



IMÁGENES QUE TRANSPONEN: BORGES, EL MITO CLÁSICO Y EL CINE ARGENTINO

OULEGO, Daniela

formal_dani@hotmail.com

Facultad Literatura en las Artes Audiovisuales, FADU

Resumen

El primer acercamiento de Jorge Luis Borges al cine se evidenció en su desempeño como crítico en la revista *Sur*. A fines de la década del treinta escribió junto a Adolfo Bioy Casares dos guiones cinematográficos: *Los orilleros* (1939) y *El paraíso de los creyentes* (1940), editados en un mismo libro. En el prólogo, los autores establecían un paralelismo entre el accionar heroico de sus personajes y los protagonistas de las epopeyas.

Durante la década del sesenta se realizaron varias transposiciones fílmicas basadas en textos literarios de Borges. A su vez, en aquellos años se recuperó al mito clásico como un modo de pensamiento. Debido a esto, nos proponemos estudiar la película argentina *Hombre de la esquina Rosada* (Mugica, 1962), inspirada en su cuento homónimo, desde perspectivas míticas. En la misma línea, analizaremos *Invasión* (Santiago, 1969) –escrita por Borges en colaboración con Bioy Casares– que, a diferencia del *film* de Mugica, no se basa en un texto literario previo, sino que su guión fue concebido exclusivamente para ser llevado a la pantalla grande.

El estudio comparado de *Hombre de la esquina rosada* indagará en los recursos cinematográficos utilizados para transponer la materia mítica como, por ejemplo, la repetición de las imágenes audiovisuales y el manejo del tiempo. De igual modo, analizaremos la construcción de figuras heroicas desde la oralidad en el cuento y en la película. El estudio también comprenderá la identificación de posibles personajes de la mitología griega en ambos dispositivos.



En cuanto al abordaje de *Invasión*, concebiremos a la noción de fatalidad como una de las formas utilizadas en el guión cinematográfico para visitar el mito clásico desde el género fantástico. Asimismo, indagaremos en el carácter premonitorio de las imágenes audiovisuales a partir de la reelaboración de ciertos aspectos pertenecientes al ámbito de la tragedia griega.

Palabras clave

Borges, Mito, Imágenes audiovisuales,
Transposición, Dispositivos

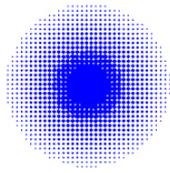
Introducción

En 1931 Jorge Luis Borges publicó su primera reseña sobre cine en la revista *Sur*. Años más tarde, en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935) refería a la influencia de los *films* de Josef von Sternberg en su narrativa. Así, encontraba en sus cuentos –especialmente en “Hombre de la esquina rosada”– ciertos recursos audiovisuales como: “la brusca solución de continuidad y la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (2005: 5).

Si bien Borges participó en la escritura de varios guiones cinematográficos, solo *Los orilleros* (1939) y *El paraíso de los creyentes* (1940) –redactados en colaboración con Adolfo Bioy Casares– fueron terminados y publicados en un mismo libro por la Editorial Losada. En el prólogo, los autores establecían un paralelismo entre la temática de la búsqueda, que motivaba a los personajes de ambos guiones, y las epopeyas. En otras palabras, mientras que los argonautas buscaban el Velloccino de oro, en la modernidad “agrada misteriosamente el concepto de una busca infinita o de la busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas” (2005: 10).

En la década del cincuenta se estrenó *Días de odio* (1954), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, basada en el cuento de Borges “Emma Zunz”. En 1969 se realizó otra transposición basada en el mismo texto literario en Francia bajo la dirección del cineasta Alain Magrou. Asimismo, Ricardo Piglia en sus clases sostiene que *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard –exponente de la *Nouvelle vague*– se valió de algunos elementos del cuento “La muerte y la brújula” porque construyó una ciudad delimitada entre el Norte y el Sur donde el tiempo transcurría en un eterno presente.

En cuanto a la producción cinematográfica nacional, la década del sesenta se caracterizó por el nutrido intercambio entre textos literarios y fílmicos. Algunos



de los directores que integraron la denominada Generación del 60 “tenían una formación literaria y fueron ellos mismos quienes escribieron sus propios guiones o quienes aportaron las ideas originales. Otros realizadores se inspiraron en escritores u obras ya consagradas” (Aguilar, 2005: 306).

