

Alrededor de
Borges



〔 Abreviaturas

ANIM: director de animación
B&N: blanco y negro
CP: compañía productora
D: director
DA: director de arte, escenografía
E: edición, compaginación, montaje
F: fotografía
G: guión
I: intérpretes, elenco
M: música
P: productor
PE: productor ejecutivo
S: sonido

Alrededor de Borges

© Edgardo Cozarinsky, 2008.

Investigación y programación

Pastora Campos
Ernesto Flomenbaum

Textos

Edgardo Cozarinsky

Alrededor de Borges

La relación de Borges con el cine aparece como una serie de paradojas. En 1940 declara que “escribe en vano guiones para el cinematógrafo” en la noticia sobre sí mismo para la *Antología de la literatura fantástica*. Una década más tarde publica dos guiones escritos en colaboración con Biyo Casares, pálidas imitaciones de un cine pretérito que pudo haberles agrado como espectadores. Ha sido, en cambio, su obra más puramente literaria, desafiantemente verbal, lo que ha sugerido films que muy probablemente habrían dejado indiferente, o aun disgustado, a Borges si hubiese podido verlos.

Ausentes de esta selección están los títulos más frecuentes en los ciclos habituales sobre Borges y el cine. El programa se propone reunir una serie de films poco accesibles, huellas dispares, a veces imprevisibles, que la literatura de Borges propuso a cineastas de épocas y culturas distantes. Es esa disparidad, aun la contradicción lo que nos parece provocador: de la experimentación de Javier Aguirre a la filmación tradicional en un contexto ajeno de Felipe Cazals, del lirismo esteticista de

Kajdanovsky a otro esteticismo, unido este a una lectura ideológica, en Bertolucci. Entre los cortos, los más audaces son la reescritura radical de un texto famoso por Alejandro Angelini y la indagación freudiana en el video de Graciela Taquini.

La inclusión de *The Docks of New York* de Josef von Sternberg es la excepción, justificada por la frecuente mención que Borges hizo del cineasta, no sólo como gusto de espectador sino, sobre todo, como referencia para su tardío abordaje de la ficción. Su proyección en soporte filmico –aunque se trate de una copia de 16 milímetros, su calidad es muy buena– y con acompañamiento musical en vivo de Fernando Kabusacki confiere carácter excepcional a la presentación de este film de 1927, rara vez visible en la Argentina.

Otra ocasión única: la copia de *La estrategia de la araña* de Bertolucci ha sido prestada por la Cineteca Italiana, de Roma, con la condición de que se proyecte una sola vez.

Y ahora, a disfrutar.

EDGARDO COZARINSKY

[Alrededor de Borges]



The Docks of New York

Josef von Sternberg

Fue el propio Borges quien invocó el nombre de Sternberg como fuente de sus primeros, tímidos abordajes de la ficción. En el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* declaraba: "los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. 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". Efectivamente, en su *Evaristo Carriego* (1930), lo que ordena el volumen es menos la reconstrucción lineal de la vida y la obra de un poeta popular que la evocación afectuosa de un mundo barrial, de sus siluetas antes que de sus personajes, de su color local antes que de su etnografía. Y una continuidad donde las elipsis omiten todo enlace narrativo obvio.

Estos rasgos podrían describir, sin agotar, buena parte del cine de Sternberg. Borges iba a admirarlo hasta la intrusión de Marlene Dietrich en la obra (y la vida) del cineasta. Ese encuentro, que iba a hacer famoso el nombre del realizador ante un vasto público,

el mismo que acaso no había admirado sus films de fines del período mudo, para Borges devaluó al cineasta, y le permitió acuñar una frase magnífica e injusta: "la inexorable musa del bric-à-brac". Sin embargo, Betty Compson en *The Docks of New York* ya es el borrador de esa mujer que Sternberg iba a moldear a partir de una berlinesa regordeta: Dietrich cuando el director tomó posesión de ella. Tal vez sea la presencia física de George Bancroft, actor frecuente en los últimos films mudos de Sternberg, imagen tosca pero capaz de una torpe, ruda ternura, lo que Borges prefería reencontrar sin incomodidad, aun con cierto afecto.

La transfiguración de todo espacio (antes que decorado) por medio de la luz, la interposición de texturas (mallas, velos, rejas) u objetos innecesarios entre la cámara y los personajes eran las mismas en el 1927 de *Underworld (La ley del hampa)* y en el 1931 de *Dishonored (Fatalidad)*; también las intrincadas, a menudo absurdas peripecias con que los guiones apelan a esa "voluntaria suspensión de la incredulidad"

[Alrededor de Borges]



The Docks of New York [Josef von Sternberg]

que Hollywood proponía y sus fieles, seducidos, le acordaban. A Borges, que se iba a burlar de *The Scarlet Empress* (*Capricho imperial*, 1934), la “realidad” de *The Docks of New York*, noción que hoy sólo puede escribirse entre comillas, le había parecido “torrencial”... La noción de épica que hallaba en esos films es tan sofisticada, tan transvasada a una cita nostálgica, tan transpuesta a un decorado de sombras chinescas, como lo que hay de aventura en la prosa de las *New Arabian Nights* de Stevenson, no por casualidad nombrado al lado de Sternberg en el prólogo ya citado.

Esta historieta de marineros en puerto, de chicas de bar, de borracheras, figurantes pintorescos y brumas persistentes es uno de los ejercicios figurativos más extraordinarios de esa madurez expresiva que el cine mudo conoció en sus años finales, antes de la irrupción del sonido. Sus huellas, mucho antes del “realismo poético” del cine francés de Carné y Prévert, hoy insufrible, se reconocen en muchos films sonoros, tanto en *Her Man* (Tay Garnett, 1930) como en *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).

