

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El cine de Borges. Filmografía

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (1999). El cine de Borges. Filmografía. La madriguera. (21):60-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41801>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



FILMOGRAFÍA

Obras de Jorge Luis Borges adaptadas al cine

Días de odio. Argentina (1954). 66'. Director: Leopoldo Torre Nilsson. Guión: Jorge Luis Borges, Leopoldo Torre Nilsson, basada en el cuento "Emma Zunz", de Jorge Luis Borges.

Hombre de la esquina rosada. Argentina (1962). 70'. Director: René Mugica. Guión: Joaquín Gómez Bas, Isaac Aisemberg, Carlos Aden, basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

Invasión. Argentina (1969). 124'. Director: Hugo Santiago. Guión: Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, basada en un argumento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Fotografía: Ricardo Aronovich.

Emma Zunz. Francia (1969). 54'. Dirección y guión: Alain Magrou, basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

La estrategia del ragno. Italia. (1970). 97'. Director: Bernardo Bertolucci. Guión: Marilù Parolini, Eduardo de Gregorio, Bernardo Bertolucci, basada en el cuento "Tema del traidor y del héroe" de Jorge Luis Borges. Fotografía: Vittorio Storaro, Franco di Giacomo.

Les autres. Francia (1974). 130'. Director: Hugo Santiago. Argumento y guión: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago. Fotografía: Ricardo Aronovich.

Los orilleros. Argentina (1975). 90'. Director: Ricardo Luna. Argumento original: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Adaptación: Ricardo Luna.

El muerto cacique Bandeira. Argentina-España (1975). 105'. Director: Héctor Olivera. Guión: Héctor Olivera, Fernando Ayala, con la supervisión de Juan Carlos Onetti, basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

Splits. U.S.A. (1978). 30'. Director: Leandro Katz. Guión: Ted Castle, Lynn Anander, Leandro Katz, basada en el cuento "Emma Zunz" de Jorge Luis Borges.

A Intrusa. Brasil (1982). Director: Carlos Hugo Christensen. Guión: Carlos Hugo Christensen, basada en el cuento "La intrusa" de Jorge Luis Borges.

Death and the Compass. Reino Unido (1996). Director: Alex Cox. Guión: Alex Cox, basada en el cuento "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges.

EL CINE DE BORGES

Por Ana Nuño

A Borges y el cine los reúne una esporádica práctica, un desperdiciado prestigio y una monstruosa teoría. De la primera son testigos la crítica cinematográfica, la concepción de argumentos filmicos y la escritura de guiones, actividades todas que el escritor practicó con incierta asiduidad en las décadas de los 30, 40 y 50. La segunda, merced a la secuela de cuentos de Borges adaptados por cineastas profesionales, arroja una docena de títulos de muy desigual interés. En cuanto a la teratológica sombra que proyecta el ayuntamiento de un ciego y del arte visual por excelencia de los tiempos modernos, ésta se extendió sobre las áridas planicies del cine europeo de los años sesenta más rabiosamente extremo.

De los tres cabos que amarran el cine al escritor argentino, el que arroja más luces sobre sus ideas es, por supuesto, el primero. Borges fue un cinéfilo y un crítico de cine. Parece mentira, pero ocurre mucho más frecuentemente de lo que se suele pensar que estas dos condiciones no vayan juntas. Ello se debe, quizás, a la pérdida de genuino entusiasmo, de aptitud para el asombro que aqueja al crítico cuando se profesionaliza. Borges no fue nunca un crítico profesional; de hecho, tampoco fue un escritor profesional, esa especie parásita que se adhiere al tronco del mercado y de él se nutre y que, hoy por hoy, cubre y oculta el árbol de la literatura. Con la agudeza que ponía en sus sentencias y aforismos, Borges, quien con Shaw y Wilde es uno de los maestros del género, resumía espléndidamente esta anómala situación: "Antes había un proceso que consistía en pensar, crear, escribir y publicar. Ahora se empieza por el fin, por publicar."

Los prejuicios y la crítica

Todo el valor de la crítica cinematográfica de Borges reside en su fidelidad a ese anacrónico método. Podemos disentir de algunas de sus apreciaciones estéticas; por ejemplo, nadie está obligado a fingir la admiración de Borges por *Khartoum*, irreal mamotreto en el que Charlton Heston -horresco referens- increíblemente interpreta al general Gordon. También puede pensarse que su admiración por Josef von Sternberg es desmedida o que su desestimación de *City Lights* de Chaplin es injusta. Pero sería absurdo argumentar que sus críticas son tópicas u oportunistas. En todas se despliega una inteligencia activa, y en casi todas se nos ofrece un ángulo de visión, una reflexión, una concepción del cine que inconfundiblemente pertenecen a su autor y sólo a él.

