el caso de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, el escritor argentino intenta plasmar la vida de Billy the Kid<sup>17</sup> a través de secciones subtituladas que, como señala Diane Accaria en ¡Cámara, acción, Borges!, refieren a “una construcción de estilo cinematográfico, cuadro por cuadro”. Aquí se advierte una intención consciente de plasmar en la página una especie de montaje (p. 10). En el breve primer párrafo de este cuento el narrador enuncia la palabra “imagen” cuatro veces; habla del “jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistolazos que aturden el desierto”. Al pasar de una escena a otra, Borges rinde un tributo velado a Von Sternberg: “La Historia [sic] (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna [...]” (p. 316-7). Y aparece luego la confrontación entre Billy y un pistolero mexicano, en favor del protagonista. Billy the Kid es definido como personaje por medio de una de las virtudes épicas fundamentales: el coraje.

En las ficciones que forman parte de este libro, Borges trata de presentar la vida de estos “infames” en dos o tres escenas *vívidas*, en donde comunica la acción pura y elemental. En narraciones posteriores, a pesar de inclinarse por juegos más intelectuales, insistirá en la primacía de la situación sobre la motivación de los personajes y no abandonará el matiz épico en sus cuentos; basta mencionar el duelo entre Juan Dahlmann y el compadrito en el final de “El Sur”, la confrontación entre el detective Lönnrot y el tahir Red Scharlach en “La muerte y la brújula” y la variación del duelo entre Martín Fierro y el negro en “El fin”.

El primer cine de Von Sternberg responde a estos delineamientos.<sup>18</sup> En una de sus cartas dice: “I have always avoided emotionalizing my films, choosing rather to present emotion as a casual

component of other elements” (Weinberg 135). En la exploración de la realidad que ensaya este director prevalece la circunstancia sobre cualquier intento de profundidad psicológica mal entendida; lo épico comunica la emoción por medio de sus relaciones con el argumento. El análisis de *Underworld*, *The Docks of New York* y *The Drag Net* que presentan René Jeanne y Charles Ford en *Histoire Encyclopédique du cinéma* define esta etapa de Sternberg y, al mismo tiempo, permite establecer la relación entre el primer cine del director austro-norteamericano y los elementos de sus películas que entusiasman a Borges:

The personages he most incisively animates are those who are devoid of complications and psychological subtleties, and who are moved by primitive feelings of extreme violence [...] However, these characters are never simple, because their animator knows how to enrich them throughout the action that motivates them, without being obvious about it and without ever slowing down the action (citado en Weinberg 211).

Bill Roberts, protagonista en *The Docks of New York*, es un buen ejemplo de este tipo de personaje “épico”. Marinero, proclive a la pelea y el alcohol, Bill no vacila en lanzarse al mar y rescatar a una dama en apuros, casarse con ella en la taberna “The Sandbar” y abandonarla al día siguiente; todo esto en menos de veinticuatro horas y sin demasiadas explicaciones. Un vestido robado será en este caso el “pormenor de larga proyección” que causa el retorno de Bill, quien se presenta ante la corte de justicia para recibir el castigo –dos meses de cárcel–



lento de traición, venganza y crimen, pero también de amor, desde donde surge esa "mitología oral del coraje". Hacia el final, el duelo de cuchilleros entre Morales, el protagonista, y Silveira —que refiere al clásico duelo de pistoleros de los *westerns*, trasladado a las orillas porteñas— adquiere un laconismo en los gestos y en las palabras que sugiere el tono épico de aquellos momentos memorables de Von Sternberg, plenos de acción pura, que ahora Borges y Bioy Casares intentan plasmar:

SILVEIRA (*como continuando la frase*).— Y que el agua se lleve a uno de los dos.

MORALES.— Primero el agua y después el olvido.

*Llegan al puente. Toman posiciones.*

*Silveira enrolla el poncho en el brazo izquierdo. Sacan los cuchillos . . .*

*Pelean con grave decisión, sin apuro, como ejecutando un trabajo (p. 78-9).*

El contexto de *El paraíso de los creyentes* es urbano: una historia de *gangsters* en Buenos Aires. Este guión es un complejo entrelazado de tramas y asociaciones que vuelve a tener como temas principales el amor, la traición y la muerte.<sup>21</sup> Cerca del final, una reflexión del protagonista resume el destino fatídico de los que forman parte del mundo del hampa:

ANSELMI.— Nada de eso me importa. Usted ha matado a un hombre y yo ahora podría matarlo. No lo hago porque usted, Larrain, ya está muerto. Su destino es morir como ha vivido, en la traición y en el crimen. Que otros como usted lo maten, cuando le llegue la hora (p. 127).

En ambos textos, Borges y Bioy Casares no se detienen en un regodeo ante la violencia y la infamia, ni tampoco recurren al sentimentalismo de la lástima y el arrepentimiento; destacan el más esencial de los valores épicos: la valentía, inducida en ambos casos por el amor.

En sus cuentos y también en estos dos guiones, Borges con frecuencia pone en práctica los lineamientos básicos del género épico que admira en sus autores favoritos y en el cine de Von Sternberg. Fundamentalmente, rescata la idea de la acción, unitaria e íntegra, como protagonista principal del relato. Los personajes son arquetipos que encarnan

que su esposa, resignada a su suerte pero sin emitir queja alguna, se disponía a aceptar. Final anticlimático pero verosímil dentro de la realidad de esta película, en la cual Von Sternberg vuelve a recurrir a una mezcla de realismo y poesía para estructurar una narración desprovista de detalles superfluos y así postular una realidad donde los personajes se definen con sus acciones.

Un ejemplo importante que se relaciona con el elemento épico e indica la manera en que Borges quería hacer cine son los guiones que escribe junto a Bioy Casares: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Preparados en 1951, estos guiones trasuntan, con marcada nostalgia, las primeras películas de Von Stern-

berg. En un prólogo revelador, que encapsula su concepción no sólo del cine sino también de la literatura, los autores vuelven a enfatizar la épica: "Por cierto que ambos *films* son románticos, en el sentido en que lo son los relatos de Stevenson. Los informa la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya" (*Los orilleros; El paraíso de los creyentes* 8).<sup>19</sup>

De la primera historia, Borges y Bioy Casares dicen en el prólogo: "fue el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje [...]" (p. 9).<sup>20</sup> Allí, en el límite entre la zona rural y la zona urbana, los habitantes de las orillas crean un mundo vio-

