

nes. A la mañana siguiente tienen un amable despertar, pues, comprueban que nada se ha alterado, aparte del ajado semblante del escritor. Deciden darle ánimos, haciéndole gestos optimistas y lanzándole gritos deportivos. A pesar del rostro lánguido ven que se recupera y firma con mayor ahínco. Se frota las manos pensando en los pingües ingresos. Comentan la llegada de una nueva noche, hablan del mal clima, de las absurdas opiniones de algunos lectores. Vuelven a recostarse en los sofás, duermen a pierna suelta, roncan sin ningún recato. Cuando despiertan tienen la mirada ansiosa por ver si ha descendido el ritmo de ventas. Lo descubren bastante encorvado, con la barba negra y muy crecida, y los ojos perdidos en unas cuencas verdosas. Llegan a la conclusión que sería apropiado traer al barbero, así como también, que el público respondería con mayor entusiasmo durante el tiempo que lo estuviesen rasurando. Almuerzan con gran apetito. Leen los diarios vorazmente, miran y comentan las fotos del día anterior, en las que se ve al escritor rodeado de centenares de personas. Toman café, fuman, charlan sobre los más variados temas, hacen la siesta, despiertan con un ligero malestar. Lo atribuyen al mal tiempo. Le buscan con la mirada y lo hallan transido de fatiga. Comentan la posibilidad de ofrecerle una taza de té, pero hay opiniones en contra y el tiempo transcurre sin que la infusión le sea alcanzada al novelista. Llega una nueva noche y se adormecen escuchando las ideas publicitarias -sobre

la manera de atraer más clientes- que con gran entusiasmo les refiere el jefe de relaciones públicas. Despiertan muy tarde, con las voces del tumulto. Nerviosos preguntan qué pasa. Se abren paso entre el remolino de gente. Le ven tendido en el suelo. Exánime. Le piden que se reincorpore, le gritan al oído que de su firma dependen sus derechos de autor, se dirigen a las chicas vendedoras para inquirir cuántos ejemplares han salido en las últimas veinticuatro horas. La respuesta les deja muy satisfechos, pero mantienen el convencimiento de que aún se puede aumentar esa cifra en los días siguientes y que, por lo tanto, sería aconsejable reanimar al autor para que prosiga con su tarea. El médico que ha llegado tras una llamada telefónica, lo examina con detenimiento, y tiene una expresión grave en la mirada. Toma el pulso una y otra vez a esa mano inerte. Se pone de pie y les dice sin ambages, con voz cansada, que es inútil que le pidan que se ponga de pie, que ya no firmará más libros, nunca más. Disgustados dan la espalda al médico y se dirigen al despacho, revisan con alguna prisa la programación para los días posteriores, encuentran el nombre del siguiente novelista. Cambian algunas opiniones. Se sirven café, llaman a la secretaria y le ordenan que busque, con toda urgencia, al nuevo firmador de autógrafos. Continúan la charla. Uno ha colocado los pies sobre el escritorio, otro enciende un cigarrillo, un tercero telefonea a las vendedoras para saber con exactitud la cifra total de libros que han salido.

Piva 44 (nov. - dic. 1999)

BORGES EN LA PANTALLA TRAIIDORA

HELLÉN FERRO

"Una canción de gesta se ha perdido en sórdidas noticias policiales".

De Juan Muraña a Francisco Petrone, "Los orilleros" y Antonio Banderas.

En los magníficos versos de *El tango* (El otro, el mismo, 1964) Borges expresa ese culto al coraje que recorrerá toda su obra en la parte dedicada a su personal neofolklorismo argentino. En la figura de un carrero, Juan Muraña, aludido en el mismo poema ("ese cuchillo de Palermo"), sintetiza el prototipo del malevo condenado a matar por fatal designio del destino, el *fatum* de la tragedia griega. En Evaristo Carriego (1930) escribe que oyó hablar de él por el lado de la antigua parroquia del Pilar, y narra su historia con enfático laconismo en *Hombres pelearon* (Suplemento multicolor del diario *Crítica*, Nro. 6, 13/IX/33). Olvida que ya lo había contado en un primer esbozo del relato (nunca reproducido después) que con placer descubrí en la edición facsímil de la mítica revista *Martín Fierro* al cuidado de Horacio Salas: "Leyenda policial" (Pág. 306, Nro. 38). Y la seguirá contando en *Hombre de la esquina rosada* (*Historia universal de la infamia*, 1935), un cuento -en mi opinión- un tanto inverosímil, con un malevo que se deja escupir por compadritos y