¿Que la crítica de cine de Borges adolece de prejuicios? Claro que sí, pero ello es un defecto sólo cuando el crítico pretende ocultarlos o vendémoslos como verdades intangibles. Es decir, cuando el crítico pertenece a una secta, capilla o partido. Borges, por el contrario, los exhibe diríase que impudicamente. Uno de esos prejuicios llama poderosamente la atención, y no sólo por ser recurrente, también o sobremanera porque sorprende que lo profese este inmenso lector: en más de una oportunidad pregona su ignorancia de la obra en la que se basa la adaptación cinematográfica que se dispone a comentar, y este hecho

nos revela, en algún caso, sorprendentes ausencias del canon borgesiano. Sucede, por ejemplo, en su reseña de *El asesino Karamazof*, de Fedor Ozep; resulta que Borges no había leído, en 1931, la novela de Dostoievsky, y que además se ufana de ambas carencias: de desconocer "la espaciosa novela de la que fue excavado" el film y de que esta "culpa feliz" le permita "gozarlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían." Conviene advertir que Borges, sin embargo, transgrede este principio cuando le conviene. Así, los reproches que hace a *Sabotage* están basados únicamente en las libertades, condenables a su juicio, que Hitchcock se toma con el original de Joseph Conrad, la novela *The Secret Agent*. Pero con todo y sus incongruencias, casi siempre para Borges el placer derivado de una película parece situarse en terreno ajeno a la literatura. Cabe preguntarse, entonces, qué buscaba en el cine.

Ni melo ni énfasis

Para responder a esta pregunta, bastará con observar sus rechazos más notorios. Dos reproches suele hacer Borges con llamativa frecuencia: la mezcla o confusión de géneros y la excesiva acentuación dramática. De lo primero da fe su escasa o nula inclinación por el melodrama. Al ya citado caso de *City Lights* – "una lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental" – se suman otros disgustos memorables. Así, *Morocco*, de su adorado von Stern-

berg, es denostable por la "mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local"; *Street Scene*, de King Vidor, porque "no es, sustancialmente una obra realista; es la frustración o represión de una obra romántica.", y *Now Voyager*, de Irving Rapper – "que, posiblemente, no es un imbécil", acota malignamente –, porque es el "melo" en estado archipuro, hasta el absurdo. No anda descarriado Borges cuando insinúa que el argumento de este género de películas se reduce generalmente a un axioma evidente y banal. En este caso, como Borges admiraba a Bette Davis y considera que ésta ha sido la "degradada" víctima de una "deforme comedia", el axioma es de una simplicidad boba y cruel: "Desfigurada, Miss Davis es menos linda." Y cuando rehúye la casuística, Borges enuncia generalidades – más bien vagas, la verdad sea dicha – de lo que considera punibles faltas de lesa narrativa fílmica. En estos casos, se refiere siempre a la "realidad" o "irrealidad" del film, términos que se prestan a todas las interpretaciones y unas cuantas más, pero que el contexto permite despejar como, por un lado, la mencionada e indebida mezcla genérica y, por otro, como una violación de las leyes de la verosimilitud narrativa. Una vez más, el pobre Chaplin de 1930 sirve para ilustrar esta peculiar irritación borgesiana: "Su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad." Acto seguido cita Borges un puñado de películas "reales", entre las que se hallaría *The Crowd*, de King Vidor, y una cofradía de cineastas que, según



él, practican la "voluntaria irrealidad": Borzage, Landon, Keaton, Eisenstein. Y dictamina: "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." Es decir, y hablando claro: que Borges prefería el Charlot cómico al Chaplin melodramático.

Tan pernicioso como la mixtura de registros narrativos, el énfasis demasiado evidente es una tara insuperable en el sistema crítico borgesiano. De este reproche no se salva ni siquiera John Ford, cineasta que admiraba, como no podía ser menos, el Borges afecto a la épica sencilla del *Martín Fierro* y, por ende, a su más cercano pariente norteamericano: el western. Juzga insatisfactorio *The Informer* por varias razones, de las que destaca con especial énfasis "la excesiva motivación de los actos de su héroe." Es interesante la sentencia de Borges que justifica esa insatisfacción: "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." Otra manera hay de distorsionar la realidad y violar la verosimilitud mediante una indebida acentuación de un aspecto o detalle: atribuir a una acción "real" o verosímil una consecuencia "irreal" o inverosímil. Es el reproche que formula Borges al *Acorazado Potemkin*, detalladamente argumentado en un lugar de sus conversaciones con Richard Burgin, y camuflado entre paréntesis en el comentario a *Street Scene*: "(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.)" De paso, el prejuicio, esta vez ideológico: cada vez que Borges escribe "maximalista" ha de leerse "marxista". Pero sería injusto reprocharle a Borges su antimarxismo, que nunca ocultó. Ha quedado atrás, felizmente, el tiempo de la caza de brujas. O al menos es preferible pensarlo. Y no creo que nadie sea tan redomadamente tonto como para ofuscarse por un calembur.

