

# Borges y el cine, el cine y Borges

**L**os encuentros de Borges con el cine (y de éste con el escritor de *Ficciones*) han sido perdurables y curiosamente entrecruzados. Frecuentador asiduo de las salas oscuras, su interés por el lenguaje cinematográfico no se limitó al de espectador; en la primera década de la revista *Sur* publicó numerosas críticas de films y algunos estudios donde analizaba ese lenguaje de las imágenes. Pero estas referencias concretas a temas cinematográficos no excluyen opiniones o reflexiones sobre el cine que pueden hallarse en sus escritos literarios y que también se cruzan con sus ideas sobre la narrativa en sí. Una influencia temprana la declaraba en el prólogo de *Historia universal de la infamia*, en 1935: «Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis lecturas de Stevenson y de Chesterson y aun de los primeros filmes de von Sternberg(...)».

No es pues un azar que en *Evaristo Carriego* (1930), describa el pasado de Palermo, sus paisajes y sus hombres, escribiendo «(...) Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce, una vertiginosa *alma en pena* enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer; las huellas del pisoteo porfiado de una hacienda, rumbo a los corrales del Norte; un paisano (contra la madrugada) que se apea del caballo rendido y le degüella el ancho pescuezo; un humo que se desentiende en el aire». Esta descripción fenomenológica es prácticamente un guión.

Y lo sabía quien anotó de sí mismo «escribe en vano argumentos cinematográficos»<sup>1</sup>.

«En vano» puede ser el destino de alguna historia pensada en esa época para el cine y de la cual Borges no ha dejado referencias. Pero en todo caso fue una alusión profética para los dos guiones escritos por él y Bioy Casares en 1951 y que habían sido encargados por una productora: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, que entonces fueron rechazados. Ambos fueron al fin publicados en un libro editado por

<sup>1</sup> En una nota sobre su persona al principio de la *Antología de la literatura fantástica* (1940).

Losada en 1955, con un prólogo muy ilustrativo de sus intenciones. *Los orilleros*, no obstante, fue llevado al cine mucho más tarde, en 1975, por Ricardo Luna.

Esta historia tuvo variantes anteriores y posteriores. Cuando Borges era menos conocido, un escritor de «minorías» (en 1953, poco después de la frustración anotada) uno de sus cuentos, *Emma Zunz*, fue llevado al cine por Leopoldo Torre Nilsson con el nombre de *Días de odio*. En 1962, otro de sus relatos, *Hombre de la esquina rosada*, se convirtió en película dirigida por René Mugica. Ya Borges era un autor de prestigio, como para tentar a una productora comercial. En 1969, otro director más reciente, Hugo Santiago, convocó a Borges (y Bioy Casares) para escribir *Invasión*. Cuatro años más tarde, el mismo Santiago los reúne para otro film: *Les autres*, ya rodado en Francia, donde reside. Entretanto, Bernardo Bertolucci dirige en Italia una peculiar versión del relato de Borges «Tema del traidor y del héroe» con el título de *La strategia del ragno* (1970). De estas obras, así como de una nueva versión de «Emma Zunz» realizada por la televisión francesa en 1969, hablaremos más tarde con mayor detalle. Antes, conviene recordar las ideas de Borges sobre el cine, presentes en sus críticas y en opiniones dispersas por su obra literaria.

## Opiniones, influencias

Una cita anterior señala (en el ensayo sobre Carriego) un proceso verbal que en su elección de imágenes propone una especie de «montaje». «La Historia (que a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna, que está en el todopoderoso desierto igual que en alta mar. (...)», escribe en «El asesino desinteresado Bill Harrigan»<sup>2</sup>. El director es Von Sternberg y el procedimiento declarado en *La Historia universal de la infamia* es la enumeración de elementos dispares, que en su discontinuidad proponen una continuidad que, al igual que en el cine, se desarrolla más allá del relato cronológico, en un espacio temporal, con sus choques y elipsis. No parece casual que el rechazo de Borges a la novela y la elección del cuento, que permite una síntesis, coincida con el cine.

