

Edgardo  
Cozarinsky

# BORGES

EN / Y / SOBRE  
CINE



espiral / ensayo

**EDICIONES  
ALPHAVILLE**



**Espiral/Fundamentos**

**BORGES**

**EN / Y / SOBRE**

**CINE**

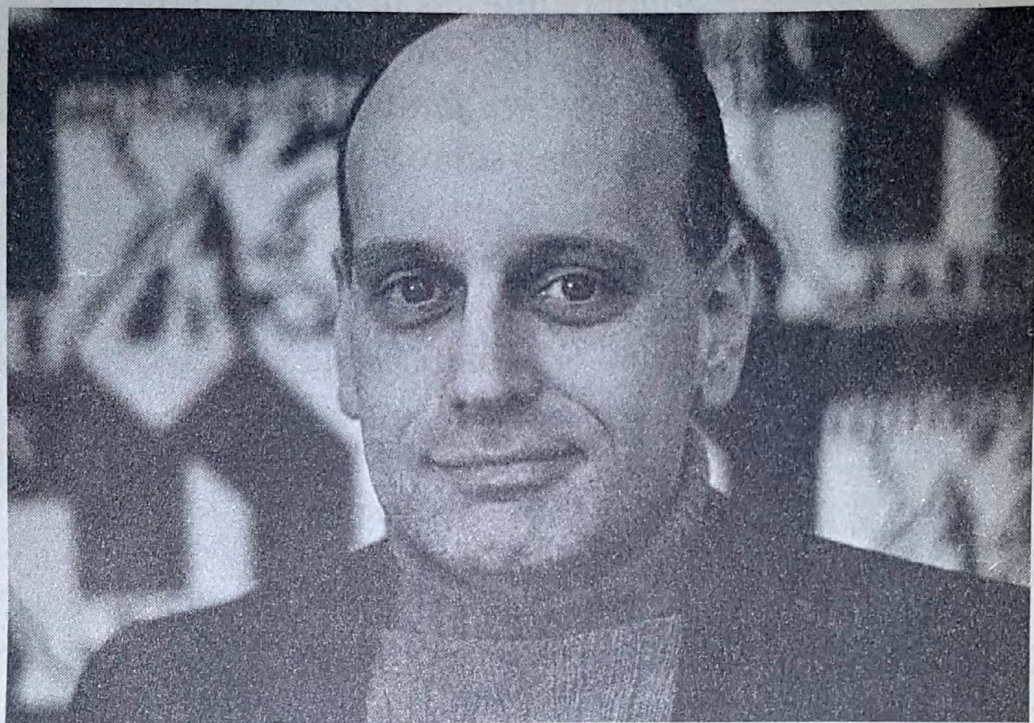
**Colección Espiral, dirigida por Julián Ríos**

Portada de Manuel Blanco y Emilio Urdiales.  
Fotografía portada por cortesía de la Agencia Suri Press.

- © Edgardo Cozarinsky, 1980
  - © Editorial Fundamentos, 1981
- todos los derechos en lengua castellana.

ISBN: 84-245-0304-X  
Déposito Legal: M-1379-1981

Impreso por Gráficas Julián Benita. Ulises 95. Madrid 33  
Printed in Spain



#### EL AUTOR:

Edgardo Cozarinsky nació en Buenos Aires y vive en París desde 1974. Ha escrito ensayos sobre Henry James, sobre Borges, sobre el chisme como modelo de toda actividad narrativa. Su libro de ficción *Vudú urbano* aparecerá en Francia y en España en 1981. Ha escrito y realizado, además, tres films de largometraje: "...” (*Puntos suspensivos*), *Les Apprentis-Sorciers* y *La Guerre d'un Seul Homme*.

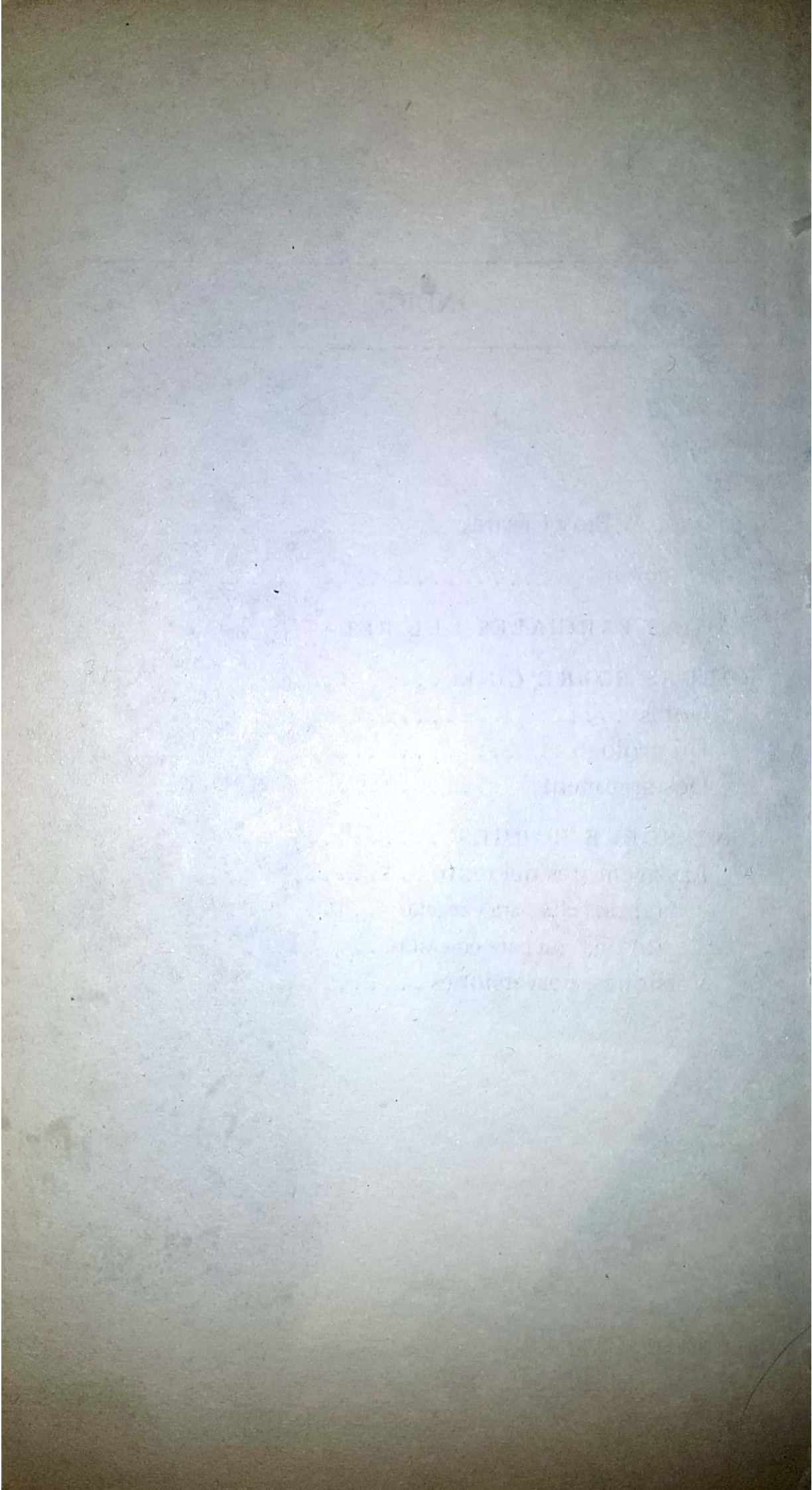
## LA OBRA:

En 1935, en el prólogo a la *Historia universal de la infamia*, Borges reconocía que sus primeros ejercicios de ficción derivaban del cine de von Sternberg. En 1940, en la *Antología de la literatura fantástica*, uno de los siete renglones que informaban sobre su persona anunciaba que “escribe en vano argumentos para el cinematógrafo”... La relación entre Borges y el cine ha sido tan laberíntica e inesperada como la de sus personajes con el tiempo. Este libro hace el inventario de sus numerosos, aun contradictorios aspectos. Incluye, entre otros textos, las notas que entre 1931 y 1944 publicó en *Sur* sobre films particulares y distintos aspectos del lenguaje cinematográfico. A partir de ellas, Edgardo Cozarinsky tira todas las líneas que vinculan con el cine la obra escrita, tan pura y desafiantemente verbal, de Borges: citado por Godard y Resnais, adaptado por Bertolucci o confundidas sus facciones con las de Mick Jagger, Borges ya ha ingresado en una mitología cinematográfica, donde ocupa un sitio no menos insólito que el de su obra en la literatura universal.

## PROLOGO

*Este libro admirable, tan ameno y tan útil, que nos propone Edgardo Cozarinsky, me trae recuerdos de los primeros años de mi amistad con Borges. Por aquel entonces hablábamos mucho de libros y de películas (con propensión por las tramas: tramas de novelas, de cuentos, de películas y, aun, de poemas, como los de Hugo y los de Browning). El cinematógrafo siempre fue para él un arte importante. Me atrevo a suponer que si en esa época Borges hubiera compuesto una lista de las obras que lo conmovieron más, encontraríamos en ella no pocos films. Con todo, una vez me dijo: "En cinematógrafo somos lectores de Madame Delly". Si el aserto importaba una reticencia, su afición por el cinematógrafo aparentemente la ignoraba; a lo sumo cabría interpretarla como un juicio sobre el cine que se había hecho, no sobre el cine posible, pero entiendo que esencialmente es expresiva de la capacidad de Borges de ver de pronto las cosas de una manera nueva, inesperada y verosímil, de su posibilidad de convertirse, en cualquier momento, en una suerte de abogado del diablo. Aquí tal vez podría citar la frase que le oí a un muchacho, en una librería del Boulevard Saint Michel: "Las opiniones de Borges me enojan dos veces. La primera, cuando las encuentro arbitrarias. La segunda, cuando las encuentro justas".*

*Adolfo Bioy-Casares*





## PRESENTACION

En 1935, en el prólogo a la *Historia universal de la infamia*, Borges reconocía que sus primeros ejercicios de ficción derivaban del cine de von Sternberg; en 1940, en la *Antología de la literatura fantástica*, uno de los siete renglones informativos sobre su persona anunciaba: “escribe en vano argumentos para el cinematógrafo”.

La relación de Borges y el cine ha sido tan laberíntica e inesperada como la de sus personajes con el tiempo, y este libro propone un inventario, necesariamente provisorio, de sus numerosos, aun contradictorios aspectos. Su centro, desde luego, son las notas que entre 1931 y 1944 Borges publicó en *Sur* sobre films particulares y distintos aspectos del lenguaje cinematográfico. Esas notas, sin embargo, son sólo la más explícita de las referencias al cine dispersas en un texto espléndidamente ocasional y sólo aparentemente discontinuo, para el que Borges desdeña el nombre de “obra”. En esa reiteración es posible reconocer no sólo una serie de actitudes ante el cine. Hay ideas sobre toda práctica narrativa, opciones que la composición misma de un relato pone en escena, implícitas en el trato que Borges da al cine: es lo que he procurado señalar en el trabajo que inaugura este libro.

Casi paródica, la huella de Borges sobre críticos y ci-

neastas que eligieron citarlo (personas coincidentes, a veces), y sobre los films que adaptaron sus relatos o tradujeron sus argumentos originales, es el material expuesto en la última parte del volumen; con menos erudición que humor, con más curiosidad por lo imprevisible del resultado que sumisión a cualquier prejuicio de fidelidad.

El previsible resultado es un libro que no incorpora linealmente esos materiales. Respeta, más bien, su alteridad, permitiéndoles que irradian en direcciones dispares a partir de un centro común. Pudo redactarse y compilarse gracias a la generosidad y la paciencia de Adolfo Bioy Casares y Alberto Tabbia; también, por la buena voluntad de Carlos Clarens, Jorge Dana, Eduardo de Gregorio, Bernard Eisen-Schitz, Paulina y Guillermo Fernández Jurado, Hugo Santiago y Emilio Soler. A todos ellos mi gratitud.

Este volumen no sólo “corrige, aumenta y pone al día” un libro que, bajo el título *Borges y el cine*, desapareció en 1974 en la Argentina. Es la primera edición que respeta el título originalmente elegido para el volumen. También incluye material que sólo había aparecido en la edición italiana (Il Formichiere, 1978), otro agregado para la edición francesa (Albatros, 1979) y varias nuevas adiciones. Pienso que a Borges no le desagradaría la idea de un libro cuyas diferentes ediciones no coinciden, ni en título ni en contenido.

*Edgardo Cozarinsky*

París, junio de 1980.

## MAGIAS PARCIALES DEL RELATO

“Les écrivains ont toujours eu l’ambition de faire du cinéma sur la page blanche: de disposer tous les éléments, et de laisser la pensée circuler de l’un à l’autre”.\* (Jean-Luc Godard, entrevistado en *Cahiers du Cinéma* 171, octubre 1965).

\* “Los escritores siempre tuvieron la ambición de hacer cine sobre la página en blanco: de disponer todos los elementos, y dejar que el pensamiento circule del uno al otro”.

CONTENTS

Introduction ..... 1

Chapter I ..... 10

Chapter II ..... 25

Chapter III ..... 45

Chapter IV ..... 65

Chapter V ..... 85

Chapter VI ..... 105

Chapter VII ..... 125

Chapter VIII ..... 145

Chapter IX ..... 165

Chapter X ..... 185

Chapter XI ..... 205

Chapter XII ..... 225

Chapter XIII ..... 245

Chapter XIV ..... 265

Chapter XV ..... 285

Chapter XVI ..... 305

Chapter XVII ..... 325

Chapter XVIII ..... 345

Chapter XIX ..... 365

Chapter XX ..... 385

Chapter XXI ..... 405

Chapter XXII ..... 425

Chapter XXIII ..... 445

Chapter XXIV ..... 465

Chapter XXV ..... 485

Chapter XXVI ..... 505

Chapter XXVII ..... 525

Chapter XXVIII ..... 545

Chapter XXIX ..... 565

Chapter XXX ..... 585

Chapter XXXI ..... 605

Chapter XXXII ..... 625

Chapter XXXIII ..... 645

Chapter XXXIV ..... 665

Chapter XXXV ..... 685

Chapter XXXVI ..... 705

Chapter XXXVII ..... 725

Chapter XXXVIII ..... 745

Chapter XXXIX ..... 765

Chapter XL ..... 785

Chapter XLI ..... 805

Chapter XLII ..... 825

Chapter XLIII ..... 845

Chapter XLIV ..... 865

Chapter XLV ..... 885

Chapter XLVI ..... 905

Chapter XLVII ..... 925

Chapter XLVIII ..... 945

Chapter XLIX ..... 965

Chapter L ..... 985

El cine (más bien una idea del cine) aparece asociado en Borges a la práctica de la narración, aun a la posibilidad misma de abordar la narración. Aparece, también, como material de lectura, uno entre innumerables motivos de reflexión que prodiga el universo. Los ejemplos que el cine le ofrece ilustran temas muy dispares: la hilaridad del público de Buenos Aires ante algunas escenas de *Hallelujah* y de *Underworld* provoca un comentario de "Nuestras imposibilidades" (artículo de 1931, incluido al año siguiente en *Discusión* y suprimido en la reedición de 1957); gracias a von Sternberg verifica una hipótesis sobre el funcionamiento de todo relato ("La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia", *Discusión*); Joan Crawford se asoma al segundo de esos ensayos y Myriam Hopkins a la "Historia de la eternidad" en el libro homónimo; "el impetuoso film *Aleluya*" es una entre muchas consecuencias de la importación de negros a América, enumeradas en "El espantoso redentor Lazarus Morell", *Historia universal de la infamia*; Lane, traductor pudoroso, es comparado con la entonces rígida censura de Hollywood ("Los traductores de las 1001 noches", *Historia de la eternidad*).

Por aquellos años, la mera difusión de apariencias era para Borges un incalculable enriquecimiento que el cine aportaba a la vida; tal vez porque sabía reconocer

en esas apariencias, aun ficticias (¿sobre todo porque ficticias?), los signos de un contexto más vasto: en un aparte —suprimido al reeditarse *Discusión*— de “El otro Whitman”, artículo fechado en 1929, Borges se refiere a la incomunicación en que viven los habitantes de “las diversas Américas” y aventura: “incomunicación que el cinematógrafo, con su directa presentación de destinos y su no menos directa de voluntades, propende a levantar”. Este catálogo podría extenderse sin esfuerzo; importa comprobar, solamente, hasta qué punto el cine era un hábito para el joven Borges, un accesible repertorio de referencias, tan visitado como la *Encyclopaedia Britannica* o la no impresa realidad.

La imagen de la literatura, o la historia, o la filosofía, como un único texto desperdigado en innumerables fragmentos, aun contradictorios, que solos no la representan ni juntos la agotan, también es la que el cine compone, hacia entonces, ante Borges. Con más soltura aún que aquellas disciplinas prestigiosas, esta idea pudo encarnarse en los films que Borges frecuentaba y citaba, con frecuencia menor a partir de los años 40; un cine que, a pesar de Eisenstein y Welles, aún podía aparecer como un arte no estorbado por demasiados nombres propios. Era, sobre todo, una práctica casi libre de bibliografías y academias. Allardyce Nicoll, cuyo *Film and Theatre*, 1936, considera Borges un ejercicio de pedantería, le parece “versado en bibliotecas, docto en ficheros y absoluto en catálogos”; también “casi analfabeto en boleterías”...

En ese ámbito, muchos oscuros narradores practicaban aquella “diversa entonación de algunas metáforas” (“La esfera de Pascal”, *Otras inquisiciones*) cuya historia tal vez sea la historia universal. “I think nowadays, while literary men seem to have neglected their epic duties, the epic has been saved for us, strangely enough, by

the Westerns”; “during this century... the epic tradition has been saved for the world by, of all places, Hollywood”<sup>1</sup> (Borges entrevistado por Ronald Christ en *The Paris Review* 40, invierno-primavera 1967).

Si bien Hollywood pudo componer un texto cinematográfico a la vez artesanal y colectivo, comparable con las antiguas sagas, la predilección de Borges por ese texto es, *horribile dictu*, sofisticada. Para desdeñar los films que von Sternberg compuso en torno a Marlene Dietrich, Borges vindica reiteradamente sus anteriores films de acción, y en la entrevista citada recuerda que “when I saw the first gangster films of von Sternberg I remember that when there was anything epic about them —I mean Chicago gangsters dying bravely— well, I felt that my eyes were full of tears”.<sup>2</sup> Pero Sternberg no era Wellman ni Hawks ni Walsh, figuras que podían encarnar más plausiblemente al escaldo cinematográfico. Es evidente que Borges se sentía atraído por la estilización que von Sternberg imponía a personajes, ambientes y convenciones cuya violencia habitual es menos elíptica, menos irónica que la de films como *Underworld* o *The Docks of New York*.

No es casual que von Sternberg sea el único director de cine que Borges cite asiduamente en sus escritos, y que esa cita aparezca en los tempranos estudios sobre método narrativo incluidos en *Discusión*, así como en el prólogo de 1935 para la *Historia universal de la infamia*.

---

<sup>1</sup> “En estos tiempos en que los literatos parecen haber descuidado sus deberes épicos, creo que lo épico nos ha sido conservado, bastante curiosamente, por los westerns”; “en este siglo... el mundo ha podido conservar la tradición épica nada menos que gracias a Hollywood”.

<sup>2</sup> “Cuando vi los primeros films de gangsters de von Sternberg, si había en ellos cualquier cosa épica —como gangsters de Chicago muriendo valientemente— bueno, recuerdo que los ojos se me llenaban de lágrimas”.

donde la invocación a lo épico se resuelve en un ejercicio de ilusionismo verbal. En el prólogo de 1954, Borges escribe de ese libro: "Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar". El cine, desde luego, es esa superficie de imágenes, y bajo las palabras de ninguna literatura puede hallarse algo, pero aceptar y exhibir que se trabaja contra la función referencial del lenguaje es una actitud tan escéptica y cultivada como la nostalgia de la épica, como el desdén por el individualismo romántico.

2

Menos ascético que Valéry, Borges puso en práctica su desconfianza de la novela. Es conocida su impaciencia ante la mera extensión: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario" (Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*). Esta desenvoltura destierra la posibilidad misma de abordar un género que, para ilustrar un carácter, para graduar sus episodios, requiere una orquestación, inevitablemente pausada, de circunstancias particulares, de informaciones anodinas. Borges también ha explicado que el talento de Hawthorne se prestaba mejor al cuento que a la novela porque prefería partir de situaciones, no de personajes. "Hawthorne primero imaginaba, acaso involuntariamente, una situación y buscaba, después, carac-



teres que la encarnaran. No soy un novelista, pero sospecho que ningún novelista ha procedido así... Ese método puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan" ("Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*).

Recelo ante las dimensiones que exige la novela, aprecio por un formato ("resumen", "comentario") que haga visible "la forma general"... Como expresión de un dé "én flexible, dispuesto a admitir una ocasional grandeza en la práctica de un género (que se considera) equivocado, aquel "si la hay" pertenece a la misma familia que los reparos más tajantes de Valéry. Pero el interés de esta indiferencia es que no supone rechazo de la narración. El análisis sumario de los rasgos más propios de la "ficción" en Borges revela su narratividad indisimulable. El texto puede ser una reseña de obras literarias inexistentes ("El acercamiento a Almotasim", "Examen de la obra de Herbert Quain"), la exposición de teorías apócrifas ("Tres versiones de Judas", "Los teólogos"), el informe sobre una realidad inventada ("La lotería en Babilonia", "La biblioteca de Babel"), aun la asociación de episodios probables mediante un vínculo ficticio ("Historia del guerrero y la cautiva", "La busca de Averroes"). Cuanto menos responden esos textos al estatuto aceptado de la ficción, con más fuerza exhiben el procedimiento narrativo, rigiendo una puesta en escena cuyo propósito no es mimético, representativo, sino intelectual: suscitar placer ante el reconocimiento de esa "forma general" que la novela suele postergar.

"La muralla y los libros", "El sueño de Coleridge", "El encuentro en un sueño", "El pudor de la Historia"

suelen ser leídos como ensayos porque están incluidos en un volumen que se anuncia como de ensayos: *Otras inquisiciones*. Su condición real es la de ejercicios narrativos, operaciones que instauran el funcionamiento del relato entre ideas filosóficas, documentos históricos, figuras literarias, tanto como “Historia del guerrero y la cautiva” o “La busca de Averroes”, incluidos en *El aleph* y, por lo tanto, leídos como “ficciones”. En Borges las categorías de lo narrativo no discriminan entre ficción y no ficción; su único propósito es exhibir las propiedades del discurso que les es propio: desentrañar, en el mero acontecer, un diseño que lo rescate del caos, que permita la ilusión del cosmos. Ficción suprema, Tlön cautiva y suplanta al universo real con el espejismo de un orden: “¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *El jardín de senderos que se bifurcan*).

### 3

A veinte años de distancia, Borges dictaminó que sus primeros cuentos “son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas historias” (Prólogo a la reedición de 1954 de *Historia universal de la infamia*). Falsear y tergiversar son verbos que conmueven con su connotación delictiva;

corresponden, sin embargo, a toda trasmisión de un relato: cuento tradicional, chisme, cualquier proyecto de novela al irse transformando en novela redactada, proceden por repetición y modificación de un *pretexto* que anulan. Aquellos “ambiguos ejercicios” (*ibidem*) son particularmente reveladores porque rehusan la invención anecdótica y prefieren una exploración de distintas posibilidades, aun excluyentes, de narración. Para vencer su declarada timidez, Borges escamotea y señala los recursos que maneja.

¿Qué idea se hacía Borges de estos ejercicios en la época de su composición? El prólogo a la primera edición declara: “derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”. Esta enumeración de fuentes y procedimientos, en cambio, no es dispar. El examen de sus ejemplos permite definir el contexto que Borges descubre para aquella idea del cine.

En Stevenson, aun en Chesterton, Borges admira una capacidad para la puesta en escena verbal. “The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web; the characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration. Crusoe recoiling from the footprint, Achilles shouting over against the Trojans, Ulysses bending the great bow, Christian running with his fingers in his ears, these are each culminating moments in the legend, and each has been printed on the mind’s eye for ever. Other things we may forget; we may forget the words, although perhaps it was ingenious and true; but these epochmaking scenes which

put the last mark of truth upon a story and fill up, at one blow, our capacity for sympathetic pleasure, we so adopt into the very bosom of our mind that neither time nor tide can efface or weaken the impression. This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye"<sup>3</sup> (Stevenson: "A Gossip on Romance", *Memories and Portraits*, 1887).

La valoración de ese "aspecto plástico de la literatura" aparece como un momento particular en la evolución de la práctica narrativa durante la segunda mitad del siglo XIX: posterior a la inauguración de una disciplina rigurosa por Flaubert; contemporáneo del primer dominio conquistado por James en la administración de puntos de vista, en la alternancia de "narración panorámica" y "escenificación"; inmediatamente anterior a la consagración de estos recursos como técnica, en la obra siguiente del mismo James, de Conrad, de Ford Madox Ford, en el Joyce de "The Dead"; tradición que, una vez

---

<sup>3</sup> "Los hilos de un relato se entrelazan de vez en cuando y forman una imagen en la trama; de vez en cuando los personajes adoptan alguna actitud, entre ellos o hacia la naturaleza, que deja grabado el relato como una ilustración. Crusoe retrocediendo ante la huella de un pie, Aquiles clamando contra los troyanos, Ulises doblando el gran arco, Christian que corre con los dedos en los oídos: cada uno de éstos es un momento culminante de la leyenda, y todos ellos han quedado impresos para siempre en el ojo de la mente. Podemos olvidar otras cosas; podemos olvidar las palabras, aunque sean hermosas; podemos olvidar los comentarios del autor, aunque hayan sido ingeniosos y veraces; pero estas escenas capitales, que ponen la marca definitiva de la verdad en un relato y, de golpe, colman nuestra capacidad de placer, las adoptamos de tal modo en la entraña de nuestra mente que ni el tiempo ni las mareas pueden borrar o debilitar su impresión. Es éste el aspecto plástico de la literatura: encarnar el carácter, el pensamiento, la emoción en algún acto o actitud que impresione notablemente al ojo de la mente".

reglamentada por Percy Lubbock en *The Craft of Fiction*, no pudo sino languidecer académicamente y extinguirse, como sustento del mejor trabajo cumplido por el *new criticism* en el campo de la ficción.

Borges se refiere a esas imágenes verbales, definitorias, definitivas, como “invención circunstancial” (“La postulación de la realidad”, *Discusión*), tercero, más difícil y eficaz entre los métodos con que el novelista puede imponer una impalpable autoridad al lector. Lo ilustra, generosamente, con un ejemplo de *La gloria de Don Ramiro*; y agrega: “He declarado un ejemplo corto, lineal, pero sé de dilatadas obras —las rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperadamente verosímiles de Daniel Defoe— que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección. Asevero lo mismo de las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos. Es método admirable y difícil, pero su aplicabilidad general lo hace menos estrictamente literario que los dos anteriores” (artículo citado, *Discusión*; el texto transcrito es el de la reedición de 1957; la edición original de 1932 dice “novelas cinematográficas, oculares”).

4

¿Qué puede hacer con los instrumentos del novelista un escritor cuyos hábitos intelectuales, cuyo trabajo sobre el lenguaje predisponen a la redacción de textos breves e intensos, intolerantes con las necesarias larguras de la novela? ¿Es posible, en vez de hallar en el curso de la narración momentos privilegiados, partir de un ordena-

miento de esas "visiones" y omitir el tejido conectivo que debería vincularlas? Más aún: esas imágenes, memorables dentro de un relato, de un desarrollo, de una duración ¿podrán, aisladas, suscitar fantasmagóricamente la narración ausente que es su "larga proyección"? *Evaristo Carriego* propone una respuesta.

Sólo comparable con el *Gogol* de Nabokov como ejemplo de absorción de una figura de escritor por otra (aunque la estatura menor de Carriego haga más visible el proceso), esa instancia de biografía literaria también es un primer acercamiento de Borges a la "ficción" que una timidez particular le veda, "tergiversación" y "falsificación" discretas de una historia ajena que es apenas pretexto. Reiteradamente, Borges declara las vacilaciones, los obstáculos que va encontrando en el proceso de redactarla. En el primer capítulo —"Palermo de Buenos Aires"— se lee: "el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí". ¿Cómo mostrar el Palermo anterior al barrio que él conoce? "Recuperar esa casi inmóvil prehistoria sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos (...) Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas vinateras, 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 terceros; 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".

Entre estos ejemplos se establece una relación. Ste-

venson expone sus observaciones de lector, y en ellas busca apoyo para su método. Borges, que las suscribe, las ve aplicadas en los films de von Sternberg, y en un libro temprano, donde vacila ante esa misma ficción cuyos elementos invoca, ensaya la magia de suscitar una realidad más amplia, innumerable, nombrando instantes memorables que la postulen. El cine le sugiere la posibilidad de vincular esos momentos mediante una sintaxis menos discursiva que la verbal. Es allí donde aparece una noción que podría llamarse de "montaje", operando en textos hechos con palabras. Aquel "proceder cinematográfico", aquella "continuidad de figuras que cesan" serán el método declarado en los relatos de la *Historia universal de la infamia*. "La Historia (que a semejanza de cierto director cinematográfico procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de...": tal la obertura de uno de los capítulos que dividen, e integran, "El asesino desinteresado Bill Harrigan".