La imposible adaptación

De la docena de películas inspiradas en cuentos o argumentos de Borges (en este último caso, la autoría es siempre compartida con Adolfo Bioy Casares), cuatro cuentan con la participación del escritor en la elaboración del guión. Con excepción, quizá, de *Invasión*, dirigida por Hugo Santiago, las otras son prescindibles. Borges se quejaba permanentemente de que las adaptaciones de sus cuentos adoptaran el formato del largometraje, ya que pensaba, no sin razón, que, en la ma-

yoría de casos, sus obras no podían exceder el corto o mediometraje, so pena de prestarse a todas las adulteraciones. El caso que mejor parece ilustrar esta restricción es el de la primerísima adaptación de Borges al cine: *Días de odio*, de Leopoldo Torre Nilsson, también primera de toda una serie de versiones filmicas de "Emma Zunz", el cuento fetiche de los cineastas borgesianos. *Días de odio* tiene sus defensores; Edgardo Cozarinsky, autor de *Borges en / y / sobre cine*, que a casi veinte años de su segunda edición sigue siendo el libro de referencia para este tema, argumenta en su favor que, en 1953, "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 (...) sólo habían intentado Bresson en *Le journal d'un curé de campagne* y Astruc en *Le rideau cramoisi*". Ello es probablemente cierto, pero no lo es menos que la cinta toda destila un tedio completamente ausente de esos augustos parangones. Tedio atribuible, más que a las infidelidades al cuento de origen, que no son pocas, a un ritmo que pide a gritos un sinónimo menos evocador por sí solo de movimiento. "Emma Zunz" fue posteriormente adaptada, con este título, para la televisión francesa, es decir, adoptó un formato teóricamente menos impostado. El resultado tampoco es brillante, lo que sugiere, previsiblemente, que el parámetro del formato no determina la calidad de la adaptación de este tipo de obras.

Es inevitable comentar, aunque sea brevemente, *La estrategia del ragno*, de Bertolucci. He aquí un largo que, además, se permite trasponer el argumento, el contexto histórico y los personajes de otro cuento de Borges, el "Tema del traidor y del héroe", a tal punto que los elementos portadores de verosimilitud en el relato original –Irlanda a comienzos y mediados del siglo XIX, las luchas contra los británicos– son sustituidos por otros en la versión cinematográfica –Italia a comienzos y mediados del siglo XX, las luchas contra los fascistas–. Pero estas modificaciones no pasan de ser superficiales; lo que sorprende y fascina de la película es que Bertolucci haya sido capaz de inspirarse en uno de los cuentos más ensayísticos de Borges –es un texto que podría figurar, sin causar sorpresa, entre los de *Discusión* o de *Otras inquisiciones*–, y que, al hacerlo, haya literalmente fagocitado a Borges. Tras la deglución, lo que queda es... una película de Bertolucci, nutrida por una concepción de la Historia que poco o nada tiene que ver con la muy escéptica de Borges.

Borges seguirá, es de temer, atrayendo a los cineastas. Esto demuestra que hay otros misterios tan insondables como el del Dios uno y trino de los cristianos. Porque si una obra hubiese que mencionar indigna del todo de pasar de un medio al otro, esa sería la de Borges. Todo el arte, la magia de Borges está concentrada en su escritura. O, para ser más precisa, en



Borges, acompañado de su madre, fotografiado por Jesse Fernández

un imaginario que depende para existir (para ser verosímil o, como hubiese dicho Borges, "real") del lenguaje en el que encarna. ¿Cómo, por ejemplo, figurar en imágenes unos "hrônir", esos objetos, "hijos casuales de la distracción y el olvido", cuya existencia registra el Onceno Tomo de la Enciclopedia de Tlön? ¿O la barroca tendencia a la duplicación de todas las cosas en esa región imaginaria, de la que es clásico ejemplo el "umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte"? Los ejemplos abundan y es absurdo citar lo obvio. Quizá podamos comprender ahora por qué para Borges cotejar un film y la novela o cuento de donde procedía era una actividad carente de sentido.

