

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

Título:  
Lo que queda de Borges

Autor/es:  
Montiel, Alejandro

Citar como:  
Montiel, A. (2000). Lo que queda de Borges. La madriguera. (24):69-71.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41831>

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:



## LO QUE QUEDA DE BORGES

### La estrategia de la araña

La estrategia del ragno

**Bernardo Bertolucci**

Italia, 1969

Por Alejandro Montiel

Yeats, Chesterton, Leibniz... Antes de superar el primer párrafo de "Tema del traidor y del héroe", conciso cuento de Borges publicado en *Ficciones* (1944) y que aproximadamente inspiró esta película de Bertolucci, el lector se ha visto abrumado por la autoridad de tres eminencias de la Literatura y de la Filosofía, cuya obra es probable que desconozca parcial o plenamente. Y aun dentro de ese mismo párrafo, la supersticiosa ética del lector que busca "tecniquerías" no dejará de reparar en los trucos y fingimientos del (astuto) narrador: "hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así".<sup>1</sup> Admiramos el ardid que dota de verosimilitud a este estimulante prolegómeno a lo Edgar Allan Poe, pero ¿qué transcripción de ello cabe en un film?

Probablemente a Bertolucci y sus coguionistas, Marilu Parolini y Edoardo de Gregorio, que declaran basarse en él "liberamente", ni les pasó por la cabeza el intento. Entonces, ¿qué queda de Borges en *La estrategia del ragno*? La historia, pero no el argumento, ni, por supuesto, los procedimientos narrativos. Pero, como se verá, también el tema, aunque no sólo el "tema del traidor y del héroe": ambas obras tienen en común la exposición de un idéntico dilema moral.

En la película, Athos Magnani (Giulio Brogi) investiga la muerte de su padre Athos Magnani (Giulio Brogi). En el cuento, Ryan investiga la muerte de su bisabuelo, "el bello asesinado" Fergus Kilpatrick. La muerte de Athos Magnani (padre), sucedió el 15 de junio de 1936 en Tara, un pueblo de Italia; la de Fergus, en un impreciso país: "Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824."

Fergus Kilpatrick fue asesinado en un teatro: el asesino no fue jamás descubierto; existe un paralelismo entre este crimen y el de Julio César, lo cual induce "a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten". En este punto (mitad del tercer párrafo), Borges cita en sólo tres líneas a Condorcet, Hegel, Spengler, Vico y Hesiodo, un poco más

abajo, a Shakespeare (*Macbeth*, *Julio César*). Al final del párrafo, concluye el narrador: "Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma."

Consecuentemente, la segunda parte del cuento descifra rápidamente el enigma. Fergus Kilpatrick fue un traidor a su causa, pero al ser descubierto y condenado por sus correligionarios, "imploró que su castigo no perjudicara a la patria", de modo que colaboró voluntariamente en la dramática puesta en escena de su muerte para que ésta adoptara caracteres heroicos y apresurara la rebelión. Ryan, a pesar de haber desvelado el infame secreto del traidor, publica "un libro dedicado a la gloria del héroe". Como en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1961) cuando la leyenda entra en conflicto con la verdad, se publica la leyenda.

El cuento de Borges posee una simetría nítida. Tras el primer breve párrafo, que establece el tono del relato, la primera mitad del cuento ofrece el planteamiento de un enigma; la segunda, el desenlace, lo resuelve. En términos de estructura narrativa el desarrollo está rigurosamente elidido: la investigación es un "hiato del argumento". Un último párrafo, brevísimo, recapitula sobre el tema: la incoincidencia de la verdad y la leyenda.