Los relatos de *Historia universal de la infamia* ilustran puntualmente las observaciones de Chesterton sobre Stevenson ("these flat figures could only be seen from one side. They are aspects or attitudes of men rather than men")<sup>4</sup>, sobre "our modern attraction to short stories" y la "short story of today": "We get a glimpse of grey streets of London or red plains of India, as in an opium vision; we see people, arresting people with fiery and appealing faces. But when the story is ended, the people are ended"<sup>5</sup>. En la medida en que ignoran esa

---

<sup>4</sup> "Estas figuras chatas sólo podían ser vistas de un solo lado. Antes que hombres son aspectos de hombres". G. K. Chesterton: *R. L. Stevenson*. London, Collins, 1928.

<sup>5</sup> "nuestra atracción moderna por la narración 'breve", "la narración breve de hoy": "Tenemos un atisbo de calles grises de Londres o rojas llanuras de la India, como en una visión del opio; vemos gente, gente cautivante con caras atractivas e intensas. Pero cuando termina la narración, la gente está terminada". G. K. Chesterton: *Charles Dickens*. London, Dent, 1906.

“huge hospitality for their own characters”<sup>6</sup> de los grandes victorianos —Dickens, Thackeray o Trollope— y prefieren, como Stevenson, cierta delgadez en las figuras, la simplificación propia del teatro de títeres, la bidimensionalidad de las ilustraciones coloreadas, esos primeros ensayos de ficción de Borges ponen en escena un mecanismo narrativo antes que una narración particular, y lo hacen con evidente conciencia de que ese mecanismo es el mismo en la ficción escrita y en la cinematográfica (puede vincularse este procedimiento con el de Nabokov en “The Assistant Producer”, cuento incluido en *Nabokov's Dozen*: los destinos de varios aventureros rusos exiliados en el Berlín de los twenties, y ocasionalmente vinculados al cine como extras, se resumen en tomas, secuencias, efectos de iluminación y montaje, para declarar una clave paródica).

Hay un momento, que podría situarse entre *Evaristo Carriego* y la composición de “Hombre de la esquina rosada”, en que Stevenson y von Sternberg suscitan por igual la atención de Borges, en que parece posible someter a los guapos del 900 y a Palermo a un tratamiento verbal equivalente al que *Underworld* aplica a Chicago y a sus gangsters. Impaciente ante las servidumbres que la novela parecía imponer al ejercicio de la ficción, Borges lo aborda por el cultivo de una magia lúcida: poco importa si guiado por las posibilidades que el cine le develaba en las narraciones de sus escritores preferidos, o que éstas le permitían advertir en el cine.

---

<sup>6</sup> “amplísima hospitalidad para sus propios personajes”. G. K. Chesterton: *R. L. Stevenson*.



Continuidad, discontinuidad: es a partir del lenguaje cinematográfico que Borges hace jugar a estas nociones en sus primeros ensayos de ficción.

Toda narración opera, tradicionalmente, con sucesivos efectos de continuidad; sus efectos de suspenso derivan de un aparente defecto de continuidad, rescatado sucesivamente en una continuidad mediata. A la poesía, en cambio, la tradición asigna la tarea de estructurar sus intensidades en una relación espacial, ignorando toda exigencia de conexión que no sea formal. Una de esas relaciones (que Borges cultivó ya en sus primeras ficciones, con la evidente fruición de organizar su prosa en una forma sin lugar en la novela del siglo XIX) es la enumeración. En el principio de todo trabajo retórico con la forma enumerativa hay una invocación a la supuesta "variedad inagotable de lo creado" por la disparidad de los indicios que la aluden, procedimiento cuya genealogía ilustre, teológica y panteísta, no se reduce a la "enumeración caótica" (Spitzer) vinculada con cierta idea de modernidad. Un rasgo, sin embargo, es invariable: se trata, siempre, de una operación doble, que dice para señalar lo tácito, donde el hiato importa tanto como los hitos que delimitan su extensión. Decir lo indecible es su propósito; su índole, aunque fiada a un modo único, es, como la del relato mismo, sintáctica.

En la enumeración, la discontinuidad del texto presente aparece investida con el prestigio de ser signo de un texto ausente, mayor. Al escribir sobre Whitman, tanto en *Discusión* como en *Otras inquisiciones*, Borges sugiere que las contradictorias informaciones sobre la "persona" del poeta, dispersas en su obra, lejos de impugnar esa figura confirman su estatura mítica. Un mecanismo parecido rige los elencos de unidades irreconciliables o meramente dispares, que esbozan un vértigo ante

lo infinito en cuentos como "El aleph", "El zahir", "La escritura del dios", aun en la lista, comparativamente breve, de encarnaciones de "El inmortal".

Ya en la *Historia universal de la infamia* las enumeraciones exhiben su funcionamiento a modo de ilusionismo encubierto: luciendo aquellas propiedades del relato que suelen escamotearse en el acto mismo de emplearlas; su ejemplo más famoso es el elenco de efectos cuya causa fue la veleidosa piedad de Fray Bartolomé de las Casas, en "El espantoso redentor Lazarus Morell". Los términos de estas enumeraciones, o los argumentos enlazados por un discurso, aparecen separados por lo mismo que, como una corriente eléctrica, los une: incongruencia, paradoja, mera alteridad; y el conjunto cotiza la riqueza irónica de esos choques parciales. Sin ese sistema de conflictos y elipses, quedarían abandonados a la inercia de una información, histórica o ficticia, que ningún relato anima.

No es casual que un ensayo temprano de Borges asocie desde el título "arte narrativo" y "magia". Sus primeras ficciones ejercen una forma de espejismo: ese "post hoc, ergo propter hoc", error lógico cuyo cultivo sistemático es, para Barthes, la operación narrativa por excelencia, "la lengua del Destino". (También Valéry estimaba que la asociación del universo novelesco, aun el fantástico, con la realidad era de la misma índole que la del "trompe l'oeil" con los objetos tangibles entre los que el espectador discurre). ¿Y qué es esa "lengua del Destino" sino una idea de "montaje", cinematográfico o verbal, que en el caótico archivo de los actos del hombre propone o desentraña un sentido mediante la ordenación de esos "momentos culminantes" y "escenas capitales" donde Stevenson veía la prueba y el efecto de la ficción más noble? Se la vio operar en diferentes niveles de ficción y no ficción, de historia y fantasía. Su nombre es, sencillamente, narración.

## BORGES SOBRE CINE

“Mis amigos me dicen que los pensamientos de Pascal les sirven para pensar. Ciertamente no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento...” (“Pascal”, *Otras inquisiciones*).

INDEX

The index is arranged in alphabetical order of the names of the authors and is divided into two parts, the first containing the names of the authors and the second containing the names of the subjects.

## NOTAS

## FILMS

Escribo mi opinión de unos films estrenados últimamente.

El mejor, a considerable distancia de los otros: *El asesino Karamazoff* (Filmreich). Su director (Ozep) ha eludido sin visible incomodidad los aclamados y vigentes errores de la producción alemana —la simbología lóbrega, la tautología o vana repetición de imágenes equivalentes, la obscenidad, las aficiones teratológicas, el satanismo— sin tampoco incurrir en los todavía menos esplendorosos de la escuela soviética: la omisión absoluta de caracteres, la mera antología fotográfica, las burdas seducciones del comité. (De los franceses no hablo: su mero y pleno afán hasta ahora, es el de no parecer norteamericanos —riesgo que les prometo no corren). Yo desconozco la espaciosa novela de la que fue excavado este film: culpa feliz que me ha permitido gozarlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían. Así, con inmaculada prescindencia de sus profanaciones nefandas y de sus meritorias fidelidades —ambas inimportantes—, el presente film es poderosísimo. Su realidad, aunque puramente alucinatoria, sin subordinación ni cohesión, no es menos torrencial que la de *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg. Su presentación de una genuina, candorosa felicidad después de un asesinato, es

uno de sus altos momentos. Las fotografías —la del amanecer ya preciso, la de las bolas monumentales de billar aguardando el impacto, la de la mano clerical de Smerdiakov, retirando el dinero— son excelentes, de invención y de ejecución.

Paso a otro film. El que misteriosamente se nombra *Luces de la ciudad*, de Chaplin, ha conocido el aplauso incondicional de todos nuestros críticos; verdad es que su impresa aclamación es más bien una prueba de nuestros irreprochables servicios telegráficos y postales, que un acto personal, presuntuoso. ¿Quién iba a atreverse a ignorar que Charlie Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface Al, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo, de los tapiados ojos de Gandhi? ¿Quién a desconocer que su novísima *comédie larmoyante* era de antemano asombrosa? En realidad, en la que creo realidad, este visitadísimo film del espléndido inventor y protagonista de *La quimera del oro*, no pasa de una lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental. Alguno de estos episodios es nuevo; otro, como el de la alegría técnica del basurero ante el providencial (y luego falaz) elefante que debe suministrarle una dosis de *raison d'être*, es una reedición facsimilar del incidente del basurero troyano y del falso caballo de los griegos, del preterido film *La vida privada de Elena de Troya*. Objeciones más generales pueden aducirse también contra *City lights*. Su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad. Hay películas reales —*El acusador de sí mismo*, *Los pequeros*, *Y el mundo marcha*, hasta *La melodía de Broadway*—; las hay de voluntaria irrealidad: las individualísimas de Borzage, las de Harry Langdon, las de Buster Keaton, las de Eisenstein.

A este segundo género correspondían las travesuras primitivas de Chaplin, apoyadas sin duda por la fotografía superficial, por la espectral velocidad de la acción, y por los fraudulentos bigotes, insensatas barbas postizas, agitadas pelucas y levitones portentosos de los actores. *City lights* no consigue esa irrealidad, y se queda en inconvincente. Salvo la ciega luminosa, que tiene lo extraordinario de la hermosura, y salvo el mismo Charlie, siempre tan disfrazado y tan tenue, todos sus personajes son temerariamente normales. Su destartado argumento pertenece a la difusa técnica conjuntiva de hace veinte años. Arcaísmo y anacronismo son también géneros literarios, lo sé; pero su manejo deliberado es cosa distinta de su perpetración infeliz. Consigno mi esperanza —demasiadas veces satisfecha— de no tener razón.

En *Marruecos*, de Sternberg, también es perceptible el cansancio, si bien en grado menos todopoderoso y suicida. El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos mucines guturales que preceden el alba y camellos con sol. En cambio, su argumento general es bueno, y su resolución en claridad, en desierto, en punto de partida otra vez, es la de nuestro primer *Martín Fierro* o la de la novela *Sanin* del ruso Arzibáshef. *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg. No con el justo goce intelectual que produce *La batida*, la heroica.

[*Sur* N° 3, invierno de 1931]



DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOFF ("El asesino Karamazoff"). Alemania, 1931. *Director*: Fedor Ozep. *Libro cinematográfico*. Victor Trivas, Leonhard Frank, Fedor Ozep. *Sobre la novela de Fedor Dostoievsky*. *Fotografía*: Friedl Behn-Grund. *Intérpretes*: Fritz Kortner, Anna Sten, Fritz Rasp, Bernard Minetti, Max Pohl, Hanna Waag. *Producción Terra*.

THE DOCKS OF NEW YORK ("Los muelles de Nueva York"). U.S.A., 1928. 80'. *Director*: Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico*: Jules Furthman, *sobre argumento de John Monk Saunders*. *Fotografía*: Harold Rosson. *Intérpretes*: George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clyde Cook. *Producción Famous Players-Lasky-Paramount*.

CITY LIGHTS ("Luces de la ciudad"). U.S.A., 1930. 87'. *Director, productor, autor*: Charles Chaplin. *Fotografía*: Rollie Totheroh, Gordon Pollock, Mark Marklatt. *Intérpretes*: Virginia Cherril, Florence Lee, Harry Myers, Allan García, Hank Mann, Charlie Chaplin. *Presentada por United Artists*.

THE GOLD RUSH ("La quimera del oro"). U.S.A., 1925, 72'. *Director, productor y autor*: Charles Chaplin. *Directores asociados*: Charles Reisner, H. Abbadie d'Arrast. *Fotografía*: Rollie Totheroh, Jack Wilson. *Intérpretes*: Charlie Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morissey. *Presentada por United Artists*.

THE PRIVATE LIFE OF HELEN OF TROY ("La vida privada de Elena de Troya"). U.S.A., 1927. 85'. *Director, productor*: Alexander Korda. *Libro cinematográfico*: Carey Wilson. *Sobre novela de John Erskine y obra teatral de Robert E. Sherwood*. *Fotografía*: Lee Garmes, Sidney Hicock. *Intérpretes*: Maria Corda, Lewis Stone, Ricardo Cortez, Alice White, George Fawcett. *Producción First National*.

FOR THE DEFENSE ("El acusador de sí mismo"). U.S.A., 1930. 63'. *Director*: John Cromwell. *Libro cinematográfico*: Oliver H. P. Garret, *sobre argumento de Charles Furthman*. *Fotografía*: Charles Lang. *Intérpretes*: William Powel, Kay Francis, Scott Kolk, William B. Davidson, John Elliott. *Producción Paramount*.

STREET OF CHANCE ("Los pequeros"). U.S.A. 1930. 78'. *Director*: John Cromwell. *Argumento*: Oliver H. P. Garret; *adaptación*. Howard Estabrook; *diálogos*: Lenore J. Coffee. *Fotografía*:

Charles Lang. *Intérpretes*: William Powell, Jean Arthur, Kay Francis, Regis Toomey. *Producción* Paramount.

THE CROWD ("Y el mundo marcha"). U.S.A., 1928. 95'. *Director*: King Vidor. *Libro cinematográfico*: King Vidor, John V. A. Weaver, Harry Behn, *sobre argumento de* King Vidor. *Fotografía*: Henry Sharp. *Intérpretes*: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark. *Producción* MGM.

THE BROADWAY MELODY ("La melodía de Broadway"). U.S.A., 1929. 104'. *Director*: Harry Beaumont. *Argumento*: Edmund Goulding; *libro cinematográfico*: Sarah Y. Mason; *diálogos*: Norman Houston, James Gleason. *Fotografía*: John Arnold. *Intérpretes*: Charles King, Bessie Love, Anita Page, Jed Prouty, Kenneth Thomson, Edward Dillon, Mary Doran. *Producción* MGM.

MOROCCO ("Marruecos"). U.S.A., 1930. 90'. *Director*: Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico*: Jules Furthman. *Sobre "Amy Jolly"*, obra teatral de Benno Vigny. *Fotografía*: Lee Garmes. *Intérpretes*: Gary Cooper, Marlene Dietrich, Adolphe Menjou. *Producción* Paramount.

UNDERWORLD ("La ley del hampa"). U.S.A., 1927. 83'. *Director*: Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico*: Robert N. Lee, *sobre argumento de* Ben Hecht adaptado por Charles Furthman. *Fotografía*: Bert Glennon. *Intérpretes*: Clive Brook, Evelyn Brent, George Bancroft, Larry Semon, Fred Kohler. *Productor*: Hector Turnbull. *Producción* Famous Players-Lasky-Paramount.

THE DRAG NET ("La batida"). U.S.A., 1928. 87'. *Director*: Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico*: Jules y Charles Furthman. *Sobre "Nightstick"*, relato de Oliver H. P. Garrett. *Fotografía*: Harold Rosson. *Intérpretes*: George Bancroft, Evelyn Brent, William Powell, Fred Kohler, Francis McDonald, Leslie Fenton. *Producción* Famous Players-Lasky-Paramount.

## STREET SCENE

Los rusos descubrieron que la fotografía oblicua (y, por consiguiente, deforme) de un botellón, de una cerviz de toro o de una columna, era de un valor plástico superior a la de mil y un *extras* de Hollywood, rápidamente disfrazados de asirios y luego barajados hasta la total vaguedad por Cecil B. de Mille. También descubrieron que las convenciones de Middle West —méritos de la denuncia y del espionaje, felicidad final y matrimonial, intacta integridad de las prostitutas, concluyente *upper cut* administrado por un joven abstemio— podían ser canjeadas por otras no menos admirables. (Así, en uno de los más altos films del Soviet, un acorazado bombardea a quemarropa al abarrotado puerto de Odesa, sin otra mortandad que la de unos leones de mármol. Esa puntería inocua se debe a que es un virtuoso acorazado maximalista). Tales descubrimientos fueron propuestos a un mundo saturado hasta el fastidio por las emisiones de Hollywood. El mundo los honró, y estiró su agradecimiento hasta pretender que la cinematografía soviética había obliterado para siempre a la americana. (Eran los años en que Alejandro Blok anunciaba, con el acento peculiar de Walt Whitman, que los rusos eran escitas). Se olvidó, o se quiso olvidar, que la mayor virtud del film ruso era su interrupción de un régimen californiano continuo. Se olvidó que era imposible contraponer algunas buenas o ex-

celentes violencias (*Iván el Terrible*, *El acorazado Potemkin*, tal vez *Octubre*) a una vasta y compleja literatura, ejercitada con desempeño feliz en todos los géneros, desde la incomparable comicidad (Chaplin, Buster Keaton y Langdon) hasta las puras invenciones fantásticas: mitología de Krazy Kat y de Bimbo. Cundió la alarma rusa; Hollywood reformó o enriqueció alguno de sus hábitos fotográficos y no se preocupó mayormente.

King Vidor, sí. Me refiero al desigual director de obras tan memorables como *Aleluya* y tan innecesarias y triviales como *Billy the Kid*: púdica historiación de las veinte muertes (sin contar mejicanos) del más mentado peleador de Arizona, hecha sin otro mérito que el acopio de tomas panorámicas y la metódica prescindencia de *close-ups*, para significar el desierto. Su obra más reciente, *Street Scene*, adaptada de la comedia del mismo nombre del ex-expresionista Elmer Rice, está inspirada por el mero afán negativo de no parecer "standard". Hay un insatisfactorio mínimo de argumento. Hay un héroe virtuoso, pero manoseado por un compadrón. Hay una pareja romántica, pero toda unión legal o sacramental les está prohibida. Hay un glorioso y excesivo italiano, *larger than life*, que tiene a su evidente cargo toda la comicidad de la obra, y cuya vasta irrealidad cae también sobre sus normales colegas. Hay personajes que parecen de veras y hay otros disfrazados. No es, sustancialmente, una obra realista; es la frustración o la represión de una obra romántica.

Dos grandes escenas la exaltan: la del amanecer, donde el rico proceso de la noche está compendiado por una música; la del asesinato, que nos es presentado indirectamente, en el tumulto y en la tempestad de los rostros.

Actores, y fotografía, excelentes.

[*Sur*, N° 5, verano de 1932]

**STREET SCENE** ("La calle"). U.S.A., 1931. 80'. *Director:* King Vidor. *Libro cinematográfico:* Elmer Rice, sobre obra teatral propia. *Fotografía:* George Barnes. *Intérpretes:* Sylvia Sidney, William Collier jr., Estelle Taylor, Beulah Bondi, Max Montor. *Producción* Samuel Goldwyn presentada por United Artists.

**KRYLYA KHOLOPA** ("Iván el terrible"). U.R.S.S., 1926. 78'. *Director:* Yuri Tarich. *Libro cinematográfico:* Konstantin Schildkret, Victor Shklovsky, Yuri Tarich. *Fotografía:* Mikhail Vladimírsky. *Intérpretes:* Leonidov, I. Klyukvin, Nikolai Prozorovsky, Korsh, S. Askarova. *Producción* Sovkino.

**BRONENOSETS 'POTYOMKIN'** ("El acorazado Potemkin"). U.R.S.S., 1925. 64'. *Director:* Sergei Eisenstein. *Libro cinematográfico:* Sergei Eisenstein sobre una sinopsis de Nina Agadzhanova-Shutko. *Director asistente:* Gregori Alexandrov. *Fotografía:* Eduard Tissé. *Intérpretes:* A. Antonov, G. Alexandrov, V. Barsky, A. Levshin, M. Gomarov. *Producción* Goskino.

**OCTIABR** ("Octubre"). U.R.S.S., 1927. 100'. *Director:* Sergei Eisenstein. *Libro cinematográfico:* Sergei Eisenstein, Gregori Alexandrov. *Director asistente:* Gregori Alexandrov. *Fotografía:* Eduard Tissé. *Intérpretes:* Nikandrov, N. Popov, B. Livanov. *Producción* Sovkino.

**HALLELUJAH** ("Aleluya"). U.S.A., 1929. 108'. *Director:* King Vidor. *Libro cinematográfico:* Wanda Tuchock; *diálogos:* Ransom Rideout. *Sobre argumento de* King Vidor *y tratamiento de* Richard Schayer. *Fotografía:* Gordon Avil. *Intérpretes:* Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney, William E. Fountaine, Harry Gray. *Producción* MGM.

**BILLY THE KID** ("Armas prohibidas"). U.S.A., 1930. 98'. *Director:* King Vidor. *Libro cinematográfico:* Wanda Tuchock; *diálogos:* Laurence Stallings; *diálogo adicional:* Charles McArthur. *Sobre* "Saga of Billy the Kid", *libro de* Walter Noble Burns. *Fotografía:* Gordon Avil. *Intérpretes:* John Mack Brown, Wallace Beery, Kay Johnson, Wyndham Standing, Karl Dane. *Producción* MGM.

## EL DELATOR

Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film: culpa feliz que me ha permitido seguirlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, para verificar coincidencias. Lo he seguido; lo juzgo de los mejores films que nos depara este año; lo juzgo demasiado memorable para no estimular una discusión y para no merecer un reproche. Varios reproches, mejor dicho, ya que ha corrido el albur hermoso de ser enteramente satisfactorio y no lo ha sido por dos o tres razones.

La primera es la excesiva motivación de los actos de su héroe. Entiendo que el objeto perseguido es la verosimilitud, pero los directores cinematográficos —y los novelistas— suelen olvidar que las muchas justificaciones (y los muchos pormenores circunstanciales) son contraproducentes. La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad; de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles. En el caso particular que consideramos —el hombre que de golpe se vuelve Judas, el hombre que delata a su amigo a las ametralladoras policiales y a la hostigada muerte—, el motivo erótico que se invoca parece disminuir de algún modo la felonía y su milagro atroz. La infamia cometida por distracción, por mera brutalidad del infame, hubiera impresionado más, artísticamente. Creo, también, que

hubiera parecido más cierta (Un excelente film anulado por el exceso psicológico de motivos, es *Le Bonheur*).

Conste que en sí la pluralidad de motivos no me parece mal. Admiro la escena del delator que despilfarra sus treinta dineros por la triple necesidad de aturdirse, de sobornar a los terribles amigos que son tal vez sus jueces y que serán al fin sus verdugos, y de verse libre de esos billetes que lo están infamando.

Otra debilidad de "El delator" es la de su principio y su fin. Los episodios preliminares parecen falsos. Ello se debe, en parte, a esa calle demasiado típica, demasiado *européa* (en el sentido californiano de la palabra) que nos proponen. Es innegable que una calle de Dublín no es absolutamente igual a una calle de San Francisco, pero se parece más a esta calle —por ser auténticas las dos— que a un evidente simulacro, abarrotado de cargoso color local. Las diferencias locales parecen haber impresionado más a Hollywood que el parecido universal: no hay director americano que ante el imaginario problema de presentar un paso a nivel español o un terreno baldío austro húngaro, no se resuelva por una reconstrucción especial, cuyo único mérito debe ser el alarde de un gasto... En cuanto al fin, lo censuro por otra causa. Que los espectadores se conmuevan con el espantoso destino del delator, me parece bien; que el director de la película se conmueva y le otorgue una muerte sentimental con vitrales católicos y música de órgano, me parece menos admirable.

En este film, los méritos son menos sutiles que los desméritos y no requieren acentuación. Quiero, sin embargo, destacar un rasgo eficacísimo: el raspar final de las uñas en la cornisa y la desaparición de la mano, cuando al hombre pendiente lo ametrallan y se desploma. De las tres unidades trágicas, dos han sido observadas, las de acción y de tiempo; la negligencia de la tercera, la de lu-

gar, no puede ser motivo de queja. El cinematógrafo por su mismo carácter, parece rechazar esa tercer norma y requerir continuos desplazamientos (Riesgos del dogmatismo: el admirable recuerdo de *Payment deferred*—Justicia divina— me advierte el error de generalizar. En ese film, el hecho de que todo acontece en una casa, casi en un mismo cuarto, es una fundamental virtud trágica).

[*Sur* N° 11, agosto de 1935]

THE INFORMER ("El delator"). U.S.A., 1935. 91'. *Director*: John Ford. *Libro cinematográfico*: Dudley Nichols. *Sobre novela de* Liam O'Flaherty. *Fotografía*: Joseph H. August. *Intérpretes*: Victor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford. *Productor asociado*: Cliff Reid. *Producción* RKO-Radio.

LE BONHEUR ("La dicha"). Francia, 1934. 90'. *Director*: Marcel L'Herbier. *Sobre obra teatral de* Henry Bernstein. *Diálogos adicionales*: Marcel L'Herbier. *Fotografía*: Harry Stradling. *Colaboradora artística*: Eve Francis. *Intérpretes*: Charles Boyer, Gaby Morlay, Michel Simon, Jacques Catelain, Paulette Goddard. *Producción* Pathé-Natan.

PAYMENT DEFERRED ("Justicia divina"). U.S.A., 1932. 8 rollos. *Director*: Lothar Mendes. *Libro cinematográfico*: Ernest Vajda, Claudine West. *Sobre obra teatral de* Jeffrey F. Dell. *Fotografía*: Merritt Gerstad. *Intérpretes*: Charles Laughton, Neil Hamilton, Maureen O'Sullivan, Dorothy Peterson, Veree Teasdale, Ray Milland. *Producción* MGM.



## DOS FILMS

Uno se llama *Crimen y Castigo*, de Dostoievsky-Sternberg. Que el primero de esos colaboradores, el ruso muerto, no haya colaborado, es cosa de la que nadie se espantará, dadas las costumbres de Hollywood; que los rastros dejados por el segundo, el vienés con sueño, sean igualmente imperceptibles, linda con lo monstruoso. Yo concibo que a un hombre no le interese —o ya no le interese— la novela “psicológica”. Yo concebiría que Sternberg, devoto de la Musa inexorable del *Bric-à-Brac*, supeditara todas las complejidades mentales (o a lo menos, febriles) del crimen de Rodion Románovich, a la presentación de una infinita casa de préstamos habitada de objetos intolerables, o de una comisaría del todo igual a la idea que en Hollywood tienen de un cuartel de cosacos. Adoctrinado por el populoso recuerdo de *Capricho imperial*, yo 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. Yo esperaba la asfixia y la locura. ¡Vana esperanza! Sternberg, en este film, ha renunciado a sus habituales *marottes*: hecho que puede ser de muy buen augurio. Desgraciadamente, no las ha reemplazado con nada. Sin solución de continuidad, sin rotura, acaba de pasar

del estado alucinatorio (*Capricho imperial, Tu nombre es tentación*) al estado tonto. Antes parecía loco, lo cual es algo; ahora, meramente tilingo. Sin embargo, no hay que desesperar: es posible que *Crimen y castigo*, obra del todo nula, importe un acto de contrición y de penitencia, una purificación necesaria. Es posible que sea una conjunción entre el vertiginoso *sound and fury* de *Capricho imperial* y un venidero film que no sólo rehúse los encantos peculiares de lo caótico, sino que se parezca —otra vez— a la inteligencia (Al decir *otra vez*, pienso en los primeros films de Josef von Sternberg).

De una intensísima novela, Sternberg ha extraído un film nulo; de una novela de aventuras del todo lánguida —*Los treinta y nueve escalones* de John Buchan— Hitchcock ha sacado un buen film. Ha inventado episodios. Ha puesto felicidades y travesuras donde el original sólo contenía heroísmo. Ha intercalado un buen *erotic relief* nada sentimental. Ha intercalado un personaje agradabilísimo —Mr. Memory— hombre infinitamente ajeno de las otras dos potencias del alma, hombre que revela un grave secreto, simplemente porque alguien se lo pregunta y porque contestar es, en ese momento, su rol.

[*Sur* N° 19, abril de 1936]

CRIME AND PUNISHMENT ("Crimen y castigo"). U.S.A., 1935. 89'. *Director*: Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico*: S. K. Lauren y Joseph Anthony. *Sobre la novela de Fedor Dostoievsky*. *Fotografía*: Lucien Ballard. *Intérpretes*: Peter Lorre, Edward Arnold, Marian Marsh, Tala Birell, Elizabeth Risdon, Robert Allen. *Productor*: B. P. Schulberg. *Producción* Columbia.

THE SCARLET EMPRESS ("Capricho imperial"). U.S.A., 1934. 13 rollos. *Director*: Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico*: Manuel Komroff, *sobre un diario de Catalina la Grande*.

*Fotografía:* Bert Glennon. *Intérpretes:* Marlene Dietrich, John Lodge, Sam Jaffe, Louise Dresser, Maria Sieber, C. Aubrey Smith. *Producción* Paramount.

THE DEVIL IS A WOMAN ("Tu nombre es tentación"). U.S.A., 1935. 85'. *Director:* Josef von Sternberg. *Libro cinematográfico:* John Dos Passos. *Sobre* "La femme et le pantin", novela de Pierre Louys. *Fotografía:* Joseph von Sternberg; *asistente:* Lucien Ballard. *Intérpretes:* Marlene Dietrich, Lionel Atwill, César Romero, Edward Everett Horton, Alison Skipworth. *Producción* Paramount.

