

del Azar Todopoderoso: la lotería. Pero el azar ¿no será la forma en que se manifiestan las conspiraciones de los hombres?»<sup>14</sup>.

No mucho después, revistas de cine inglesas descubren también un «mundo borgiano» en los films de Nicolas Roeg (*Performance*, *Don't Look Now*) y comienza, asimismo, la costumbre de utilizar frases o títulos de cuentos de Borges para titular sus notas. También la crítica del *New Yorker* americano, Pauline Kael (diciembre de 1973) menciona repetidamente a Borges en un artículo sobre el citado film de Roeg. Su interés por Borges y su mundo transferido o citado en cine nos fue corroborado en una entrevista personal en New York, precisamente ese mismo año de 1973 (donde por otra parte hablamos extensamente sobre la obra de Torre Nilsson y Bertolucci). En Francia seguía el borgismo: Jacques Lourcelles (*Présence du cinéma* 20; marzo-abril de 1964): titulaba un ensayo sobre el cine de Samuel Fuller, «Thème du Traître et du Héros...». Por su parte *Positif* (febrero de 1964) traducía un artículo del italiano Gofredo Fofi, «Borges et le cinéma» y a continuación incluía la crítica de Borges sobre *Citizen Kane* publicada originariamente en *Sur* y que hemos citado anteriormente.

Y así se podría seguir indefinidamente, con citas o estudios que aumentan a medida que pasa el tiempo. Más importante nos parece la influencia interna de Borges en ciertos films —Peter Greenaway nos admitía, por ejemplo, la presencia «in mente» de «El jardín de senderos que se bifurcan», cuando creaba su famoso film *El contrato del dibujante*—. Y aún más borgiano fue, y sin duda en forma no deliberada, el documental de Alain Resnais sobre la Biblioteca Nacional de París: *Toute la mémoire du monde*, en fecha tan temprana como 1956.

Y ya es oportuna una breve reseña de los films hechos a partir de obras y argumentos originales de Borges, así como los documentales argentinos donde aparece.

## Películas

La primera fue *Días de odio* (1954) de Leopoldo Torre Nilsson, basada en el relato *Emma Zunz*. En más de una ocasión, entre ellas en la entrevista que le hicimos y que se anota antes, Borges ha proclamado sus reservas sobre este film; señalaba, entre otras cosas, que su cuento se diluía entre nuevos incidentes insertados para llegar a la dimensión de un largometraje. Proponía su inclusión en una película dividida en tres partes, con otros tantos relatos. Pero lo mismo pensaba el director, Torre Nilsson, que en un artículo (*Gente de Cine*, n.º 29, enero-febrero de 1954) posterior al rodaje, señalaba que su proyecto era darle una duración de 25 minutos, como un episodio unido a otros dos relatos. Imposiciones de producción obligaron al alargamiento de *Emma Zunz* en el definitivo *Días de odio*. Hay que admitir que Borges colaboró con Torre Nilsson en el guión, por lo cual se supone que fue también responsable.

A pesar de esos desequilibrios que afectan el laconismo de la historia, *Días de odio* posee hallazgos de estilo y lenguaje que lo tornan insólito dentro del panorama del cine argentino de la época.

<sup>14</sup> En «L'idée maîtresse ou le complot sans maître», *Cahiers du Cinéma*, n.º 128, febrero de 1962.

*Hombre de la esquina rosada*, estilizada historia de guapos con final sorpresivo y relatada en primera persona por uno de sus protagonistas (hasta que al final éste aparece dirigiéndose a «Borges») tiene en apariencia una posibilidad realista y hasta cierto pintoresquismo, con «guapos del 900», peleas a cuchillo y una dosis de pasión y muerte que invitaba (invitó) a explotar las vertientes espectaculares. Estas apariencias (desmentidas por el artificio verbal de un irónico costumbrismo) facilitaron su atracción como relato cinematográfico. Lo fue en el film (1962) de René Mugica, adornado —al situarse un 25 de mayo de 1910, fecha del Centenario de la Independencia— por fiestas populares y folklóricas y carreras de caballos típicas («cuadreras») que servían de fondo a la lacónica trama.

Hecha con solvencia profesional y ciertas intenciones sociales, que Mugica comentó, entre sus propósitos, como retrato de un personaje trágico acostumbrado a matar en desafíos sin nombre, tiende a trasmutar esos lineamientos con cierto *pathos* de tragedia clásica, sobre el fondo del color local. A Borges le gustó.