un guapo cobarde que arroja su cuchillo quedando a merced de los mismos sotretas (solamente el hipnótico poder narrativo de Borges pudo convertir ese cuento en uno de los más famosos de la narrativa argentina). Finalmente, luego de aludir a Juan Muraña en tres poemas y la primera de sus milongas -ninguno de sus relatos lleva ese nombre por título- publica *Historia de Rosendo Juárez* (El informe Brodie, 1971), en cuyo título, como en *Fundación mítica de Buenos Aires* y *Hombre de la esquina rosada* suprime el artículo prefiriendo la gramática inglesa a la española.

El cine basado en cuentos de Borges fue infiel al autor -generalmente disconforme con las versiones- y fiel al personaje de Muraña en sus distintas variantes. Borges consideró "un cuento afortunado" a *Hombre de la esquina rosada* y juzgó muy buena la versión cinematográfica (1961) dirigida por René Mujica con libro cinematográfico de Joaquín Gómez Baz, Isaac Aisemberg y Carlos Aden, con Francisco Petrone, Walter Vidarte y Susana Campos, en la Lujanera. Le gustó al extremo de afirmar que "había mejorado la historia".

En un 1950 escribió un guión para "una cinta" juntamente con Adolfo

Bioy Casares (ya en 1940, en el proemio de *Antología de la literatura fantástica* confesaba escribir en vano argumentos para el cinematógrafo). Lo titularon *Los oriellers*; y "las empresas lo rechazaron con entusiasmo" hasta que Ricardo Luna lo filmó en 1975 con Rodolfo Bebán, Franklin Caicedo, Milagros de la Vega, Oscar Ferrigno y otros. "No entendí la película, se quejó Borges en un reportaje que le hizo Paraná Sendrós (*Nuevo País*, 30/IV/86): Habían cambiado los tiempos, los personajes; por ahí, de tanto en tanto, reconocía el comienzo de una frase. Pero esas son las libertades del cine. La película tiene que tener vida propia. Hacer una réplica de la obra literaria es un error. El adaptador de cine tiene derecho a hacer su propia creación, cambiar, romper, él es dueño. Una película tiene derecho a esas libertades respecto a la obra literaria en que se ha inspirado". Finalmente la sombra de Juan Muraña apareció nuevamente en *Historia de Rosendo Juárez*, uno de los cuatro cuentos de Borges que con motivo del Quinto Centenario realizó la Televisión Española (1990 a 1992). Lo dirigió Gerardo Vera y lo protagonizaron la ponderable Pastora Vera en la Lujanera y Antonio Banderas, hoy actor internacional. Borges murió el 14 de junio de 1986 pero no es difícil presumir su opinión sobre el galán hispano-malevo de la versión fílmica de su cuento.

El cine de Borges y la historia de Juan Muraña todavía tuvo una accidentada continuación en el cortometraje: En 1982 Jorge Surraco filmó un corto sobre el personaje y puso el grito

en el cielo al enterarse que Amanda Ortega -fotógrafa industrial, casada con un japonés octogenario- había propuesto a su amiga María Kodama rodar *Juan Muraña* en Super 8 (la película se revela directamente, no hay negativo). Amanda perdió el filme en un taxi y fueron inútiles mis reclamos en radios y diarios para recuperarlo (¿Quién tendrá hoy, quizás sin saberlo, aquella rareza de la filmografía borgeana?). Fue tal la aflicción de las dos amigas que Borges, cortés con las mujeres como un hombre de los años veinte, costó la versión en 16 mm. que se filmó en una escuela de Avellaneda, con niños almidonados y maestras de fiesta patria. Pedagógicamente, Borges explicó quien era aquel cuchillero de Palermo que logró cierto renombre. Presenté la película en el Centro Cultural San Martín (10/XI/83) y cuando dije que Borges -"un hombre con más pasado que futuro"- era un mal crítico de cine, el gran escritor, acostumbrado a los elogios, aprobó con la cabeza, muy satisfecho.