Un lector común no tardará más de cinco minutos en apurar las tres apretadas páginas del cuento; el espectador de *La estrategia del ragno* asiste a un espectáculo expandido en la duración *standard* cinematográfica: 90 minutos.<sup>2</sup>

Los títulos de crédito se sobreponen a ilustraciones de animales de colores muy vivos (felinos, gallos, monos, vacas, perros, caballos, etc.) cuyo sentido al servicio de la historia no es nada evidente.<sup>3</sup> El film arranca en la desierta estación de Tara. Athos (hijo) y un desconcertante marinero vestido de blanco (que no volverá a aparecer en toda la película) llegan en el tren. Athos descubre sucesivamente la calle que lleva por nombre Athos Magnani, el Círculo cultural Juvenil Athos Magnani y el

busto conmemorativo de Athos Magnani, "héroe cobardemente asesinado a tiros por los fascistas." El empleado o dueño del Hotel le dice que es "igual, igual que su padre". Luego, la amante de su padre, Draifa (Alida Valli), le explica que su padre fue muerto por la espalda en el teatro mientras representaban *Rigoletto*; que nunca se supo quién le disparó; que "murió antes de ver la liberación que había soñado"; que había recibido una carta que, como a Julio César, le anunciaba su muerte, y que la predijo también una gitana. Draifa le conmina a que descubra quién fue el asesino de su padre. Athos (hijo), no parece interesado en ello, pero finalmente se queda.

Este planteamiento<sup>4</sup> dura (incluidos los títulos de crédito), catorce minutos, y podría perfectamente fijarse su punto final en un curioso *raccord* de 180 grados en el que se presenta a dos viejos del pueblo discutiendo en primer plano, enfrentados uno al otro, mientras que Athos va viniendo lentamente desde el fondo hacia cámara. Cuando se acerca a ellos, se separan y le dejan pasar; y entonces la cámara se coloca justo en el lado opuesto, y ya no lo vemos de frente sino de espalda, mientras los viejos, aproximándose de nuevo, continúan su discusión.

El planteamiento, evidentemente, ha concluido, pero queda por establecer por qué Athos cambia de idea e inicia la investigación sobre la muerte de su padre. Esa misma noche (en la que Athos está mortalmente aburrido porque no hay más que viejos en el pueblo) suceden cosas curiosas: un anciano le desafía a ver quién mea más lejos, habla con un caballo y le encierran durante un rato en una cuadra. Sin que sepamos muy bien por qué, a la mañana siguiente volverá a casa de Draifa para iniciar las pesquisas.

El desarrollo, la investigación, que en el cuento de Borges es un "hiato del argumento", en el film dura una hora. El tercer acto, a partir de la *anagnórisis*, el reconocimiento de que fueron sus propios amigos y correligionarios quienes lo asesinaron, ocupa sólo los últimos 15 minutos finales. En suma: *La strategia del ragno* desarrolla el hiato argumental del cuento de Borges, pero este segundo acto no es precisamente lo más meritorio del film.

Bertolucci, en 1969, se había convertido en una suerte de director *manierista* que acumulaba rasgos de los cineastas más *modernos* del momento. El gusto por entradas y salidas de campo desorientadoras para el espectador y por planos vacíos, remite a Godard; el hieratismo antinaturalista y brechtianamente distanciador de los actores, así como la lentitud de la "puesta en escena", que no rehúye el tiempo muerto, hace pensar en Antonioni; la permeabilidad del tiempo y el espacio en los continuos flash back, en Alain Resnais; los excesos casi surrealistas de algunas secuencias (un banquete en el que se sirve una cabeza de león con frutas en la boca), aunque justificados por los confusos sueños o pesadillas del protagonista, a Fellini.

Bertolucci y sus coguionistas se decidieron, pues, a desarrollar el cuento para hablar del pueblo italiano, y, más precisamente, para pasar cuentas con el pueblo italiano en tiempos de sus padres (de los padres de Bertolucci, se entiende, pues Bertolucci nació en 1941, sólo cinco años después que su personaje de ficción). El desarrollo del film presenta como *subtema* la mirada de Athos Magnani (hijo) en el fantaseado espejo de Athos Magnani (padre).

Athos Magnani (hijo) pregunta a la amante de su madre: "¿Cómo era él?". Draifa responde: "Bromista, muy bromista". Un primer *flash back* nos lo presenta, en efecto, como un bromista: durante la madrugada de una noche de farra, imita el sonido del gallo para que, haciéndole eco, los gallos difundan en el pueblo con antelación la noticia del amanecer.