The Docks of New York
Los muelles de Nueva York
1928

Estados Unidos

76' / 16 mm / B&N

D: Josef von Sternberg

G: Jules Furthman

F: Harold Rosson

DA: Hans Dreier

E: Helen Lewis

M: Gaylord Carter

P: J. G. Bachmann

CP: Paramount Pictures

I: George Bancroft, Betty

Compson, Olga Baclanova,

Clyde Cook, Mitchell Lewis

[Alrededor de Borges]



[**Hombre de la esquina rosada**
1962]

Argentina
70' / 35 mm / B&N

D: René Mugica
G: Joaquín Gómez Bas, Carlos Adén,
Isaac Aisemberg
F: Alberto Etchebehere
S: Mario Fezia y Ricardo Brovelli
M: Tito Ribero
P: Salvador Salías
I: Francisco Petrone, Walter Vidarte,
Susana Campos, Jacinto Herrera

Hombre de la esquina rosada

René Mugica

Borges habló del “éxito singular y un poco misterioso” de este relato. Ejercicio de costumbrismo puramente verbal y filología imaginaria, coronado por la pируeta final con que la primera persona se dirige a “Borges”, introduciendo de ese modo una segunda persona, la del autor, a quien su relato ha estado dirigido... Que este texto francamente artificial haya sido considerado por muchos una aislada incursión de Borges en el realismo es un equívoco interesante de la historia literaria o del “contrato de lectura”.

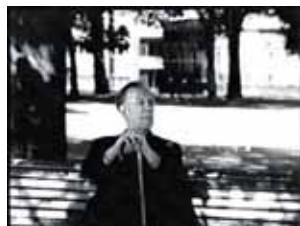
Mugica encaró la adaptación con ideas propias, opuestas a la mitificación del coraje y el cuchillo que siempre acechó a Borges hasta dominarlo en sus años finales. En Francisco Real, Mugica vio a “un personaje con una tremenda dimensión trágica...”, representativo de tantas manos armadas del caudillaje criollo. “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.” Cabe vincular el propósito crítico del director con el de aquellos cineastas norteamericanos que se propusieron desmontar por dentro géneros como el western o figuras como la del gángster, para iluminar su trasfondo ideológico.

A pesar de esta discrepancia fundamental, el film resultó el único que Borges aceptó complacido entre los que llegó a conocer basados en su obra, acaso por el estudiado laconismo de los diálogos, seguramente por el respeto con que Mugica pone en escena personajes cuya conducta reprueba.

Casi medio siglo después de su producción, es posible una visión melancólica del film como producto industrial: proyecto de prestigio, hoy inimaginable, para Argentina Sono Film, su sólida ejecución, las interpretaciones precisas dentro de una convención distante, hablan de una época irrecuperable del cine argentino.

[Alrededor de Borges]



**Borges
1964**

Argentina

8' / 16 mm / B&N

D: Luis Ángel Bellaba
G: Luis Ángel Bellaba,
Adolfo Aristarain

Borges

Luis Ángel Bellaba

A Bellaba corresponde el reconocimiento de haber sido el primero en captar para el cine la imagen de Borges.

El que nos han legado las imágenes de este film es un Borges que camina solo por una populosa calle Florida, discurre por las galerías y entre los estantes de la vieja Biblioteca Nacional de la calle México, se sienta en un banco de la plaza San Martín. Hacia 1964 el autor empezaba a asomarse a la popularidad local después de muchos años en el estrecho olimpo de los autores de culto: más precisamente, desde el desagravio que le organizó José Bianco en *Sur*, cuando obras francamente mediocres fueron premiadas en un concurso municipal de 1941 al que se había presentado *El jardín de senderos que se bifurcan*.

No es este el único mérito de estos ocho minutos, en 16 milímetros, blanco y negro, en cuyos títulos aparecen nombres significativos: música de Piazzolla, fotografía de Stagnaro, colaboración de Aristarain en el guión. Cinco años más tarde, la televisión francesa envió a Buenos

Aires un equipo a las órdenes de José María Berzosa para grabar un programa de dos horas sobre Borges. Pasarían diez años antes de que en la Argentina se volviera a intentar filarlo.

[Alrededor de Borges]



Strategia del ragno

Bernardo Bertolucci

Tal vez ningún texto literario haya apelado tanto a la libertad de sus eventuales adaptadores como “Tema del traidor y del héroe”, punto de partida de este film: “he escrito este argumento [...] 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 llega a proponer el traslado de ese argumento: “la acción ocurre 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 dijo Italia y los años treinta. Lo que leyó, o proyectó, en el relato de Borges es la continuidad entre pasado y presente, su interacción. El bisnieto de un mártir de la rebelión irlandesa se convierte, en su film, en el hijo de un héroe de la resistencia antifascista. Como en *Il conformista*, su film inmediatamente posterior, Bertolucci no aborda el fascismo como sistema político sino

por su manifestación en conductas y actitudes donde la ideología se hace tanto más explícita cuanto menos declarada. Como provocación, el padre, pañuelo rojo al cuello, baila el himno fascista ante un ruedo pueblerino como si fuera un pasodoble; su amante había sido bautizada Draifa, nombre inventado por los socialistas en honor a Dreyfus; en la Emilia-Romagna del film, la ópera verdiana, impregnada de los ideales del Risorgimento, reemplaza como representación popular al Shakespeare de la campiña irlandesa en el cuento de Borges: en vez de *Julio César* se oye *Rigoletto*; se pierden los idus de marzo, se gana el tema del filicidio.

Filmando en Parma y sus alrededores, tierra natal donde creció junto a su padre –el gran poeta Attilio Bertolucci, a quien acompañaba al cine varias veces por semana durante su infancia–, el hijo cineasta permite que en esta obra de juventud se entrecrucen ideología, esteticismo y psicoanálisis de modo

[Alrededor de Borges]



Strategia del ragno [Bernardo Bertolucci]

siempre imprevisto. El esplendor del verano, los jardines exuberantes, la arquitectura renacentista de Sabbionetta, las noches azules, son el marco de belleza por momentos opresiva de esta historia de un hijo que vuelve al país natal para violar la tumba del padre, cuya memoria se venera. Pero esa profanación no es liberadora, resulta apenas un arrebato: al descubrir una verdad treinta años oculta, el hijo queda preso de la telaraña de mentiras urdida por el padre y aceptada unánimemente por la sociedad. Como en *The Man Who Shot Liberty Valance (Un tiro en la noche, 1962)* de John Ford, el Mito se impone y derrota a la Historia.