De "Emma Zunz" a "El muerto" y de Torre Nilsson a Carlos Saura

El descontento de Jorge Luis Borges respecto a la adaptación de sus cuentos (o el resultado de la adaptación cuando él mismo intervino en el guión) quizás se deba a que, como Dostoiewski o Balzac, es un escritor para ser leído; por los matices de su narrativa que nunca captarán las fugaces imágenes del cine. También porque, como Edgar Poe, cierra sus cuentos con una frase clave, que esca-

pa al espectador cinematográfico. Como ocurrió con el final de la hasta ese momento correcta transcripción de *El muerto* (*El Aleph*, 1949) cuando Azevedo Bandeira, luego de darle el amor, el mando y el triunfo, dice a Benjamín Otálora antes de matarlo: "Hace tiempo que decidí que usted ya estaba muerto" (Héctor Olivera, 1975; adaptación de Olivera y Fernando Ayala, música de Ariel Ramírez, fotografía de Juan Carlos Desanzo -director de la *Evita* criolla-, interpretado por un estupendo Francisco Rabal, Juan José Camero y Thelma Biral).

Leopoldo Torre Nilsson llevó al cine, por primera vez, un cuento de Borges, *Emma Zunz* (*El Aleph*, 1949), con título de *Días de odio* (1954). Y quien produjo la película tan ansiada por el autor -que aunque intervino en el guión con el realizador, no quedó satisfecho con el filme- fue... Armando Bo, creador del cine erótico en Argentina. Pepe Soriano, Duilio Marzio, Virginia Romay acompañaron a Elisa Cristián Gálvez (que antes fue Elisa Gálvez en *Prisioneros de la tierra*) y a Nicolás Fregues. Cuando Emma Zunz va a un café de la vuelta de Rocha (los extras voluntarios entre los cuales se contaba a Borges, pertenecían a la paquetería del barrio Norte) buscando quien la deflore, como se decía entonces, para poder matar al que provocó la muerte de su padre con la excusa que la había violado, el joven marinero al que desdeña por otro presumiblemente más eficaz era un adolescente Héctor Bianciotti, recibido en andas en este singular país luego de renunciar a su idioma y ser consagrado con el *frac vert* de la Academia Francesa.

En 1969 Hugo Santiago dirigió *Invasión*, con guión de Borges y Bioy Casares, que unidos al director, al elenco de primeras figuras -Lautaro Murúa, Roberto Villanueva, Olga Zubarry, Oscar Cruz y otros-, con bajo presupuesto y mucho delirio, lograron un rotundo fracaso. Algo semejante pasó con el desapercibido film *Los autres* (*Los otros*), producido por la televisión francesa en 1973 y dirigido, también por Hugo Santiago Muchnick, que años después logró una consagratoria película al filmar *Las vedas de Saturno* sobre la vida de los argentinos exiliados en París.

Luego vinieron *El muerto* y *Los oriellers*, a los que ya me referí (ambas de 1975). En 1980 Carlos Hugo Christensen adaptó *La intrusa* (*El Aleph*, 1949, cuyo primer antecedente puede encontrarlo el lector con el título de *Hermanos enemigos* en la *Revista Multicolor de Crítica*, nro. 11, 21/X/33). Christensen tuvo el permiso de Borges para su película, que se rodó con actores brasileños en Río Branco Do Sul con música de Astor Piazzola y una fotografía admirable; pero Christensen tomó al pie de la letra las opiniones de Borges sobre la adaptación de sus obras por el cine: convirtió en hermanos incestuosos, desnudos y acariciándose con mucho cariño sobre la pobrecita mujer a los dos malevos de Turdera. Borges tuvo un verdadero soponcio: "Es una infamia. Han transformado esa historia en una relación homosexual: gauchos que se desnuden para vistear ¿se da cuenta?". No aceptó las excusas del director alegando y citando los versículos de 2 Reyes, I, 26, que Borges puso de epígrafe: "La

angustia me oprime por ti, oh, hermano mío, Jonathan. Tu eras toda mi delicia; tu amor era para mi más precioso que el amor de las mujeres". Como se ve, Borges aceptaba la libertad fílmica... pero no tanto. En mi opinión, y lamento disentir con el maestro y propietario del relato, *La intrusa* brasileña es una de las películas mejor logradas, incluso por su belleza plástica, de toda la filmografía borgeana.