Draifa confiesa también: "Desde que murió, no he podido volver a soñar."

Athos (hijo) columbra un Athos (padre) admirable y seductor, un valiente luchador antifascista. Así que se decide a escuchar lo que tienen que decir los tres amigos de su padre. Lo que le cuentan coincide: los cuatro habían conspirado contra el *duce* (cuando éste estaba a punto de hacer una visita al pueblo) y por eso asesinaron a Athos. Y si a ellos les dejaron vivos fue porque eran pequeños, y apenas sabían lo que hacían; pero él, Athos, era grande, inteligente y peligroso.

Lo cierto es que habían imaginado perpetrar el asesinato de Mussolini durante la representación de *Rigoletto*, e incluso se les había ocurrido que podía ser muy adecuado dispararle mientras se escucharan los atronadores sonos de "la maledizione"<sup>5</sup>, pero nada de eso llegó a ocurrir: quien murió fue Athos, padre<sup>6</sup>.

A Athos, hijo, toda esta historia no acaba de convencerle, pero decide marcharse. Fin del desarrollo.

De manera tan inmotivada como al final del primer acto, Athos decide irse pero luego se queda, regresa al pueblo.

El desenlace se inicia con la imagen de un altavoz atado a un árbol que emite, para que pueda ser escuchado por todo el pueblo, el famoso tema del primer acto de *Rigoletto*: "Questa o quella per mi pare sono" ("¡Esta o aquella!"). Todo el mundo parece detenido en la escucha del aria para tenor del Duque de Mantua: Tara se convierte en el teatral escenario de una ópera de Verdi, y así comienza a anunciarse la verdad.

La verdad: Athos (padre) era un traidor (que denunció la conspiración), pero que, habiendo sido descubierto, diseñó una argucia para que su muerte, consentida, no sembrase la decepción entre los que le admiraban, sino que empujara la lucha antifascista. Esta representación exigía el concurso de todo el pueblo: algunos estando en el secreto; los más, fueron testigos fidedignos de un un trampantojo imposible de desenmascarar.<sup>7</sup>

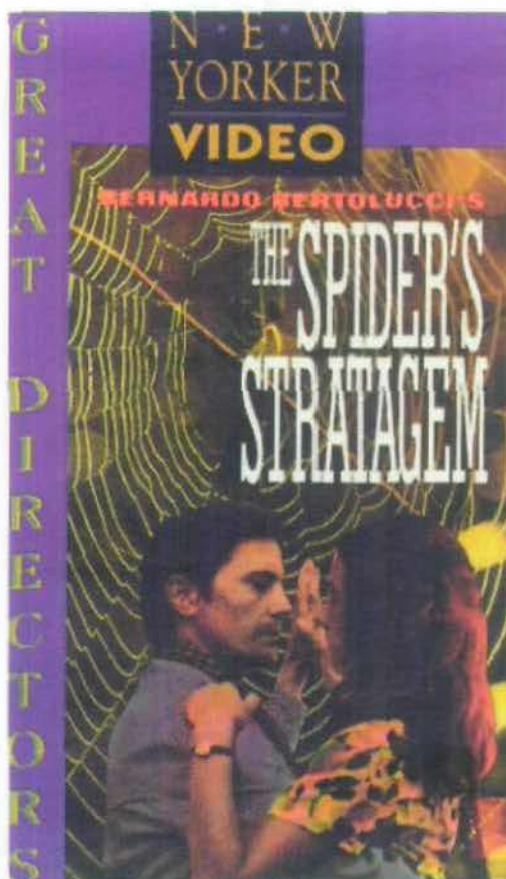
Como en *Los forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) o en *Código del hampa* (*The Killers*, Don Siegel, 1964), ambas

basadas en la misma historia de Ernest Hemingway, la víctima espera sin protesta el advenimiento fatal de sus verdugos, pero lo interesante es saber por qué no huye: qué le ha hecho perder la esperanza o qué le mueve al martirio.

Lo que le mueve al martirio es, simplemente esto: fabricar una leyenda útil. Uno de sus amigos, le ha dicho a Athos (hijo): "Tu padre decía que no importaba la verdad: importan sus consecuencias."