Amargamente, proféticamente, el hijo dirá: "El fascismo continuará, el fascismo ya está dentro de la gente".

Strategia del ragno
La estrategia de la araña
1970

Italia
100' / 35 mm / Color
D: Bernardo Bertolucci
G: Bernardo Bertolucci, Marilú Parolini, Eduardo de Gregorio
F: Franco Di Giacomo, Vittorio Storaro
DA: María Paola Maino
S: Giorgio Pelloni
E: Roberto Perpignani
M: Giuseppe Verdi
P: Giovanni Bertolucci
PE: Aldo Passalacqua
CP: Radiotelevisione Italiana, Red Film
I: Giulio Brogi, Alida Valli, Pippo Campanini, Franco Giovanelli, Tino Scotti

[Alrededor de Borges]



Borges, un destino sudamericano
1975

Argentina
30' / Beta / Color

D, G: José Luis Di Zeo

Borges, un destino sudamericano

José Luis Di Zeo

En el 1943 del golpe militar profascista, Borges compuso su “Poema conjectural”, precedido a modo de epígrafe por la siguiente ficción histórica: “El doctor Narciso Laprida, asesinado el 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir”. Ante la barbarie que se aproxima a ultimarlo, el hombre que anheló vivir entre libros y en un mundo de leyes, “cuya voz declaró la independencia/ de estas crueles provincias, derrotado”, siente sin embargo que le “endiosa el pecho inexplicable/ un júbilo secreto. Al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano”.

Este poema –para muchos, el mejor de Borges– prefigura vagamente la anécdota de su cuento “El Sur”, añadido a la reedición de *Ficciones*. O, más bien, el cuento lo evoca. Del cuento están ausentes las referencias históricas que cargan al poema con resonancias de una fuerza insólita. (Acaso solamente “Esperando a los bárbaros” de Kavafis, poeta que Borges casi seguramente desconoció, puede comparársele en este aspecto.)

Lo alimentan, en cambio, circunstancias autobiográficas: el tropiezo con un postigo abierto al subir una escalera, la herida, la infección, el hospital, la posible alucinación siguiente.

El film de Di Zeo, tras un principio poco prometedor en Buenos Aires y en el departamento de la calle Maipú donde Borges vivió largos años con su madre, muy pronto sorprende, y adquiere un inesperado interés testimonial, cuando el escritor expone ante la cámara su falta de coraje físico. Más tarde, Di Zeo hace viajar a Borges –cámara subjetiva casi todo el tiempo– a un campo donde lo espera, como al personaje de su cuento, una violencia elemental, cargada de sentidos personales y culturales.

Llega entonces el momento excepcional, que hace indispensable al film: Borges, setenta y cinco años de edad, ciego, saliendo al descampado con paso vacilante, cuchillo en mano. “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (“El Sur”).

[Alrededor de Borges]



**[La espera
1983]**

Argentina
18' / 16 mm / Color

D: Fabián Bielinsky
G: Carlos Macchi, Fabián Bielinsky

La espera

Fabián Bielinsky

Fue con este film que Bielinsky se recibió en la escuela de cine del INCAA en 1983: “cortometraje redondo, pulido, que ya hacía prever su pulso, su rigor y su preferencia por un estilo narrativo de construcción clásica” (Luciano Monteagudo).

Es difícil disentir con esta opinión, pero puede sostenerse que la “buena letra” del egresado no permitía sospechar el brillo de *Nueve reinas* (2000) ni las ambigüedades con que *El aura* (2005) se desliza subrepticiamente fuera del género que simular acatar. Que el mismo Bielinsky no sintió impaciencia por ingresar inmediatamente en el cine industrial lo delatan los más de tres lustros entre ese corto y su primer, tan exitoso largometraje, años pasados como asistente (entre muchos otros, de Sorín y Subiela) y en la realización de publicidad de alto nivel. Si esta le permitió una práctica sostenida de la filmación y el montaje, su retórica no iba a desteñir sobre los dos largometrajes que llegó a realizar antes de su temprana muerte, a los 47 años de edad. Es por lo

tanto como prehistoria de una carrera breve pero internacionalmente notoria que *La espera* despierta curiosidad.

El cuento tan escueto de Borges (incluido en *El Aleph*), posible paráfrasis de uno de Hemingway que expandió, con resultado inesperadamente fuerte, *The Killers* (Robert Siodmak, 1946), depende de su misma brevedad para su efecto. Bielinsky evita la tentación del desarrollo, pero sus imágenes cuidadísimas derrotan el ascetismo de la prosa original: el costumbrismo acecha en ese patio de pensión, en un barrio y tiempo pretéritos visibles en detalles de ambientación, en el aspecto de los actores. Una vez más, toda imagen denota, así como toda palabra impresa connota. Fue esta lección, sin duda, lo más importante que Bielinsky puede haber guardado de esta experiencia.

[Alrededor de Borges]



El tres de copas

Felipe Cazals

Singular fortuna la de “La intrusa”, que ha suscitado versiones desde Irán hasta Brasil, del País Vasco a México. En *Orainoz Izen Gabe (Todavía sin nombre, 1986)* de José J. Bakedano, los hermanos hablan vasco y se ocupan de un vivero; la prostituta de la ciudad que viene a perturbar esa fraternidad ecológica habla español: contraste de evidente proyección ideológica. El idioma, curiosamente, también resulta interesante en *A intrusa* (1979) de Carlos Hugo Christensen: los hermanos *gaúchos* hablan el “portuñol” de Rio Grande do Sul. En esa versión del cuento, que molestó a Borges, la mujer es el mero puente que permite a los hermanos descubrir, y realizar, el deseo incestuoso y homosexual que los une. En la versión andaluza de Jaime Chávarri (*La intrusa, 1992*), entre toros, cortijos y flamenco, la historia está enmarcada: la narra un hombre a los contertulios del club donde juegan a los naipes.