THE THIRTY-NINE STEPS ("Treinta y nueve escalones"). Inglaterra, 1935. 81'. *Director:* Alfred Hitchcock. *Libro cinematográfico:* Charles Bennett y Alma Reville. *Sobre* la novela de John Buchan. *Diálogo adicional:* Ian Hay. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Intérpretes:* Madeleine Carroll, Robert Donat, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft. *Productor:* Michael Balcon; *productor asociado:* Ivor Montagu. *Producción* Gaumont-British.

## EL BOSQUE PETRIFICADO

Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y de su vaguedad; lo cual no significa una apología de la inconsistencia y la vaguedad, sino una prueba —un indicio, a lo menos— de que el género alegórico es un error. El género alegórico, he dicho, no el ingrediente o la sugestión alegórica. (La alegoría más famosa y mejor, *El progreso del peregrino, de este mundo a aquel otro que vendrá*, del visionario puritano Juan Bunyan, requiere ser leída, como novela, no como adivinanza; pero si prescindieramos del todo de las justificaciones simbólicas, la obra sería un absurdo). La dosis alegórica, en el film *El bosque petrificado*, es tal vez intachable: lo bastante ligera para no invalidar la realidad del drama, lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama. No dejan de molestarme, en cambio, dos o tres fatuidades o pedanterías del diálogo: una turbia teoría teleológica de las neurosis, el resumen (total y minuciosamente falso) de un poema de Eliot, las forzadas menciones de Villon, de Mark Twain y de Billy the Kid, para que el público se sienta erudito al reconocer esos nombres.

Descartada o relegada a un segundo plano la intención alegórica, el argumento del *Bosque petrificado* —la influencia mágica de la aproximación de la muerte en un grupo casual de hombres y de mujeres— me parece admi-

rable. La muerte, en este film, obra como un hipnotizador o un alcohol: saca a la luz del día lo que tienen adentro las almas. Los personajes son extraordinariamente precisos: el risueño abuelo anecdótico que ve todo como una representación y que saluda la desolación y las balas como un feliz regreso a la normalidad turbulenta de sus años de juventud; el fatigado pistolero Mantee, resignado a matar (y a hacer matar) como los demás a morir; el banquero imponente y del todo vano con su aire consular de prohombre de nuestro partido conservador; la muchacha Gabrielle que da en atribuir las costumbres románticas de su mente a su sangre francesa y sus condiciones de buena *ménagère* a su origen yanqui; el poeta, que le aconseja invertir los términos de esa atribución tan americana —y tan mitológica.

No recuerdo otras películas de Archie Mayo; ésta (con *El desconocido* de Berthold Viertel) es de las más intensas que he visto.

[Sur N° 24, setiembre de 1936]

THE PETRIFIED FOREST ("El bosque petrificado"). U.S.A., 1936. 83'. *Director*: Archie Mayo. *Libro cinematográfico*: Charles Kenyon, Delmer Daves. *Sobre la obra teatral* de Robert E. Sherwood. *Fotografía*: Sol Polito. *Intérpretes*: Leslie Howard, Bette Davis, Genevieve Tobin, Dick Foran, Humphrey Bogart. *Productor asociado*: Henry Blanke., *Producción* Warner Bros.

THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK ("El desconocido"). Inglaterra, 1935. 8 rollos. *Director*: Berthold Viertel. *Libro cinematográfico*: Michael Hogan, Alma Reville. *Sobre obra teatral* de Jerome K. Jerome. *Fotografía*: Curt Courant. *Intérpretes*: Conrad Veidt, Rene Ray, Anna Lee, Frank Cellier. *Producción* Gaumont British.

## WELLS, PREVISOR

El autor del Hombre Invisible, de los Primeros Hombres en la Luna, de la Máquina del Tiempo y de la Isla del Doctor Moreau (he mencionado sus mejores novelas, que no son por cierto las últimas) ha publicado en un volumen de ciento cuarenta páginas el texto minucioso de su reciente film *Lo que vendrá*. ¿Lo ha hecho tal vez para desentenderse un poco del film, para que no lo juzguen responsable de todo el film? La sospecha no es ilegítima. Por lo pronto, hay un capítulo inicial de instrucciones que la justifica o tolera. Ahí está escrito que los hombres del porvenir no se disfrazarán de postes de telégrafos ni parecerán evadidos de una sala de operaciones eléctricas ni corretearán de un lugar a otro, embutidos en trajes luminosos de celofán, en recipientes de cristal o en calderas de aluminio. “Quiero que Oswald Cabal (escribe Wells) parezca un fino caballero, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado... Nada de jazz ni de artefactos de pesadilla. En ese mundo más organizado tiene que haber más tiempo, más dignidad. Que todo sea más amplio, más grande, pero que no sea nunca monstruoso”. Desgraciadamente, el grandioso film que hemos visto —grandioso en el sentido peor de esa mala palabra— se parece muy poco a esas intenciones. Es verdad que no abundan las calderas de celofán, las corbatas de aluminio, los gladiadores acolchados y

los dementes luminosos con su panoplia; pero la impresión general (harto más importante que los detalles) es "de artefacto de pesadilla". No me refiero a la primera parte, donde lo monstruoso es deliberado; me refiero a la última, cuya disciplina debería contrastar con el farrago sangriento de la primera y que no sólo no contrasta, sino que la supera en fealdad. Wells empieza mostrándonos los terrores del futuro inmediato, visitado de plagas y bombardeos; esa exposición es efficacísima. (Recuerdo un cielo abierto que ennegrecen y ensucian los aeroplanos, obscenos y dañinos como langostas). Luego —lo diré con palabras del autor— "el film se ensancha para desplegar la visión grandiosa de un mundo reconstruido". El ensanche es poco feliz: el cielo de Alexander Korda y de Wells, como el de tantos otros escatólogos y escenógrafos, no difiere muchísimo de su infierno y es todavía menos encantador.

Otra comprobación: las líneas memorables del libro no corresponden (no pueden corresponder) a los instantes memorables del film. En la página 19, Wells habla "de un entrevero de instantáneas que muestren la confusa eficacia inadecuada de nuestro mundo". Como era de prever, el contraste de las palabras *confusión* y *eficacia* (para no mencionar el dictamen que hay en el epíteto *inadecuada*) no ha sido traducido en imágenes. En la página 56, Wells habla del aviador enmascarado Cabal, "destacándose contra el cielo, un alto prodigio". La frase es bella, su versión fotográfica no lo es. (Aunque lo hubiera sido, no correspondería nunca a la frase, ya que las artes del retórico y del fotógrafo, son ¡oh clásico fantasma de Efraim Lessing! del todo incomparables). Hay acertadas fotografías, en cambio, que nada deben a las indicaciones del texto.

A Wells le desagradan los tiranos pero los laboratorios le gustan; de ahí su previsión de que los hombres

de laboratorio se juntarán para zurcir el mundo destrozado por los tiranos, la realidad no se parece aún a su profecía: en 1936, casi toda la fuerza de los tiranos deriva de su posesión de la técnica. Wells venera los *chauffeurs* y los aviadores, la ocupación tiránica de Abisinia fue obra de los aviadores y de los *chauffeurs* —y del temor, tal vez un poco mitológico, de los perversos laboratorios de Hitler.

He censurado la segunda parte del film; insisto en el elogio de la primera, de operación tan saludable en esas personas que todavía se figuran la guerra como una cabalgata romántica o una oportunidad de *picnics* gloriosos y de turismo gratis.

[Sur N° 26, noviembre de 1936]

THINGS TO COME (“Lo que vendrá”). Inglaterra, 1936. 10 rollos. *Director*: William Cameron Menzies. *Libro cinematográfico*: H. G. Wells, sobre su novela “*The Shape of Things to Come*”. *Fotografía*: Georges Perinal. *Intérpretes*: Sir Cedric Hardwicke, Raymond Massey, Ralph Richardson, Sophie Stewart, Ann Todd. *Productor*: Alexander Korda. *Producción* London Film Productions.



## FILM AND THEATRE

Allardyce Nicoll, que dicta en la sapiente Universidad de Yale un curso de historia del drama, ha publicado un serio volumen en octavo mayor sobre las "simpatías y diferencias" del teatro secular y del film. Lamentar la ignorancia negra de ese volumen, cuya bibliografía registra 914 libros y artículos y arriba de 200 publicaciones, desde *The Photodramatist* de Los Angeles hasta *Das Publikum* de Charlottenburg, parece un mero atrevimiento. Esa ignorancia, sin embargo, no sólo es increíble, o inverosímil: también es real. Allardyce Nicoll, hombre versado en bibliotecas, docto en ficheros y absoluto en catálogos, es casi analfabeto en boleterías. Ha ido rara vez al cinematógrafo. Mejor dicho, hace pocos años que visita cinematógrafos. De la época muda, de la época anterior a 1929, no sabe casi nada. De la actual, poquísimo. Sólo así alcanzaremos a comprender, ya que no a perdonar o vindicar, la omisión de las obras y de los nombres de Josef von Sternberg, de Lubitsch y de King Vidor. En cuanto a su criterio, básteme transcribir esa enumeración ejemplar de films que (según él) justifican el género hablado: *La casa de los Rothschild*, *Enrique Octavo*, *La reina Cristina*, *David Copperfield*, *La tragedia de Luis Pasteur*, *Las cuatro hermanitas*, *Catalina de Rusia*, *Hombre de Arán*, *El delator*. De esos nueve films salvadores, dos —*El delator* y *Catalina de Rusia*— son absolutamente

buenos; uno —*Hombre de Arán*— es una mera antología de imágenes; otro —*Enrique Octavo*— no es insufrible, y los cinco restantes justifican, por no decir reclaman, el incendio del cinematógrafo en que los den... Esas dos lacras —el gusto pésimo y la información deficiente— deberían bastar, en buena lógica, a invalidar el libro. Los hechos, sin embargo, son más complejos: las premisas de Allardyce Nicoll son vulnerables, no así las conclusiones que Allardyce Nicoll suele derivar de ellas. Su aplicación, en cambio, puede parecer insensata. Daré un ejemplo extremo. En la página 149, el autor establece correctamente que “para mayor economía, deben preferirse las imágenes visuales a las palabras, siempre que esas imágenes visuales puedan comunicar la impresión buscada. Lo primordial debe proponerse a los ojos; el oficio de las palabras es subalterno”. Luego aplica su ley a cierto film de Laurel y Hardy<sup>1</sup>. La situación es ésta: L. y H. vienen a cobrar una herencia a un pueblo escocés, espejo y paradigma de las más glaciales virtudes. Un abogado, debidamente calvinista y reseco, les exige que prueben su identidad. Ellos exhiben con un aire de triunfo unas tarjetas que demuestran que han estado en la cárcel, y explican encantados los riesgos y contratiempos de la evasión y de su travesía clandestina en un buque-transporte de hacienda en pie. El profesor Nicoll (con una gravedad no indigna del abogado) declara que ese dúo no es otra cosa que un “relato retrospectivo”, que los “relatos retrospectivos” son de naturaleza dramática, no cinematográfica, y que, *por consiguiente*, hubiera convenido que el film empezara en la cárcel, y nos mostrara la evasión de los dos, la persecución y la travesía del Atlántico. O mucho me equivoco, o esa objeción es una verdadera apoteosis de la pedantería y del formalismo.

---

<sup>1</sup> *Bonnie Scotland* (“Dos fusileros sin balas”), 1935, [e.c.].

La mención del “relato retrospectivo” —procedimiento literario que abunda en las epopeyas homéricas— nos acerca a un problema que el autor discute en el capítulo más interesante del libro: el problema del tiempo cinematográfico. ¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la realidad? Las contestaciones son múltiples. Shakespeare —según su propia metáfora— puso en la vuelta de un reloj de arena las obras de los años; Joyce invierte el procedimiento y despliega el único día de Mr. Leopold Bloom y Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector. 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 muy justamente Allardyce Nicoll, es singularmente capaz de tales laberintos y anacronismos) no recuerdo sino *El Poder y la Gloria*, de Spencer Tracy. Ese film es la biografía de un hombre, con omisión deliberada, y conmovedora, del orden cronológico. La primera escena es la de su entierro.

Otro capítulo investiga el procedimiento de intercalar imágenes que tienen un valor metafórico. Chaplin exhibe unos apretados obreros que entran en una fábrica; después una segunda muchedumbre, pero de ovejas, que entran en un corral. “¡Ah! el rebaño humano”, murmura embelesada la gente, muy satisfecha de haber percibido en el acto ese audaz avatar cinematográfico de un lugar común literario. (Todos, también, se sienten meritoriamente maximalistas).

[*Sur* N° 26, noviembre de 1936]

THE HOUSE OF ROTHSCHILD ("La casa de los Rothschild"). U.S.A., 1934. 10 rollos. *Director*: Alfred Werker. *Libro cinematográfico*: Nunnally Johnson. *Sobre una obra teatral de George Hembert Westley*. *Fotografía* (última secuencia en *Technicolor*): Peverell Marley. *Intérpretes*: George Arliss, Loretta Young, Boris Karloff, Robert Young, C. Aubrey Smith. *Productor*: Darryl F. Zanuck. *Producción* 20th Century Pictures.

THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII ("Enrique Octavo"). Inglaterra. 1933. 97'. *Director*: Alexander Korda. *Libro cinematográfico*: Lajos Biro y Arthur Wimperis, *sobre argumento de Arthur Wimperis*. *Fotografía*: Georges Perinal. *Intérpretes*: Charles Laughton, Robert Donat, Lady Tree, Binnie Barnes, Elsa Lanchester, Merle Oberon, *Producción* London Films Productions.

QUEEN CHRISTINA ("La reina Cristina"). U.S.A., 1933. 100'. *Director*: Rouben Mamoulian. *Libro cinematográfico*. Salka Viertel y H. M. Harwood, *sobre argumento de Salka Viertel y Margaret P. Levine*. *Diálogo*: S. N. Behrman. *Fotografía*: William Daniels. *Intérpretes*: Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith, Lewis Stone, Elizabeth Young. *Productor*: Walter Wanger. *Producción* MGM.

DAVID COPPERFIELD ("David Copperfield"). U.S.A., 1935. 133'. *Director*: George Cukor. *Libro cinematográfico*: Howard Estabrook. *Sobre la novela de Charles Dickens, adaptada por Hugh Walpole*. *Fotografía*: Oliver T. Marsh. *Intérpretes*: W. C. Fields, Lionel Barrymore, Maureen O'Sullivan, Madge Evans, Edna May Oliver, Lewis Stone, Freddie Bartholomew. *Productor*: David O. Selznick. *Producción* MGM.

THE STORY OF LOUIS PASTEUR ("La tragedia de Luis Pasteur"). U.S.A., 1936. 85'. *Director*: Willian Dieterle. *Libro cinematográfico*: Sheridan Libney, Pierre Collings. *Fotografía*: Tony Gaudio. *Intérpretes*: Paul Muni, Josephine Hutchinson, Anita Louise, Donald Woods, Fritz Leiber. *Producción* Warner Bros.

LITTLE WOMEN ("Las cuatro hermanitas"). U.S.A., 1933. 107'. *Director*: George Cukor. *Libro cinematográfico*: Sarah Y. Mason, Victor Heerman. *Sobre la novela de Louisa May Alcott*. *Fotografía*: Henry Gerrard. *Intérpretes*: Katharine Hepburn, Joan

Bennett, Frances Dee, Jean Parker, Spring Byington. *Productor*: David O. Selznick. *Producción* RKO Radio Pictures.

CATHERINE THE GREAT ("El romance de Catalina la Grande"). Inglaterra, 1934. 10 rollos. *Director*: Paul Czinner. *Libro cinematográfico*: Lajos Biro, Arthur Wimperis, Melchior Lengyel, *sobre argumento de* Arthur Wimperis y Marjorie Deans, *Fotografía*: Georges Perinal. *Intérpretes*: Elizabeth Bergner, Douglas Fairbanks, jr., Flora Robson, Sir Gerald du Maurier. *Productor*: Alexander Korda. *Producción* London Film Productions.

MAN OF ARAN ("El hombre de Arán"). Inglaterra, 1934. 76'. *Dirección, libreto y fotografía*: Robert y Frances Flaherty. *Producción* Gainsborough Pictures Ltd, *para* Gaumont British.

THE INFORMER ("El delator"). Véase página 40.

THE POWER AND THE GLORY ("El poder y la gloria"). U.S.A., 1933. 76'. *Director*: William K. Howard. *Libro cinematográfico*: Preston Sturges. *Fotografía*: James Wong Howe. *Intérpretes*: Spencer Tracy, Collen Moore, Ralph Morgan, Helen Vinson. *Productor*: Jesse L. Lasky. *Producción* Fox.

## DOS FILMS

Dos films he visto en dos consecutivas noches. El primero —en ambas acepciones de la palabra— “está inspirado en la novela de Joseph Conrad, *El Agente Secreto*”. El mismo director lo asegura; debo confesar que sin él, yo hubiera dado con la filiación que señala, pero no con el respiratorio y divino verbo *inspirar*. Destreza fotográfica, torpeza cinematográfica: tales son los juicios tranquilos que me “inspira” el último film de Alfred Hitchcock. En cuanto a Joseph Conrad... Es indudable que, descontadas varias deformaciones, la fábula del film *Sabotaje* (1936) coincide con los hechos del relato *The Secret Agent* (1907); es también indudable que los hechos referidos por Conrad tienen un valor psicológico, sólo tienen un valor psicológico. Conrad propone a nuestra comprensión el destino y carácter de Mr. Verloc, hombre haragán, obseso y sentimental, que llega al “crimen” por obra de la confusión y del temor; Hitchcock prefiere traducirlo en un inescrutable satanás eslavo-germánico. Un pasaje del *Secret Agent*, casi profético, invalida y refuta esa traducción: “Había en Mr. Verloc ese aire peculiar de los hombres que viven de los vicios, de las locuras o de los temores más bajos de la humanidad; ese aire de nihilismo moral que es propio de dueños de garitos y prostíbulos, de los *detectives* particulares y de los miembros de la policía secreta; de los traficantes de

alcohol y (lo sospecho) de quienes venden cinturones eléctricos o inventan específicos. Pero de los últimos no hablo, porque no he rebajado mi investigación a tales abismos. Es muy posible que su cara sea perfectamente diabólica. No me sorprendería. Lo que quiero decir es que Mr. Verloc nada tenía de diabólico". Hitchcock ha preferido desdeñar ese aviso. No deploro su curiosa infidelidad. deploro la tarea subalterna en que se ha empeñado. Conrad nos da la comprensión perfecta de un hombre que causa la muerte de un niño. Hitchcock dedica su arte (y los ojos oblicuos y dolientes de Sylvia Sidney) a que nos enterezcamos esa muerte. El empeño de uno fue intelectual; el del otro es apenas sentimental. Ello no es todo: el film —oh complementario, insípido horror— añade un episodio amoroso cuyos protagonistas, no menos continentes que enamorados, son la martirizada Mrs. Verloc y un gallardo y pulcro *detective*, disfrazado de verdulero.

El otro film informativamente se llama: *Los muchachos de antes no usaban gomina*. (Hay nombres informativos que son hermosos: *El General murió al amanecer*). Este —*Los muchachos de antes*, etcétera— es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo. El diálogo es del todo increíble. Los personajes —doctores, patoteros, y compadrones de 1906— hablan y viven en función de su diferencia con el año 1937. No existen fuera del color local y del color temporal. Hay una pelea a trompadas y otra a cuchillo. Los actores no saben canchar ni boxear, lo cual deslucen un poco esos espectáculos.

El tema —el "nihilismo moral" o reblandecimiento progresivo de Buenos Aires—, es, por cierto, atrayente. El director del film lo malogra. El héroe, que debería ser emblemático de la antigua virtud —y de la antigua incredulidad— es un porteño ya italianado, hartamente sensible

a los bochornosos estímulos del patriotismo apócrifo y del tango sentimental.

[*Sur* N° 31, abril de 1937]

SABOTAGE ("Sabotaje"). Inglaterra, 1936. 76'. *Director:* Alfred Hitchcock. *Libro cinematográfico:* Charles Bennett. *Sobre "The Secret Agent", novela de Joseph Conrad adaptada por Alma Reville. Diálogos:* Ian Hay, Helen Simpson, E. V. H. Emmett. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Intérpretes:* Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder. *Productores:* Michael Balcon, Ivor Montagu. *Producción* Gaumont British.

LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN GOMINA. Argentina, 1937. 90'. *Dirección y libro cinematográfico:* Manuel Romero. *Fotografía:* Francisco Mugica. *Intérpretes:* Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Santiago Arrieta, Irma Córdoba, Martín Zabalúa. *Producción* Lumiton.

THE GENERAL DIED AT DAWN ("El general murió al amanecer"). U.S.A., 1936. 98'. *Director:* Lewis Milestone. *Libro cinematográfico:* Clifford Odets. *Sobre novela de Charles G. Booth. Fotografía:* Victor Milner. *Intérpretes:* Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamiroff, Dudley Digges, Porter Hall. *Productor:* William le Baron. *Producción de* Adolph Zukor para Paramount.



## LA FUGA

Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Hago esta confesión liminar para que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino. Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo.

La primera virtud que cabe destacar en *La fuga* es la continuidad. Hay numerosos films —*El martirio de Juana de Arco* sigue siendo el espejo y arquetipo de ese adulado error— que no pasan de meras antologías fotográficas; acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles... *La fuga*, en cambio, fluye límpidamente como los films americanos. Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el Puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsibles gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos.

Segunda virtud: el director ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento. Sus malevos ejercen el asesinato como quien ejerce un oficio: no añoran el tu-

gurio natal en tangos elegíacos y los comanda un serio caballero alemán que se complace en animales embalsamados y vive en una casa funcional grata a los paradigmas de Gropius. Es cierto que una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director americano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones. Este (rasgo justísimo y del todo admirable) es mucho más compadre que los malevos acosados por él.

La escena de la muerte de la mujer —la escena de su inaudita voz moribunda— es la más intensa del film. Otro alto momento es la asombrosa felicidad de la niña, al saber que dos años —sólo dos años— la separan de una felicidad que ella había pensado inmediata.

En cuanto a los defectos... Entiendo que podemos, en buena lógica, reducirlos a uno: la rastrera y penosa comicidad. El argumento de *La fuga* es, *mutatis mutandis*, el del famoso film *The preacher*<sup>1</sup> de Chaplin, malamente rebautizado en estas repúblicas *El reverendo Caradura*. No desapruero la anexión de esta fábula: sí, lo ingenuo de suponer que en una historia utilizada por Chaplin quedan por explorar muchas posibilidades grotescas. Las que nos propone *La fuga* —el joven que se sienta en la hoja de pega-pega, el joven que conversa sin pantalones— son incomodísimas. Otro error, acaso insanable: la intromisión de personajes caricaturales (en este caso, la directora de la escuelita) que contaminan a los otros de irrealidad. A los otros y a la historia que los hospeda.

[Sur N° 36, agosto de 1937]

---

<sup>1</sup> Se trata, evidentemente, de *The Pilgrim* (E. C.).

LA FUGA. Argentina, 1937. 92'. *Director:* Luis Saslavsky. *Libro cinematográfico:* Alfredo G. Volpe. *Fotografía:* John Alton. *Intérpretes:* Santiago Arrieta, Tita Merello, Francisco Petrone, Niní Gambier. *Producción* Pampa Film.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC ("El martirio de Juana de Arco"). Francia, 1927. 110', luego 86'. *Director:* Carl Dreyer. *Libro cinematográfico:* Carl Dreyer, Joseph Delteil, *sobre las minutas originales del proceso.* *Fotografía:* Rudolph Maté. *Intérpretes:* Maria Falconetti, Eugène Silvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud. *Producción* Société Générale de Films.

THE PILGRIM ("El reverendo Caradura"). U.S.A., 1923. 4 rollos. *Dirección y libro cinematográfico:* Charles Chaplin. *Director asociado:* Chuck Riesner. *Fotografía:* Rollie Totheroh. *Intérpretes:* Charlie Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Loyal Underwood. *Producción* First National Films.

## VERDES PRADERAS

Imaginemos una trasposición de la Biblia al tiempo y al espacio (convencionales) de la literatura gauchesca. (Es imposible que alguien no haya cedido a la tentación de ensayarla). El Diablo, en esa reducción, es Mandinga, Dios Padre es Tata Dios, Abel es un puestero asesinado por el chacarero Caín, Poncio Pilatos es el Comandante, la Virgen deja de rezar un trisagio para responder ¡sin pecado concebida! al ¡Ave María Purísima! de un Angel polvoriento y madrugador, que no se ha desmontado aún del lobuno. Inútil revelar otros rasgos no menos previsibles e incómodos: ya mis lectores pueden pregonar el horror peculiar de ese bodrio bíblico-cimarrón. Quiero que lo imaginen y que lo odien para declararles después: Eso es precisamente lo que no son *Las verdes praderas*.

Desmentir esa identidad no es pretender que el bituminoso Mar Muerto —y el Paraíso— difieran menos de Louisiana o de Georgia que de la provincia de Buenos Aires. Mi propósito es otro. Pienso que asimilar los hombres de la Escritura o los hombres de Eduardo Gutiérrez nos incomoda por la simple razón de que es un procedimiento arbitrario. (Tal es, dicho sea entre paréntesis, el molesto pecado original de nuestro *Fausto* criollo; su conjunción del siglo dieciséis con el diecinueve, de Sajonia con el Bragado, es del todo casual). No así en *Las verdes praderas* de Connelly. “He querido”, afirma el

autor, “presentar algunos aspectos de una religión que está viva, tal como se los figuran sus fieles. Esa religión es la de millares de negros en lo más profundo del Sur. Con terrible hambre espiritual y con la mayor humildad esos rudos cristianos negros —muchos son incapaces de leer el libro que atesora su fe— han ajustado el contenido de los dos Testamentos a las circunstancias cotidianas de su vivir”. Lo cierto es que los muchos anacronismos (y anacronismos) a que da lugar ese ajuste no agotan el encanto del film. Nos divierte que Dios guarde “para después” el cigarro de diez centavos que acaba de ofrecerle el Arcángel; nos divierte que unas puntadas reumáticas avisen a Noé la proximidad del diluvio; nos conmueve que Dios, andando por el campo, les pregunte a unas flores cómo están y que ellas le contesten en coro, con una vocecita pueril: “We O.K., Lawd”.

Me dirán que es ingenuo lo anterior. Yo respondo que sí, que es tan ingenuo como aquel “Jehová Dios que se paseaba en el jardín al fresco del día” (Génesis, III, 8). ¿Me atreveré a agregar que prefiero la idea de un dios humano, de un dios chambón, de un dios capaz de arrepentirse, a la del monstruo felizmente verbal que proponen los teólogos, hecho de tres inextricables Personas y de diecinueve atributos? A la del Dios que según Wells, “no puede obrar porque es todopoderoso y eterno, no puede pensar porque es omnisciente, no se puede mover porque es ubicuo y ya está en todas partes”.

[*Sur* N° 37, octubre de 1937]

**GREEN PASTURES** ("Verdes praderas"). U.S.A., 1936. 10  
rollos. *Directores:* Marc Connelly, William Keighley. *Libro cinema-*  
*tográfico sobre la fábula escénica de Marc Connelly, sugerida por*  
*"Ol' Man Adam an' His Chillun", relatos sureños de Roark Brad-*  
*ford. Fotografía:* Hal Mohr. *Intérpretes:* Rex Ingram, Eddie An-  
derson, Oscar Polk. *Producción Warner Bros.*

## DE REGRESO

En el invierno de 1872, entre los muebles de jacarandá de un hotel cuyos balcones daban a la desarbolada plaza de la Victoria, don José Hernández —enemigo de Sarmiento y de Mitre— quiso demostrar la degradación que opera en los paisanos de Buenos Aires el funesto régimen militar y redactó el poema antibélico *El gaucha Martín Fierro*. El héroe —¿quién no lo sabe?— era un desertor del ejército; su compañero, un desertor de la policía... Ya conocemos los resultados. Unamuno, hacia 1894, descubrió que el libro de Hernández “era el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto”. Lugones, en 1916, declaró: “Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador, *Martín Fierro* es un poema épico”.

He rememorado el caso de *Martín Fierro* porque no es inusual. Las obras que denuncian las indignidades o lo atroz de la guerra corren siempre el albur de parecer una vindicación de la guerra. En efecto, cuanto más horrible la guerra, mayor es su prestigio satánico, mayor es la virtud de los hombres que la miran de frente. Aquel inapelable doctor Johnson que una vez declaró: “El patrio-

tismo es el último refugio de los canallas”, dijo también, hacia 1778: “La profesión de los marineros y de los soldados tiene la dignidad del peligro”. Del aclamado film pacifista *Sin novedad en el frente*, ¿qué persiste, ahora, en nuestro recuerdo? Una impetuosa y codiciable carga a la bayoneta, del todo semejante a las que ilustran cualquier film belicoso.

