

ella hace no es simpático, la situación del cuento es ya bastante horrible. Ningún personaje del cuento es simpático, salvo el padre que casi no existe.

—*Quizás una escena estaba bien resuelta, cuando Emma va con su amiga huelguista, Perla Kronfuss, a una playa del puerto. Está con dos amigos y cuando uno de ellos intenta acariciarla, ella se aparta como disgustada.*

J.L.B.—En el cuento se sugiere que a ella no le gustaban los hombres; porque todo tiene que ser un sacrificio: ella no debe sentir agrado ante la idea de estar con un hombre. Ella era una muchacha no sé si pudorosa o frígida. En todo caso, eso debe ser algo horrible para ella también. Si la sola idea de entregarse a un hombre es horrible para ella, es la muerte del film ¿no?

—*Es por eso que en el cuento —no en el film— ella dice que prefiere ir con el marinero más brutal porque teme que el otro le inspire ternura, que disminuya el designio de la venganza.*

J.L.B.—Sí. Y en el cuento, para recalcar que ella no ha tenido o que no tiene ninguna relación con un hombre, hay en su habitación una foto de Milton Sills creo, ¿no? de un actor. Un actor es la relación más lejana que puede tener una mujer, ¿no? Preferir un actor...

—*¿Por qué cree usted que ambos cineastas, Torre Nilsson y Malgrow, la convierten en un ser simpático o, por lo menos, patético?*

J.L.B.—Porque un ser simpático es necesario para un film, para un cuento, porque no puede hacerse un cuento o una novela sin un personaje simpático, porque hay que identificarse con algún personaje. Y si todos los personajes son antipáticos el lector no se identifica y el libro fracasa.

—*¿Y cuál sería aquí el personaje simpático?*

J.L.B.—Yo creo que ninguno. El padre... pero como el padre no existe, je... El padre es una pieza de un mecanismo, necesario para el argumento, nada más.

—*(...) Pero lo cierto es que le impresiona lo suficiente como para emprender esa venganza.*

J.L.B.—Bueno, pero es que ella también ha sido perjudicada por todo: porque su padre ha perdido su fortuna y la gente la ve como la hija de un estafador. De modo que no es puramente noble lo que ella hace.

—*Suena muy lógico.*

J.L.B.—Suena lógico porque es lógico. De todos modos, el film francés me parece muy superior al que hicieron en Argentina.

—*Tiene la ventaja de ser más corto, de no necesitar rellenos.*

J.L.B.—Sí. Pero si yo le decía a Torre Nilsson en 1954: «Por qué no hace tres films<sup>8</sup>, por ejemplo, con un cuento de Bioy Casares, uno de Manuel Peyrou, uno de Cortázar y, si ustedes quieren agreguen el mío». No puede hacerse un film largo con ese cuento, a menos que haya tantos ripios que ya queda todo diluido. Pero él se empeñó en que podría filmarse un solo cuento. Claro que con todo puede hacerse un film, si uno lo llena con material ajeno. Por ejemplo: si usted, en un cuento de Poe —que

<sup>8</sup> Quiere decir un film en tres partes.

suelen ser bastante tensos— introduce escenas del *Quijote* o de *Crimen y castigo*, digamos, puede hacerse un film larguísimo. Pero no es lo que se busca.

(...) Pero vamos a ver: a usted no le gustó mucho este film, ¿no?

—No.

J.L.B.—Bueno, a mí no me gustó mucho porque tampoco me gusta mucho el cuento. Pero creo que si admitimos el cuento, es la mejor solución posible.

—Pero ¿por qué razón no le gusta el cuento?

J.L.B.—Porque la idea de la venganza me parece horrible ahora. Una idea mezquina.

—Yo me permito decir que me gusta el cuento.

J.L.B.—A mí me gusta ahora, después de visto el film. Antes no.

(ríe)

—Pero el cuento es perfecto en su elaboración.

J.L.B.—Sí, el film es casi igual. Salvo dos caballos intrusos, está bien.

—Pero usted no lo vio, lo imaginó.

J.L.B.—Eso es cierto.»

## Puntos de vista

Durante la misma entrevista, Borges contestaba así a la pregunta de qué opinión le merecía el cine en general: «Yo no puedo hablar. Desde el año 55 o algo así que no veo cine». Sin embargo, reiteró su admiración por von Sternberg y su escaso aprecio por Chaplin. De *Luces de la ciudad* comentó (recordando su propia crítica en *Sur*, en tiempos de su estreno): «Era muy mala esa película...» «Pero *La quimera del oro* era un lindo film, ¿no? Además, allí estaba defendido de la fealdad —porque todo es muy feo en Chaplin, todo está lleno de basuras—, porque en *La quimera del oro* estaba defendido pues sucedía en Alaska, con gigantes vestidos de pieles sobre un fondo de nieve. En cambio en las demás películas de él está rodeado de tachos de basura. O de escenas lujosas igualmente horribles.»

Y continuaba: «¿Usted ha notado la vanidad de Chaplin? Siempre ha trabajado rodeado de mascotas, digamos. Nunca quiso trabajar con buenos actores, siempre en el centro de la escena. (...) Pero Chaplin no permite un segundo de lucimiento de nadie. Sólo a él hay que tenerle lástima: es un personaje sentimental, los otros no existen.»