¿Qué hará ahora Athos (hijo)?

En fin, los guionistas le escribieron un monólogo oscuro, torpe y a la moda de los años 60 en el que no se aclara ni él. Por un lado, vienen a decirnos los guionistas, nadie es capaz de conocer a nadie (como ya había contado el maestro Orson Welles en *Citizen Kane*), y, por otra, un personaje no debe saber tanto como un autor (como ya había dejado claro Beckett). Así que se va (Athos), y no dice ni mu, o, mejor, dice mu, como las vacas, a las que no se les entiende nada de lo que dicen.



Bertolucci, no obstante, mejora esta postrera besugada dramaturgica, añadiendo una hermosa coda visual.

Athos (el hijo, naturalmente), que espera, para salir de esta pesadilla, la llegada de un tren que se retrasa y se retrasa, inspecciona los raíles. En un travelling que va mostrando el recorrido de los mismos, vemos, al mismo tiempo que Athos, que cada vez están más cubiertos de abrojos y maleza. Es como si ningún tren hubiese pasado por allí desde hace mucho, mucho tiempo. Fin.

¿Qué queda, pues, de Borges, en *La estrategia del ragno*? El testimonio de la admiración de ciertos jóvenes cineastas europeos de los sesenta; una trama que se cuenta en cuatro líneas; el pretexto para una película laboriosa y tosca que ocasionalmente se recubre con la memorable música de Verdi: una

historia clásica mudada en una ópera con "puesta en escena" moderna; quizás un amor afín a las paradojas ♦

## Notas

1. Cito de Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, ps. 88-90.
2. Jean Tulard (*Guide des films*, Paris, Robert Laffont, 1990) cuenta 110 minutos, pero la deplorable versión doblada al castellano en vídeo que corre por ahí, ofrece 90. El doblaje es atroz; no se respeta el formato original, e, indudablemente, estas copias han malbaratado la exigente fotografía de Vittorio Storaro y Franco di Giacomo.
3. Las ilustraciones proceden de un edición de Franco Maria Ricci, realizada en Turín, en 1967: *Ligabue*, con texto de Cesare Zavattini.
4. La ubicación de cámara de este primer plano-secuencia constituye, por supuesto, un abierto homenaje al pequeño film fundacional de los hermanos Lumière (*Arrivée d'un train*, 1995) no del todo impertinente, pues la película (que no el cuento) presenta como tema central la "búsqueda de los orígenes" o el viaje a la semilla. Recuérdese además que el cine italiano de los orígenes mantuvo una evidente relación filial con la "ópera".
5. Como se sabe, Verdi tituló originalmente su *Rigoletto* como "La maldición", considerando que es la maldición que Monterone lanza sobre el bufón jorobado (y, que, en cierto modo se cumple) el tema de su ópera.

(véase: Jacobs, A.; Sadie, S.: *El libro de la ópera*, Madrid, Rialp, 1998, ps. 180-186.) El libreto de Francisco María Piave (según una obra de Victor Hugo) fue perseguido por transmisor de "inmoralidad revolucionaria y trivialidades obscenas", aunque, tras algunos retoques, se estrenó en Venecia en 1851.

6. La ocurrencia de matar a alguien en un concierto cuando suenan las notas más altas de una pieza musical, ya la habían tenido los malvados secuestradores del hijo del doctor McKenne (James Stewart) y Jo McKenne (Doris Day) en *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956); la idea de Drafia de convertir al joven Athos (hijo) en su viejo amante Athos (padre) disfranzándole con la prenda característica, "color de arena", que vestía aquél, ya se le había ocurrido al bueno de "Scottie" en *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Al parecer, no sólo la sombra de Zavattini, sino también la de *Cahiers de cinéma*, fue alargada.

7. He aquí una "puesta en escena" que apasionaba a los *modernos*: la autorreferencialidad, la metacinematografía, y todo ello de manera apoteósicamente artificiosa. En suma: Verdi adueñándose de las imágenes de Bertolucci.