*De regreso* es irrefutablemente inferior a *Sin novedad*. Su momento más alto es asimismo el de una batalla. El *pathos* peculiar de la escena deriva de que a todos nos consta que sus alarmas y agonías son inservibles: Alemania ya había capitulado. Las otras escenas me parecen muy olvidables. La tesis (creo) es la inadaptación de los militares a la vida civil, los conflictos de la ética de la ciudad con la ética de las trincheras. El temor de hacer antipáticos a los protagonistas ha entorpecido —o anulado— la demostración de la tesis. Es verdad que uno de los repatriados llega al asesinato, pero su víctima es un *Schieber* tan execrable, tan grasiento, tan minuciosamente judío que su aniquilación es a todas luces un acto meritorio. Otro de los guerreros repatriados llega a un *mariage de convenance*; otro, a la improvisación de discursos; otro, a codiciar (y a robar) gallinas ajenas.

He sentido, al ver *De regreso*: El mero pacifismo no basta. La guerra es una antigua pasión que tienta a los hombres con encantos ascéticos y mortales. Para abolirla, hay que oponerle otra pasión. Acaso la del *buen europeo* —Leibniz, Voltaire, Goethe, Arnold, Renan, Shaw, Russell, Unamuno, T. S. Eliot— que se sabe heredero y continuador de todos los países. Abundan aciagamente en Europa el mero alemán o el mero irlandés; faltan los europeos.

[*Sur* N° 38, noviembre de 1937]



THE ROAD BACK ("De regreso"). U.S.A., 1937. 12 rollos. *Director:* James Whale. *Libro cinematográfico:* R. C. Sherriff, Charles Kenyon. *Sobre la novela de* Erich Maria Remarque. *Fotografía:* John Mescall. *Intérpretes:* John King, Richard Cromwell, "Slim" Summerville, Andy Devine, Louise Fazenda. *Productor asociado:* Edmund Grainger. *Producción* Universal.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT ("Sin novedad en el frente"). U.S.A., 1930. 140'. *Director:* Lewis Milestone. *Libro cinematográfico:* Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbott, *con diálogos de* Anderson y Abbott. *Sobre la novela de* Erich Maria Remarque. *Fotografía:* Arthur Edeson. *Intérpretes:* Lewis Ayres, Louis Wolheim, John Wray, George "Slim" Summerville, Russell Gleason. *Productor:* Carl Laemmle jr. *Producción* Universal.

## PRISIONEROS DE LA TIERRA

Dos personajes unen sus esfuerzos inútiles para que *Prisioneros de la Tierra* sea intolerable, invisible. Uno: el tambaleante y monumental doctor Else, precursor ignorado del ultraísmo (“La tierra colorada aprisiona a los hombres”... “Hace veinticinco años que estoy envuelto en un sudario húmedo”...) que pasea de una punta a otra del film su vasta cara de león o de rey de baraja y logra ser no menos abrumador que el temido Emil Jannings. Otro: cierto *amateur* de enciclopedias, que agita con alegre tenacidad su brazo mutilado y repite cíclicamente: “Soy un hombre feliz. ¿Qué me falta para ser feliz?” o “¿No sabe Vd. que amar es comprender?”

A pesar de esos *conversationists*, es bueno y aun muy bueno este film. Es superior ¡menguada gloria! a cuantos ha engendrado (y aplaudido) nuestra resignada república. Es también superior a la mayoría de los que últimamente nos han enviado California y París. Rasgo increíble y cierto: no hay una escena cómica en el curso de este film ejemplar. Ignorar a Sandrini, eludir victoriosamente a Pepe Arias, disuadir a Catita, son tres formas de la felicidad que nuestros directores no habían acometido hasta ahora. Claro está que esos méritos negativos no son los únicos.

Hay un vigoroso argumento, no contaminado de cursilería virginal norteamericana (en la primera escena sale

de un burdel el protagonista) ni de esa otra neocursilería que en todo film francés muestra una pareja de amantes momentáneos y epigramáticos. Hay un personaje, el malvado Koerner (con su inviolada soledad central, su disco de Beethoven y su resignación a ser cruel y a ser aborrecido) que ciertamente es más verdadero que el héroe. Yo he sido ¿cuál de mis amigos lo ignora? cliente insaciable y fervoroso de Milton Sills, de Kohler y de Bancroft; no recuerdo, en tanta sanguinaria película, una escena más fuerte que la penúltima de *Prisioneros de la Tierra*, en que un hombre es arreado a latigazos hasta un río final. Ese hombre es valeroso, ese hombre es soberbio, ese hombre es más alto que el otro... En escenas análogas de otros films, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la Tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz. (Si no me engaño, esa atribución magnífica es obra de Ulyses Petit de Murat; los dos actores la ejecutan muy bien).

Otro memorable momento es aquel en que uno de los *capangas*, desde el caballo, mata al *mensú* de un solo balazo lacónico y ni siquiera vuelve la cabeza para verlo caer, otra, la fuga apasionada de la mujer por la temblorosa noche del monte.

Las fotografías, admirables.

[*Sur* N° 60, setiembre de 1939]

PRISIONEROS DE LA TIERRA. Argentina, 1939, 85'. *Director*: Mario Soffici. *Libro cinematográfico*: Darío Quiroga, Ulyses Petit de Murat. *Sobre relatos de* Horacio Quiroga. *Fotografía*: Pablo Tabernero. *Intérpretes*: Francisco Petrone, Angel Magaña, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Elisa Galvé. *Producción* Pam-pa Film.

## UN FILM ABRUMADOR

*Citizen Kane* (cuyo nombre en la República Argentina es *El Ciudadano*) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ;un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. 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. El procedimiento es el de Joseph Conrad en *Chance* (1914) y el del hermoso film *The power and the glory*: la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film:

las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. 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). 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.

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos; *Citizen Kane* es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

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 precisos y puntuales que los primeros.

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 más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

[*Sur* N° 83, agosto de 1941]

CITIZEN KANE (“El ciudadano”). U.S.A., 1941. 119'. Director: Orson Welles. Libro cinematográfico: Orson Welles, Her-

man J. Mankiewicz. *Fotografía*: Gregg Toland. *Intérpretes*: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins. *Productor*: Orson Welles. *Producción* Mercury para RKO Pictures.

THE POWER AND THE GLORY ("El poder y la gloria").  
Véase página 53.

EL DR. JEKYLL Y EDWARD HYDE,  
TRANSFORMADOS

Hollywood, por tercera vez, ha difamado a Robert Louis Stevenson. Esta difamación se titula *El hombre y la bestia*: la ha perpetrado Victor Fleming, que repite con aciaga fidelidad los errores estéticos y morales de la versión (de la perversión) de Mamoulian. Empiezo por los últimos, los morales. En la novela de 1886, el doctor Jekyll es moralmente dual, como lo son todos los hombres, en tanto que su hipóstasis —Edward Hyde— es malvada sin tregua y sin aleación; en el film de 1941, el doctor Jekyll es un joven patólogo que ejerce la castidad, en tanto que su hipóstasis —Hyde— es un calavera, con rasgos de sadista y de acróbata. El Bien, para los pensadores de Hollywood, es el noviazgo con la pudorosa y pudiente Miss Lana Turner; el Mal (que de tal modo preocupó a David Hume y a los heresiarcas de Alejandría), la cohabitación ilegal con Fröken Ingrid Bergman o Miriam Hopkins. Inútil advertir que Stevenson es del todo inocente de esa limitación o deformación del problema. En el capítulo final de la obra, declara los defectos de Jekyll: la sensualidad y la hipocresía; en uno de los *Ethical studies* —año de 1888— quiere enumerar “todas las manifestaciones de lo verdaderamente diabólico” y propone esta lista: “la envidia, la malignidad, la mentira mezquina, el silencio mezquino, la verdad calumniosa, el difa-

mador, el pequeño tirano, el quejoso envenenador de la vida doméstica". (Yo afirmarí­a que la ética no abarca los hechos sexuales, si no los contaminan la traición, la codicia, o la vanidad).

La estructura del film es aún más rudimental que su teología. En el libro, la identidad de Jekyll y de Hyde es una sorpresa: el autor la reserva para el final del noveno capítulo. El relato alegórico finge ser un cuento policial; no hay lector que adivine que Hyde y Jekyll son la misma persona; el propio título nos hace postular que son dos. Nada tan fácil como trasladar al cinematógrafo ese procedimiento. Imaginemos cualquier problema policial: dos actores que el público reconoce figuran en la trama (George Raft y Spencer Tracy, digamos); pueden usar palabras análogas, pueden mencionar hechos que presuponen un pasado común; cuando el problema es indescifrable, uno de ellos absorbe la droga mágica y se cambia en el otro. (Por supuesto, la buena ejecución de este plan comportaría dos o tres reajustes fonéticos: la modificación de los nombres de los protagonistas). Más civilizado que yo, Victor Fleming elude todo asombro y todo misterio: en las escenas iniciales del film, Spencer Tracy apura sin miedo el versátil brebaje y se transforma en Spencer Tracy, con distinta peluca y rasgos negroides.

Más allá de la parábola dualista de Stevenson y cerca de la *Asamblea de los pájaros* que compuso (en el siglo XII de nuestra era) Farid ud-din Attar, podemos concebir un film panteísta cuyos cuantiosos personajes, al fin, se resuelven en Uno, que es perdurable.

[Sur N° 87, diciembre de 1941]



DR. JEKYLL AND MR. HYDE ("El hombre y la bestia").  
U.S.A., 1941. 127'. *Director:* Victor Fleming. *Libro cinematográfico:* John Lee Mahin. *Sobre la novela de* Robert Louis Stevenson. *Fotografía:* Joseph Ruttenberg. *Intérpretes:* Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Lana Turner, Donald Crisp. *Productor:* Victor Fleming. *Producción* MGM.

## DOS FILMS

Dicen que la doctrina de la transmigración de las almas y la del tiempo circular o Eterno Retorno fueron sugeridas por la paramnesia, por una penosa y brusca impresión de haber vivido ya el momento presente; en Buenos Aires, a las 18 y 30 minutos y a las 22 y 45, no hay un solo espectador cinematográfico, por desmemoriado que sea, que ignore esa impresión. En efecto, hace muchos años que Hollywood (a semejanza de los trágicos griegos) se atiene a diez o doce argumentos: el aviador que, mediante una conveniente catástrofe, muere para salvar al compañero de quien su mujer está enamorada; la falaz mecanógrafa que no rehusa donaciones de pieles, departamentos, diademas y vehículos, pero que abofetea o mata al dador cuando éste "se propasa"; el inefable y alabado repórter que busca la amistad de un *gangster* con el puro propósito de traicionarlo y hacerlo morir en la horca... La última víctima de ese desconcertante ascetismo es Miss Bette Davis. Le han hecho representar esta fábula: Una mujer, agobiada por un par de anteojos y por una madre tiránica, se cree insípida y fea; un psiquiatra (Claude Rains) la induce a veranear entre casuarinas, a practicar el tennis, a visitar el Brasil, a deponer los anteojos, a cambiar de modista. El quíntuple tratamiento prospera: el capitán del barco que la repatria repite con evidente veracidad que ni una sola de las damas

de a bordo ha logrado el éxito de Miss Davis; ante esa garantía, una sobrina, antes *redoutable* por el sarcasmo, ahora le pide sollozando perdón. Entonces cunde por las más remotas plateas la vigorosa tesis del film: *Desfigurada, Miss Davis es menos linda*. La deforme comedia que he resumido se titula *La extraña pasajera*; la ha dirigido un tal Irving Rapper que, posiblemente, no es un imbécil. Es lamentable que degraden así a la trágica protagonista de *La loba*, de *La carta*, de *Of human bondage*.

Menos ambicioso y más tolerable es el film *Nightmare* (*Pesadilla*). Empieza como film policial; no tarda en decaer en irresponsable film de aventuras. Adolece de todos los defectos de los dos géneros; tiene la única virtud de no pertenecer al *genre ennuyeux*. Su argumento es de aquellos que han sorprendido centenares de veces a todo espectador: el duelo de una clara muchacha y de un hombre mediano con una omnipotente y malévola sociedad que antes de la guerra era china y ahora es la Gestapo o los espías internacionales del Tercer Reich. Dos propósitos urgen a los desventurados directores de tales films: el primero, evidenciar que los amarillos (o los prusianos) unen la perfección del mal a las perfecciones de la inteligencia y de la perfidia; el segundo, evidenciar que no hay hombre de buena voluntad que no logre embaucarlos. Fatalmente, esos propósitos incompatibles se anulan. Variados e inminentes peligros amenazan a la heroína y al héroe; esos riesgos resultan ilusorios e ineficaces, pues los espectadores saben muy bien que el film tiene que durar una hora, hecho famoso que asegura a los héroes una longevidad o inmortalidad de sesenta minutos. Otra convención que invalida las películas de este género es el inhumano valor de los protagonistas: les anuncian que van a morir y sonríen; también los espectadores sonríen.

[*Sur* N° 103, abril de 1943]

NOW VOYAGER ("La extraña pasajera"). U.S.A., 1942. 118'. *Director*: Irving Rapper. *Libro cinematográfico*: Casey Robinson. *Sobre novela de Olive Higgins Prouty*. *Fotografía*: Sol Polito. *Intérpretes*: Bette Davis, Paul Henreid, Claude Rains, Gladys Cooper, Bonita Granville, Ilka Chase, John Loder. *Productor*: Hal B. Wallis. *Producción* Warner Bros.

THE LITTLE FOXES ("La loba"). U.S.A., 1941. 115'. *Director*: Willian Wyler. *Libro cinematográfico*: Lillian Hellman, *sobre obra teatral propia; escenas adicionales y diálogos*: Arthur Kober, Dorothy Parker, Alan Campbell. *Fotografía*: Gregg Toland. *Intérpretes*: Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Dan Duryea. *Productor*: Samuel Goldwyn. *Producción* RKO Radio Pictures.

THE LETTER ("La carta"). U.S.A., 1940. 95'. *Director*: William Wyler. *Libro cinematográfico*: Howard Koch. *Sobre la obra teatral de W. Somerset Maugham*. *Fotografía*: Tony Gaudio. *Intérpretes*: Bette Davis, Herbert Marshall, James Stephenson, Frieda Inescort, Gale Sondergaard. *Productor*: Hal B. Wallis; *productor asociado*: Robert Lord. *Producción* Warner Bros.

OF HUMAN BONDAGE ("El cautivo del deseo"). U.S.A., 1934. 83'. *Director*: John Cromwell. *Libro cinematográfico*: Lester Cohen. *Sobre la novela de W. Somerset Maugham*. *Fotografía*: Henry W. Gerrard. *Intérpretes*: Leslie Howard, Bette Davis, Frances Dee, Kay Johnson, Reginald Denny, Alan Hale. *Productor*: Pandro S. Berman. *Producción* RKO Radio Pictures.

NIGHTMARE ("Pesadilla"). U.S.A., 1942. 8 rollos. *Director*: Tim Whelan. *Libro cinematográfico*: Dwight Taylor, *sobre argumento de Philip MacDonald*. *Fotografía*: George Barnes, *Intérpretes*: Diana Barrymore, Brian Donleavy, Gavin Muir, Henry Daniell, Hans Conreid. *Productor*: Dwight Taylor. *Producción* Universal Pictures.

## SOBRE EL 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 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 limitada 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 oponérsele 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<sup>1</sup>.

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 *connaisseurs* de Chilecito o de Chivilcoy, yo, por lo menos, no me dejaré intimidar. También oigo decir que el doblaje es deleitable, o tolerable, para los que 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.

No hay partidario del doblaje que no acabe por invocar la predestinación y el determinismo. Juran que ese expediente es el fruto de una evolución implacable y que pronto podremos elegir entre ver films doblados y no ver films. Dada la decadencia mundial del cinematógrafo (apenas corregida por alguna solitaria excepción como *La máscara de Demetrio*), la segunda de esas alternativas no es dolorosa. Recientes mamarrachos —pienso en *El diario de un nazi*, de Moscú, en *La historia del doctor Wassell*, de Hollywood— nos instan a juzgarla una suerte de paraíso negativo. *Sight-seeing is the art of disappointment*, dejó anotado Stevenson; esa definición

---

<sup>1</sup> Más de un espectador se pregunta: Ya que hay usurpación de voces ¿por qué no también de figuras? ¿Cuándo será perfecto el sistema? ¿Cuándo veremos directamente a Juana González, en el papel de Greta Garbo, en el papel de la Reina Cristina de Suecia?

conviene al cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio impostergable que se llama vivir.

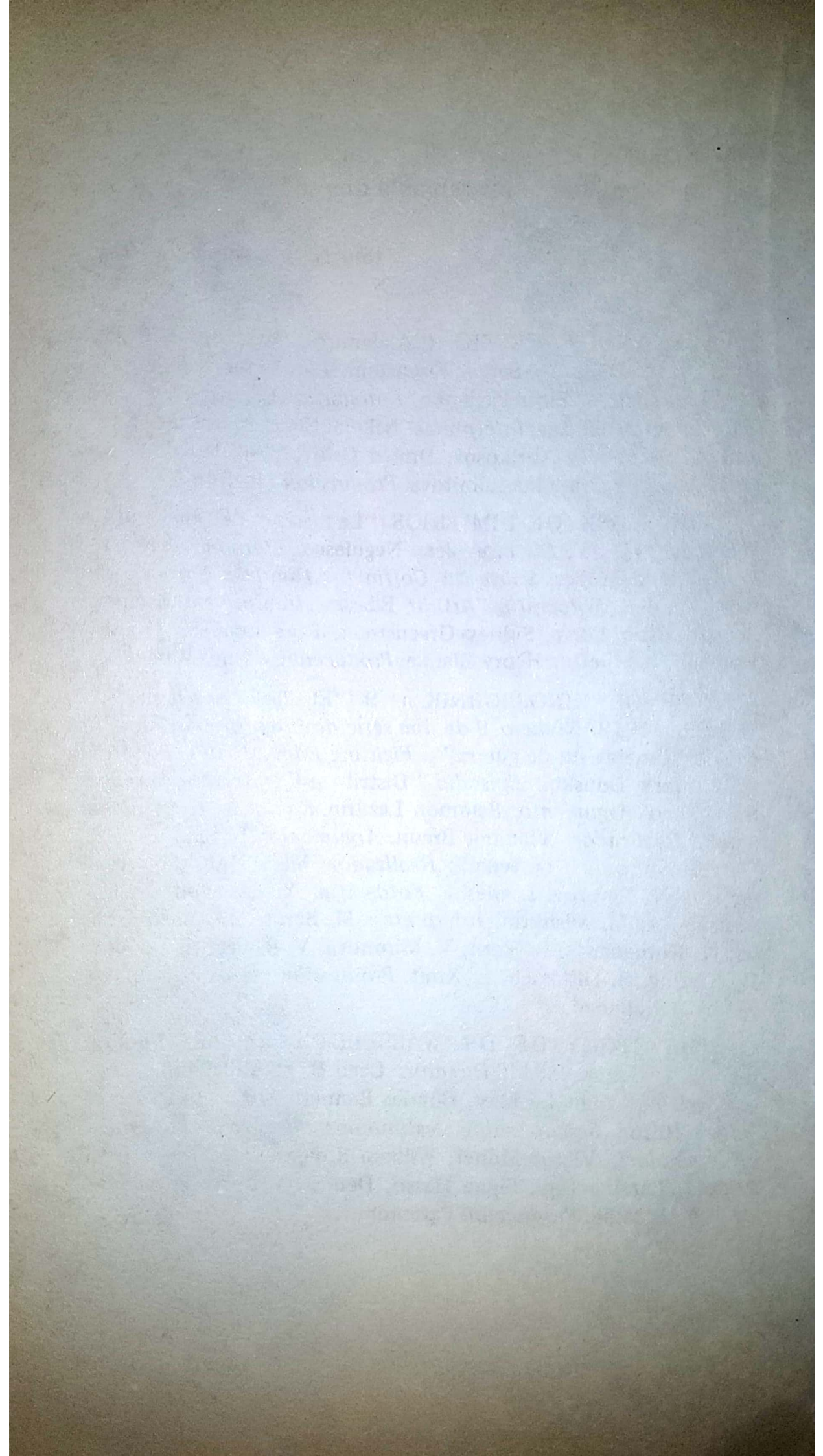
[Sur N° 128, junio de 1945]

ALEXANDER NEVSKI ("Alejandro Nevski"). U.R.S.S. 1938. 110'. *Director*: Sergei Eisenstein. *Libro cinematográfico*: Sergei Eisenstein, Piotr Pavlenko. *Fotografía*: Eduard Tissé. *Música*: Sergei Prokofiev. *Intérpretes*: Nikolai Cherkasov, Nikolai Ojlopkov, Alexander Abrikosov, Dmitri Orlov, Vasili Novikov, Nikolai Arsky, Varvara Massalinitova. *Producción* Mosfilm.

THE MASK OF DIMITRIOS ("La máscara de Demetrio"). U.S.A., 1944. 95'. *Director*: Jean Negulesco. *Libro cinematográfico*: Frank Gruber. *Sobre* "A Coffin for Dimitrios", novela de Eric Ambler. *Fotografía*: Arthur Edeson. *Intérpretes*: Zachary Scoott, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, Faye Emerson, Victor Francen. *Productor*: Henry Blanke. *Producción* Warner Bros.

VOEVOI KINOSBORNİK n° 9 ("El diario de un nazi"). U.R.S.S., 1942. *Número 9 de una serie de films en episodios titulada* "Cinerevista de guerra" o *Fighting Film Albums*. *Supervisión*: Mark Donskoi. *Episodio* "Distrito 14": *Realizador*: Igor Savchenko. *Argumento*: Salomon Lazurin. *Episodio* "El barranco azul": *Realizador*: Vladimir Braun. *Argumento*: L. Smirnova, S. Gergel. *Episodio* "La señal": *Realizador*: Mark Donskoi. *Argumento*: N. Severov, I. Olesha. *Fotografía*: Y. Ekelchik, D. Demutsky, A. M. Mishurin. *Intérpretes*: M. Bernes, I. Anazhevskaya; N. Komissarov, L. Kmit; V. Mironova, V. Runge, N. Bubnov, H. Klering, S. Ditlovich, L. Kmit. *Producción de los estudios de Kiev y Ashkhabad*.

THE STORY OF DR. WASSELL ("La historia del doctor Wassell"). U.S.A., 1944. *Director*: Cecil B. de Mille. *Libro cinematográfico*: Alan Le May, Charles Bennett. *Sobre un relato de James Hilton basado sobre testimonios de guerra*. *Fotografía (Technicolor)*: Victor Milner, William Snyder. *Intérpretes*: Gary Cooper, Laraine Day, Signe Hasso, Dennis O'Keefe. *Productor*: Cecil B. de Mille. *Producción* Paramount.





## UN PROLOGO

De *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires,  
Editorial Losada, 1955.

Los dos *films* que integran este volumen aceptan, o quisieron aceptar, las diversas convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo al escribirlos un propósito de innovación; abordar un género e innovar en él nos pareció excesiva temeridad. El lector de estas páginas hallará, previsiblemente, el *boy meets girl* y el *happy ending* o, como ya se dijo en la epístola al “magnífico y victorioso señor Cangrande della Scala”, el *tragicum principium et comicum finem*, las peripecias arriesgadas y el feliz desenlace. Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción —los de Sternberg, los de Lubitsch— las respetan sin mayor desventaja.

También son convencionales estas comedias en lo que se refiere al carácter del héroe y de la heroína. Julio Morales y Elena Rojas, Raúl Anselmi e Irene Cruz, son meros sujetos de la acción, formas huecas y plásticas en las que puede penetrar el espectador, para participar así en la aventura. Ninguna marcada singularidad impide que uno se identifique con ellos. Se sabe que son jóvenes, se entiende que son hermosos, decencia y valentía no les falta. Para otros queda la complejidad psicológica. En *Los orilleros* tendríamos al infortunado Fermín Soriano; en *El paraíso de los creyentes*, a Kubin.

El primer *film* corresponde a las postrimerías del siglo XIX; el segundo, más o menos a nuestra época. Ya que el color local y temporal sólo existe en función de diferencias, es infinitamente probable que el del primero sea más perceptible y más eficaz. En 1951 sabemos cuáles

son los rasgos diferenciales de 1890; no cuáles serán, para el porvenir, los de 1951. Por otra parte, el presente nunca parecerá tan pintoresco y tan conmovedor como el pasado.

En *El paraíso de los creyentes* el móvil esencial es el lucro; en *Los orilleros*, la emulación. Esta última circunstancia sugiere personajes moralmente mejores; sin embargo, nos hemos defendido de la tentación de idealizarlos y, en el encuentro del forastero con los muchachos de Viborita, no faltan, creemos, ni crueldad ni bajeza. 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. En *El paraíso de los creyentes*, a medida que progresa la acción, el tono romántico se acentúa; hemos juzgado que el arrebató propio del fin puede paliar ciertas inverosimilitudes que al principio no serían aceptadas.

El tema de la busca se repite en las dos películas. Quizá no huelgue señalar que en los libros antiguos, las buscas eran siempre afortunadas; los argonautas conquistaban el Velloccino y Galahad, el santo Grial. Ahora, en cambio, agrada misteriosamente el concepto de una busca infinita o de la busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas. K, el agrimensor, no entra en el castillo y la ballena blanca es la perdición de quien la encuentra al fin. En tal sentido, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* no se apartan de las modalidades de la época.

En contra de la opinión de Shaw, que sostenía que los escritores deben huir de los argumentos como de la peste, nosotros durante mucho tiempo creíamos que un buen argumento era de importancia fundamental. Lo malo es que en todo argumento complejo hay algo de mecánico; los episodios que permiten y explican la acción son inevitables y pueden no ser encantadores. El seguro

y la estancia de nuestros *films* corresponden, ay, a esas tristes obligaciones.

En cuanto al lenguaje, hemos procurado sugerir lo popular, menos por el vocabulario que por el tono y la sintaxis.

Para facilitar la lectura hemos atenuado o borrado ciertos términos técnicos del "encuadre" y no mantuvimos la redacción a dos columnas.

Hasta aquí, lector, las justificaciones lógicas de nuestra obra. Otras hay, sin embargo, de índole emocional; sospechamos que fueron más eficaces que las primeras. Sospechamos que la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras.

JORGE LUIS BORGES y  
ADOLFO BIOY CASARES

Buenos Aires, 11 de diciembre de 1951

## DOS ARGUMENTOS

## INVASION

*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.

## LOS OTROS

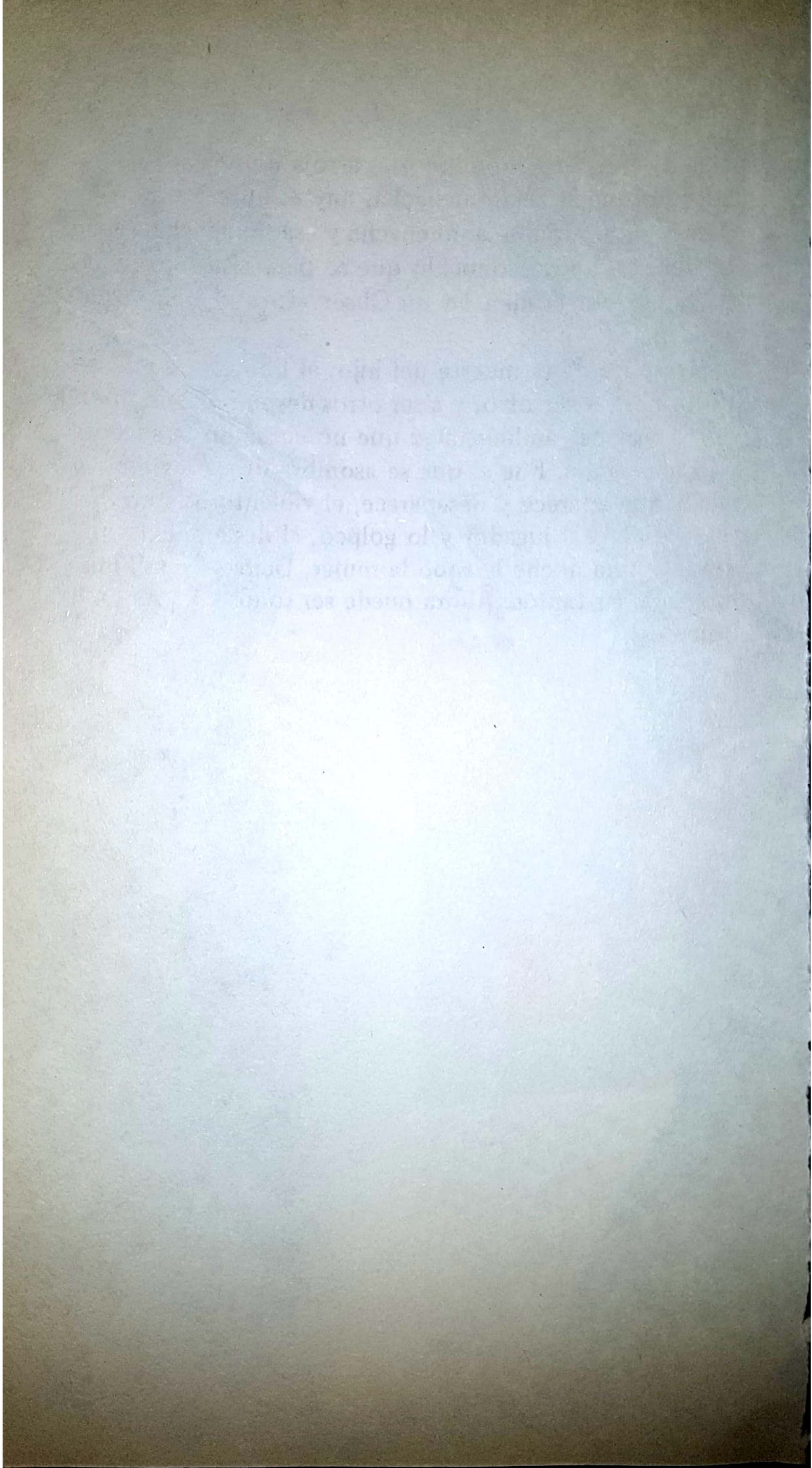
El hijo de un librero de París se suicida. Su padre, hombre de cincuenta y tantos años, que creía haberlo comprendido, ahora siente que nunca lo conoció, y lo busca entre los que fueron sus amigos.