La intrusa fue filmado en un cortometraje por el actor ruso Alexandre Kaidonovski (1989), que ya antes había adaptado para televisión *El jardín de senderos que se bifurcan* (1986). En 1988 Arturo Caballo filmó un corto sin esperanza sobre el mismo cuento y el español Jaime Chavarrí (el de *Las cosas del querer*), que ya lo había intentado en 1986, rodó una nueva versión (uno de los cuatro cuentos de Borges para televisión a los que ya me referí) convenientemente expurgada de toda insinuación incestuosa por Fernando Fernán Gómez, adaptador juntamente con el argentino Raúl de la Torre. La acción se trasladó a Sevilla.

Los otros dos cuentos filmados por televisión española son *El sur* y *El evangelio según Marcos*. El propio Borges había encarnado a Juan Dahlmann leyendo *El sur* en un corto argentino de José Luis Dizeo (1978). Fue Carlos Saura el realizador de la nueva versión rodada en tierra de la provincia de Buenos Aires con Oscar Martínez, Villanueva Cosse, Jorge Marrale, Niní Gambier y otros. Según María Kodama (*Clarín*, 21/VI/92) Saura "es el que más ha respetado la obra" aunque Victor Hugo Ghitta (*La*

Nación, septiembre de 1992) opinó que "esta bella traición a la palabra escrita de Borges hubiera sido de su agrado". También se filmó en un campo de la provincia *El evangelio según Marcos*, dirigido por Héctor Olivera, que "aspiró a soñar el sueño de Borges". Lamentablemente se quedó en la historia menor de la muchacha que entrega inocentemente su virginidad y desperdició la enorme fuerza dramática del Cristo de nuevo crucificado que es lo fundamental del relato. Borges se habría escandalizado al enterarse de que el protagonista, Hugo Soto, joven y notable actor de teatro (*Fuenteovejuna*) y de cine (*Hombre mirando al sudeste*), murió de SIDA.

Del traidor y la araña a la muerte en Venecia

Una excepción al continuo desgano de Borges con respecto a las adaptaciones de sus cuentos fue, sin dudas, *Strategia del ragno* (1969-70) protagonizada por Alida Valli y Giulio Broggi, con una libre adaptación de Bernardo Bertolucci, Eduardo de Gregorio y Marilú Parolini, producida por la RAI-RED films. Borges se declaró honrado de que el joven Bertolucci, de 29 años, filmara el cuento *Tema del traidor y del héroe* (*Artificios*, 1944) y que con total libertad trasladara la acción a la Italia fascista aunque conservara "la frágil atmósfera entre lo real y lo imaginario", según señala Rolando Riviere (*La Nación*, 28/VIII/70). Que se divierte en señalar el "despegue" de Borges en Italia: el *press-book* distribuido

por la Radio y la televisión italiana, que produjo el filme, lo declara escritor brasileño, lo mismo que *Il tempo*, *Il messaggero* lo llama José Borges y *Corriere della sera* simplemente Borges. A pesar del éxito de crítica que *La estrategia de la araña* obtuvo cuando su exhibición en el Festival de Venecia (agosto de 1970) el filme nunca fue estrenado comercialmente en Argentina. La última vez que se exhibió en el circuito independiente de los cines Clubs fue en las *Jornadas de Cine y Literatura Argentina* en el Tea-

tro del Pueblo de Buenos Aires (8/VIII/1999).

En 1986, por encargo de la RAI, Jorge Luis Borges trabajaba en el guión de *Deviamo salvare Venezia* (*Debemos salvar a Venecia*), cuando se le apareció la muerte. Quedan inéditos para el cine *El Paraíso de los creyentes* (editado justamente con *Invasión* en 1968), el guión de *Suburbio*, escrito en 1940 en colaboración con Ulises Petit de Murat y Manuel Peyrou; y el de *Pago chico*, que escribió junto con Bioy Casares, Peyrou y Eduardo Mallea.



G. G.