Tras señalar su vanidad, Borges siguió en su crítica demoledora: «Tenemos otra prueba, además: el cinematógrafo ha avanzado bastante, pero las últimas películas de Chaplin son tan torpes como las primeras. Por ejemplo: yo no sé si es importante que la fotografía sea buena: un amigo mío, Néstor Ibarra, que es fotógrafo, dice que fotografiar es tan fácil. Un director de cine, entonces, debería cuidarse de ello. Pero en Chaplin las fotografías son tan feas como al principio. Creo que en él hay la vanidad de no querer deber nada a nadie. Por ejemplo: él pensaría: von Sternberg, Ma-

moulian, Orson Welles, tienen fotografías admirables, pero como yo no quiero deber nada a nadie seguiré con mis fotografías espantosas» (...).

Otras críticas demoledoras o elogiosas se encuentran en los comentarios vertidos años antes en *Sur*; no resistimos la tentación de transcribir algunos pasajes, para añadirlos a las transcritas en nuestro coloquio de 1973. Una, que sigue de permanente actualidad, se refiere al doblaje:

«Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas. Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos el *ti-yiang*, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitado por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama *doblaje*, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo. ¿Cómo no publicar nuestra admiración ante ese prodigio penoso, ante esas industriosas anomalías fonético-visuales?

Quienes defienden el doblaje, razonarán (tal vez) que las objeciones que pueden oponerse pueden oponerse, también, a cualquier otro ejemplo de traducción. Ese argumento desconoce, o elude, el defecto central, el arbitrario injerto de otra voz y de otro lenguaje. La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente: es, para el mundo, uno de los atributos que las definen. Cabe asimismo recordar que la mímica del inglés no es la del español.

Oigo decir que en las provincias el doblaje ha gustado. Trátase de un simple argumento de autoridad; mientras no se publiquen los silogismos de los *connoisseurs* de Chilecito o de Chivilcoy, yo, por lo menos, no me dejaré intimidar. También oigo decir que el doblaje es deleitable, o tolerable, para quienes no saben inglés. Mi conocimiento del inglés es menos perfecto que mi desconocimiento del ruso; con todo, yo no me resignaría a rever *Alexander Nevsky* en otro idioma que el primitivo y lo vería con fervor, por novena o décima vez, si dieran la versión original, o una que yo creyera la original. Esto último es importante; peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño. (...)»<sup>9</sup>.

Otra nota crítica<sup>10</sup> juzga y elogia parcialmente a *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles. Al señalar las características del *deep focus* (profundidad de foco, recurso fotográfico que permite, con una iluminación poderosa, lograr igual nitidez en objetos cercanos y lejanos) escribe: «La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos preciosos y puntuales que los primeros.»

<sup>9</sup> *Sur*, n.º 128, junio de 1945. El film *Alexander Nevsky* es naturalmente el realizado por Serguei M. Eisenstein en 1938.

<sup>10</sup> «Un film abrumador», *Sur*, n.º 83, Buenos Aires, agosto de 1941.

«Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como perduran ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido nocturno y más alemán de esta mala palabra.»

*Boutades* al margen, las críticas cinematográficas de Borges eran atinadas —quizá precursoras— y poseían, como las de Moravia, la dimensión cultural que, por lo general, está ausente de la profesión.

## Citas citables

A medida que la fama internacional de Borges iba creciendo (seguramente a partir de la aparición de sus libros en Francia) se produjo esa típica operación literaria y crítica de los comentarios y las citas. Con el tiempo, la moda periodística de hacer juegos de palabras con títulos o frases de su característico estilo se sumó a las exégesis de las páginas literarias. Las citas no tardaron en aparecer en films: a veces con imágenes explícitas: un inserto manuscrito a *Les carabiniers* de Godard, un texto que pronuncia el ordenador de *Alphaville* del mismo Godard, donde cita «La nueva refutación del tiempo»<sup>11</sup>. El mismo texto vuelve a aparecer en la «ópera prima» filmica del crítico de *Positif* Robert Benayoun: *Paris n'existe pas* (1969) pero más amplio y con la firma de Borges, en un cartel.

Más interesante es la incorporación consciente o inconsciente de temas o atmósferas borgianas en diversos films. En Francia, como anota Edgardo Cozarinsky<sup>12</sup>, crítico y cineasta argentino residente en París, todo comenzó con dos films: *L'Année dernière à Marienbad* de Alain Resnais (1961) y *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (1961). En una entrevista de André S. Labarthe y —precisamente— Jacques Rivette, para *Cahiers du Cinéma* (septiembre 1961) con Resnais y Robbe-Grillet (autor del guión de *Marienbad*), aquéllos le señalan su similitud con *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Hay que decir que Resnais no conocía ese libro, pero Alain Robbe-Grillet sí, puesto que en 1953 había comentado extensamente la novela de Bioy y también el prólogo escrito por Borges.

En su reseña, en la revista *Critique* 69 (febrero de 1953), Robbe-Grillet comentaba también ese prólogo de Borges y asumía la atracción que le producía esa concepción de «un passé... modifiable».

En el comienzo de *Paris nous appartient*, de Rivette, sobre la mesa de la protagonista aparece un ejemplar de *Enquêtes*<sup>13</sup>. Esta cita visual fue descubierta por más de un crítico, incluso quien (Claude Ollier) deduce que las investigaciones de la heroína del film están influidas interiormente por sus lecturas (o sea, por ese libro de Borges). Otro crítico (Michel Delahaye en *Cahiers du cinéma*) compara con el universo borgiano el tema del film. «Su nudo debe situarse en el centro de uno de los laberínticos infiernos de Jorge Luis Borges. Allí nos enteramos de que Babilonia vive bajo el signo

<sup>11</sup> «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destruyó, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego» («Nueva refutación del tiempo», en *Otras inquisiciones*, 1952).

<sup>12</sup> Edgardo Cozarinsky: *El cine y Borges*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1974.

<sup>13</sup> Traducción francesa de *Otras inquisiciones*.