Antes hubo un baile de máscaras, un film que estaba por hacerse, el simulacro de un duelo y una partida de póker que era realmente un duelo. Después, brusca, 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 un 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 ca-

balgata. Hay otro hombre que arroja dinero al fuego y azota porque sí a la muchacha, hay el librero que reencontra 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 otros 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 desaparece, 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 todos y ya no sabe quién es.

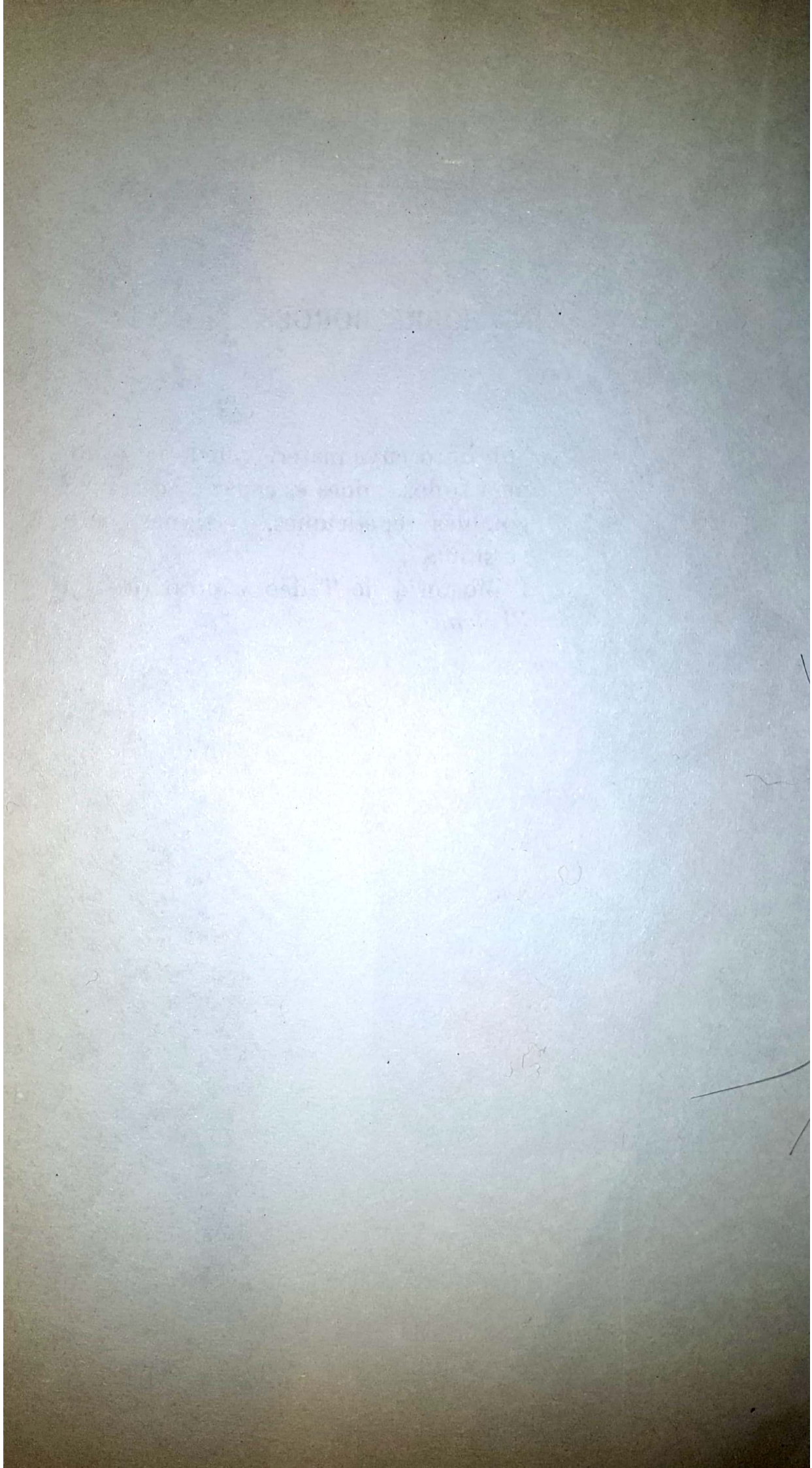




## CINE SOBRE BORGES

“un libro cuya materia puede ser todo para todos... pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”.

(“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.  
*El aleph*).



## LAS AVENTURAS DEL TEXTO

“C’est la France qui a commencé. Si l’on n’avait pas traduit mes textes en français, je crois que personne n’aurait jamais songé dans d’autres pays à les traduire”\*. (Borges, según Jean de Milleret: *Entretiens avec J. L. B.*, París, Pierre Belfond, 1967).

\* “Empezó con Francia. Si mis textos no se hubieran traducido al francés, creo que nadie jamás habría pensado en traducirlos, en otros países”.

## UNA CITA PARA EXEGETAS

Aunque textos aislados de Borges habían aparecido anteriormente en revistas literarias norteamericanas, inglesas, aun francesas, su nombre y su obra se inscriben en un contexto intelectual europeo a partir de la aparición sucesiva de *Fictions*, 1951, *Labyrinthes*, 1953, *Enquêtes*, 1957, e *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, 1958. No sólo porque a partir de esas versiones hayan surgido otras, porque sus editores franceses hayan rastreado obras de Borges susceptibles de traducción o hayan acogido presurosamente sus libros siguientes, porque se hayan multiplicado estudios, homenajes, tesis académicas; más curioso es comprobar cómo la cita, la mención de su nombre, la alusión a un título, se abren camino hasta afirmarse en ese ámbito de referencias compartidas que, tradicionalmente, constituye la cultura literaria.

Es natural que esa inscripción se haya manifestado puntualmente en la crítica cinematográfica francesa. Aun cuando atendieran al cine más industrial y oscuro, las trincheras parisienses combatían en términos de un trabajo cultural declarado; esto es algo que se vieron forzados a admitir aun aquellos outsiders que no advertían las diferencias, a menudo dramatizadas por los adversarios mismos, entre *Cahiers du Cinéma*, *Positif* o *Présence du Cinéma*, facciones de principios de los años 60 que,

aun jugando a la guerrilla, compartían una frecuentación asidua de Borges.

Es una situación muy diferente de la que conocía el castellano de Hispanoamérica: el vocabulario, la sintaxis, los hábitos retóricos de Borges, mucho antes que los semanarios argentinos imitaran sus tics más superficiales, ya ofrecían un repertorio de formas para el asombro o la injuria, para el gusto de hacer literatura en la más humilde y ocasional reseña. Un escritor que juega tan brillantemente con la materialidad y los espejismos del lenguaje como Guillermo Cabrera Infante, al reunir sus críticas de cine escritas entre 1954 y 1960, reconocía en el alter ego que firmaba esas notas —G. Caín— un gusto por la broma literaria, por la superchería erudita, que se ejerció “imitando a Poe, siguiendo los pasos a Orson Welles, plagiando a S. J. Perelman, pidiendo prestado a Marcel Schwob y robando a Borges” (G. Caín: *Un oficio del siglo veinte*, La Habana, Ediciones R, 1963; reedición: Barcelona, Seix Barral, 1973). Como para corroborarlo, esa misma introducción anuncia “un libro cuya sola tipografía es perversa”, paráfrasis de la “torre cuya sola arquitectura es malvada” que Borges releva en la nota “Sobre Chesterton” de *Otras inquisiciones*.

En Francia, en cambio, fue necesaria la aparición de un film cuyas ambigüedades sabiamente orquestadas se prestan a la exégesis aunque no la solicitan —*L'Année Dernière à Marienbad* de Resnais y Robbe-Grillet—, o la de un film cuya extrañeza menos llamativa suscitó un desconcierto más complejo —*Paris nous appartient* de Rivette— para que Borges se convirtiera en contraseña, clave de un espacio literario, impulso para una vertiginosa cadena de connotaciones que arrastra al film en su propio sistema de referencias.

(En honor a la verdad, es necesario consignar que la primera vez que el nombre de Borges aparece en una re-

vista cinematográfica francesa lo hace bajo el signo de la superchería humorística. En el número 13 de *Positif*, marzo-abril 1955, se publica un artículo de Paul-Louis Thirard: "Une question mal connue: les débuts de Maurice Burnam". En la filmografía de este inexistente realizador figura *La marche à la mer*. "La rigueur, l'austerité que le film tirait d'une fidélité absolue à l'oeuvre de Borges" serían rasgos de una obra insólita: "nous nous rappelons mal l'étonnement avec lequel le public de 1946 accueillit *La marche à la mer*"... Casi una década más tarde, otro *hoax* crítico sería suscitado por *F for Fake*, film donde Orson Welles juega con las nociones de verdad y mentira aplicadas al arte, a partir de entrevistas con el falsificador Elmir de Hory y con Clifford Irving, autor de una biografía apócrifa de Howard Hughes que fue *cause célèbre* en su temporada. Jonathan Rosenbaum—"Paris Journal", *Film Comment*, enero-febrero 1974—propone que "the new Orson Welles Film is co-directed by Irving and de Hory, written by Jorge Luis Borges and produced by Howard Hughes").

El caso de *L'Année Dernière à Marienbad* es sumamente particular, ya que Borges compareció a la zaga de Bioy Casares. En una entrevista de André S. Labarthe y, precisamente, Jacques Rivette con Resnais y Robbe-Grillet (*Cahiers du Cinéma* 123, setiembre 1961), los entrevistadores (¿Rivette, tal vez?) arriesgan la hipótesis de una vinculación entre el film y *La invención de Morel*; Robbe-Grillet se apresura a opinar que la novela es "un livre étonnant" y cuenta que, tras una exhibición privada del film, recibió un llamado telefónico de Claude Ollier, quien le dijo: "Mais c'est *L'Invention de Morel*!"; como Resnais no conoce el libro, los entrevistadores le refieren aquellos aspectos que asocian con el film, y el director concluye que hay un "rapport... frappant". (Conviene recordar que, cuando apareció traducida al

francés la novela de Bioy, Robbe-Grillet había publicado en *Critique* 69, febrero 1953, una reseña de tres páginas donde analizaba minuciosamente el argumento, resumía el prólogo de Borges y admitía la seducción de concebir un "passé... modifiable"). Páginas más adelante, en el mismo número de los *Cahiers*, otro artículo ("Dans le dédale" por François Weyergans) señala que en *La invención de Morel* se habla de Marienbad y que en sus conversaciones los fantasmas de la isla practican el intercambio de informaciones meteorológicas. En cuanto a Ollier, su paralelo entre film y novela tuvo desarrollo en "Ce soir à Marienbad", trabajo publicado en dos números de la *Nouvelle Revue Française* (octubre y noviembre 1961), tal vez el mejor estudio del film que haya aparecido en aquella ocasión: no interpretativo, no alegorizante, atento a los efectos de connotación y denotación con que operaron los autores.

"Les films de Franju ressemblent aux nouvelles de Borges" podía leerse en *Cinema 60* (Nº. 45, abril, nota de François Tranchant) en ocasión del estreno de *Les Yeux sans Visage*. Borges, ya mencionado al pasar por Robert Benayoun en su artículo "Marienbad ou les exorcismes du réel" (*Positif* 44, marzo 1962), preside desde un epígrafe tomado de "El jardín de senderos que se bifurcan" el capítulo dedicado a *L'Année Dernière à Marienbad* en un libro de Roy Armes: *The Cinema of Alain Resnais*, London, A. Zwemmer, 1968; el autor utiliza el sistema de tiempos innumerables y coexistentes del relato como modelo para la estructura narrativa del film, y llega a aplicar a la protagonista una cita de "La escritura del dios": "No has despertado a la vigilia sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito...".

Más importante, y anterior, es el caso de *Paris nous appartient*, cuya asociación con Borges ha conocido una

genealogía incalculable. Sobre la mesa de la heroína del film, en una de las primeras escenas, aparece un ejemplar de *Enquêtes*. En la segunda parte de este capítulo se verá cómo llegó allí la edición francesa de *Otras inquisiciones*; ahora interesa observar si esa presencia fue advertida, o no, por los críticos: ya sea en el film mismo, o en los textos de sus colegas.

El primero en publicar su hallazgo fue Paul-Louis Thirard, en una nota crítica muy anterior al demorado estreno del film (*Positif* N<sup>o</sup>. 35, París, julio-agosto 1970). Se trata de un texto casi desdeñoso, que procura disculpar a Rivette, y a su film, de su vinculación con el grupo rival de *Cahiers du Cinéma*; al margen de esta frivolidad, no carece de interés. A partir del visible ejemplar de *Enquêtes* (“Essayons la clé: elle semble bien marcher”), Thirard pasa a *Fictions*; luego aplica a Rivette una apreciación que Herbert Quain hace de su propia obra; a continuación, ya en pleno borgismo, transcribe un párrafo apócrifo de Benjamin Fondane, que declara publicado en *Europe*, sobre una novela —*L’approche du caché*— que es, reconociblemente, *El acercamiento a Almotasim*, y en ella reconoce el mismo mecanismo que opera en *Paris nous appartient*.

El desarrollo más importante de una vinculación entre la ficción de Rivette y la de Borges lo hizo Claude Ollier: por primera vez en ocasión del estreno del film (“Finesse et géométrie”, *Nouvelle Revue Française*, 110, París, febrero de 1962), en una nota donde supone que la investigación de la heroína está influida secretamente por sus lecturas preferidas. Ese texto sería la semilla de otro, menos ocasional y sumamente brillante: “Thème du texte et du complot”, incluido en el volumen *Navettes* (París, Gallimard, 1967).

En el “Tema del traidor y el héroe”, Ollier vislumbra un paradigma del funcionamiento de todo relato, investi-



gación y “appropriation de l’Histoire par la Littérature”<sup>1</sup>. (Hay que señalar que Ollier presta atención especial al personaje de Nolan, quien “d’enquêteur se fait ordonnateur d’une vaste cérémonie”<sup>2</sup>; ese nombre reaparece en su novela *L’échec de Nolan*, 1967, donde el mecanismo de una intriga policial actúa como metáfora de toda empresa narrativa). Vislumbra, también, un posible desarrollo del esquema de Nolan en un film. Sin mencionar el título, describe *Paris nous appartient* a modo de paráfrasis del “Tema del traidor y del héroe”, ilustrando de ese modo su propuesta inicial sobre la variable circulación del relato en la Historia. Empieza así:

“Il est remarquable qu’un thème voisin ait déjà enrichi le cinéma, voici quelques années, d’une figuration centrale analogue. L’oeuvre était longue et riche, tramée d’épisodes multiples. Nous n’avons pas eu l’occasion de la revoir depuis sa sortie: il se peut que certains points aient sombré dans l’oubli. Des détails manquent, des liaisons entre scènes. Des zones marginales de l’histoire échappent sans doute au souvenir. Aujourd’hui, 13 mai 1963, nous nous la remémorons ainsi: L’action se passe dans un pays belliqueux et tenace: la Finlande, Cuba, une capitale enviée du monde libre. Disons (pour la clarté de l’exposé): Paris. Disons 1958...”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> “apropiación de la Historia por la Literatura”.

<sup>2</sup> “de investigador pasa a ordenador de una vasta ceremonia”.

<sup>3</sup> “Es notable que un tema vecino ya ha enriquecido al cine, hace algunos años, con una figuración central análoga. La obra era larga y rica, tramada con múltiples episodios. No hemos tenido ocasión de volverla a ver desde su estreno: puede ser que algunos puntos hayan caído en el olvido. Faltan detalles, lazos entre escenas. Sin duda escapan al recuerdo zonas marginales de la historia. Hoy, 13 de mayo de 1963, la recordamos así: La acción ocurre en un país belicoso y tenaz: Finlandia, Cuba, una capital envidiada del mundo libre. Digamos (para hacer más clara la exposición): París. Digamos 1958...”

Otro paralelo fue trazado por Michel Delahaye en "L'idée maîtresse ou le complot sans maître" (*Cahiers du Cinéma* 128, febrero 1962). Allí se compara la imagen de París que Rivette propone con el París de Feuillade (cuyos folletines, incidentalmente, aparecían a continuación de *La invención de Morel* en la entrevista citada con Resnais y Robbe-Grillet; esto permite suponer que de ambos entrevistadores fue Rivette quien los mencionó, sobre todo por la dimensión que Feuillade, o más bien una idea del cine de suspenso en episodios encarnada en Feuillade, iba a adquirir como referencia para su obra más reciente: *Out One Spectre* y el guión aún no realizado de *Phénix*), también con la Babel de Fritz Lang (*Paris nous appartient* recoge un fragmento de *Metropolis*) y la Babilonia de *Intolerance*; pero —concluye Delahaye— "sans doute faut il situer le nœud au cœur d'un des enfers labyrinthiques de Jorge Luis Borges. Babylone, y apprenons-nous, vit sous le signe du hasard-roi: la loterie. Mais le hasard ne serait-il pas la forme sous laquelle se manifestent les complots des dieux?"<sup>4</sup>

Esta asociación iba a conocer una fortuna prolongada. Para apreciar debidamente sus peripecias tal vez convenga informar al lector no familiarizado con la literatura cinematográfica que, a principios de los años 60, la aparición de la llamada *nouvelle vague* tuvo, entre otros, un efecto imprevisto y retroactivo sobre la crítica no francesa: algunos directores de talento, que parecían modificar simultáneamente el lenguaje y la industria del cine habían realizado su aprendizaje como críticos en *Cahiers du Cinéma*, o habían ganado el apoyo de esa re-

---

<sup>4</sup> "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 del Azar Todopoderoso: la lotería. Pero el azar ¿no será la forma en que se manifiestan las conspiraciones de los dioses?"

vista; coincidente con el ascenso del “autor de films” a categoría de estrella —según la *politique des auteurs* que los *Cahiers* promulgaron—, y al inédito glamour que pareció adquirir la tarea del crítico (y que en los Estados Unidos derivó en un verdadero star-system), ocurrió una consagración internacional de tendencias que, con cierta imprecisión, el rótulo de los *Cahiers* había llegado a simbolizar. Más que de un método, se trataba de un gusto, que floreció simultáneamente en nuevas revistas de varios países, en revisiones críticas por parte de revistas ya establecidas, en una efervescencia que iba a requerir unos cinco años antes de asentarse y definir un nuevo equilibrio de fuerzas, nuevas academias y nuevas vanguardias.

Una de aquellas revistas fue la inglesa *Movie*, que procuró desarrollar un método propio. En su número 2, setiembre 1962, Borges hace su primera aparición en la crítica cinematográfica en idioma inglés: Paul Mayersberg yuxtapone la primera y la última oración no ya de “La lotería en Babilonia” sino de “La biblioteca de Babel” con la primera y la última secuencia de *Paris nous appartient*, a modo de “explanatory parallel”; compara, también, al París de Rivette con la Biblioteca y a la protagonista del film con el “eterno viajero”, y reconoce en su desenlace la “elegante esperanza” con que concluye el relato: que la reiteración de un mismo desorden “sería un orden: el Orden”. (Como Delahaye, Mayersberg toma en cuenta que la obra ensayada y nunca estrenada por el grupo teatral es *Pericles*; ninguno de los dos presta atención a que el nombre del desdichado director sea Lenz). En otro nivel está la pintoresca mención de Raymond Durgnat (*Nouvelle Vague: The First Decade*, London, A Motion Monograph, 1963), a quien la lectura de Mayersberg debe haberle sugerido que “La biblioteca de Babel” es una novela de ciencia ficción con estructura análoga a la de *Paris nous appartient*...

Los años (y el film de Donald Cammell y Nicolas Roeg *Performance*) harían que esta erudición, exquisita o prestada, se tornase muy accesible. Hacia 1962 *Movie* impugnaba un establishment británico que veía representado en *Sight and Sound* y el *Monthly Film Bulletin*; es cierto que, en una nota crítica sobre *Paris nous appartient*, por Robert Vas, *Sight and Sound* (invierno 1961-1962) maneja una asociación literaria bastante obvia: "This is one of the cinema's nearest equivalents to Kafka"<sup>5</sup>; pero una década más tarde (en la entrega de primavera 1971) la misma revista no escatima referencias a Borges: en una breve entrevista con Cammell y, más minuciosas, en un análisis de *Performance* por Philip French. No menos interesante es advertir los diversos niveles de familiaridad con el escritor que los críticos suponen en sus presuntos lectores: para French, Borges es "the septuagenarian Argentinian author Jorge Luis Borges"; para Jan Dawson, que escribe sobre *Performance* en *The Monthly Film Bulletin*, febrero 1971, es Borges a secas.

Tanto Rivette como Roeg soportarían la larga sombra de Borges sobre su obra futura. En un mismo número de *Sight and Sound*, el de otoño 1973, la Dawson se refiere a una "Borgesian form", y menciona a Cortázar, en relación con *Out One Spectre*, y Tom Milne reconoce un "Borgesian world" en *Don't Look Now* de Roeg. La temible Pauline Kael, en *The New Yorker* del 24 de diciembre de 1973, acumula siete menciones a Borges al escribir de este film de Roeg; su opinión es que "using Du Maurier as a base, Roeg comes closer to getting Borges on the screen than those who have tried it directly"<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> "Este es uno de los equivalentes cinematográficos más próximos de Kafka".

<sup>6</sup> "tomando como base a Du Maurier, Roeg logra trasladar a Borges a la pantalla, mejor que quienes lo intentaron directamente".

El infatigable Thirard, por su parte, ya había aceptado (en 1974) el talento impar de Rivette. Al escribir sobre *Out one: spectre* en *Positif* 160, compara al realizador con el metafórico *metteur-en-scène* del “Tema del traidor y del héroe”, que encarna sus ficciones en la vida “real”. El título de ese texto es “L’écriture du dieu”...

Ya en 1963, sin embargo, los *Cahiers* habían tocado un extremo donde la exquisitez se confundía con la provocación. En el número 145, del mes de julio, un texto de Luc Moullet sobre *El ángel exterminador* de Buñuel, donde no se alude siquiera a Borges, llevaba por título, en español, “Otras inquisiciones”... En *Présence du Cinéma* 20, marzo-abril 1964, Jacques Lourcelles llamaba a un estudio sobre Samuel Fuller “Thème du Traître et du Héros”, le ponía un epígrafe de la “Nueva refutación del tiempo” (“le tocaron, como a todos los hombres, malos tiempos en que vivir”) y en el último párrafo invocaba “les quinze dernières lignes de la note sur le 23 août 1944 de Borges, qui sont en train de devenir aussi célèbres que ‘Le Corbeau et le Renard’ ”<sup>7</sup>.

En la sección “Notas de lectura” del mismo número de *Présence*, Lourcelles despliega su asombroso conocimiento del tema, cuando se lanza a destruir un artículo de Goffredo Fofi —“Borges et le cinéma”— que *Positif* había traducido en su número 58, febrero 1964. Es, si se quiere, una ocasión de ejercer el terrorismo entre revistas rivales (Fofi, según Lourcelles, ‘respecte la tradition de *Positif*, qui a toujours reposé sur une union fraternelle de l’incompétence et de la vulgarité’)<sup>8</sup>; pero

---

<sup>7</sup> “las quince últimas líneas de la nota sobre el 23 de agosto de 1944, de Borges, que están haciéndose tan célebres como ‘El cuervo y el zorro’ ”.

<sup>8</sup> “respetar la tradición de *Positif*, que siempre descansó sobre una unión fraterna de la incompetencia y la vulgaridad”.

también es el testimonio de un entusiasmo nada superficial: "...dans le numéro 58 et pour la première fois, on entrevoit une intention louable, qui se trouve aussi recouper l'une des notres: publier en français des textes de l'essayiste argentin J. L. Borges sur le cinéma"<sup>9</sup> (*Positif* incluía, a continuación del estudio de Fofi, la nota sobre *Citizen Kane*). Lourcelles deplora las omisiones (Fofi ignora el volumen que reúne *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, con su prólogo revelador) y los errores (Fofi supone que *Sur* es un diario), las opiniones generales y las actitudes particulares. Aunque incompleto, y menos agobiado por errores y omisiones que por digresiones ociosas, el trabajo de Fofi deriva de una lectura atenta de los textos de Borges que tenía a su alcance; entre conclusiones apresuradas (una presunta influencia del escritor sobre Torre Nilsson en *Un guapo del 900* y *Fin de fiesta*), sabe, sin embargo, detectar el vínculo con von Sternberg a través de la noción de Barroco que Borges declara en el prólogo a la *Historia universal de la infamia*. En cuanto a Lourcelles, fiel a las posiciones más agrestes de *Présence*, encabeza en el último número de la revista (24-25, otoño 1967) un resumen del año cinematográfico 1966, donde se desdeñan las tendencias más superficiales de un presunto "cine moderno", con una cita de "Funes el memorioso": "Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras".

Borges enrolado contra el nuevo cine, Borges traído a explicarlo: en la revista romana *Cinema & Film*, donde el gusto literario no excluyó al debate ideológico ni a la semiología, una reseña de Luigi Faccini sobre *Terra em transe* de Glauber Rocha (en el número 3, verano 1967) empieza con una cita de "El aleph": precisamente,

---

<sup>9</sup> "... en el número 58 por primera vez puede entreverse una intención loable, que también coincide con una de las nuestras: publicar en francés textos del ensayista argentino J. L. Borges sobre el cine".

del párrafo aludido en el estudio que abre este libro, donde el narrador expone la dificultad de lograr “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito”. Para Faccini “...non è poi così singolare che questa frase di Borges definisca compiutamente le ragioni filosofico-estrutturali del film”<sup>10</sup>; más adelante, la febril puesta en escena de Rocha le parece “un aleph sfocato e infinitamente finito (...) entro il quale si muovono innumerevoli aleph regressivi”<sup>11</sup>. El breve texto —una página— no termina sin que se asocie la “sospensione del tempo narrativo, naturalistico, e dilatazione del tempo mentale, metafisico, del personaggio”<sup>12</sup> del film con la que Borges expone en “El milagro secreto”.

Menos insólitas, tal vez, que aplicadas a Rocha, otras referencias a Borges inundan casi todos los números de *Cinema & Film*. En el 10 (invierno 1969-1970), por ejemplo, aparecen en tres textos dispares: previsibles, aunque sutiles, en “El fracaso del arte” (*sic* en español), artículo de Franco Ferrini donde se analizan dos films argentinos: *Invasión* de Hugo Santiago y *The Players vs. ángeles caídos* de Alberto Fischerman; en un estudio de Enzo Ungari sobre Hitchcock, en forma de epígrafe tomado de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y cuando el autor discute como método crítico “El acercamiento a Almotasim”; finalmente, en una reseña de *Vergüenza* de Bergman, por Carlo Marletti, que empieza citando las “magias parciales del ‘Quijote’”, de *Otras inquisiciones*.

En Francia, la referencia a Borges se había hecho cada vez más frecuente. Como en el caso de otros epítetos (kafkiano, brechtiano), el nombre del escritor pasa a en-

---

<sup>10</sup> “... no es tan extraño que esta frase de Borges defina por completo las propuestas filosófico-estructurales del film”.

<sup>11</sup> “un aleph fuera de foco e infinitamente finito (...) dentro del cual se mueven innumerables alephs regresivos”.

<sup>12</sup> “suspensión del tiempo narrativo, naturalista, y dilatación del tiempo mental, metafísico, del personaje”.

cubrir un ámbito más vasto cuanto menos preciso y termina por iluminar menos la obra comentada que la relación del exégeta con un ámbito cultural. Al hojear la colección de *Positif*, por ejemplo, puede leerse que para J.-P. Török el film holandés *Als Twee Druppels Water* (Como dos gotas de agua) de Fons Rademaker es una “intrigue à la fois hitchcockienne et borgésienne” (número 54-55, crónica del festival de Cannes 1963). El mismo crítico presentaría en la “Semaine de la Critique” del siguiente festival de Cannes un film alemán —*Die Parallele Strasse* de Ferdinand Khittl— con un texto que proclama: “Borges... trouve en F. K. son plus fidèle répondant au cinéma” (*Positif* 64-65).