También en *El tres de copas* un narrador inicial procura iluminar la anécdota con el tono de relato trasmítido, heredado, entre

chisme, folklore y leyenda, que en el inicio del cuento Borges confía a una serie de transmisores sucesivos, algunos de ellos anónimos, cuyas versiones él se propone transcribir. En el caso del film mexicano, es un anciano quien habla a la cámara, al aire libre, en un paisaje agreste.

Aunque los títulos del film omiten toda mención del cuento de Borges, diferentes obras de referencia lo dan como base del guión. El traslado de la acción al México inmediatamente posterior al final de la intervención francesa la distancia históricamente, pero lejos de borrar la filiación borgeana, ilustra con más éxito que en los casos ya citados la imprevisible capacidad del cuento para suscitar ecos muy dispares, donde sin embargo late, siempre, un germen casi mitológico: pasión, rivalidad, víctima sacrificial.

Los hermanos ya no lo son: solamente han crecido juntos, pero los unen lazos fortalecidos por la complicidad y el peligro. Tras abandonar el ejército juarista, se lanzan por los caminos en busca de aventuras

[Alrededor de Borges]



El tres de copas [Felipe Cazals]

y fortuna, unidos a las huestes de un bandido rural. Uno de ellos es afortunado en el juego y desdichado en amor; el otro, mujeriego y cínico. En la baraja española, el tres de copas es un buen presagio: anuncia franqueza, admiración y respeto para quien la saca; también, estabilidad de sentimientos. Si sale invertida, suele interpretárselo como falta de objetividad, egoísmo emocional, falta de sinceridad a la pareja y celos. Con esta ambigüedad y posible ironía juega la trama.

El film de Cazals va creciendo y afirmándose a medida que avanza. Una vez que aparecen la espléndida Gabriela Roel y el siempre verosímil Pedro Armendáriz Jr., resulta posible tolerar la calculada inexpresividad de los dos carilindos que interpretan a los compadres: sus miradas intensas oscilan entre la telenovela y el spot publicitario. El final, con un crimen brusco y apenas anunciado, que no es el del cuento original, posee una fuerza, una inevitabilidad que redimen toda posible incertidumbre anterior.

[El tres de copas 1986]

México

117' / 35 mm / Color

D: Felipe Cazals

G: Xavier Robles, Jorge Humberto Robles

F: Ángel Goded

DA: Javier Rodríguez

S: Daniel García

E: Carlos Savage

M: Leonardo Velázquez

P: Héctor López L., Humberto Zurita, Carlos Reséndiz

CP: Instituto Mexicano de Cinematografía, Casablanca Films

I: Humberto Zurita, Alejandro Camacho, Gabriela Roel, Pedro Armendariz Jr., Enrique Lucero

[Alrededor de Borges]

La rose de Paracelse
La rosa de Paracelso
1986

Francia

10' / 35 mm / Color

D, G: Thierry Bourcy
F: Gérard Simon
M: S. Minnen
I: Jean-Roger Caussimon,
Thierry Redler