## Borges como guionista de dos películas

En *Invasión* y *Los otros*, dos films dirigidos por Hugo Santiago, Borges redactó dos sinopsis de sus argumentos originales, escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

«*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita.»

Para *Los otros*, la sinopsis fue algo más larga:

«El hijo de un librero de París se suicida. Su padre, hombre de cincuenta y tantos años, que creía haberlo comprendido, ahora siente que nunca lo conoció, y lo busca entre los que fueron sus amigos.»

Antes hubo un baile de máscaras, un film que está por hacerse, el simulacro de un duelo y una partida de póker que era realmente un duelo. Después busca la muerte. Y después, cuando el librero avanza en la busca, hechos de más en más imprevisibles, que empiezan a poblarla.

Hay un hombre que se asombra de ser alguien, un mago que dice llamarse Artajerjes, una mujer que el hijo había amado y un jugador abandonado. Hay el film que estaba por hacerse y no se hace, la muchacha que no olvida el otro lado del mar y hay una aparición en una cabalgata. Hay otro hombre que arroja dinero al fuego y azota porque sí a la muchacha, hay el librero que reencuentra el amor en esa muchacha y esa muchacha que lo engaña con un desconocido que se parece al hijo muerto. Y hay un crimen en un Observatorio y una revelación final.

Después de la muerte del hijo, el librero pasó de ser un hombre a ser otro, y a ser otro, después. El no intervino en estos cambios, algo que no entendió le sucedía y lo arrastraba. Fue el que se asombra de ser alguien, el mago que aparece y desapa-

rece, el violento que arrebató su dinero al jugador y lo golpeó, el desconocido que durante una noche le robó la mujer. Dejó de ser él mismo para ser tantos. Ahora puede ser tantos y ya no sabe quién es.»

*Invasión* (1969) de Hugo Santiago tenía varias singularidades; por descontado el hecho de poseer un argumento original de Borges y Bioy Casares. Eso sucedía por primera vez en el cine. También poseía una canción, «Milonga de Manuel Flores», con música del famoso bandoneonista y autor de tangos Anibal Troilo y letra de Borges. Uno de sus actores protagonistas era Juan Carlos Paz, músico prestigioso e introductor del dodecafonismo en Argentina. Según su ficha técnica, el guión cinematográfico, sobre el argumento citado, estaba firmado por el mismo Borges y el director, Hugo Santiago.

La brevísima sinopsis de *Borges* es, sin embargo, suficiente para un film que es a la vez transparente como acción e inescrutable para los que —inútilmente— tratan de hallarle símbolos concretos. Como las referencias: la ciudad de Aquilea, que desprende cierta carga mitológica, es también un Buenos Aires gris y sin acotaciones de crónica, tan abstracta como la *Alphaville* de Godard.

Esa resistencia a reducirse a la crónica interpretable o a las alegorías fáciles (los atacantes y defensores de una ciudad ya derrotada; entre un pasado en extinción y un futuro tecnócrata) hace que *Invasión* sea un film complejo y difícil, un juego que, como dice Borges, es una batalla infinita.

*Les autres* (1974) dirigido también por Hugo Santiago, esta vez en Francia, tiene argumento y guión de Borges, Bioy Casares y el mismo Hugo Santiago. Como se advierte en la enumeración de peripecias y personajes descritos en la sinopsis de Borges, el film acumula (con ironía, tal vez) una barroca serie de elementos novelescos, o más bien la panoplia de ingredientes que poseían las películas de Hollywood de la gran época. Todo eso y el proceso de rodaje de un film. El mismo Santiago dice<sup>15</sup>: «Trama perfectamente clásica, organizada sin duda según tradiciones en parte anglosajonas, en parte orientales (...) con una originalidad: que la "explicación final" del misterioso entramado, y que lo aclara por completo, es también ella fantástica. Ni símbolos directos, sin embargo, ni alegorías: lo fantástico como medio de atravesar la realidad para llegar a una realidad distinta, lo fantástico como operación analógica: un itinerario, una cadena de analogías.»

Es una buena explicación para un film que encubre y descubre otro film posible. Donde el proceso sutil de imagen y sonido quizá sólo podría compararse con alguna película de Raúl Ruiz.