(Este film, que también suscitaría el epíteto “borgésien” en Robert Benayoun, *Positif* 94, abril 1968, es una curiosidad. Entre el estímulo intelectual de su propuesta y su realidad cinematográfica, alternativamente indiferente o ampulosa, hoy no resulta fácil compartir el entusiasmo de aquellos textos: para Benayoun “ce sont des films comme *La route parallèle* qui rendent sa dignité intellectuelle au cinéma contemporain, qui le font accéder aux fonctions nobles”. Es posible, en cambio, apreciar la astucia de la operación: un metraje de descarte, en el nivel del *travelogue* más anodino, sirve de punto de partida, como cualquier imagen impresa serviría, para un análisis que define a ese material como “objeto hallado”. Ese análisis es el tema de una ficción (voluntarios que aceptan la misión de descifrar aquellos documentos en un plazo dado, o morir) que —observa Benayoun— puede leerse como una metáfora de la tarea crítica o, más generalmente, de la situación del hombre ante un universo para cuyo funcionamiento sólo puede proponer hipótesis).

Estos ejemplos no aspiran a ser exhaustivos sino a ilustrar un proceso. Hacia 1976 no sólo el previsible Roeg



con *The Man Who Fell to Earth* sino aun Francesco Rosi con *Cadaveri eccellenti* suscitarían la mención, cada vez más unánime e insignificante, del nombre de Borges. Tampoco sorprende que en *The Demon Seed*, 1977, primer film de Donald Cammell, coautor de *Performance*, la primera pregunta que se le hace al robot Proteus sea por qué el Emperador de China que hizo construir la Gran Muralla también hizo quemar todos los libros, y que la respuesta reitera una idea expuesta en “La muralla y los libros” (*Otras inquisiciones*): no hay contradicción entre esas acciones, aspectos de un mismo acto. Su riesgo más evidente es componer una imagen invertida de “El acercamiento a Almotasim”; la de una incesante, interminable dispersión, a partir de una semilla que alguna vez fue secreta. Como los rastros de Tlön en este mundo, la aparición aislada de huellas de Borges muy pronto establece una red que las vincula, propone un orden, sanciona un sistema. Para que fuese perfecto, los films mismos y no sólo sus exégesis debían resumir, y exhibir, ese trayecto.

#### UNA CITA PARA CINEASTAS

La Moda o la Historia, por sí solas, no sabrían explicar este segundo proceso; tal vez lo haya regido una reunión circunstancial de causas y efectos: un ámbito cultural predispuesto para el ejercicio literario y las opciones intelectuales de un escritor que, traducido tardía y masivamente, se le aparece de pronto en toda su espléndida rareza; una crítica cinematográfica alimentada de literatura y ávida de primicias prestigiosas; condiciones económicas y políticas que permiten el acceso a la realización de varios representantes de esa crítica; un

cine que, al ensayar formas narrativas y experiencias de lenguaje, a su vez exige de la crítica nuevos instrumentos... Apenas sucesivos, ya superpuestos alrededor de 1960, estos fenómenos van tramando una figura en el tapiz.

La edición francesa de *Otras inquisiciones* aparece como libro de cabecera de la heroína, en *Paris nous appartient* de Rivette: casi seguramente la primera intromisión de Borges en el cine europeo, y el primer eslabón de una cadena incalculable. Es digno del diseño de una "ficción" que esa presencia haya sido, en cierta medida, obra del azar: Rivette cuenta (entrevistado por Carlos Clarens y E. C., *Sight and Sound*, Londres, otoño 1974) que aún no había leído a Borges cuando realizaba su primer film; era su colaboradora Suzanne Schiffman quien lo leía; como el título del libro —*Enquêtes*— pareció apropiado, se incluyó el ejemplar, junto a Shakespeare, en una de las primeras tomas del film. Más adelante, cuando los críticos trazaron paralelos entre el film y Borges, Rivette leyó a ese autor de quien Schiffman le había hablado. Hacia mediados de los años 60, ensayó sin éxito una adaptación del "Tema del traidor y del héroe" que conservara los múltiples planos de ficción e historia presentes en el relato. Hoy, ese intento le parece vano; *Strategia del ragno*, de Bertolucci, film que considera hermoso, es para Rivette un film que narra otra historia en medio de la cual se relata el "Tema del traidor y del héroe".

También, desde luego, está Godard: con su olfato para descubrir la cita menos reconocible de un autor (el "Nous sommes tous des morts en permission" que en *A bout de souffle* atribuye a Lenin, aunque Hannah Arendt en su ensayo sobre Rosa Luxemburg —*Men in Dark Times*, London, Jonathan Cape, 1970—, la cita como de

Eugène Levine, compañero de Leo Jogiches, el marido de la Luxemburg) o un injerto aparentemente caprichoso que presta conmovedora elocuencia al discurso (el *Wilhelm Meister* de Goethe en *La chinose*; el *Emile* de Rousseau en *Le gai savoir*); más aún: con su olfato para incorporar esos residuos culturales en una estructura donde, en vez de sumarse plácidamente, al chocar se elevan a una imprevisible potencia.

*Les carabiniers* está precedido por un insert manuscrito donde Borges, en un tono coloquial que delata la entrevista, admite: "Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J'utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c'est cela qui est éternel: les étoiles ressemblent à des yeux, par exemple, ou la mort est comme le sommeil"<sup>13</sup>. Recogidas e impresas en ese sitio, esas palabras deberían anunciar el deliberado primitivismo que Godard eligió como clave de su fábula antibélica. Curiosamente, si el film se vincula con Borges, no es por esa sofisticada voluntad de sencillez sino en un aspecto que habría dejado indiferente al escritor: en su pobreza épica, en la prolija ausencia de heroísmo. Según Richard Roud "most war films, however pacifist in intention, cannot avoid scenes which some viewers can take either as glorifications of the warlike spirit or as just plain exciting. Not with *Les carabiniers*, which successfully re-creates the boredom, the futility, the absolute stupidity of war"<sup>14</sup> (*Godard*,

---

<sup>13</sup> "A medida que avanzo, prefiero desnudar mi expresión. Empleo las metáforas más gastadas porque eso es lo eterno: Las estrellas parecen ojos... o la muerte, por ejemplo, es como el sueño".

<sup>14</sup> "la mayoría de los films de guerra, por más pacifistas que procuren ser, no pueden evitar escenas que para algunos espectadores resulten glorificaciones del espíritu guerrero, o sencillamente estimulantes. Esto no ocurre con *Les carabiniers*, que logra recrear el aburrimiento, la trivialidad, la absoluta estupidez de la guerra".

London, Secker and Warburg, 1967). En 1962, Godard no podía conocer los reproches que, décadas atrás, al escribir sobre *All Quiet on the Western Front* y *The Road Back*, Borges había dirigido al cine pacifista que no habría de impedir la segunda guerra mundial, reproches aún válidos para todo pacifismo profesional.

En *Alphaville*, 1965, Godard vuelve a citar a Borges, esta vez encubiertamente, durante el combate final de Lemmy Caution contra Alpha 60, inapelable computadora que rige la sociedad futura, imagen apenas magnificada de una Europa donde capitalismo y socialismo se han diluido en un totalitario mercado común. La ronca voz de una Máquina vomita en su agonía algunas líneas de la "Nueva refutación del tiempo": "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 destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego".

El mismo texto, más completo, con la firma de Borges e impreso en un cartel, cierra un film menos difundido: *Paris n'existe pas*, 1969, primer largometraje del crítico Robert Benayoun. Su protagonista es un memorioso involuntario, cuya capacidad no se limita, como la de Funes, a su experiencia individual: un pintor que vive en morosa observación de cuartos y calles y cuadros, descubriendo casi arqueológicamente sus rostros anteriores y, en alguna ocasión, futuros.

Otro memorioso, sometido a una máquina del tiempo que Wells no imaginó, es la figura central de *Je t'aime, je t'aime*, 1968, dirigido por Alain Resnais sobre un libro de Jacques Sternberg. Resnais, que involuntariamente había hecho el más borgiano de los films cuando, llamado a filmar un cortometraje documental sobre la Bibliothèque Nationale de París, realizó *Toute la mémoire du monde*, 1956, utiliza aquí los mecanismos más obvios de la ciencia

ficción para componer otra variación sobre su tema preferido: el combate de la memoria y el olvido, delimitando sin tregua sus territorios en litigio. La presencia de Borges, si se quiere, impregna todo el film; los autores la han señalado con delicadeza, en una escena donde el protagonista, empleado en una editorial, dicta por teléfono algunas correcciones de pruebas que pertenecen inconfundiblemente a un texto de, o sobre Borges: allí aparecen palabras como Tlön, o el nombre de Evaristo Carriego, no menos ficticio para Europa —como observó Emir Rodríguez Monegal en su prólogo a la edición francesa del *Evaristo Carriego*, París, Seuil, 1969— que Herbert Quain o Pierre Ménard.

Durante años, lectores y críticos reconocieron a Borges por estos laberintos de espacio y tiempo; hoy son más sensibles a su escepticismo ante la noción de autor, o más llanamente de identidad. El Borges de *Performance* y *Les autres* es el mismo, pero sus lectores son los de Laing o los de Deleuze; antes de esos films, sin embargo, una cita en el diálogo de *L'une et l'autre*, 1967, de René Allio, ya pertenece a esta nueva serie. Como en *La vieille dame indigne* y en *Pierre et Paul*, Allio pone en escena un cambio de identidad; pero la sociedad represiva, que en aquellos films jugaba abiertamente en el proceso (derrotada en el primero, vencedora en el segundo), en *L'une et l'autre* (en un ambiente de teatro, con una protagonista actriz) actúa entre bastidores: es el cambio en sí lo que adquiere dimensión casi ejemplar. Esa mujer que logra desprenderse de una identidad insatisfactoria representando en su "vida privada" una identidad ideal, es, desde luego, una criatura de Pirandello; pero en un momento de reposo, mientras observa desde la platea un ensayo, confiesa a un amigo que no se conoce a sí misma, que tal vez sea como "el unicornio del cuento de Borges", que nadie ha visto y nadie puede estar seguro

de reconocer si se le cruzara. (La cita, en realidad, es de "El unicornio chino", el segundo de la especie que figura en el *Manual de zoología fantástica*).

El interés de este film mal conocido deriva en gran parte de poblar con observaciones menudas, cotidianas, una superficie casi naturalista, mientras construye un riguroso soporte intelectual para su tráfico de apariencias: esta polaridad no encubierta, sostenida en toda su extensión, en vez de limitarlo le confiere a la vez fuerza y flexibilidad, cierta ambigüedad sin afectación.

*Performance* responde a la misma visión de la identidad como rol asumido para representar la comedia social, instrumento de dominio y trampa a la vez. Sus antagonistas (un gangster acosado por sus cómplices, un ídolo pop en temprana decadencia) atraviesan como una iniciación peripecias violentas y eróticas hasta reconocerse el uno como alter ego del otro, y confundirse. El film multiplica este juego de espejos enfrentados: los escenarios chillones y transitorios del hampa son un negativo del asfixiante decorado que protege al ídolo, los personajes secundarios desempeñan funciones permutables, la palabra *performance* refracta con sus múltiples sentidos (en el espectáculo, en el sexo, en la delincuencia, en todo ejercicio del poder) un sistema de correspondencias donde cada partícula reproduce el diseño general.

Escrito por Donald Cammell, fotografiado por Nicolas Roeg, dirigido en indiscernible colaboración por ambos, este film maldito fue realizado en 1968, archivado por 7 Arts, abreviado y remontado por Warner, estrenado en 1970 con un éxito marginal, equívoco. Aunque no adapta un texto en particular de Borges, deriva francamente de toda su obra (y en segundo término de Artaud, Norman O. Brown y Ronald D. Laing). Reiteradamente, Borges visita el film: cruza la pantalla dos veces

desde visibles ejemplares de la *Antología personal*; se hace oír en dos citas que el ídolo interpola en sus réplicas (una de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", otra de "El sur"); al final, su retrato surge del impacto de una bala disparada por el gangster en plena cara del ídolo, como si las facciones de Mick Jagger, en el momento mismo de borrarse, liberaran ese otro rostro sumergido...

Por su mezcla de refinamiento y brutalidad, por su desmesura, *Performance* es un fenómeno cinematográfico inabordable para criterios literarios, aunque incorpore libremente materiales literarios. Este, tal vez, sea su mayor interés: no reflejar a Borges en un espacio cultural análogo. Salvo Godard, cuyo trabajo respondía a nociones que contemporáneamente podían manejar Burroughs o Rauschenberg, los demás cineastas que citan a Borges, cualquiera sea el nivel de su logro, lo hacen en obras intelectuales, cultivadas, irremediablemente finas; sólo *Performance* lo inocular en un organismo cuyo funcionamiento es otro. El mismo esoterismo del film no es aristocrático: pertenece al ámbito de la droga, el bric-à-brac hindú, la música de sintetizador, la bisexualidad y otras formas culturales popularizadas o toleradas por el capitalismo tardío. Para el espectador "de buen gusto" puede resultar irritante, aun incomprensible, como lo demostró John Simon en un larguísimo ataque que sólo revela lo inadecuado de su armamento crítico: "...even that great writer, Jorge Luis Borges, is dragged into this cesspool. (...) It is all mindless intellectual pretension and pathologically reveled-in nastiness, and it means nothing"<sup>15</sup> ("The Most Loathsome Film of All?", *The New York Times*, agosto 23, 1970).

---

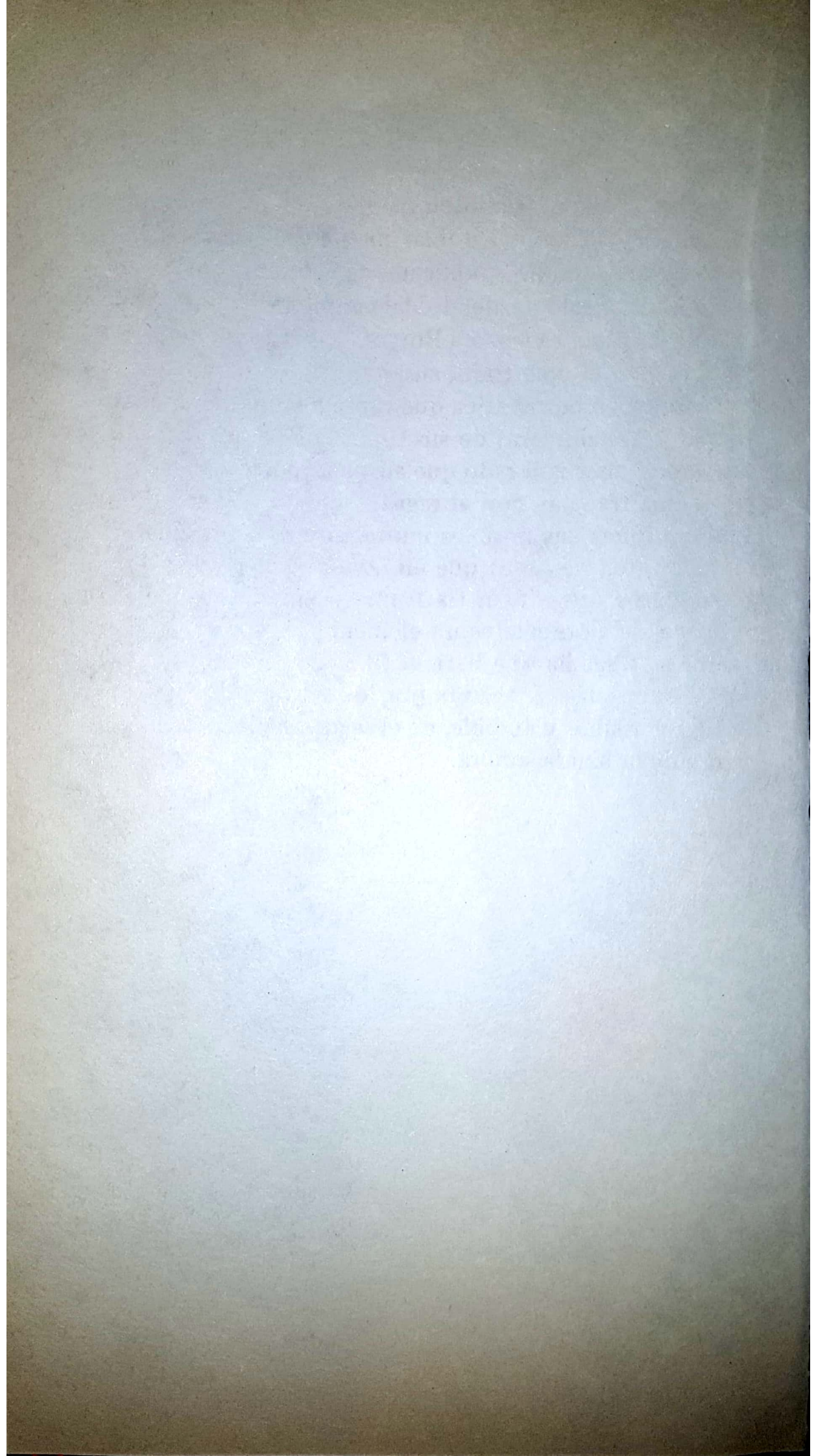
<sup>15</sup> "hasta el gran escritor Jorge Luis Borges es arrastrado a esta cloaca (...) No es más que estúpida pretensión intelectual y repugnancia patológicamente disfrutada, y no significa nada".

Un caso muy particular de cineasta (hombre de teatro, en primer término) que pregona su familiaridad con Borges es el de Carmelo Bene. Sus films no derivan del escritor ni coinciden con él; Bene, más bien, convoca a Borges como un argumento dentro de una polémica que procede según los modos más excesivos y dispares del espectáculo (gran ópera, ante todo, pero también circo y cierta estética del cine underground norteamericano), luchando contra el provincialismo de la cultura italiana, procurando a la vez definir sus tradiciones más propias. En la políglota banda sonora de *Don Giovanni*, 1970, por ejemplo, la frase de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" que Borges pone en boca de Bioy, quien a su vez la atribuye a una enciclopedia de existencia discutible ("Copulation and mirrors are abominable because they multiply the number of living beings"), es dicha en el hipotético inglés original, sobre la imagen del protagonista y autor que se arroja contra un espejo y desaparece entre sus añicos. Borges, en ese contexto, es sólo cifra de un espacio cultural: como cuando lo cita —imprecisamente— Jean-Pierre Léaud en *La maman et la putain*, 1973, de Jean Eustache; su nombre como del de F. W. Murnau, las voces de Zarah Leander y Damia, el café de Flore o el restaurant de la Gare de Lyon, aparecen como indicios, o síntomas, de un gusto y una actitud. Parecido valor tiene la glosa de la "Nueva refutación del tiempo" en el film japonés *Pastoral Hide and Seek* de Shuji Terayama. El juego del escondite aludido en el título es el de la memoria. El narrador, en busca de su identidad, se pregunta: "Borges dice: la moneda perdida hace cinco días y la que encontramos hoy no son la misma. ¿Cómo, entonces, suponer que ese dinero existía ayer y anteayer?"

Una nota al margen de estas aventuras debe consignar que, en 1970, Jean-Marie Straub invocó la nota "Sobre el doblaje" para defender su *Othon* (título completo:



*Les Yeux ne Veulent pas en Tout Temps se Fermer, ou Peut-être qu'un Jour Rome se Permettra de Choisir á son Tour*), que la Radiotelevisione Italiana, coproductora del film, pretendía doblar para su difusión en Italia. El texto de repudio, publicado en diferentes periódicos, traza una genealogía del doblaje como instrumento autoritario y cita *in extenso* a Borges. Las razones de Straub, válidas para el cine todo, suscitan, sin embargo, estupor ante la lógica burocrática que supone la intención de doblar uno (cualquiera) de sus films; la RAI, evidentemente, debe haber ignorado que auspiciaba a un cineasta cuyos films trabajan con el registro directo del sonido, incluidas todas sus posibles imprecisiones, como material significativo. Más aún: que en *Othon* el juego de acentos extranjeros que violan (la forma aceptada de decir) la métrica de Corneille es un elemento mayor en la lectura de la tragedia que hace el film: como el juego entre una Roma clásica, vestida por los actores, y una Roma actual y visible y audible, en el segundo plano de la imagen y de la banda sonora.



## VERSIONES, PERVERSIONES

DIAS DE ODIO. Argentina, 1953-54. 66'. *Director:* Leopoldo Torre Nilsson. *Libro cinematográfico:* Jorge Luis Borges, Leopoldo Torre Nilsson. *Sobre "Emma Zunz", cuento de Jorge Luis Borges.* *Fotografía:* Enrique Wallfisch. *Música:* J. Rodríguez Faure. *Montaje:* Rosalino Caterbetti. *Productor:* Armando Bo. *Producción* SIFA. *Elenco:* Elisa Christian Galvé (*Emma*), Nicolás Fregues (*Plessner*), Raúl del Valle (*marinero*), Duilio Marzio (*el muchacho del parque*), Enrique de Pedro, Virginia Romay, Lina Bardo, Luis Belti, José Guisone, José María Fra, Carmen Giménez, Elida Dey, Leonor Barret, Angel Prío, Lois Blue, Pepe Soriano, Héctor Bianciotti.

A Borges no le gusta esta primera adaptación que el cine hizo de un texto suyo, y no ha desdeñado oportunidad de publicar ese disgusto. Los defectos del film son visibles, pero importan menos que sus aciertos; el mismo Leopoldo Torre Nilsson, ya al concluir el rodaje, refirió que había pensado *Días de odio* con una duración ideal de 25 minutos ("Historia de una película", *Gente de cine* 29, Buenos Aires, enero-febrero 1954). Habría sido un episodio de un film en tres, que no se hizo; luego fue necesario preparar un libreto que permitiera alcanzar una duración de largometraje. Esto obligó a inventar situaciones que diluyeron el trazado lineal del cuento, o más bien su "efecto de linealidad", ya que la lectura atenta revela un juego constante entre distintos niveles de narración. Borges, por su parte, colaboró estrechamente con el director en la redacción de ese libreto, y no objetó la inclusión de su nombre en los títulos.

Aun sin un prejuicio de fidelidad al pretexto literario,

aun sin desdén por las convenciones de la industria, es inevitable sentir que el film se beneficiaría sin el "romantic interest" de un encuentro en un parque invernal, pensado a modo de contrapunto de soledades, que culmina con la pareja refugiada en una cocina, al margen de una ruidosa fiesta de cumpleaños; y sin el "comedy relief" de un pintoresco guapo, que en la connotación puramente verbal de, por ejemplo, "La intrusa" podría aparecer como un arquetipo aceptable, pero que no resiste la minuciosa denotación de chambergo, pañuelo de seda, arrugas y voz aguardentosa. Sin embargo, esas distracciones están bien pensadas según un modelo clásico de construcción narrativa, que define caracteres mediante situaciones incidentales, y sienta premisas para desarrollos ulteriores: el indeciso contacto de Emma con un melancólico galán ilustra su timidez sexual, información que importa para hacer verosímil su coartada y más tremenda la forma de su venganza; la protección del guapo le permite asomarse a una vida nocturna que será parte de su plan. Hay invenciones excelentes (el anónimo funeral que Emma sigue, al no poder asistir al de su padre) que parecen tan propias del escritor como del director: en *El protegido*, 1956, film del que es único autor, Torre Nilsson iba a incluir un reflejo brevísimo, aislado, de la ficción que fabrican los personajes, gente de cine, sobre su ficticia "vida real"; es un momento que hoy los críticos llamarían "borgiano".

Más interesante es observar, a veinte años de distancia, qué se proponía el cineasta en este primer largometraje (si se excluye *El crimen de Oribe*, 1950, que había codirigido con su padre —Leopoldo Torres Ríos— a partir de "El perjurio de la nieve" de Bioy Casares). En el cine argentino de su época nada se parecía a *Días de odio*. La busca de relaciones entre el relato oral, sumamente literario, en la banda sonora y una acción reducida

en gran parte a un personaje solo, es una experiencia que en 1953 sólo habían intentado Bresson en *Le journal d'un curé de campagne* y Astruc en *Le rideau cramoisi*. En esas secuencias, la parquedad de gestos, los encuadres elegidos para valorizar (en vez de disimular) la ausencia de una dramaticidad convencional, la banda de sonido riquísima (donde juega una radio que ha quedado encendida y Emma escucha al volver en sí de un desmayo, o el viento que mueve los rieles para tender ropa en el patio de un hotel por horas) indican qué tipo de trabajo con el lenguaje cinematográfico interesaba al director. Su film revelaba un sentido del cine, que se afinaría en trabajos posteriores pero que allí asomaba con la impaciencia y la temeridad de toda primer obra.

La paradójica relación entre verdad y verosimilitud en el relato, por otra parte, le importó a Torre Nilsson menos que la soledad del personaje; de ésta derivó su propia actitud emotiva ante el film: "A medida que el film comenzó a crecer en mí, comenzó a tener un sentido... 'Emma Zunz' en ese momento dejó de ser la historia de una muchacha que busca vengar de una manera perfecta el oprobio y la muerte de su padre. 'Emma Zunz' era la historia de una soledad en contraposición con un medio... Más allá de las peripecias psicológico-argumentales de *Días de odio* he tratado de mostrar el repetido contrapunto del hombre y la sociedad" (artículo citado). De allí deriva la elaboración constante del segundo plano de la acción, que confiere a las situaciones una densidad capaz de borrar ocasionalmente las deficiencias del elenco. De allí deriva, también, la transfiguración de Buenos Aires en un ámbito definido por un personaje: aunque la incomunicación de Emma tiene razones muy novelescas, su solitario peregrinaje, que hoy parece anticipar a las inertes heroínas de Antonioni, tiene por escenarios una ciudad hostil, una fábrica humillante, un cuar-

to de pensión lóbrego. También este pesimismo romántico resultó transgresivo para un cine argentino desganadamente optimista, esforzadamente anodino; por oposición, produjo un efecto de realismo, hoy desgastado; en cambio, la voluntad de estilo impresa en todos los aspectos del film ha permanecido indemne.

HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA. Argentina, 1961-62. 70'. *Director:* René Mugica. *Libro cinematográfico:* Joaquín Gómez Bas, Isaac Aisemberg, Carlos Aden. *Sobre el cuento de Jorge Luis Borges.* *Fotografía:* Alberto Etchebehere. *Música:* Tito Ribero. *Escenografía:* Gori Muñoz. *Montaje:* Jorge Garate. *Sonido:* Ricardo Brovelli. *Grabación de diálogos:* Mario Fezia. *Cámara:* Ricardo Agudo. *Maquillaje:* Vicente Notari. *Peinados:* Susana Fernández. *Foto fija:* Miguel Guglielmino. *Jefe de producción:* Adolfo Cabrera. *Producción* Argentina Sono Film. *Elenco:* Francisco Petrone, Susana Campos, Walter Vidarte, Jacinto Herrera, Juan Carlos Galván, Berta Ortigosa, Ricardo Argeni, Jorge de la Riestra, Mario Sabino, Manuel Rosón, María Esther Podestá, María Esther Buschiazzo, Adolfo Linvel, Alberto Barcel, Tino Pascali, Isidro Fernán Valdez, Eduardo Bergara Leumann, Andrés Ernesto Ribero.

En el prólogo de 1954 para la reedición de *Historia universal de la infamia* Borges opina que “Hombre de la esquina rosada” “ha logrado un éxito singular y un poco misterioso”. La “trabajosa composición” (*ibidem*) de ese texto no parece guiada por otro interés que el de poner en escena un costumbrismo puramente verbal, el de ejercer una filología imaginaria, aun el de jugar con una narración en primera persona, cuya autoridad es cuestionada por la abrupta aparición final de una segunda persona: ese “Borges” a quien, solapadamente, ha estado dirigido el relato. Que este ejercicio tan francamente artificial haya parecido a no pocos comentaristas una aislada incursión de Borges por el realismo, es un equívoco semejante al que confundió “Emma Zunz”, ese juego so-



bre la índole de lo verosímil narrativo, con una suerte de *tranche de vie* policial. "Hombre de la esquina rosada" es el cuento de Borges que prefieren aquellos lectores a quienes no interesa la literatura de Borges. Es posible leer en él cierto pintoresquismo folklórico, un final imprevisto, una rápida alianza de pasión y muerte que garantiza la intensidad del efecto; ha sido frecuente no leer otra cosa.

El film que derivó de ese relato ilustra aun otras posibilidades. Producido en 1962 por Argentina Sono Film, es ante todo una confección para prestigio de la empresa: procuraba conciliar el nombre de un escritor famoso (que por aquella fecha ocupaba en la *ecclesia visibilis* de las letras argentinas un sitial muy diferente por cierto que cuando se produjo *Días de odio*) con algunas posibilidades de espectáculo. La acción fue fechada por los adaptadores el 25 de mayo de 1910, de modo que los festejos del Centenario presidan con su agitación la menuda anécdota: bailes callejeros, carreras típicas, cinchadas, palos enjabonados, son algunos de los "números" que animan su desarrollo. Más aún: el estudiado laconismo de los diálogos, cierta solvencia por parte de René Mugica para asociar episodios y ambientes, confieren a la empresa un nivel industrial sólido. Según categorías que por entonces aún conservaban utilidad instrumental, si *Días de odio* había sido un claro ejemplo de "cine de autor", *Hombre de la esquina rosada* representaba con igual certeza al "cine de género".

Mugica, por su parte, encaró el film con ideas propias: en Francisco Real vio a "un personaje con una tremenda dimensión trágica... un personaje muy representativo en mi país. Han estado mucho tiempo bajo el trágico destino de matar sin saber a quién. Han tenido que matar a personas que poco antes no conocían. Han tenido que vivir esta tragedia hasta ser muertos ellos mismos

o hasta quedar destruidos... pretendo decir a través de ellos que el 'machismo' nada vale, que los valores del hombre no pueden basarse en esa concepción de la vida. Que el amor tampoco puede cifrarse en eso" (declaraciones citadas por José Luis Egea en *Nuestro cine* 14, Madrid, noviembre 1962).