La rose de Paracelse

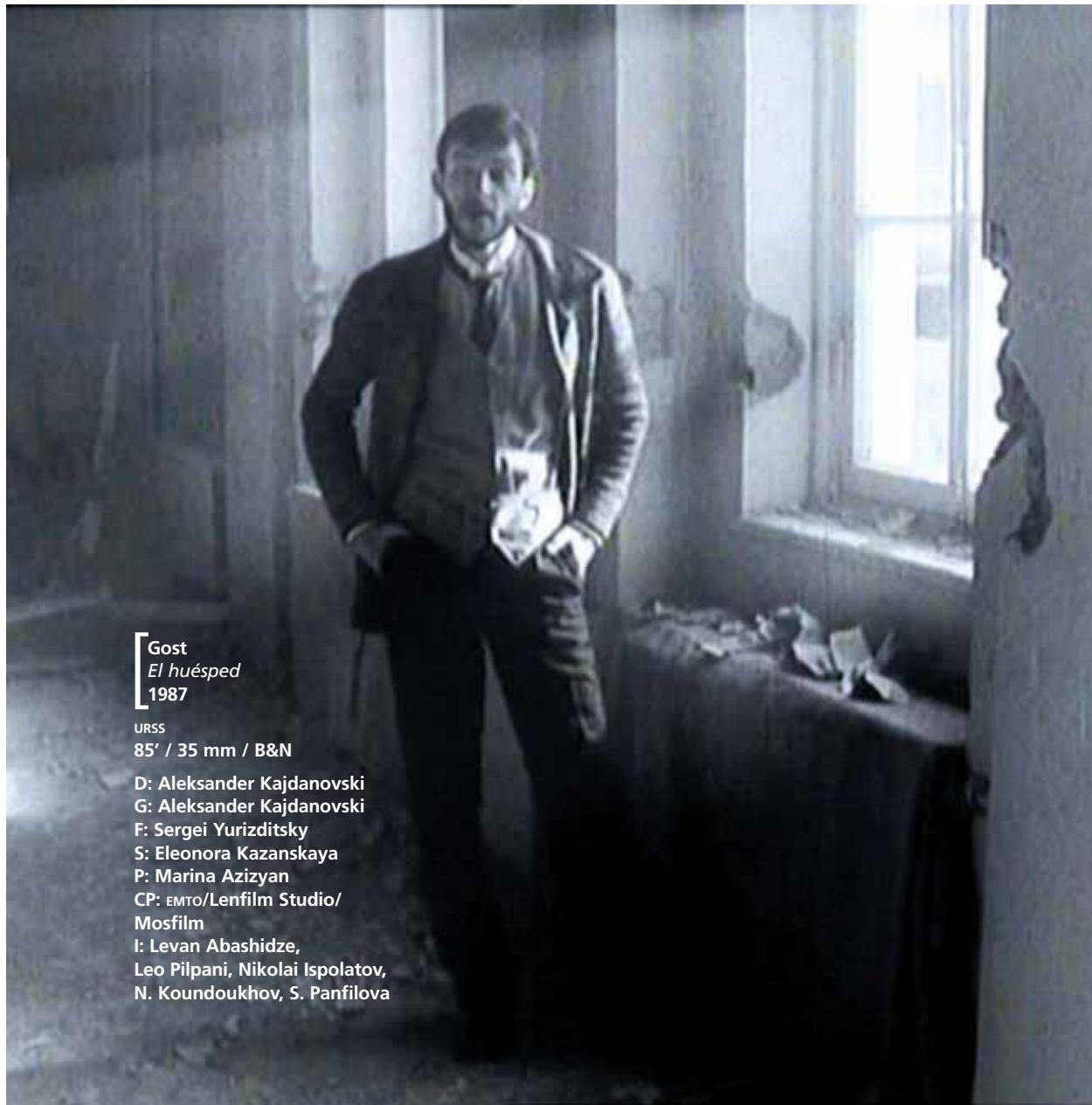
Thierry Bourcy

Lejos del frenesí audiovisual del argentino *Infamia* y del mexicano *Quimera*, este film se inscribe en una tradición francesa hoy difunta: la del cortometraje “de calidad”, producto cultural decoroso que deriva su legitimidad de la nobleza de los materiales que ilustra.

“La rosa de Paracelso” es un texto tardío de Borges (incluido junto con otros tres en *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 1983; luego, en *La memoria de Shakespeare*, Buenos Aires, Emecé, 2004). Este cortometraje lo pone en escena literalmente, confiando el diálogo entre maestro y discípulo a dos actores iluminados, en medio de la oscuridad, por las llamas vacilantes de un fuego. La dicción cultivadísima de Jean-Roger Caussimon, aquí en la última interpretación de su larguísima carrera, está utilizada en contrapunto con la voz juvenil del actor que hace del impaciente, incrédulo discípulo, que quiere ver con sus propios ojos cómo Paracelso puede hacer resurgir de las cenizas la rosa que ha deshecho.

El gran momento del relato son esas últimas, serenas líneas donde triunfa una fe alquímica sobre el escepticismo realista: “Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió”. Su ilustración es también el único momento en que el film cobra vida: la última imagen. De las cenizas van surgiendo lentamente formas y color, pétalos y tallo, finalmente la espléndida rosa del título.

(El recurso había sido practicado con mayor poesía por Cocteau, que inventó la palabra “fenixología” para la posibilidad cinematográfica de invertir el movimiento. En su refugio final a orillas del Mediterráneo había filmado cantidad de pruebas donde el movimiento inverso de la imagen devolvía a la vida una flor en la misma mano que la había estrujado y deshecho.)



Gost
El huésped
1987

URSS

85' / 35 mm / B&N

D: Aleksander Kajdanovski

G: Aleksander Kajdanovski

F: Sergei Yurizditsky

S: Eleonora Kazanskaya

P: Marina Azizyan

CP: EMTO/Lenfilm Studio/

Mosfilm

I: Levan Abashidze,

Leo Pilpani, Nikolai Ispolatov,

N. Koundoukhov, S. Panfilova

Gost

Aleksander Kajdanovsky

La adaptación de “El evangelio según Marcos” permitió, en 1992, el mejor film de Héctor Olivera. Era parte de una serie de prestigio, coproducida entre las televisiones culturales española y francesa, que incluyó *La intrusa* de Chávarri, *El sur* de Saura, *La muerte y la brújula* de Alex Cox y *Emma Zunz* de Benoît Jacquot.

Lejos, muy lejos, en la agonizante Unión Soviética de 1987, el cuento de Borges había dado pie a una experiencia extraordinaria por parte de un cineasta casi secreto. El público internacional suele recordar a Kajdanovsky como actor: su rostro marcado, ojos alucinados, cráneo rapado, dieron vida al protagonista de *Stalker* de Tarkovski; muy pocos han podido ver los films que realizó. Ya en 1983 se había animado a Borges con *Sad (El jardín)*, un juego metafísico a partir de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, film de media hora realizado como trabajo de fin de curso para la escuela de cine de Moscú. Cuatro años más tarde iba a volver a Borges con este largometraje.

Gost (El huésped) es ante todo un film que se impone por su inmediata fascinación visual: el blanco y negro se declina en una serie de innumerables matices metálicos de gris, las ventanas inundan con haces de luz polvorienta interiores decrepitos y lujosos, los exteriores sembrados de hojas otoñales hablan de una minuciosa corrupción de la naturaleza. El preciosismo del film no decae nunca en caligrafía: parece descubrir en vez de acatar.

¿Y la historia? No se espere una nítida progresión narrativa del film. Como otros ilustres cineastas rusos, Kajdanovsky practica un lirismo exaltado, abandonos a la melancolía, raptos de violencia, una alternancia de arrebatos místicos y brutales, de espiritualidad y animalidad que ya Turguenev definía como propia del “alma rusa”. Rara vez la transposición de un relato a una cultura lejana ha echado raíces tan profundas en el nuevo territorio, ha florecido con parecido esplendor.

[Alrededor de Borges]



Zunz
1997

Argentina, 1997

13' / Beta / Color

D, G: Alejandro Angelini

Zunz

Alejandro Angelini

Todo lector de "Emma Zunz" se ha preguntado cómo la policía podía no advertir, al examinar el cadáver del infame señor Löwenthal, que este no había tenido comercio carnal con Emma en los instantes previos a su muerte. El film corto de Angelini empieza por enfrentar esa cuestión pero no se detiene en ella. Propone un *huis clos* entre un oficial de policía y Emma. Un retrato del general Uriburu, visible sin énfasis en la pared de la comisaría, ubica la acción después del golpe militar de septiembre de 1930, cuando el antisemitismo empezó a poder expresarse sin mala conciencia en la sociedad argentina.

Entre el silencio tenaz de Emma y la verbosidad grosera del policía, pródigo en expresiones de un racismo primario, se trama una vuelta de tuerca del relato original. Aquí el hombre ha entendido inmediatamente que el relato de Emma es falso, pero prefiere aceptar esa coartada antes que embarcarse en un interrogatorio que postergaría su vuelta al

hogar, a la cena preparada por la esposa, a las hijas tan queridas. "Total, mientras los rusos se maten entre ellos...", concluye, sin privarse de voltear con un golpe brutal a la muchacha para luego secarle con ternura el hilo de sangre que le cae de la boca.