"Hrônir" franceses y cegueras guerrilleras

Por último, un extraño asunto. Nadie que haya leído a Borges ignora que su obra deriva no pocas de sus virtudes de la familiaridad de su autor con toda una tradición de literatura fi-

losófica y especulativa. De los presocráticos a Schopenhauer –Borges no superaba la barrera del XIX–, por sus discusiones, inquisiciones y ficciones circulan los grandes textos del canon filológico occidental. También, por fortuna, algunos heterodoxos, que gracias a él han abandonado su prudente purgatorio: el gnóstico Basilides, el compilador del Zohar, Alain de Lille y su imposible esfera, el polígrafo Athanasius Kircher, Siddharta que será el Buda y que es todos los hombres. Pero asimismo quien haya leído a Borges no dará crédito a lo ocurrido en Francia con su nombre y su obra en los años sesenta. Los detalles de esa historia, que es un desvarío de la razón, están en el apartado "Una cita para exégetas", del citado libro de Kozarinsky. De pronto, nos dice, el nombre de Borges se puso a proliferar en las más sedudas revistas de cine de ese país, en *Positif*, en *Cahiers du cinéma*, en *Présence du cinéma*, "facciones de principios de los años 60 que, aun jugando a la guerrilla, compartían una frecuentación asidua" del escritor argentino. Borges se vio enrolado en las filas del Nouveau Roman, a tal punto que invocarlo se convirtió en un lugar común de la crítica que comentaba *L'Année dernière à Marienbad*, de Resnais/Robbe-Grillet, o *Paris nous appartient*, de Rivette. En esta película, por lo demás, aparece un ejemplar de *Otras inquisiciones* sobre una mesa. Jean-Luc Godard lo cita en *Les carabiniers* y en *Alphaville*; Resnais, en el documental *Toute la mémoire du monde*; Jean Eustache, en *La maman et la putain*. Y esta lista no es

exhaustiva. Por esos mismos años, Foucault se apoyaba en la ilógica enciclopedia china de Borges para dar inicio a *Las palabras y las cosas*. Borges daba para todo: para la multiplicación de puntos de vista de los nuevos novelistas, el maoísmo militante, el estructuralismo triunfante, la resaca post-68. Quizá son éstos los únicos ejemplares de "hrônir" que han poblado la Tierra.

Aquí anida, en cualquier caso, una de las incomprensibles paradojas que parecen generarse espontáneamente al entrar en contacto con la obra de Borges sus contemporáneos. La paradoja podría formularse así: un amante crítico, no incondicional pero amante al fin y siempre, del cine americano más convencional, respetuoso con las fórmulas narrativas y los géneros cinematográficos generados por Hollywood, siempre que no mutaran hacia el melodrama y huyeran del énfasis, es promovido al rango de gran gurú de cintas tributarias de todos los excesos del Nouveau Roman o del difuso y omnipresente

marxismo de los sesenta. Para medir la amplitud de esta extravagancia, basta con imaginar, en esos mismos años sesenta, que textos como "Avatares de la tortuga" o "Las ruinas circulares" hubiesen sido lecturas de cabecera de guevaristas, tupamaros o militantes del ERP. Sin duda, las guerrillas latinoamericanas habrían sido un poco más inteligentes de lo que fueron. Pero el caso es que, mientras a Borges le erigía un pedestal la divina izquierda de la orilla idem del Sena, la belicosa izquierda del otro lado del charco tachaba rutinariamente al escritor argentino de "reaccionario". En los pasillos de cualquier universidad del continente, por aquellos años, pasearse con *El Aleph* o la *Historia universal de la infamia* en la mano concitaba

invariablemente el mismo reproche: "¿Por qué lees a ese reaccionario? Lo que tienes que leer es *Las venas abiertas de América Latina*".

Pero las relaciones de Eduardo Galeano con el cine son nuevas. No así las de Borges ♦

Fuentes:

Jorge Luis Borges, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Egardo Cozarinsky, *Borges en / y / sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

Jorge Luis Borges *en Sur (1931-1980)*. Barcelona: Emecé Editores, 1999.