Cabe vincular este propósito crítico con el de aquellos cineastas norteamericanos que se propusieron desmontar por dentro géneros como el western o figuras como el gangster, y poner al descubierto su trasfondo ideológico. Lo que limita gravemente este aspecto del film es menos la aceptación de otra serie de convenciones retóricas (en la interpretación, el planteo dramático, la iluminación) que una tendencia a reemplazar aquellos arquetipos por figuras de tragedia clásica, omitiendo a los individuos que las sustentan y que el director recuerda en sus declaraciones. Esta tendencia prevaleció en el film siguiente de Mugica —*El reñidero*, 1963— donde, según la intención de una obra teatral de éxito, remedó con el color local de un barrio porteño a principios de siglo situaciones de Sófocles.

INVASION. Argentina, 1968-69. 124'. *Director*: Hugo Santiago. *Libro cinematográfico*: Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, sobre argumento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. *Fotografía*: Ricardo Aronovich; *fotografía adicional*: Adelqui Camusso; *cámara*: Enrique Filipelli; *asistentes*: Roberto Macari, Bebi Latour. *Música y sonido*: Edgardo Cantón. *Canción*: "Milonga de Manuel Flores" (Aníbal Troilo-Jorge Luis Borges) por Ubaldo de Lío —guitarra— y Roberto Villanueva —voz—. *Montaje*: Oscar Montauti; *asistente*: Alberto Yaccelini. *Escenografía y vestuario*: Leal Rey; *decorador*: Juan Romano; *modista*: Julia Malfetani. *Diseño de títulos*: Juan Carlos Distefano; *mapa de Aquilea*: Hugo Scornik. *Maquillaje*: Oscar Combi. *Peinados*: Susana Moccagatto. *Jefe de producción*: Arnaldo Limansky; *asistentes*: Miguel Torrado, Héctor Tokman. *Director de producción*: Luis César Giudice; *gerente*: Juan Pallí. *Productor delegado*: Hugo Santiago. *Producción* Proartel. *Elenco*: Lautaro Murúa (*Julián Herrera*), Olga Zubarry (*Irene*), Juan Carlos Paz (*Don Porfirio*), Martín Adjemian (*Irala*), Daniel Fernández (*Lebendiger*), Roberto Villanueva (*Silva*), Oscar Cruz (*Jefe del grupo del Sur*), Jorge Cano (*Julio Vildrac*), Ricardo Ormellos ("*Cachorro*"), Leal Rey (*Moon*), Horacio Nicolai (*un invasor*), Juan Carlos Galván (*jefe del grupo invasor*), Aldo Mayo (*jefe de otro grupo invasor*), Hedy Krilla (*vieja sirvienta*), Claudia Sánchez (*mujer del restaurant*), Edgardo Lusi (*defensor del grupo del Sur*), Oscar Espíndola, Aldo Barbero y Raúl del Valle (*invasores de la isla*), Luis M. de la Cuesta (*Miguel*), María de los Angeles Medrano (*chica del puma*), Bernardino Roperro (*viejito en el café*), Karen (*mujer con los invasores*), Norma Hummel (*amiga de Lebendiger*), Rafael Salvatore (*Cesáreo*), Luis Mathé (*asesino de Moon y Lebendiger*), Hugo Santiago (*conductor*), Ricardo Aronovich (*hombre que practica tiro al blanco*).

Como *En la espesura de las ciudades* de Brecht, como

*Men in a Landscape* de Losey, *Invasión* expone una acción cuyos motivos permanecen encubiertos. En unos apuntes para la reedición de sus obras tempranas, incluidos en *Escritos sobre teatro*, Brecht recuerda su preocupación por poner en escena una lucha por la lucha misma, un mecanismo riguroso y autosuficiente como el de un match de box; esto le hizo prestar una atención renovada a los pormenores más menudos de la acción, a la sustancia y al color de las palabras en que se cifraba el conflicto; al hacerlo, comprobó la particular complejidad del proceso de creación literaria: "forma" y "tema", miserias del vocabulario crítico, espejismos de una lectura siempre posterior, desaparecieron ante una interacción incesante, productiva, entre aspectos simultáneos de un solo trabajo.

En la escena, la palabra puede adquirir inédito vigor si la realza la omisión de los motivos lógicos de una acción dramática, si debe servir a una lógica de las acciones que escapa a todo escrúpulo de verosimilitud naturalista. La información no entregada al espectador cancela la transparencia del lenguaje, lo hace una superficie firme y luminosa que no se somete dócilmente a la condición de vehículo. El cine no admite posibilidades parecidas de despojamiento: en la imagen todo elemento contingente produce un efecto de connotación, tan inevitable como difícil de controlar. En *Men in a Landscape* no basta con callar el crimen que cometieron los fugitivos, la pena de que escapen, el país que es el escenario de su huida; algunos atisbos del pasado, la presencia física de los actores, gestos y tonos, al quedar despojados de toda adherencia informativa, sugieren inmediatamente diversos contextos posibles. La paradoja resultante (válida también para el teatro, aunque con menor intensidad) es que estos mecanismos, reducidos a su más escueto funcionamiento, se cargan de sentidos hipotéticos: ejemplo de

horror al vacío, que Henry James calculó sagazmente en relatos donde una elipsis central sostiene complejas arquitecturas narrativas, y precipita al lector en el juego de la interpretación.

*Invasión* ocurre en una ciudad que no existe fuera del film. Su nombre —Aquilea— participa de cierta resonancia mitológica. Su plano, varias veces mostrado, es una estilización del contorno de Buenos Aires. Su topografía visible es la de un Buenos Aires con vastas omisiones, cuyos restos aparecen agrupados en un orden y una vecindad imprevistos. La ciudad que el film explora es como una taquigrafía de signos más complejos, ausentes, pero al mismo tiempo suscita en quienes conocen Buenos Aires un doble asombro de reconocimiento y extrañeza; compararla con el simulacro urbano de “La muerte y la brújula” no es inapropiado.

De esa ciudad sólo se sabe que la disputan invasores y defensores. La guerra aún no está declarada y consta de escaramuzas encubiertas, que van preparando la resolución final en ocupación y resistencia. El espectador impaciente por descubrir un sentido alegórico en esa acción cuyas razones ignora se ve derrotado por informaciones contradictorias; la más engañosa es el año 1957, que al principio aparece junto al nombre de Aquilea: según los autores, fue elegido porque no era pasible de interpretación y eludía, al mismo tiempo, las que podía sugerir la ausencia de una fecha precisa.

Sin embargo, aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refuten, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización; tal vez, en su curso posterior, la Historia haya desteñido sobre el puro objeto de ficción que quiso ser el film. Esa ciudad denodadamente gris, esos personajes que cultivan un estoico laconismo, pueden ser elementos de la novela “hard-boiled”, antes que la “série noire” los abaratara; pero son, también, el

ámbito de un porteño derrotado de antemano: el heredero de una tradición ya imposible de acatar. A medida que el film avanza, los trajes oscuros, el mate solitario, el bandoneón tierno y tajante, se van haciendo cifras de una forma de vida, idealizable (es decir: donde puede descubrirse una semilla de mito) en la misma medida en que se la siente condenada, como la orgullosa ciudad liberal, a quedar al margen de la Historia: abandonada, como Alejandría o Trieste, a una extinción espléndida u oscura. Los invasores (trajes claros, gestos precisos, oficinas desnudas) triunfan como una raza de tecnócratas puede triunfar sobre un puñado de deportistas, como la noción de eficacia aniquila a la de fair play. Los grupos de jóvenes que han asomado ocasionalmente durante el film se convierten en resistencia y toman a su cargo la lucha, "pero a nuestra manera". Esta última secuencia es la más significativa. Aparece después de la palabra "fin", y sus fundidos encadenados superponen imágenes casi idénticas, con una mínima diferencia de ángulo, produciendo dos efectos mayores: (a) multiplicar indefinidamente el número de jóvenes que recogen armas para la lucha, (b) violar la "gramática" hasta entonces respetada. Ese segmento se coloca, en todos los sentidos, fuera del film y de su ley, en un espacio (humano, narrativo, cinematográfico, ideológico) *otro*.

La interpretación puede ser irresistible, pero es ciertamente innecesaria para apreciar un film cuya elaboración minuciosa atraviesa todos los niveles, planteando oposiciones siempre diferentes: elipsis que van puntuando lo que fundamentalmente es un film de acción; cita de tango y milonga por una banda sonora compuesta como una partitura de música concreta; uso de fuentes naturales de luz para una acción que desdeña sin énfasis todo naturalismo; réplicas concisas y definitivas como las de una saga entre personajes cuyo heroísmo debe

vencer, en primer término, su propia condición urbana y moderna. Esto suscita un juego de tensión y distensión que rige tanto el orden narrativo como la puesta en escena, alternando violencias breves e intensas con pausas frágiles u ominosas: en una palabra, el cine.

Como sus personajes, que no se proponen agradar sino jugar, con elegancia y probidad, un juego cuyas reglas exhiben en el acto mismo de acatarlas, *Invasión* se va imponiendo, difícil y altivo, al espectador. El film se presenta como un espacio donde se confrontan distintas concepciones del cine, que en teoría deberían excluirse: Walsh y Bresson, por ejemplo. Lejos de anularse, su encuentro produce un objeto cinematográfico severo, complejo, inteligente, tan irrecuperable para la alegoría como para la crónica, que se permite el lujo de alcanzar una forma cerrada de perfección sólo para quebrarla en sus últimos metros.

EMMA ZUNZ. Francia, 1969, 54'. *Dirección y libro cinematográfico*: Alain Magrou. *Sobre el cuento de Jorge Luis Borges. Fotografía (Eastmancolor)*: Daniel Vogel, Jean-Luc L'Huillier. *Música*: François de Roubaix. *Montaje*: Image de France, Walter Spohr, Patrice de Bruchard. *Sonido*: Severin Frankel; *mixage*: Christian Forget. *Asistente de realización*: Bernard Bolzinger. *Foto fija*: Francis Gourot. *Productores*: Pierre Kafian, Alain Magrou. *Producción* Coprocine-Les Films Alain Magrou, con la participación de la Société C. Chevereau. *Elenco*: Cathérine Salviat (*Emma*), Michel Etchevery (*Löwenthal*), Marianik (*Perla*), Théo Fouquet y Francis Bernard (*amigos de Perla*). *Locución*: Philippe Avron.

Producida para la televisión francesa, esta segunda adaptación de "Emma Zunz" contaba con una franca ventaja inicial: podía permitirse una duración inferior a la hora, no necesitaba prolongar su anécdota con digresiones ociosas. El film, sin embargo, es tan débil, y su realización tan imprecisa, que gran parte de ese reducido metraje resulta reiterativa o meramente inocua. La adaptación parece deslumbrada por el final del segundo párrafo del relato: "Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez: ya era la que sería". De allí habrá surgido el falaz hallazgo de armar un largo montaje de imágenes premonitorias a partir del momento en que Emma, ante su ventana, estruja la carta que comunica la muerte de su padre. Esos brevísimos *flashes forward* están insuficientemente concertados, o concertados sin una idea cinematográfica interesante: suscitan



fatiga en vez de suspenso, no prometen la ulterior revelación de un sentido para su alud de indicios, que debería inquietar y apenas irrita. Si se exceptúa la notable presencia de Cathérine Salviat, que presta a Emma un rostro huraño, capaz de resistir la monotonía del juego que Magrou le marcó, y el uso de exteriores de Marsella, que oponen a esta crónica de una venganza privada su animación estival, populosa, ajena, se trata de un film sumamente olvidable.

STRATEGIA DEL RAGNO. Italia, 1969-70. 97'. *Director:* Bernardo Bertolucci. *Libro cinematográfico:* Marilú Parolini, Eduardo de Gregorio, Bernardo Bertolucci. *Sobre "Tema del traidor y del héroe"*, cuento de Jorge Luis Borges. *Fotografía (Eastmancolor):* Vittorio Storaro, Franco di Giacomo. *Música: fragmentos de Rigoletto de Giuseppe Verdi; canción "Il conformista" de Mina y Martelli, cantada por Mina. Montaje:* Roberto Perpignani. *Sonido:* Giorgio Pelloni. *Escenografía y vestuario:* Maria Paola Maino. *Director de producción:* Aldo V. Passalacqua. *Productor:* Giovanni Bertolucci. *Producción RAI-Red Film. Elenco:* Giulio Brogi (*Athos Magnani*), Alida Valli (*Draifa*), Pippo Campanini, Franco Giovannelli, Tino Scotti.

Tal vez ningún texto literario se haya ofrecido tan provisorio a sus eventuales adaptadores como "Tema del traidor y del héroe", punto de partida de *Strategia del ragno*: "he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así". Borges incluso invita a traducir ese argumento en términos diversos: "La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824".

Bertolucci y sus libretistas (un argentino, una italiana) dijeron Italia y los años treinta. Pero *Strategia* no corresponde a ninguna variedad del género histórico: no es un espectáculo multitudinario ni una interpretación ac-

tual de épocas y acciones pasadas; es, ante todo, un film sobre la continuidad de pasado y presente, sobre sus lazos, sobre su interacción. En el relato, Ryan es bisnieto de un mártir de la rebeldía irlandesa: Kilpatrik; en el film, Athos Magnani es hijo de Athos Magnani, héroe de la resistencia antifascista. Como en *Il conformista*, su film inmediatamente posterior, Bertolucci no toma al fascismo como un desarrollo histórico clausurado sino como un sistema de actitudes y conductas donde la ideología se hace más fuerte en razón inversa a lo explícito de su manifestación: el almuerzo en familia, o la vasta arquitectura ministerial, *son* el fascismo en *Il conformista*; en *Strategia*, los movimientos con que Athos padre baila "Giovinazza" ante el ruedo pueblerino *son* un desplante opositor.

Athos Magnani padre fue un cobarde atrapado dentro de una concepción romántica de la acción política, a la vez heroica e ingenua (ilustrada, mejor que por cualquier episodio, por el nombre de su amante, hija de un encarnizado partidario de Dreyfus, que la bautizó Draifa). Para esos partidarios, la única tradición cultural y popular que puede equivaler a la representación de Shakespeare en el texto de Borges es la ópera verdiana, cuyo ámbito histórico de Risorgimento es tan apropiado a su militancia como a su paisaje. (El film se rodó en el valle del Po, entre Mantua, escenario de *Rigoletto*, y Parma, ciudad natal de Bertolucci; más precisamente, en Sabbioneta, una ciudad modelo del urbanismo renacentista, cuyos volúmenes casi abstractos y perspectivas geométricas hoy evocan a Chirico). La representación de *Julio César* es reemplazada por la de *Rigoletto*; se pierden, de ese modo, los "idus de marzo" pero se gana el motivo del filicidio, más importante que aquella referencia clásica para la concepción del argumento que manejaron los adaptadores.

Para Bertolucci, el film se asemeja a una terapia psicoanalítica. Del cuento original, explica, “no atrajo mi atención el reflejarse cíclico de las cosas, que es muy borgiano. El tema del film, en realidad, es una especie de viaje al reino de los muertos... La investigación que el muchacho realiza es como un viaje por la memoria atávica, por el preconsciente” (“Conversazione con Bertolucci”, *filmcritica* 209, Roma, setiembre 1970). La continuidad de pasado y presente en el plano político e ideológico adquiere de este modo una nueva dimensión: Bertolucci ha hecho que un mismo actor interprete a padre e hijo, los coloca en situaciones similares, hace ambiguas las reacciones de Draifa (¿confunde en cierto momento al hijo con el padre?, ¿el parecido entre ambos despierta su antiguo amor?, ¿acaso la escena de ternura ante el hijo desmayado pertenece al pasado y ocurre realmente con el padre?), compone un montaje alternado para la huida de ambos, a tres décadas de distancia, por un mismo bosque, con tomas brevísimas de piernas que corren y otras de cuerpo y cara agitados, que alternativamente identifican a padre e hijo. La función de Draifa es el elemento más elocuente de esta serie: Circe o Medusa, es ella quien ha convocado al hijo; a través de ella el encantamiento del “pais de los muertos” opera su seducción más palpable; su confusión de tiempos (trivial, como indicio de senectud) anuncia el tema central del film: la derrota de Athos.

*Strategia* exhibe una intersección muy particular de planos (ideológico, estético, psicoanalítico): los cortes ocurren en el sentido menos previsible, revelando oblicuamente sus territorios, descubriéndoles perfiles y volúmenes insólitos. El hijo viola la tumba del padre, pero su arrebató no es liberador, no supone una plena desacralización: lo ejecuta antes de conocer la verdad. Precisamente al conocer esa verdad queda atrapado por la misma

mentira que toda una sociedad sanciona. Este desenlace confiere al film cierto pathos ideológico: para una concepción de la Historia como verdad de los hechos no es posible admitir la necesidad del Mito, aunque éste pueda fecundar a la Historia mejor que cualquier menudo átomo de verdad documental. Pero, a diferencia del John Ford de *The Man Who Shot Liberty Valance* (“Un tiro en la noche”), donde el hombre de ley aceptaba la supremacía del hombre de coraje y permitía que el Mito ocupara el proscenio de la Historia, Bertolucci opera en un contexto donde una paradoja semejante resulta atroz. En la medida en que *Strategia* supone una reflexión sobre la persistencia del fascismo (“Il fascismo continuerà; il fascismo è ormai dentro la gente”<sup>1</sup>), sobre la historia contemporánea de Italia, cobra sentido la réplica del *Galileo* de Brecht que Bertolucci citó durante la filmación: “Pobre país el que necesita héroes...” (En la pieza, Galileo pronuncia esa frase contra una anterior —“Pobre país el que no tiene héroes”— de Andrea Sarti; Galileo se ha retractado ante la Inquisición y sabe que su “traición” será más útil que la entereza del idealista ingenuo, impaciente por sacrificar su vida a sus ideas).

Bertolucci también tuvo la prudencia de admitir, en la entrevista citada: “Todo esto, desde luego, lo digo ahora y lo pensé antes de filmar, pero no tiene nada que ver. Es decir... el psicoanálisis es psicoanálisis y el cine es el cine... y tampoco me interesa hacer un film psicoanalítico”. Lo cierto es que ese viaje al “país de los muertos”, descubre dos imágenes paternas: la de un padre héroe-traidor-héroe y la de una “madre” atractiva, peligrosa, instrumento de esa segunda intriga que es el descubrimiento y aceptación de la primera. El conocimiento al

---

<sup>1</sup> “El fascismo continuará; el fascismo ya está dentro de la gente”.

que arriba el viajero, en vez de liberarlo, lo destruye. En el cuento de Borges, Ryan descubre cierta satisfacción al aceptar los designios de su antepasado, al plegarse al diseño ya trazado de la Historia; en el film de Bertolucci, ese desenlace implica una derrota.

Múltiples premoniciones la anticipan: la cámara enfoca la estatua del padre de modo que su mole cubra la figura del hijo; Draifa lo viste con ropa que fue del padre; la representación de *Rigoletto*, puesta en escena del complot aparente y del complot real en el pasado, preside desde ubicuos altoparlantes la imposible huida presente del hijo. Como en la tragedia clásica, como en la investigación psicoanalítica, hay un encadenamiento pausado e irremediable de indicios y revelaciones. El tren se demora primero 40 minutos, luego dos horas; un jefe de estación escéptico observa que a veces hasta se olvida de pasar; un travelling —última toma del film— descubre gradualmente la hierba cada vez más alta entre las vías del ferrocarril.

Esta confrontación ocurre en un escenario transfigurado. Detrás de los títulos de presentación, una pintura ingenua de Ligabue (“La fuga del leone nella foresta di pioppi”) establece un tono: para los campos de maíz inundados de sol tanto como para la vegetación demasiado espléndida que ha invadido el jardín de Draifa. La misma arquitectura de Sabbioneta no evoca solamente a Chirico: también a Delvaux, y finalmente a Magritte, en escenas nocturnas fotografiadas sin la compensación convencional de luces, de modo que la luz eléctrica señala zonas violentamente anaranjadas bajo un cielo intensamente azul, contraste de iluminación natural y artificial que Vittorio Storaro reiteraría en *Il conformista* y *Dernier tango à Paris*. No hay en el film fragmento de “naturaleza” que no esté señalado y absorbido por esta caligrafía, aun cuando no se trate de referencias plásticas

eruditas sino del ocasional toque de color que un pañuelo rojo aporta a un paisaje, o un ramo de flores y trozos de sandía a un mantel blanco.

Este tratamiento opera a modo de barniz: como un glaseado que al mismo tiempo preserva y distancia la acción confiriéndole cierta emblemática, atemporal definición. Se establece así una tensión con los elementos costumbristas, aun naturalistas, que Bertolucci ha incorporado: color local (las trabajadas caras de los lugareños, un chico que recita a Pascoli, gente bebiendo vino al aire libre) que puede sufrir una súbita elaboración alegórica: las mujeres vestidas de negro, amontonadas en carros, inmóviles en la noche, absortas en la música de Verdi que difunden los altoparlantes, informando a Athos hijo los presagios que anunciaron la muerte de Athos padre.

Esta operación puede compararse con la que Bertolucci había cumplido en su primer film: *La commare secca*, 1962. Los residuos neorrealistas que arrastraba el argumento aparecían entre comillas, como datos culturales; el estallido histérico de una muchacha en una cocina, de pronto llena de vecinas que acuden a calmarla, es un segmento de melodrama incluido informativamente, como diferentes acentos y dialectos definen a los muchos personajes episódicos. En *Strategia*, los movimientos de cámara, amplios y majestuosos, confieren un énfasis operático a escenas cuya acción no es en sí grandiosa. Una secuencia ejemplar de este tratamiento es aquella donde Athos hijo visita al fabricante de *culatelle*, uno de los amigos que conspiraron con su padre: la conversación intercala, a modo de estrofas alternadas, reflexiones sobre el arte de curar esos jamones y sobre la necesidad de luchar contra el fascismo (con citas de *Ernani* y *Un ballo in maschera*), entre *fade-ins* y *fade-outs* regulares que adquieren el valor de las cesuras.

Otro nivel de elaboración, éste menor, es el del cine

como memoria colectiva, que Bertolucci, como muchos de sus contemporáneos, gusta citar: el marinero que llega al pueblo en el mismo tren que el hijo, figura blanca que reaparece en la última secuencia, es un fantasma del protagonista de *La commare secca*, y lo encarna el mismo Allen Midgette; el nombre elegido para el *paese* es Tara, que si bien no suena extranjero en la región es el de la tierra natal en un clásico tan especial como *Gone With the Wind* (“Lo que el viento se llevó”).

La historia universal como un relato (o una metáfora) que se escribe por medio de distintos actores, a su vez escritos por ella: esta idea, que Borges derivó de los escolásticos a través de Bacon, se asocia en el film con un eco inesperado. En el discurso que se ve obligado a pronunciar en homenaje a su padre, el protagonista dice: “Un uomo è fatto di tutti gli uomini, e le vale tutti, e tutti sono uguali a lui”<sup>2</sup>; según Bertolucci (entrevistado en *Sight and Sound*, primavera 1971), esa réplica es una cita de Sartre, pero en el contexto del film parece desprendida de *El hacedor*. Athos hijo, prisionero y ejecutor de la trama que ha descubierto, queda paralizado: “Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa” (“La escritura del Dios”).

---

<sup>2</sup> “Un hombre es igual a todos los hombres, vale por todos, y todos son iguales a él”.



LES AUTRES. Francia, 1973-74. 130'. *Director*: Hugo Santiago. *Argumento original y libro cinematográfico*: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago. *Fotografía (Eastmancolor)*: Ricardo Aronovich. *Música y estructuras sonoras*: Edgardo Cantón. *Montaje*: Alberto Yaccellini. *Escenografía y vestuario*: Antonio Seguí. *Regrabación*: Jean-Pierre Turolla. *Cámara*: Bernard Noisette; *asistentes operadores*: (primeros) François About, Daniel Leterrier; (segundo) Denis Lenoir. *Asistente de sonido*: Bernard Leroux. *Maquillaje*: Ronaldo Ribeiro de Abreu. *Script-girl*: Sandra Coelho de Souza. *Asistentes de realización*: Alain Centonze, Chantal Nicole, Michel Champetier. *Foto fija*: Muriel Bonnet. *Productor ejecutivo*: Pierre-Henri Deleau. *Director de la producción*: Hubert Niogret. *Productor*: Jean-Daniel Pollet; *coproductor*: Vincent Malle. *Producción* Ilios Film-V.M. Productions-O.R.T.F. *Música incidental*: Sonata de François Couperin; "Soneto de Spinoza" de Jorge Luis Borges con música de Hugo Santiago; "El muelle", canción de Miguel Abuelo; grupo pop: Hijos de Nada. *Elenco*: Patrice Dally (*Spinoza*), Noëlle Châtelet (*Valérie*), Daniel Vignat (*Moreau*), Roger Planchon (*Alexis Artaxerxés*), Bruno Devoldère (*Mathieu/El periodista*), Pierre Julien (*Monsieur Marcel*), Dominique Guezenec (*Béatrice*), Pierrette Destanque (*Agnés*), Maurice Born (*Durtain*), Jean-Daniel Pollet (*Adam*), Marc Monnet (*Vidal*). Con la participación de Alain Aptekman, Luc Beraud, Jean-Jacques Beryl, Cathérine Binet, Federico de Cárdenas, Alain Colas, Pierre-André Cremieu, Jean-François Dion, Nicole Gasquet, Jim Hodgetts, Alain Jomy, Pela Mozart, Jacques Robert, Antoine Roblot, J.-J. Schakmundes, J.-J. Spoliansky, Henrik Stangerup, Stanislas Stanojevic, Robert Swaim, Juan Quirno.

*Les autres* se presenta como la realización de aquel film hipotético que proponían las últimas líneas de la nota sobre *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (ver página 72 de

este volumen): "... podemos concebir un film panteísta cuyos cuantiosos personajes, al fin, se resuelven en Uno, que es perdurable".

Como lo quiere esa vanguardia que se dice materialista, *Les autres* es un film "que inscribe dentro de su texto el proceso de producción". Hay una obertura, motor, ensayo, clave evidente pero también sutilmente inaccesible por la lectura que su ubicación en el film impone; hay súbitas fisuras que, en el éxtasis erótico de sus personajes y en la exaltación musical de su banda de sonido, arrojan al espectador ante el espectáculo de un equipo de filmación que rodea, registra, motiva a una pareja desnuda, o le descubre la visión de una orquesta que graba esos mismos acordes a los que una presencia hasta entonces puramente sonora confería la ilusión de una nobleza metafísica. "Proponer una materia que exija un verdadero trabajo de decodificación: esto es incluso un imperativo ideológico" (Hugo Santiago: "Introducción" a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago: *Les autres*, París, Christian Bourgois Editeur, 1974). Pero en vez de realizar estas propuestas mediante un despojamiento de materiales ficticios, *Les autres* acumula con cierta perversidad los signos exteriores de novelaría: dinero perdido en el juego, baile de máscaras donde se deciden las vidas de los invitados, amor, muerte, intriga; y a medida que esa intriga se anuda y retuerce, su trama misma adelgaza hasta ser sólo sombra de situaciones novelescas, signo de otros signos que hacen de las pulcrísimas imágenes reflejos de la idea que las convoca y traspasa. "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.)” (H. S.: *ibidem*).

Rara vez un film tan atento a la belleza de sus imágenes y sonidos se ha fiado tanto a un más allá de esas apariencias, a sus eventuales confluencias y disyunciones. La piel blanquísima de una mujer elusiva, la magia inocente de unos prestidigitadores, el mecanismo de la investigación que finge conducir la intriga, son cifras de otro proceso, escamotean sus apariencias indóciles para enfrentar al espectador con un film diferente, posible, realizable, que podría empezar a partir de la disolución de esas ficticias identidades (de lugares, de figuras) que en *Les autres* circulan sólo para conducir a una idea del cine. Santiago ha hecho explícito el sentido de su trabajo: “no intentar ‘confundir’ el relato por procedimientos (instrumentos) literarios y reproducir esa confusión en cine, sino —actitud opuesta— enfrentar el relato en cuanto ‘objeto natural’ (como un rostro, una calle, un ruido) y tratarlo y modificarlo por medios cinematográficos, para hacerlo materia cinematográfica” (*ibidem*).

Si *Invasión*, sostenido por una “imitación” de género popular, derivaba de esa relación irónica un interés anecdótico, prescindible pero real, *Les autres*, donde Stevenson y *Las mil y una noches* son vestigios de un sueño apenas recordado, rehusa al espectador todo goce que no sea el de participar en una aventura intelectual, cuyos lúcidos placeres exigen renunciar a todo placer más fácil.

LOS ORILLEROS. Argentina, 1975. 90'. *Director*: Ricardo Luna. *Sobre el argumento original de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Adaptación*: Ricardo Luna. *Fotografía (Eastmancolor)*: Aníbal González Paz. *Música*: Sebastián Piana. *Montaje*: Antonio Ripoll, Sergio Zottola. *Escenografía y vestuario*: Ricardo Luna. *Sonido*: Jorge Castronuovo. *Productor ejecutivo*: Curio Maggioni. *Producción*: Alamo Film. *Elenco*: Rodolfo Bebán (*Eliseo Rojas*), Alberto Argibay (*Fermín Soriano*), Franklin Gaicedo (*Luna*), Milagros de la Vega (*Tránsito Rojas*), Oscar Ferrigno (*Ponciano Silveira*), Antonio Grimau (*Julio Morales*), María Leal (*Ercilia Larramendi*), Inda Ledesma (*Rosa Villalba*), Egle Martin (*Florencia*).