Una ironía suplementaria llega en el momento final. Emma acepta firmar la declaración que el suboficial le ha preparado. Allí advierte que el nombre del policía es Ramires, con "s" final, no con "z", ortografía que delata el origen sefardí de ese virulento antisemita criollo. Emma retiene una sonrisa y queda libre mientras en la banda sonora se oye "Siga el corso", el tango de Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta estrenado en 1926...

Más que una relectura, el film propone una nueva historia a partir de la anécdota del cuento. Al salir en libertad, Emma ha aprendido (como los personajes de Brecht para *Los verdugos también mueren* de Lang) que a veces la mentira puede servir a la verdad.

[Alrededor de Borges]



L'Écriture du Dieu

Heinz Peter Schwerfel

Schwerfel está reconocido como uno de los realizadores más innovadores e exigentes de films sobre arte contemporáneo: Bruce Nauman, Jannis Kounellis, pero también un escritor como Cees Nooteboom han sido los objetos de sus documentales de creación.

Su encuentro con "La escritura del dios" es uno de los ejemplos más curiosos de no-adaptación: el texto de Borges corre paralelo con una construcción visual que no lo ilustra, más bien va a su encuentro, lo roza, se le opone. La voz y el rostro de Daniel Emilfork –actor francés cuyo físico insólito predispuso al cine de horror: sin maquillaje, evoca a Max Schrek, el Nosferatu de Murnau– son elementos de esa construcción: objetos, uno plástico, el otro sonoro.

Schwerfel ha declarado que sus películas no son obras de arte ni tampoco propaganda: "Son una invitación: una invitación a recorrer, donde el lenguaje no tiene nada más para decir. La creación visual y el medio no verbal se encuentran más allá de las barreras lingüísticas. Porque una historia de amor no se puede contar con palabras".

L'Écriture du Dieu

Die Inschrift des Gottes

La escritura del Dios

1993

Alemania / Francia

25' / 35 mm / Color

D: Heinz Peter Schwerfel

ANIM: Baptiste Magnien/ACME

G: Heinz Peter Schwerfel

F: Eduardo Serra

S: Gérard Chiron

E: Philippe La Bruyère

P: H. P. Schwerfel, Bernard Verley

PE: Josef Strub

CP: bvf, Artcore Film, La Sept Arte

I: Daniel Emilfork

[Alrededor de Borges]



Psycho x Borges
1999

Argentina
1' / Beta / Color

D: Graciela Taquini
E: Jorge López

Psycho x Borges

Graciela Taquini

Como Alicia, Graciela Taquini ha atravesado el espejo para ver las cosas “desde el otro lado”.

El horror fascinado, o la fascinación horrorizada del Gran Hombre de Nuestras Letras ante *Psycho* de Hitchcock empieza por la música de Bernard Herrmann, por sus rasgueos de cuerdas chirriantes que acompañan las puñaladas que asesta el hijo-transformado-en-madre. En el momento de su estreno, él ya sólo podía ver en la pantalla vagas sombras en movimiento, mientras escuchaba el relato aproximativo de la acción por alguna amiga devota.

Que esas puñaladas transcriptas en música por Herrmann lo hayan impresionado sería menos elocuente si él no hubiese dedicado parte de su obra a celebrar un mundo más imaginado que recordado: el de los cuchilleros, hombres de facón fácil, pendencieros de suburbio que despreciaban como propias de cobardes las armas de fuego que permiten atacar de lejos.

Con su espantosa longevidad, la madre lo protegió en la ceguera: lectora, secretaria, niñera, también le alejó novias con demasiado carácter; el hijo dócil esperó su muerte para entregarse a un amor tardío con una joven ajena a las amistades aprobadas por la madre. ¿Qué vio (imaginó, fantasmó) el escritor ciego a partir de *Psycho*? ¿Qué cuchilladas, temidas, deseadas, exorcizó el film de Hitchcock?

Graciela Taquini nos propone una versión muy negra donde sin ninguna truculencia se asoma a esos abismos insondables que encubre el amor filial.

[Alrededor de Borges]



Cantando dietro i paraventi

Ermanno Olmi

El film de Olmi pone en imágenes la historia de “La viuda Ching, pirata”, reescrita por Borges en *Historia universal de la infamia*.

No debe extrañar que el nombre del escritor no aparezca en los títulos. El mismo Borges, en el prólogo a la reedición de ese libro seminal, lo definió como “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar [...] ajenas historias”, y ya al final de la primera edición había citado las fuentes de esas historias que había reescrito. En este caso, el pre-texto mencionado es *The History of Piracy* de Philip Gosse, libro de 1932; ochenta años más tarde, puede suponerse que los productores de este film confiaron en esa referencia para eludir toda posible deuda con Borges; también parece verosímil que Olmi haya conocido la historia por Borges y no por ese libro oscuro, hoy difícil de hallar.

En todo caso, al final del film, la voz de un relator dice las mismas palabras que

cierran el cuento, adjudicadas en este a “un historiador” aunque su tono sea el de Borges: “Desde aquel día (escribe un historiador) los barcos recuperaron la paz. Los cuatro mares y los ríos innumerables fueron seguros y felices caminos. Los labradores pudieron vender las espadas y comprar bueyes para el arado de sus campos. Hicieron sacrificios, ofrecieron plegarias en las cumbres de las montañas y se regocijaron durante el día cantando atrás de biombos”.

Toda la primera parte del film luce una agilidad, un brillo extraordinarios. La historia está representada en el escenario, enorme, incongruente, de un teatro-prostíbulo-casa de té adonde un europeo incauto es conducido en un Oriente nocturno de absoluta, minuciosa convención. Su exotismo es de la misma índole que el urdido por Sternberg para la China de *Shanghai Express* o la Rusia de *The Scarlet Empress*, aunque a la elaboración visual y acústica del cine actual esté negada la pura invitación a

[Alrededor de Borges]



Cantando dietro i paraventi [Ermanno Olmi]

soñar del blanco y negro lleno de matices, de la elemental banda sonora de los primeros años treinta.