CITAS BORGIANAS

Cinematógrafo es la grafía del movimiento, señaladamente en sus énfasis de rapidez, de solemnidad, de tumulto. Esa operación fue propia de los orígenes, cuya sola materia fue la velocidad; irrisoria en el aturdido infeliz que al disparar sabía llevarse por delante andamios y muebles, épica en la polvareda de "cowboys". Es peculiar también, por malicia paradójica de los hechos, del llamado cinematógrafo de vanguardia; institución que se reduce a alimentar, con más enriquecidos medios, el mismo azoramiento antiguo. Al espectador primitivo lo pudo maravillar un solo jinete; a su equivalente de ahora le basta con muchísimos o con la superpuesta visión de un ferrocarril, de una columna de trabajadores, de un barco. La sustancia de la emoción es igual: es de pasmo burgués ante las diabluras que hacen las máquinas, es la que inventó el nombre desproporcionado "linterna mágica" para el juguete presentado por Atanasio Kircher en su "Ars magna lucis et umbrae". Para el espectador, es mero azoramiento bobo de técnica; para el fabricante es una holgazanería de la invención, un aprovechar la fluencia de imágenes. Su inercia es comparable a la de los escritores métricos, tan auxiliados por la continuidad sintáctica, por la escalonada deducción de una frase de otra. De esa continuidad se valen los payadores también. Escribo sin mayor desprecio: no se puede probar decisivamente que el pensamiento -el nuestro, el de Schopenhauer, el de Shaw- sea de más independiente albedrío. A Federico Mauthner creo deber la posesión de esta duda.

JORGE LUIS BORGES, "El cinematógrafo, el biógrafo", *La Prensa*, 28 de abril de 1929.

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.

JORGE LUIS BORGES, "Street Scene", *Sur* n° 5, verano de 1932.

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 del gasto...

JORGE LUIS BORGES, "El delator", *Sur* n° 11, agosto de 1935.

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.)

JORGE LUIS BORGES, "Film and Theatre", *Sur* n° 26, noviembre de 1936.

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 horrosos; *Citizen Kane* es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

JORGE LUIS BORGES, "Un film abrumador", *Sur* n° 83, agosto de 1941.

(...) 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 rehúsa 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...

JORGE LUIS BORGES, "Dos films", *Sur* n° 103, abril de 1943.

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. 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.

JORGE LUIS BORGES, "Sobre el doblaje", *Sur* n° 128, junio de 1945.

Sight-seeing is the art of disappointment, dejó anotado Stevenson; esa definición conviene al cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio impostergable que se llama vivir.

JORGE LUIS BORGES, "Sobre el doblaje", *Sur* n° 128, junio de 1945.

Como arte (el cine) es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que lo son menos, o depende de técnicas muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente. (...) Qué curioso, ahora recuerdo lo que decía Lugones de que el cine debían hacerlo sólo los

norteamericanos, así como la moda femenina era para los franceses, la masculina para los ingleses y los relojes para los suizos. Claro, con Lugones nunca se sabía, nunca se estaba seguro, le gustaba ser terminante y liquidar las discusiones con sentencias definitivas. Al final tuve que renunciar a charlar con él; no quedaba ningún tema posible.

(...) No me gustaba Chaplin ni su sentimentalismo, pidiendo siempre compasión y rodeado de los malos actores que elegía porque quería ser y estar "él" ante todo. He preferido infinitamente a Buster Keaton y a los hermanos Marx, inspirados creadores y protagonistas de una comicidad mucho más pura.

(...) (El) estilo narrativo (de Josef von Sternberg) se convirtió después en nada más que barroquismo, pero pienso que sin

esa etapa no se hubiese llegado a Orson Welles quien, con otros elementos y por otro camino, ejerció también un estilo barroco. Confieso que fui injusto con *El ciudadano*, al que juzgo ahora realmente importante. También lo fue Mamoulian. En cambio con los rusos me pasó algo distinto: primero me gustaron, después no. Pienso en *El acorazado Potemkin* y en *Alejandro Nevsky*, que pueden adolecer de muchas bellezas visuales, pero no soporto su falso realismo, sus obvias falencias en ese terreno documental. Es lo mismo que ocurre con *Metrópolis*, de Fritz Lang, una ciudad que aspira a la enormidad pero donde los dos protagonistas se encuentran a cada instante.

(...) La Dietrich no era más que un elemento decorativo y creo que le hizo mal a von Sternberg, pero Greta Garbo me pareció siempre bien, aunque

no los argumentos que le tocaba interpretar.

(...) Lo que me parece que corresponde es rendir tributo a Hollywood en un aspecto esencial, porque a través del "western" pudo vindicar el género épico cuando la literatura lo había ya abandonado. Nunca adherí al sentimentalismo aunque sí, profundamente, a esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte. Por supuesto, Hollywood aportó varias desdichas, y seguramente las más grandes a través de Cecil B. de Mille, pero sus "cowboys" y sus dramas del Oeste serán un legado para siempre.

"Conversación con Borges", *Sur* n° 334-335, enero-diciembre de 1974.