EL MUERTO CACIQUE BANDEIRA. Argentina-España. 1975. 105'. *Director*: Héctor Olivera. *Sobre el cuento homónimo de Jorge Luis Borges. Libro cinematográfico*: Héctor Olivera, Fernando Ayala, con la supervisión de Juan Carlos Onetti. *Fotografía (Eastmancolor)*: Juan Carlos Desanzo. *Música*: Ariel Ramírez. *Escenografía*: Oscar Piruzanto (*interiores*), Emilio Basaldúa (*exteriores*). *Montaje*: Carlos Julio Piaggio. *Sonido*: Norberto Castronuovo. *Vestuario*: Maria Julia Bertotto. *Productores*: Fernando Ayala, Héctor Olivera; *productor asociado*: Luis Osvaldo Repetto. *Producción*: Aries (*Buenos Aires*) - Impala (*Madrid*). *Elenco*: Thelma Biral (*O'Reilly*), Juan José Camero (*Benjamín Otálora*), Francisco Rabal (*Azevedo Bandeira*), José María Gutiérrez (*el Coronel*), Raul Lavié (*Piru*), Jorge Villalba (*Mocho*), Antonio Iranzo (*Ulpiano Suárez*), Noemí Laserre (*la madama del prostíbulo*), Ricardo Trigo (*jugador de naipes*).

Dos documentales donde Borges es sometido a entrevistas fueron realizados en la Argentina, con vistas a una circulación principalmente televisiva: *Borges sobre*

*Borges* (1975, 40'), producido y dirigido por Carlos Gdansky Orgambide y Adolfo M. García Videla; *Borges para millones* (1978, episodios que totalizan varias horas de proyección, de los que existe un montaje de duración habitual) realizado por Ricardo Wulicher y Bernardo Kamin.

SPLITS. U.S.A., 1978. 30'. *Director:* Leandro Katz. *Texto:* Ted Castle, Lynn Anander, Leandro Katz, *basado sobre "Emma Zunz"* de Jorge Luis Borges. *Fotografía:* Viktor Vondracek, Leandro Katz. *Montaje:* Viktor Vondracek. *Música:* Joseph Haydn. *Colaboradores técnicos:* Millennium Film Wokshop, Boris Bode, Bill Brand, B. B. Optical. *Sonido:* Nancy Meshkoff. *Realizado con la asistencia de* Claire Tankel, *el New York City Department of Cultural Affairs y una beca del C.A.P.S. Intérpretes:* Lynn Anander, Kathy Gales, John Levin. 16mm., color.

(Presentado en la John Gibson Gallery de Nueva York durante una muestra de obras de Leandro Katz, del 25 de noviembre al 23 de diciembre de 1978).

Obra de un artista plástico cuyas experiencias se han orientado hacia lo audiovisual, este film que parecería "traicionar" a Borges (por lo menos en cuanto a las simpatías, o más bien las antipatías políticas más frecuentes exhibidas por el escritor) le es profundamente fiel.

*Splits* divide la narración en una serie de "gestos" narrativos, oberturas que no se articulan según criterios narrativos. También divide la voz *off* del personaje central en dos voces de mujer (Emma, que siempre habla en tercera persona, y Muriel, que se desliza de la tercera a la primera para finalmente volver a la tercera). Divide, finalmente, la imagen proyectada en una serie de imágenes —*split screen*— que multiplican, ya simultáneamente, ya sucesivamente, un mismo gesto, del mismo modo en que las voces se superponen o suceden.

Estas divisiones procuran, sin embargo, poner en evidencia una unidad: la disolución de las identidades de

Emma y de su víctima en las figuras colectivas del explotado y el explotador. El móvil de la venganza (esbozado en el relato oral sólo para ser luego borrado) es desplazado por una ceremonia donde los oficiantes desaparecen en tanto individuos: "It was clear in her mind that there was no distinction between her personal loneliness and her political loneliness, between her day after day life and her ideas about being used by everyone as a token with no sense at all..."<sup>1</sup>.

Como el cuento de Borges, el trabajo cinematográfico de Katz culmina con la muerte del patrón a manos de Emma. Donde Borges pone en escena la mentira creíble del personaje ficticio para jugar con la noción de verdad y la índole de lo verosímil, Katz intenta una reflexión equivalente sobre los métodos de representación que le permiten proponer su propia ficción: "It was a seminal death, an homage to the death of the imagination, to the dead cinema of cinema death... a rupture..."<sup>2</sup>.

A partir de un análisis ideológico extraño al texto de Borges, pero no incompatible con él, *Splits* coincide con el escritor en su escepticismo ante toda forma de individualismo, en cierto panteísmo discreto que permite al individuo ser ocasionalmente otros individuos, o sencillamente actor de un argumento cuyo alcance ignora. En este caso se trata de saludar "the time when History liquidates the Masters..."<sup>3</sup>. En la lectura propuesta del crimen de Emma Zunz también es posible leer una relación del

---

<sup>1</sup> "En la mente de ella estaba claro que no había distinción entre su soledad personal y su soledad política, entre su vida de todos los días y sus ideas sobre el hecho de ser usada por todos como una cifra sin sentido alguno..."

<sup>2</sup> "Era una muerte seminal, un homenaje a la muerte de la imaginación, al cine muerto de la muerte cinematográfica... una ruptura..."

<sup>3</sup> "la época en que la Historia liquida a los amos..."

artista con el texto prestigioso de Borges, disuelto en un texto más amplio que podría ser el de la Historia. La originalidad e independencia de este ensayo reside precisamente en no haber aceptado los sentidos reconocidos de la palabra del *master*, en obligarla a liberar un sentido encubierto, ignorado, en todo caso *otro*.



A continuación citamos los títulos con que se estrenaron en España las películas mencionadas por Borges, para su más fácil localización por parte del lector español. Transcribimos dichos títulos por el orden en que aparecen en el texto de los artículos de Borges. Agradecemos la colaboración prestada para el establecimiento de estos títulos por Luis Gómez Mesa, Edmundo Orts y Emilio Sanz de Soto.

#### FILMS

*Der Mörder Dimitri Karamasoff (Karamazov, el asesino)* (Fedor Ozep, 1931)

*The Docks of New York (Los muelles de Nueva York)* (Josef von Sternberg, 1928)

*City Lights (Luces de la ciudad)* (Charles Chaplin, 1930)

*The Gold Rush (La quimera del oro)* (Charles Chaplin, 1925)

*The Private Life of Helen of Troy (La vida privada de Helena de Troya)* (Alexander Korda, 1927)

*For the Defense (El acusador de sí mismo)* (John Cromwell, 1930)

*The Crowd (... Y el mundo marcha)* (King Vidor, 1928)

*The Broadway Melody (La melodía de Broadway)* (Harry Beaumont, 1929)

*Morocco (Marruecos)* (Josef von Sternberg, 1930)

*Underworld (La ley del hampa)* (Josef von Sternberg, 1927)

*The Drag Net (La redada)* (Josef von Sternberg, 1928)

#### STREET SCENE

*Street Scene (La calle)* (King Vidor, 1931)

*Krylya Kholopa (Iván, el terrible)* (Yuri Tarich, 1926)

*Bronenosets 'Potyomkin' (El acorazado 'Potemkin')* (Sergei Eisenstein, 1925)

*Oktiabr (Octubre)* (Sergei Eisenstein, 1927)

*Hallelujah! (Aleluya)* (King Vidor, 1929)

*Billy the kid (Billy the kid)* (King Vidor, 1930)

#### EL DELATOR

*The Informer (El delator)* (John Ford, 1935)

*Le Bonheur (No estrenada en España)* (Marcel L' Herhier, 1934)

*Payment Deferred (El asesino de Mr. Medland/Justicia divina)* (Lothar Mendes, 1932)

#### DOS FILMS

*Crime and Punishment (Crimen y castigo)* (Josef von Sternberg, 1935)

*The Scarlet Empress (Capricho imperial)* (Josef von Sternberg, 1934)

*The Devil Is a Woman (No estrenada en España)* (Josef von Sternberg, 1935)

*The Thirty-Nine Steps (39 escalones)* (Alfred Hitchcock, 1935)

#### EL BOSQUE PETRIFICADO

*The Petrified Forest (El bosque petrificado)* (Archie L. Mayo, 1936)

*The Passing of the Third Floor Back (El desconocido)* (Berthol Viertel, 1934)

#### WELLS, PREVISOR

*Things To Come (La vida futura)* (William Cameron Menzies, 1936)

#### FILM AND THEATRE

*The House of Rothschild (La casa de Rothschild)* (Alfred Werker, 1934)

*The Private Life of Henry VIII (La vida privada de Enrique VIII)* (Alexander Korda, 1933)

*Queen Christina (La reina Cristina de Suecia)* (Rouben Mamoulian, 1933)

*David Copperfield (David Copperfield)* (George Cukor, 1934)

*The Story of Louis Pasteur (La tragedia de Louis Pasteur)* (William Dieterle, 1936)

*Little Women (Cuatro hermanitas)* (George Cukor, 1933)

*Catherina the Great (Catalina de Rusia)* (Paul Czinner, 1933)

*Man of Aran (Hombres de Arán)* (Robert J. Flaherty, 1934)

*The Informer (El delator)* (John Ford, 1935)

*Bonnie Scotland (Había una vez dos héroes...)* (James W. Horne, 1935)

*The Power and the Glory (Poder y gloria)* (William K. Howard, 1933)

*Modern Times (Tiempos modernos)* (Charles Chaplin, 1936)

## DOS FILMS

*Sabotage* (No estrenada en España) (Alfred Hitchcock, 1936)

*Los muchachos de antes no usaban gomina* (No estrenada en España) (Manuel Romero, 1937)

*The General Died at Dawn* (*El general murió al amanecer*) (Lewis Milestone, 1936)

## LA FUGA

*La fuga* (No estrenada en España) (Luis Saslavsky, 1935)

*La Passion de Jeanne d' Arc* (No estrenada en España) (Carl Theodor Dreyer, 1927)

*The Pilgrim* (*El peregrino*) (Charles Chaplin, 1922)

## VERDES PRADERAS

*The Green Pastures* (No estrenada en España) (William Keighley y Marc Connelly, 1936)

## DE REGRESO

*The Road Back* (No estrenada en España) (James Whale, 1937)

*All Quiet on the Western Front* (*Sin novedad en el frente*) (Lewis Milestone, 1930)

## PRISIONEROS DE LA TIERRA

*Prisioneros de la tierra* (No estrenada en España) (Mario Soffici, 1939)

## UN FILM ABRUMADOR

*Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*) (Orson Welles, 1941)

*The Power and the Glory* (*Poder y gloria*) (William K. Howard, 1933)

## EL DR. JEKYLL Y EDWARD HYDE, TRANSFORMADOS

*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El extraño caso del Dr. Jekyll*) (Victor Fleming, 1941)

## DOS FILMS

*Now Voyager* (*La extraña pasajera*) (Irving Rapper, 1942)

*The Little Foxes* (*La loba*) (William Wyler, 1941)

*The Letter* (*La carta*) (William Wyler 1940)

*Of Human Bondage (El cautivo del deseo)* (John Cromwell, 1934)

*Nightmare (Noche de pesadilla)* (Tim Whelan, 1942)

#### SOBRE EL DOBLAJE

*Aleksandr Nevski (Alexander Nevski)* (Sergei Eisenstein, 1938)

*The Mask of Dimitrios* (No estrenada en España) (Jean Negulesco, 1944)

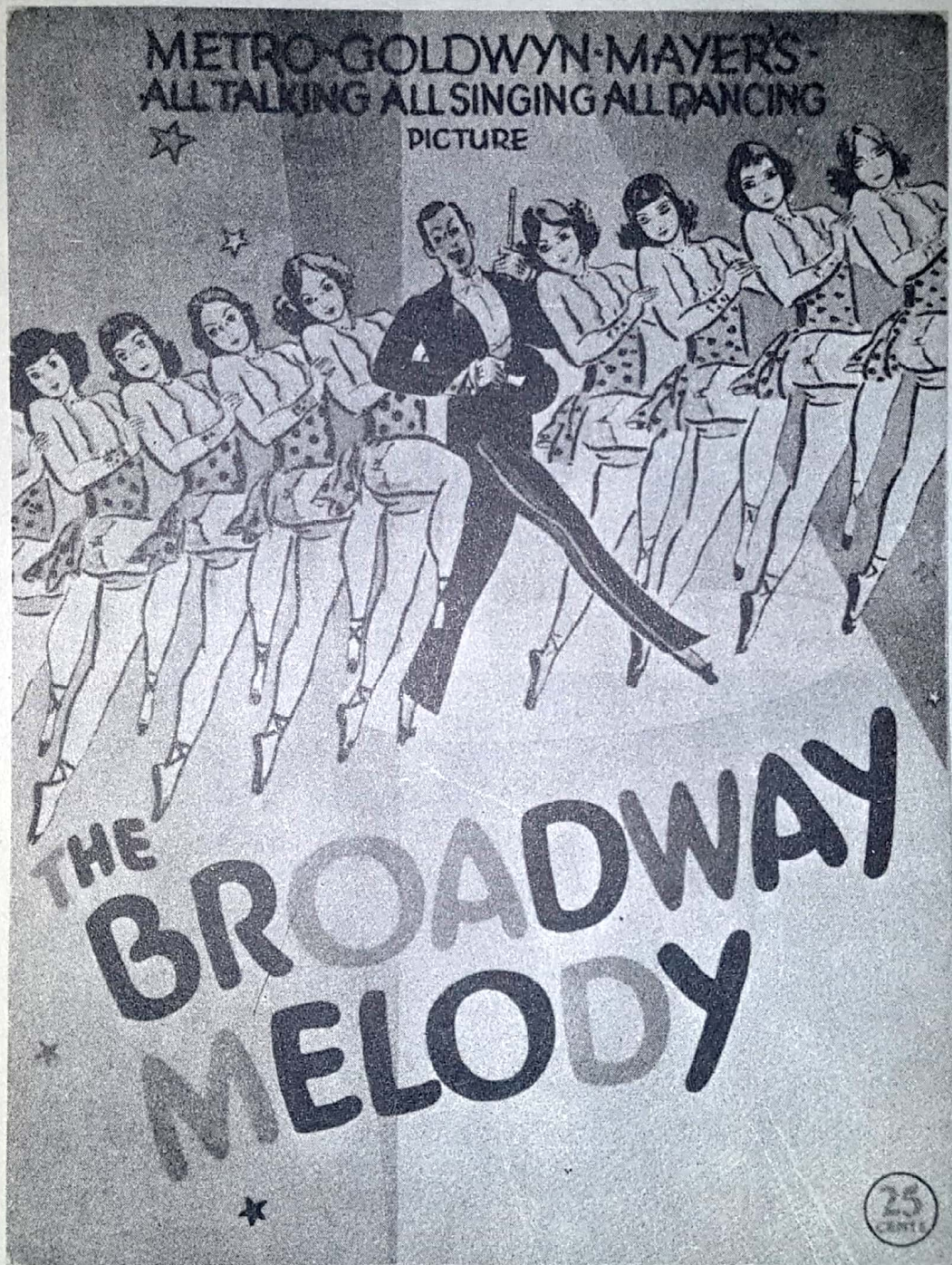
*Boevoi Kinosbornik 9* (No estrenada en España) [Película perteneciente a la serie "Albumes cinematográficos de guerra (1942)", formada por tres episodios: *Kvartal* ("Distrito no. 14"), de Igor Savchenko; *Sinie skali* ("El barranco azul"), de Vladimir Braun, y *Mayak* ("La señal"), de Mark Donskoi, y supervisada en su totalidad por este último] *The Story of Dr. Wassell (Por el valle de las sombras)* (Cecil B. DeMille, 1944)



Marlene Dietrich y Gary Cooper en *Morocco*  
(Josef von Sternberg, 1930)



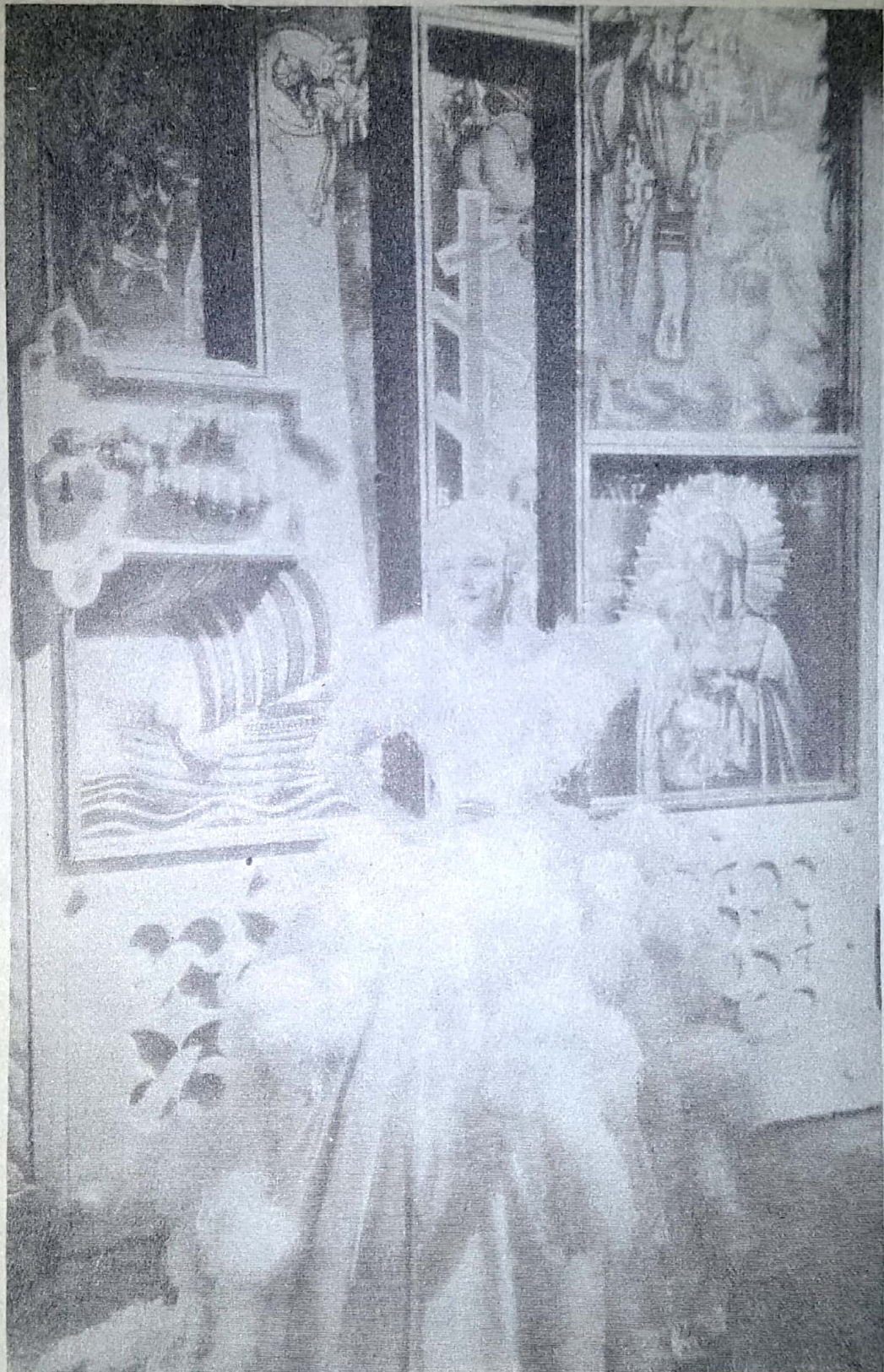
Clive Brook en *Underworld*  
(Josef von Sternberg, 1927)



Programa de la época de *The Broadway Melody*  
(Harry Beaumont, 1929)



Greta Garbo en *Queen Christina*  
(Rouben Mamoulian, 1933)



Marlene Dietrich en *The Scarlet Empress*  
(Josef von Sternberg, 1934)





George Bancroft (de pie) y William Powell en *The Dragnet*  
(Josef von Sternberg, 1928)



Robert Donat y Madeleine Carroll en *The Thirty-Nine Steps*  
(Alfred Hitchcock, 1935)



Programa de la época de *All Quiet on the Western Front*  
(Lewis Milestone, 1930)



Katharine Hepburn en *Little Women*  
(Georges Cukor, 1933)



Oliver Hardy, Stan Laurel y James Finlayson en *Bonnie Scotland*  
(James W. Horne. 1935)



Marlene Dietrich y César Romero en *The Devil Is a Woman*  
(Josef von Sternberg, 1935)

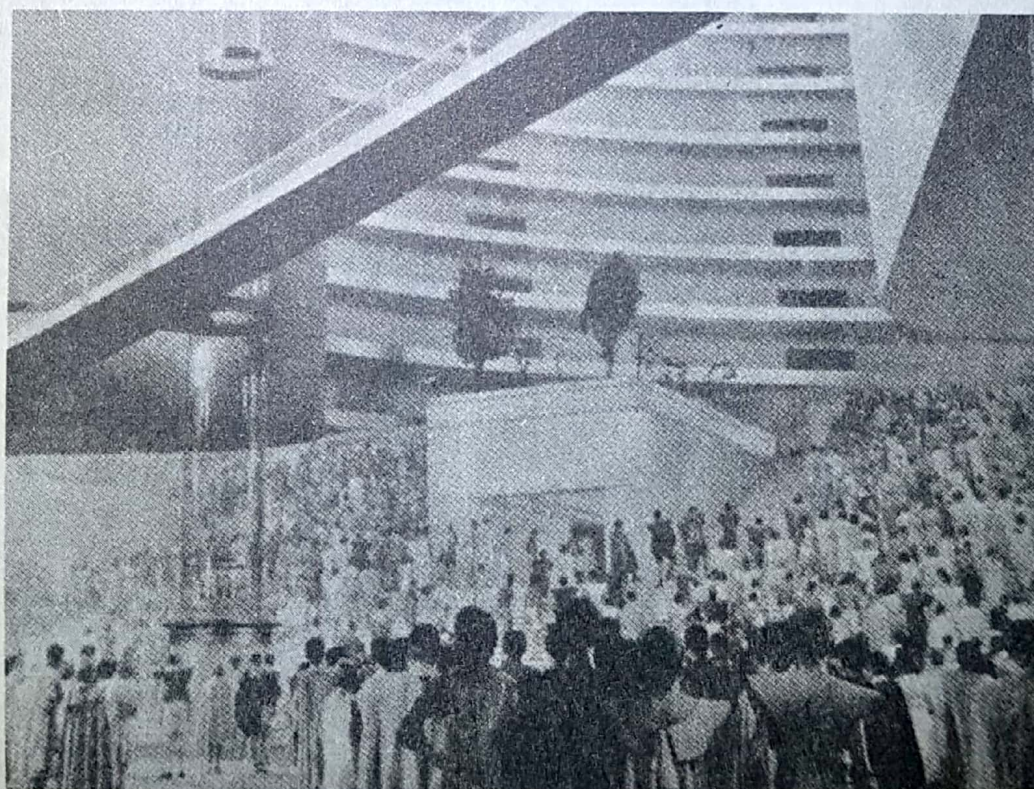
Página ilustrada de una revista argentina de la época, que llevaba el siguiente pie de foto:

Tempranas apariciones cinematográficas de rostros que fueron muy populares. 1: Tito Alonso en *El inglés de los güesos*.— 2: Tita Merello en *La fuga*.— 3: Jorge Salcedo en *Los martes, orquídeas*.— 4: Carlos Cores en *Incertidumbre*.— 5: Enrique Serrano en *El alma del bandoneón*.— 6: Eva Duarte en *Una novia en apuros*.— 7: Luis Sandrini en *El cañonero de Giles*.— 8: Carlos Thompson y Tito Gómez en *Fragata Sarmiento*.— 9: Marcos Caplán y Juan Carlos Thorry en *Radio bar*.— 10: Luisita Vehil y Mariano Seré en *El cañonero de Giles*.— 11: Nuri Montsé (arriba), Silvana Roth, Mirtha Legrand y Zully Moreno en *Los martes, orquídeas*.





Gary Cooper y Si Jenkins en *The Story of Dr. Wassell*  
(Cecil B. DeMille, 1944)



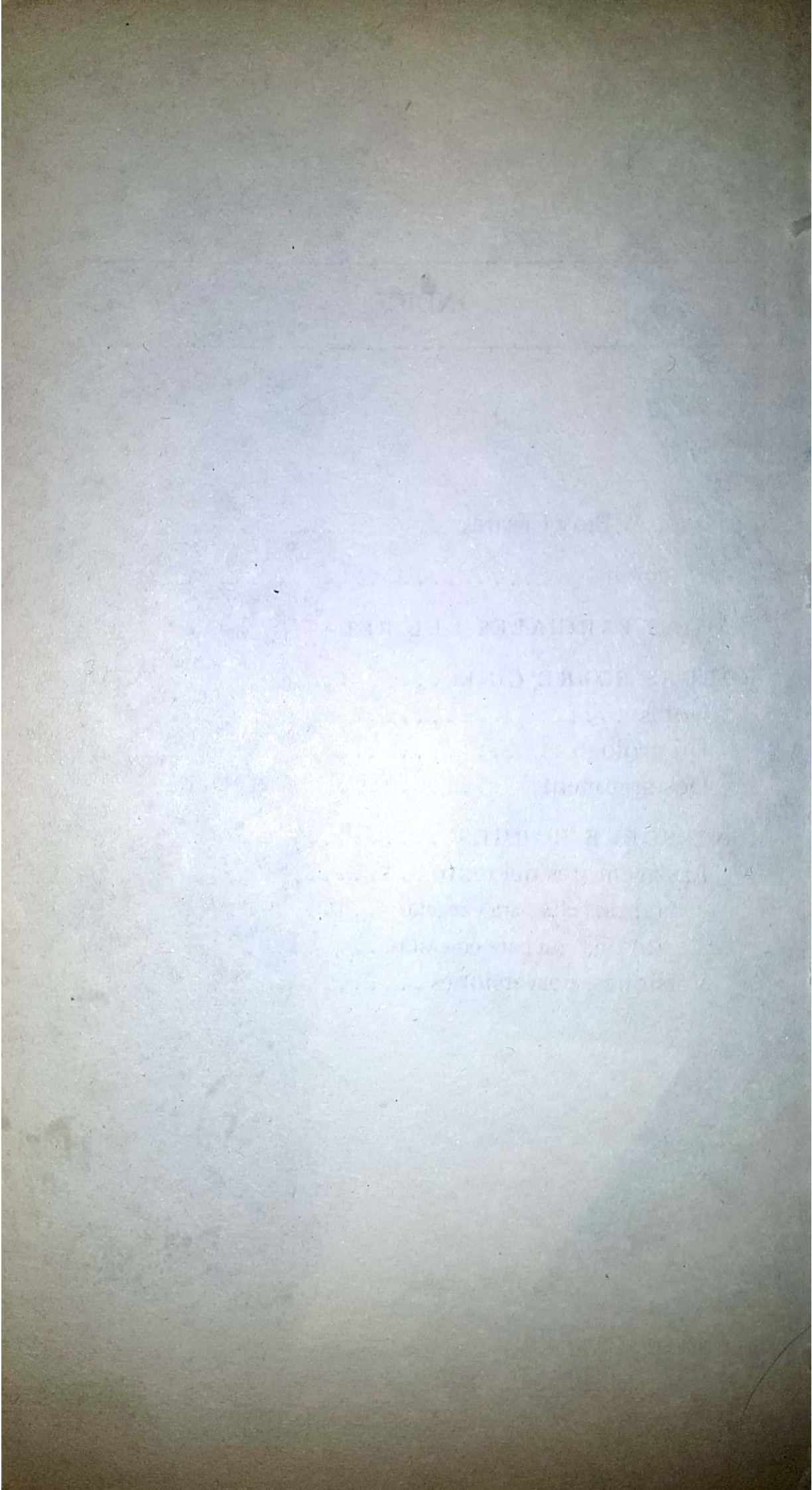
*Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936)

---

## INDICE

---

Prólogo, A. Bioy Casares .....	7
<i>Presentación</i> .....	9
MAGIAS PARCIALES DEL RELATO .....	11
BORGES SOBRE CINE .....	27
Notas .....	29
Un prólogo .....	81
Dos argumentos .....	85
CINE SOBRE BORGES .....	89
Las aventuras del texto .....	91
(a) Una cita para exégetas. ....	92
(b) Una cita para cineastas. ....	105
Versiones, perversiones .....	115





Este libro admirable, tan ameno y tan útil, que nos propone Edgardo Cozarinsky, me trae recuerdos de los primeros años de mi amistad con Borges. Por aquel entonces hablábamos mucho de libros y de películas. El cinematógrafo siempre fue para él un arte importante.

ADOLFO BIOY-CASARES

**A** EDICIONES  
ALPHAVILLE

**espiral** EDITORIAL FUNDAMENTOS