

# Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 57  
*Momento Histórico y Realidad Argentina*

Article 12

---

2003

## Borges y el cine

Héctor J. Freire

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Freire, Héctor J. (Primavera-Otoño 2003) "Borges y el cine," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 57, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss57/12>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

## BORGES Y EL CINE

**Héctor J. Freire**  
Universidad de Buenos Aires

“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”.

Jean-Luc Godard

“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...”

Jorge Luis Borges

“**L**a relación de Borges y el cine ha sido tan laberíntica e inesperada como la de sus personajes con el tiempo”, comenta Edgardo Cozarinsky en la introducción a su libro “*Borges/en/y sobre Cine*”. Esta relación es necesariamente compleja porque cada vez que nos referimos a Borges y el cine, debemos tomar en cuenta por lo menos cuatro aspectos:

- 1 - Las críticas cinematográficas que entre 1931 y 1944, Borges publicó en la revista Sur Sobre films muy puntuales, y distintos aspectos del lenguaje cinematográfico.
- 2 - Las resonancias que el Cine como nuevo discurso, dejan en las ideas que el escritor tiene sobre la práctica narrativa.
- 3 - Las adaptaciones cinematográficas de directores argentinos y extranjeros, realizadas sobre los cuentos de Borges. Como así también las innumerables citas que no tardaron en aparecer después

de las lecturas que los intelectuales franceses hicieron sobre su obra, y la incorporación de temas o atmósferas borgeanas en diversos films.

#### 4 - Borges como guionista de películas.

Como vemos los encuentros de Borges con el cine, y de éste con el escritor son perdurables y curiosamente entrecruzados.

En *Cuadernos Hispanoamericanos* (N° 505/507. Julio-Septiembre 1992) José Agustín Mahieu, nos recuerda que Borges era un frecuentado asiduo de las salas oscuras, y que su interés por el lenguaje cinematográfico no se limitó al de simple espectador. En la primera década de la revista *Sur* publicó numerosas críticas de films y algunos estudios donde analizaba ese lenguaje de imágenes. Son de destacar la dedicada al film del cineasta argentino Mario Soffici, sobre relatos de Horacio Quiroga, *Prisioneros de la Tierra*, y la más polémica de sus notas, a propósito de la genial película de Orson Welles, "*Citizen Kane*".

Con respecto al segundo punto, el que se refiere a cómo el cine influyó en Borges, las ideas sobre la práctica narrativa misma o las opiniones y reflexiones sobre el cine, las podemos encontrar en el prólogo a la *Historia universal de la infamia* de 1935, donde el mismo Borges reconoce la influencia temprana del cine en su escritura:

"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".

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. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo

– *Hombre de la Esquina Rosada* –."

El discurso cinematográfico aparece en Borges unido a cierta práctica de la narración, y también, como material de relectura. Como nos señala Cozarinsky, los ejemplos que el cine le ofrece a Borges ilustran temas muy dispares:

- la hilaridad del público de Buenos Aires ante escenas de Hallelujah y de Underworld provoca un comentario de "Nuestras imposibilidades", artículo del año 1931, incluido en el libro *Discusión* al año siguiente y suprimido en la reedición de 1957.
- En los textos "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia" del mismo libro *Discusión*, Borges gracias al cineasta Von Sternberg verifica una hipótesis sobre el funcionamiento de todo relato.

- La mera difusión de apariencias y simulacros era para Borges un incalculable enriquecimiento que el cine aporta a la vida.
- La atracción 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 *Los muelles de Nueva York*.

– El rescate que hace Borges de los “*westerns*” y de los films *policiales*:

“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”.

“Cuando vi los primeros *films de gánsters* de Von Sternberg, si había en ellos cualquier cosa épica – como gánsters de Chicago murieron valientemente bueno, recuerdo que los ojos se me llenaban de lágrimas”.

Son recomendables, a propósito de la relación Borges/Cine-Cine/ Literatura, otros artículos incluidos en *Discusión* (1932), como ser: “Films”, “Sobre el doblaje”, y “El doctor Jekyll y Edward Hyde, transformados”.

En otro libro, *Antología de la literatura fantástica* de 1940, escrito en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, en las líneas que informan sobre la persona de Borges leemos: “escribe en vano argumentos para el cinematógrafo”.

No es casual que en la biografía sobre *Evaristo Carriego* publicada en 1930, Borges describa el pasado de Palermo, sus hombres y sus paisajes por medio de una descripción que prácticamente es un guión cinematográfico:

*“.. Recuperar esa casi inmóvil prehistoria sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos: las etapas de la distraída marcha secular de Buenos Aires sobre Palermo, entonces unos vagos terrenos anegadizos a espaldas de la patria. Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce, una vertiginosa alma en pena enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer, las huellas del pisoteo porfiado de una hacienda, rumbo a los corrales del Norte; un paisano (contra la madrugada) que se apea del caballo rendido y le degüella el ancho pescuezo; un humo que se desentiende en el aire.”*

En esta selección de imágenes como proceso verbal, Borges propone una especie de “montaje”, como la construcción definitiva de un film – un relato en el caso de Borges, que recurre a las mismas técnicas de selección, ordenación y combinatoria de imágenes.

En el “ejercicio narrativo”, *El asesino desinteresado Bill Harrigan*, incluido en la *Historia universal de la Infamia*, leemos inmediatamente después del subtítulo *Demolición de un mejicano*:

“La historia (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna, que está en el todopoderoso desierto igual que en alta mar...”

El director es otra vez Von Sternberg, y el procedimiento ya había sido declarado en el prólogo a la primera edición de la *Historia Universal de la Infamia*:

“...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. (Ese propósito visual rige también para el cuento “Hombre de la Esquina Rosada”)...”