Ya aludido el (mediocre) *Emma Zunz* de la televisión francesa, habría que agregar aún el notable *Strategia del ragno* (1970) de Bernardo Bertolucci, que es una variante muy personal del «Tema del traidor y del héroe» de Borges. El tema del traidor que fue héroe, se transforma en Bertolucci en una continuidad entre el pasado (el padre) y el hijo que busca la clave de su vida y que en cierto modo se confunde con él (el mismo actor además, interpreta a padre e hijo). Pero el núcleo de la versión de Bertolucci es la inquietante idea del fascismo, no como proceso histórico cerrado, sino como una continuidad de conductas y psicologías, más allá de la ideología.

<sup>15</sup> Hugo Santiago. «Introducción». Citado por E. Cozarinsky en *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974.

También se ha hablado ya de la tardía versión de *Los orilleros* retomado por Ricardo Luna (1975). Fue una versión respetuosa, pero que no penetra demasiado en el tema, que en palabras de Borges<sup>16</sup> «Nació del tema del duelo desinteresado entre desconocidos que me fue referido más de una vez en Palermo, en Chivilcoy y en la República Oriental. Figura con frecuencia en las novelas de Eduardo Gutiérrez y yo lo aproveché por primera vez en el relato "Hombres pelearon" y en el demasiado conocido "Hombre de la esquina rosada".»

Este último cuento conoció también una versión de Televisión Española (de Miguel Picazo) dentro del ciclo «Escrito en América». *El muerto*, por su parte, una historia que agrada a Borges, tuvo varios interesados en adaptarla. Primero Manuel Antín, que perdió los derechos por algún olvido del autor, que a su vez los había entregado a una productora americana, que tampoco lo hizo. Por fin fue Héctor Olivera, quien lo realizó en 1975, en coproducción con España (donde fue rebautizado como *Cacique Bandeira*). Era muy difícil traducir la sutileza de su trama del triunfador condenado desde el principio a perderlo todo. Borges, en nuestra entrevista ya citada, decía: «Ese argumento era lindo, realmente. Además, sin quererlo, viene a ser como un símbolo de la vida humana. Porque también a uno le dan todo, o casi todo. Y le quitan todo.»

Por último (aunque seguramente no será el último) existe otro film reciente que sin duda se inspira en el relato de Borges «Historia del guerrero y la cautiva» (uno de los cuentos que figuran en *El Aleph*) y es *Guerreros y cautivas* (1989) de Edgardo Cozarinsky. Erudito borgiano, como se advierte en su libro *Borges y el cine*, no pudo evitar, sin embargo, el arduo, casi insoluble problema de traducir la esencia del mundo borgiano. Pese a su cuidado, el film no pudo sortear el peligro de rellenar y dramatizar un discurso escueto con numerosos acontecimientos ilustrativos. Es cierto que no se pretenden como adaptación explícita del relato borgiano.

Habrá que mencionar, por fin, varios documentales hechos con Borges. El primero (*Borges*) fue realizado por Angel Bellaba en 1961. Adolfo García Videla, por su parte, un documental cuantioso (cerca de una hora) con la asidua presencia del autor, rodado en Buenos Aires y completado en México: *Los paseos con Borges* (1978-79). Ricardo Wullicher, en 1978, recogió en otro film que refleja la fama multitudinaria y bastante distorsiva, del autor de *El Aleph*, ya explicitada en su título: *Borges para millones*. Ese mismo año, Alberto Di Zeo emprendía otro documental que introducía un elemento insólito: el propio Borges aparecía narrando —e ilustrando— sus relatos de duelos a cuchillo. No he visto ese film, pero del mismo conservo una fotografía donde se ve a Borges empuñando un cuchillo<sup>17</sup>. Este film, cuyo título definitivo se perdió entre los papeles de un viaje a Europa, sirve, sin embargo, de apropiado colofón a esta sumaria historia de las complejas relaciones entre Borges y el cine, entre el cine y Borges.

<sup>16</sup> Entrevista de La Opinión Cultural: «Borges y Bioy Casares. *Los orilleros*» (1975).

<sup>17</sup> Puede verse, además «El desafío», en *Historia del tango* y «El puñal» en Evaristo Carriego.

**José Agustín Mahieu**