A su vez, en aquellos años hubo un *revival* del pensamiento mítico producto de las investigaciones llevadas a cabo por el historiador de las religiones Mircea Eliade. Además, la difusión de las lecturas psicoanalíticas de las tragedias griegas propició la recuperación del mito clásico entendido como una forma de acceso al conocimiento. Debido a esto, nos proponemos analizar las películas argentinas *Hombre de la esquina rosada* (Mugica, 1962), basada en el cuento homónimo, e *Invasión* (Santiago, 1969) –cuyo guión fue escrito por Borges y Bioy Casares– desde perspectivas míticas.

Hombre de la esquina rosada

El cuento “Hombre de la esquina rosada” fue publicado por primera vez en un número de la revista *Martín Fierro* en febrero de 1927 bajo el título “Leyenda policial”. Luego, se divulgó como “Hombres pelearon” en *El idioma de los argentinos* (1928). Finalmente, la versión definitiva integró *Historia universal de la infamia*. Si bien hubo modificaciones de un libro a otro, los relatos versan sobre la cuestión del desafío como temática principal. Precisamente, en su cuento “El desafío” el escritor vincula al código criollista del culto al coraje con “Hombre de la esquina rosada” y menciona a las novelas de Eduardo Gutiérrez como sus antecesoras.

En las distintas publicaciones del cuento de Borges hay situaciones que se reiteran apelando a la noción de “intratextualidad” entendida como “varios textos que, de alguna manera, se remiten los unos a los otros” (Genette, 1989: 255). Por ejemplo, en “Hombres pelearon” el narrador describe a El Mentao como el único “hombre” de Palermo dispuesto a pelear. Del mismo modo, en “Hombre de la esquina rosada” Francisco Real no sólo se presenta como exponente de la hombría en el Norte, sino que manifiesta la búsqueda de un hombre con todas las letras para batirse a duelo. Es decir, la concepción de hombría ligada al coraje es un elemento que aparece en ambos cuentos.

Asimismo, la única frase que se repite textualmente es “no sirve más que pa’ juntar moscas” (Borges, 2005: 114) en alusión a la muerte como destino inexorable de la condición humana. Mientras que en el primer relato alude a la muerte del chileno; en el posterior, a la de Francisco Real. Según Helene Weltt, “indica el poder y la facilidad de la ‘llegada’ de la muerte, y hasta cierto punto la inutilidad de toda la valentía del hombre” (1983: 220).

En relación directa con lo anterior, Borges retoma esta cuestión años más tarde en “Historia de Rosendo Juárez” –publicado en *El informe de Brodie* (1970)– donde el apuñalamiento de Garmendia despierta en el protagonista una



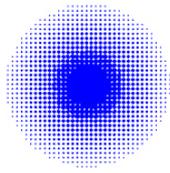
reflexión sobre la fragilidad de la existencia humana. De la misma manera, el personaje de la Lujanera, que siempre se queda con el más valiente, repite la expresión con la que en “Hombre de la esquina rosada” incita a Rosendo a pelear mientras le alcanza el cuchillo: “Rosendo, creo que lo estarás precisando” (Borges, 1997: 39). Sin embargo, en este último cuento se resignifica el sentido primero al dar las explicaciones de su retirada del enfrentamiento.

Consideramos que las repeticiones señaladas en la narrativa de Borges acercan su obra literaria al ámbito del mito clásico. Para Mircea Eliade, “una repetición cualquiera de un gesto arquetípico suspende la duración, excluye el tiempo profano y participa del tiempo mítico” (1982: 48). Además, en la Antigüedad los rapsodas se servían de la reiteración de algunos versos como recurso mnemotécnico para el enlazamiento de los cantos. De esa forma, la repetición en la obra de Borges no sólo confirma el vínculo “intratextual”, sino que configura el universo mítico de la “orilla”.

Durante su adolescencia el escritor entró en contacto con esta temática a partir de la escucha de historias de guapos en Palermo, denominado en aquel entonces la “Tierra del Fuego”. En una oportunidad Borges oyó un relato sobre un malevo de los Corrales que fue “a provocar a un cuchillero de Palermo, cuya reputación le estorbaba” (Barrenechea, 1967: 223). A diferencia del gaucho, el *orillero* –perteneciente al “linaje hispano-criollo” (Sarlo, 2003: 49)– habita barrios carenciados ubicados en la región ribereña del Plata. En otras palabras, Borges crea en los márgenes de la ciudad un espacio imaginario que transcurre en un tiempo mítico.

En el texto literario se puede identificar una temporalidad doble. Por un lado, en el presente el narrador le relata a Borges lo sucedido años atrás con Francisco Real: “arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará” (Borges, 2005: 105). Por otro, hay una analepsis –salto temporal al pasado– en la que el narrador asesina a Francisco Real. Claudio España asegura que en el cuento relator y oyente “quedan cerrados circularmente” (2005: 50) al nombrar a Borges como destinatario sobre el final.