Esta *enumeración caótica*, que en su discontinuidad termina siendo una continuidad, al igual que en el cine, se produce más allá del relato cronológico y sucesivo, en un espacio temporal con sus elipsis y choques. De ahí la elección por el cuento, que permite una síntesis mayor que la novela y que Borges rechaza.

El tercer punto se refiere a las adaptaciones cinematográficas sobre algunos de los cuentos del escritor. La primera fue *Días de Odio* (1954) de Leopoldo Torre Nilsson, basada en el relato “Emma Zunz”. Aunque Borges colaboró con Torre Nilsson en el guión, y en cierta forma también fue responsable, no le gustó esta primera adaptación que el cine hizo de un texto suyo. En 1962 cuando ya Borges era un prestigioso escritor, otro de sus relatos, *Hombre de la esquina rosada* es llevado al cine por René Mugica, la más festejada de las adaptaciones. En 1969, otro director argentino, Hugo Santiago convoca a Borges y Bioy Casares para que escriban el guión de su próxima película llamada *Invasión*. Como *En la espesura de las ciudades* de B. Brecht, *Invasión* presenta una acción donde los motivos no se dicen, y donde se pone en escena una lucha por la lucha misma. La invasión ocurre en una ciudad que no existe fuera del film, aunque la topografía es la de la ciudad de Buenos Aires. Y de esta ciudad sólo sabemos que se la disputan invasores y defensores.

Cuatro años más tarde, el mismo director vuelve a reunir a Borges y Bioy Casares para su otro film *Los Otros*, este film filmado en rancia, es muy interesante ya que inscribe dentro de su texto el proceso de producción del mismo. En 1969 aparece una nueva versión del cuento *Emma Zunz*, realizada para la televisión francesa por Alain Magrou. En 1970 el gran realizador italiano Bernardo Bertolucci adapta el cuento *Tema del traidor y del héroe*, bajo el título *Strategia del Ragno* (Estrategia de la araña). *Splits*

del estadounidense Leandro Katz (1978) es la tercera adaptación del cuento "Emma Zunz". Otro de los cuentos de Borges llevados al cine es *El muerto* (1975) de Héctor Olivera, en coproducción con España, donde fue rebautizado como *Cacique Bandeira*. *La Intrusa* es filmada por Christensen, y en 1989 Edgardo Cozarinsky lleva a la pantalla grande *Guerreros y Cautivas*, adaptación de *Historia del guerrero y de la cautiva*, uno de los cuentos que conforman *El Aleph*.

Hay que mencionar también, los films realizados en coproducción con España, para conmemorar el Quinto Centenario del descubrimiento de América, concebidos para la televisión:

*El Sur* de Carlos Saura.

*El evangelio según Marcos* de Héctor Olivera.

*La otra historia de Rosendo Juárez* de Gerardo Vera.

*Emma Zunz*, de Bernard Jacquot

*La Muerte y la Brújula* de Alex Cox

Por fin, varios documentales hechos con el mismo Borges: el primero llamado *Borges* realizado por Angel Bellaba en 1961 *Los paseos con Borges* (1979) de Adolfo García Videla y *Borges para millones* (1978) de Ricardo Wullicher.

El otro aspecto de este punto, son las citas "visuales", los temas y atmósferas borgeanas dispersos en varios films.

Como anota Edgardo Cozarinsky en uno de los apartados de su libro dedicado a la relación entre el Cine y Borges, titulado "Un cita para cineastas": *Les carabiniers* de Godard, que está precedido por un "insert" manuscrito donde Borges, en un tono coloquial que delata la entrevista, admite:

"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".

*En Alphaville* (1965) del mismo Godard, se vuelve a citar a Borges, el texto, en este caso es pronunciado por el ordenador que rige la sociedad futura, la voz de una máquina que en agonía dice algunas líneas de la "*Nueva refutación del tiempo*" (Otras Inquisiciones, 1952):

"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*".

Con respecto a la incorporación de temas o atmósferas borgeanas, todo empezó con los films: *El año que viene en Marienbad* de Alain Resnais de 1961 y *París nous appartient* de Jaques Rivette (1961), donde en el comienzo, sobre la mesa de la protagonista aparece un ejemplar de *Otras inquisiciones*.

Luego revistas de cine inglesas descubren un mundo borgiano en los films de Nicolas Roeg. Es notoria también la influencia del cuento de Borges *El jardín de senderos que se bifurcan* en la película de Peter Greenaway *El contrato del pintor*.

Como podemos observar después de este “inventario”, la relación de Borges y el cine, no por ser laberíntica, compleja e intrincada deja de ser sumamente importante.

En cuanto al último punto, el referente a *Borges guionista*, conviene recordar lo que éste se anotó a sí mismo:

*“escribe en vano argumentos cinematográficos”.*

Esta alusión resultó profética, al menos para los dos primeros guiones que Borges escribió en colaboración con Bioy Casares en el año 1951, a pedido de una productora: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, que fueron luego rechazados. Estos textos los podemos encontrar en un libro publicado por la Editorial Losada en 1955, con un prólogo ilustrativo de sus intenciones fallidas. No obstante *Los orilleros*, fue llevada al cine por el director Ricardo Luna.

Pero lo más significativo y representativo de Borges como guionista, lo vamos a encontrar, sin lugar a dudas, en los dos films dirigidos por Hugo Santiago: *Invasión* y *Los otros*.

Es de recordar, que el film *Invasión*, es considerado uno de los films más significativos de la historia del cine argentino.