El film abandona en cierto momento a esa silueta, hilo conductor, y con él la frontalidad escénica de telones y accesorios y actores pintarrajeados, para acceder (¿en la ensoñación del personaje, propiciada por infusiones y masajes?) a una naturaleza "real": los mares de China, sugeridos por el Adriático y la costa dálmata (coproducción con Montenegro), y una flota de cien naves, multiplicadas gracias al tratamiento virtual de la imagen. A partir de ese momento la delgadez de la anécdota, sus escasas peripecias empiezan a soportar mal la duración del film. Se pierde la sugestión de los varios niveles encastrados de ficción y representación con que juega la primera parte; se accede a un triunfo, sin ironía ni pasión. Del amor y la paz. En la memoria permanece, sin embargo, uno de los espectáculos más curiosos, e inesperados por parte de su director, de principios del milenio.

Cantando dietro i paraventi

Cantando tras los biombo

2003

Italia / Reino Unido / Francia

98' / 35 mm / Color

D: Ermanno Olmi

G: Ermanno Olmi

F: Fabio Olmi

DA: Pasquale Germano

S: Armando Trivellini

E: Paolo Cottignola

M: Han Yong

P: Luigi Musini, Tom Rosenberg

PE: Alessandro Calosci, Daniele Passani

CP: Cinema 11, Rai Cinema

I: Carlo Pedersoli (Bud Spencer), Jun Ichikawa, Sally Ming Zeo Ni, Camillo Grassi, Makoto Kobayashi

[Alrededor de Borges]



Variaciones 1/13

Javier Aguirre

“Le Regret d’Héraclite” es el título de un dístico que Borges atribuye a Gaspar Camerarius en la sección “Museo” de *El hacedor*:

Yo, que tantos hombres
he sido, no he sido nunca
Aquel en cuyo abrazo
desfallecía Matilde Urbach.

Cuatro años antes de su muerte, en su cuarto de hotel madrileño, Borges escucha a Aguirre, futuro realizador del film, decir que ese texto es perfecto pues cualquier cambio lo estropearía. Movido por su perenne espíritu de contradicción, opina: “Abrazo es un poco tosco. Me gusta más amor en lugar de abrazo”. Aguirre graba en la voz del autor esa variación de sus propias líneas, que a principios del siglo siguiente serán la semilla de este film.

Durante los años sesenta y setenta, Aguirre alternó películas comerciales de género (desde el terror barato

hasta esa forma de erotismo y humor que en España se llamó “destape”) con cortometrajes experimentales que lo situaron en aquel momento a la vanguardia del cine experimental español. Sobre la base de esos cortometrajes formuló su concepto de “anticine”, título del libro donde expone en tono de manifiesto las posibilidades antinarrativas del cine.

En el Parque del Retiro de Madrid, Inés Sastre corre al encuentro de Javier Bardem, que la espera con los brazos abiertos para estrecharse en un beso apasionado. Esta única toma, de un minuto y veinte segundos, es sometida a ciento trece transformaciones durante una hora y diecisiete minutos. “Quise agotar las posibilidades de variar un plano cambiando la música, los colores, quemándolo, agujereándolo...”, recuerda Aguirre; “a veces no se ven las cabezas, o sólo se ven las piernas de ella, o la imagen aparece raspada”.

[Alrededor de Borges]



Variaciones 1/113 [Javier Aguirre]

Las variaciones de esa toma están precedidas por la de otra pareja, filmada en La Concha de San Sebastián, que funciona acaso como la sugerencia de un sustento meramente real para aquel encuentro ideal. Las acompaña en *off* no sólo la voz de Borges sino también las de Fernando Fernán Gómez y Francisco Rabal, entre otras menos famosas.

[Variaciones 1/113 2003]

España

77' / 35 mm / Color

D: Javier Aguirre

G: Javier Aguirre

F: Rafael de Casenave, José Luis

López-Linares

S: Pedro López Gómez

M: Javier Aguirre

P: Javier Aguirre

PE: Pedro Joaquín del Rey

CP: Actual Films

I: Javier Bardem, Inés Sastre, Emma

Cohen, Manuel Gil

[Alrededor de Borges]



Movajehe

Said Ibrahimi Far

El título original del film ha sido variablemente traducido por “encuentro”, “confrontación”, aun “duelo”. Preferimos respetar el del cuento en que se basa: “El encuentro”. Es uno de los “cuentos directos” de *El informe de Brodie*, otros de los cuales también iban a tentar, y más de una vez, al cine: “La intrusa” y “El evangelio según Marcos”. Con ese volumen de 1970, colocado bajo la advocación de algunas breves “lacónicas obras maestras” de Kipling, Borges volvió a la ficción abandonada, si se exceptúa alguna escueta, aislada página de *El hacedor* (1960), desde *El Aleph* (1949). (Aunque sabemos que en su obra las fronteras entre cuento y ensayo siempre fueron lábiles: ficción y reflexión se entreveran solapadamente en muchos textos de *Otras inquisiciones*.)

“El encuentro” narra la historia de dos cuchillos que provocan un duelo. Los actores son meros instrumentos de la voluntad de esas armas: ellas realizan la confrontación buscada y no

lograda en el pasado por sus dueños anteriores: “habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron”. Es el más misterioso entre los varios cuentos del volumen que narran duelos a cuchillo, tema que en sus penúltimos años Borges reiteró obsesivamente.