En una entrevista previa al estreno de *Los orilleros*, de Ricardo Luna<sup>3</sup> Borges y Adolfo Bioy Casares hablaron de sus relaciones personales con el mundo del cine; transcribimos algunas preguntas y respuestas (de ambos) sobre la génesis de esa historia:

—¿Por qué le dieron forma de argumento cinematográfico?

«A.B.C.—Porque alguien nos pidió que escribiéramos argumentos para películas. Que después (como suele ocurrir) las películas no se rodaran, fue un desencanto, pero no muy doloroso. Probablemente no creíamos demasiado en esos proyectos. El trabajo por encargo nos gustaba porque lo considerábamos una ocasión para poner a prueba nuestra capacidad profesional. Aunque parezca presuntuoso decirlo, la verdad es que emprendíamos cualquier trabajo como una aventura, como una excursión por nuestra capacidad creadora.

<sup>2</sup> En *Historia universal de la infamia* (1935).

<sup>3</sup> En *La Opinión Cultural* (1975).

J.L.B.—Evidentemente, porque a los dos nos gustaba el cinematógrafo, en especial los *westerns*.

—¿Su desarrollo fue pensado en términos de imágenes?

A.B.C.—Recordábamos en imágenes de películas preferidas y queríamos participar en el género con imágenes de nuestra invención. Los dos éramos muy aficionados al cine. Al escribir mis relatos, yo quisiera no desoír nunca el consejo de Stevenson: que al principio, al fin y por el medio haya algunas escenas vividas, difíciles de olvidar. Siempre voy al cine. Me resigno al fin del mundo, si puedo esperarlo en la sala de un cinematógrafo.

J.L.B.—En término de imágenes, a la manera de Stevenson, y de diálogos.

(...) Tratándose de un film de aventuras pensamos primero en las situaciones, que atribuimos después a los personajes que, por lo demás, apenas existen fuera del argumento. En cuanto a lo histórico y a lo real, creo que ambos imparcialmente colaboraron. Situamos la fábula en el pasado, para dar mayor libertad a la imaginación.

—¿Cuál era el cine que los influía o en el que pensaban entonces?

A.B.C.—El cine americano era el más real para nosotros. Pensábamos en películas de *gangsters*, como *La batida* y *La ley del hampa*<sup>4</sup> y desde luego en todo el cinematógrafo que nos gustaba, en Lubitsch, en películas policiales o de crímenes, en películas del Oeste, en algunas películas inglesas o francesas, como *Le grand jeu*<sup>5</sup>. A mí me gustaban mucho las comedias, como las grandes películas cómicas de los años veinte, hasta algunas prodigiosas, de John Barrymore y aún otras de tono menos enfático tal vez, como *La comedia de la vida* y *Vive como quieras*<sup>6</sup>. Recuerdo títulos al azar de mi memoria, o de mis olvidos, y estoy callando no pocos, por no saber si fueron anteriores o posteriores a *Los orilleros*.

J.L.B.—Pensábamos ante todo en Joseph von Sternberg y en su continuador el armenio Rubén Mamoulian.»

## Con Borges frente a Emma Zunz

El miércoles 24 de enero de 1973, en una sesión de la Cinemateca Argentina realizada en el teatro San Martín, de Buenos Aires, se estrenó un film, *Emma Zunz*, basado en el cuento homónimo de Borges. La película era un medimetraje dirigido por Alain Malgrou, filmado para la TV francesa y contaba como intérpretes a Catherine Salviat y Michel Etcheverry.

Una serie de casualidades más o menos previstas nos congregaron a las 7 de la tarde junto a Jorge Luis Borges y el profesor norteamericano Yates para ver el film. Borges llegó con curiosidad pero resignado a escuchar solamente. Para nosotros, también fue una experiencia extraña; tratar de evocar para él y entre los chistidos del público de la sala, las imágenes de un film que nunca podría ver.