En este film iraní, todo lo que en el cuento de Borges se presenta como relato de un “sucedido”, y la hipótesis fantástica se quiere llanamente conversada, aparece entramado en una red de referencias al autor, de llamados a una dimensión imaginaria de la acción, sin por ello abandonar una filmación severa, ajena a la pirotecnia visual de tantos cortometrajes cuyos realizadores aspiran a demostrar de cuánto “cine” son capaces. Ya en una de las primeras secuencias, en un rincón del cuarto donde el protagonista visita a un anciano ciego, se entrevé una fotografía del escritor, y la joven que lo recibe lee un ejemplar de *Labyrinths*, edición inglesa de algunos

[Alrededor de Borges]

Movajehe
El encuentro
2005

Irán

80' / 35 mm / Color

D, G: Said Ibrahimi Far
F: Mohammad Reza Sokout
DA: Shiva Rashidian
E: Adel Yaraghi
M: Said Shahram
P: Iraj Taghipoor
CP: Neshaneh Company
I: Arash Aasefi, Setareh Eskandari,
Maryam Mogadam, Hamid Reza
Pegah, Nioosha Zeighami



Movajehé [Said Ibrahimi Far]

cuentos suyos. Hay visiones en esferas de cristal y en la hoja de un cuchillo, una luna que se borra en el cielo y un armario donde se guardan las armas que se abre, invitante, sin intervención humana. En algún momento se sugiere que un personaje habita el sueño de otro. El final repite la primera secuencia: llegada al aeropuerto de Teherán de un iraní ausente del país durante quince años, que ha vivido en los Estados Unidos y se adivina ajeno a usos y costumbres de la sociedad formada por la Revolución Islámica; pero si al principio un hombre espera a otro, al final es una mujer quien espera a otra mujer.

Aquí se toca el aspecto del film que le confiere un interés no buscado por sus autores, independiente de su voluntad de abordar lo fantástico en un contexto literario. Lejos de las anécdotas mínimas aunque ricas en resonancias preferidas por Kiarostami, Makmalbaf y otros cineastas internacionalmente identificados con el cine iraní, aquí el espectador

extranjero reconoce atisbos de la vida actual en Irán que le parecen elocuentes: la falta de contacto físico entre los sexos en situaciones donde no ya un beso sino un roce de manos hubiera parecido natural, la reticencia de su conversación, la fiesta y el baile de hombres solos. Es un aspecto accesorio del film, que acaso sólo suscita curiosidad en ese espectador distante; sin embargo, contribuye decididamente a su exotismo.

[Alrededor de Borges]

Quimera

José Luis Valle

Esta adaptación (expansión, variación) de "El milagro secreto" desecha las precisiones históricas y culturales del cuento original (Praga en 1939, la ocupación nazi, la Gestapo, el antisemitismo) para transportar la historia a una *terra incognita* donde sobrenadan indicios de un contexto mexicano. Una prostituta en su jergón, las expresiones de un compañero de celda, atisbos de una realidad ajena al despliegue de retóricas visuales del joven cineasta, son a menudo más interesantes que la estilización a ultranza de la imagen.

Curiosamente, es la cohabitación de la trama fantástica con esos rezagos de una realidad agreste lo que por momentos resulta en cierta extrañeza, mucho más inquietante que cualquier virtuosismo óptico. El realizador egresó del Centro Universitario de Estudios Cinematográfico de la UNAM con este cortometraje como tesis. No sorprende que un film tan fiado a la elaboración visual haya ganado un premio de la Kodak Filmschool.

Quimera

2005

México
20' / 35 mm / Color

D: José Luis Valle
G: José Luis Valle
F: César Gutiérrez Miranda
DA: Susana Petersen
S: Rodrigo Lira
E: José Luis Valle
M: José Navarro Noriega
P: José Luis Valle
CP: Centro Universitario de Estudios
Cinematográficos, Universidad
Nacional Autónoma de México
I: Emilio Savinni, Carlos Cobos,
María Elena Olivares, David Hevia,
José Navarro



Infamia

Juan Cordón, Maximiliano Blanco

"La palabra infamia aturde en el título pero bajo los tumultos no hay nada. [Este libro] no es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes" (Borges: prólogo a la reedición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, 1935).

Esta afirmación, de larga posteridad teórica, parece haber inspirado a los autores de este film. En sus 15 minutos se reconocen ecos de "La muerte y la brújula" (el nombre Lönrot, algunos caracteres hebreos, la amenazante fábrica abandonada), lejanas reminiscencias de "La espera" (ejecución de un traidor) y "El milagro secreto" (la carrera contra el tiempo). Con virtuosismo propio de estudiantes aventajados dispuestos a demostrar su pericia, los realizadores obtienen un concentrado, una quintaesencia de la iconografía del film *noir*, donde la imagen elaboradísima, en un blanco y negro de aguafuerte con súbitos derrames de color para un detalle del cuadro, se carga con un suplemento de intensidad real cuando contraluces y montaje abrupto permiten entrever los rostros marcados, vívidos de Jorge Marrale y Boy Olmi.



Infamia
2007

Argentina
15' / 35 mm / Color

D: Juan E. Cordon, Maxi Blanco
ANIM: Maxi Blanco, Ana Esperón
P: Paula Balmayor, Ezequiel Torello, Juan E. Cordon
CP: Metrovisión Producciones, Don Vito Studio
I: Jorge Marrale, Boy Olmi

PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

Presidenta
Cristina Fernández de Kirchner
Vicepresidente
Julio Cobos
Secretario de Cultura
José Nun
Secretario de Medios de Comunicación
Enrique Albistur

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Gobernador
Daniel Scioli
Vicegobernador
Alberto Balestrini
Instituto Cultural de la Provincia
Juan Carlos D'Amico

MUNICIPALIDAD DEL PARTIDO DE GENERAL PUEYRREDÓN

Intendente
Gustavo Pulti
Secretario de Cultura
Carlos Rodríguez

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Presidenta
Liliana Mazure
Vicepresidenta
Carolina Silvestre
Gerente General
Rómulo Pullo
Gerente de Fiscalización
Mario Miranda
Gerente de Administración
Raúl A. Seguí
Gerente de Asuntos Internacionales
Bernardo Bergeret
Gerente de Asunto Jurídicos
Francisco Pestanha
Gerente de Fomento
Alberto Urtiague
Gerente de Acción Federal
Lucrecia Cardoso
Directora ENERC
Silvia Barales
Auditor Interno
Rolando Oreiro

23.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente
José Martínez Suárez
Director Artístico
Fernando Martín Peña
Productora General
Virginia Petrozzino

Alrededor de Borges
Edición: Luis Ormaechea
Corrección: Martín Lobo Vittón
Diseño gráfico: Verónica González