Este es el relato<sup>7</sup> de esa proyección y de lo conversado luego con Borges en un

<sup>4</sup> *La batida* es *The dragnet* (o *La redada*, 1928) y *La ley del hampa* es *Underworld* (1927), ambas dirigidas por Josef von Sternberg.

<sup>5</sup> *El gran juego* o *El signo de la muerte* (1934) de Jacques Feyder.

<sup>6</sup> *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, 1934) de Howard Hawks, y *Vive como quieras* (*You can't take it with you*, 1938) de Frank Capra.

<sup>7</sup> «*Con Borges frente a Emma Zunz de Borges*», por Agustín Mahieu. En *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 11 de febrero de 1973.

café cercano. La ceguera no es algo que a Borges le resulte fácil de sobrellevar, aunque trata de bromear sobre ella, con esa suave ironía que suele asestar contra sí mismo: «Sólo me falta la sordera ahora —dijo entonces—, para librarme definitivamente de los malos films».

El cuento de Borges, como se recordará, trata de una venganza. Emma Zunz, obrera en una fábrica, atribuye —gracias a una carta tardía de su padre, recibida tras el suicidio de éste en Brasil— al dueño de ese establecimiento la desgracia y prisión de su progenitor, al que acusó de estafa. Para cumplir su venganza, Emma fragua una visita a la fábrica, con el pretexto de contarle supuestos detalles de una huelga, y lo mata. Previamente se acuesta con un marinero desconocido. Más tarde atribuye esa muerte a un intento de violación —logrado— del odiado objeto de su venganza. Dibujada la situación, real en sí misma, con sólo dos o tres diferencias de tiempo y lugar, convence a todos del ultraje.

Durante nuestra conversación, Borges también se refirió a la versión cinematográfica argentina del cuento, el largometraje *Días de odio* (1954), de Leopoldo Torre Nilsson. Así, se mezclan recuerdos, palabras en francés (Borges, quizás al oír los diálogos del film, comenzó a preguntarme detalles en ese mismo idioma) y acotaciones sobre el cuento, sobre sus personajes, acerca de paisajes pensados para Villa Crespo... El resto es una reflexión sobre el cine, sobre las formas en que puede adaptarse la literatura a la imagen y —entre otras cosas— al proceso de la creación. He aquí algunos pasajes del diálogo:

—«Bueno, hemos visto el film, hemos tratado de contarle algo de las imágenes de este nuevo Emma Zunz. ¿Qué le parece en relación al cuento?»

J.L.B.—Creo que lo han seguido. En *Días de odio* de Torre Nilsson por ejemplo, había una escena ridícula... la muchacha tenía un novio, había una fiestita en Parque Lezama, a la que ella iba. Todo eso debilita el cuento, se notaba que eran ripios.

—Pero aquí también las había, había imágenes tendentes a lo sentimental, a las metáforas...

J.L.B.—Bueno, pero como yo no veo la imagen, las imágenes no son ya sentimentales o duras, no existen... Pero es que el film no debe ser sentimental, el cuento no es sentimental, porque se trata de una venganza. Y la venganza me parece una cosa innoble.

—La imagen, cuando ella atraviesa un momento decisivo, o cuando el marinero le hace el amor en el hotel del puerto, se alterna con otras imágenes reminiscentes de su infancia, con caballos galopando junto al mar... bellas pero quizá demasiado metafóricas.

J.L.B.—Bueno, eso está bien si sucede una vez... si no, sería muy raro.

—Se repite cinco o seis veces, en distintos tramos.

J.L.B.—Bueno, cinco o seis veces, creo que ya es un abuso. Si en lugar de un caballo tenemos una tropilla... Pero es que el cuento no debe ser sentimental. ¿Qué dice usted, que las imágenes coinciden demasiado?

—Parecen coincidir con los recuerdos de una infancia feliz.

J.L.B.—Bueno, sería para hacerla simpática a ella, ¿no? Se entiende que la heroína de un film debe ser simpática. Pero la heroína del cuento no es simpática. Lo que