Volviendo a la noción de “intratextualidad”, en “Hombre de la esquina rosada” el narrador explica que Rosendo Juárez es “uno de los hombres de don Nicolás Paredes”, Borges, (2005: 105). Ese enunciado remite directamente a su ensayo previo *Evaristo Carriego* (1930) donde aparece ese personaje como representante de la hombría criolla. Además, se le atribuye el rol del “varón de los asados homéricos” (Borges, 1930: 43) en alusión a los banquetes celebrados en el poema épico *Odisea*. Años más tarde, en “Historia de Rosendo Juárez” se describe a Paredes como un viejo al que, en sus últimos días, le gustaba mentir para entretener a la gente deviniendo, entonces, una suerte de rapsoda moderno.



En cuanto a la presencia de la oralidad, desde el comienzo del cuento puede detectarse debido a que el narrador utiliza el habla popular rioplatense para contarle a Borges lo sucedido. La frase “a mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real” (Borges, 2005: 105) no sólo es un registro oral equivalente a “justo a mí” sino que, como señala Piglia, otorga autenticidad. En este sentido, las expresiones “como quien dice” y “parece cuento” (Borges, 2005: 106) tienen el propósito de enfatizar la potencialidad que posee el habla oral de lograr diferentes versiones. En relación con esto, “Hombres pelearon” finaliza con el enunciado: “oiremos de él” (Borges, 1994: 128) habilitando lo acontecido a las reproducciones posteriores.

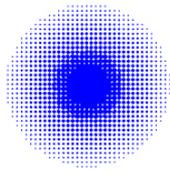
Según Walter Ong, “la memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas” (1987: 73). De esta manera, en *Evaristo Carriego* el mito sobre el guapo Nicolás Paredes se construye, en parte, sobre su voz grave capaz de afeminarse para provocar. Del mismo modo, en “Hombre de la esquina rosada” la personalidad autoritaria de Francisco Real es asemejada a su voz.

Siguiendo con esta línea, el regreso del compadre herido se reconstruye desde la oralidad: “ajuera oímos una mujer que lloraba y después la voz que ya conocíamos, pero serena, casi demasiado serena, como si ya no fuera de alguien” (Borges, 2005: 113). A continuación, se asocia a la mujer con la Lujanera y al hombre moribundo con Real. Su agonía se deduce por la serenidad en su voz que indica la pérdida de un rasgo fundamental de su carácter.

Por otro lado, la provocación pública al Pegador mediante la frase “andan por ahí unos bolaceros” (Borges, 2005: 109) para desacreditar su condición de hombre puede entenderse como “un acto de *captatio benevolentiae*” (Ulla, 1990: 139). Consideramos que este recurso retórico, utilizado para generar empatía con el público, se parece a la recitación oral de los rapsodas en el mundo griego dispuestos a adecuarse a las preferencias del auditorio con el propósito de captar su interés.

Al igual que en el cuento, en la película *Hombre de la esquina rosada* las acciones transcurren en dos tiempos: el musicalizado por un payador – enmarca el relato en los créditos iniciales y finales– y el de la historia. Sin embargo, el cineasta incorpora al personaje de Nicolás Fuentes, compañero de prisión de Francisco Real (Francisco Petrone) que fallece al inicio del *film*, para motivar el accionar del guapo. De ese modo, René Mugica se vale del “ánima” que motoriza a la Lujanera en el final del cuento, pero cambia al personaje femenino por el de Francisco Real.

Entonces, cuando Real sale de la cárcel va de San Telmo a Palermo para buscar a Rosendo Juárez (Jacinto Herrera) y vengar el arrebató de la Lujanera (Susana Campos) a Fuentes. El payador declama al respecto: “Le cantó a la



Lujanera flor de pasión y locura, hombres de mucha bravura se quemaron en su hoguera”. De esta manera, se define a Francisco Real como un hombre valiente.

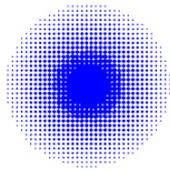
Probablemente, el payador del *film* oficia el rol de los guitarreros a bordo del placer en el cuento. Asimismo, se podría interpretar a este cantor como un rapsoda criollo. En primer lugar, pide atención a los espectadores, luego se refiere a una de las destrezas del poeta oral con la siguiente expresión: “valga mi buena memoria pa’ contarla con largueza”. Por lo tanto, apelará a distintos recursos mnemotécnicos en el recitado. Finalmente, aclara que va a ofrecer una versión posible de la historia. Sin embargo, se contradice con una frase inmediatamente anterior en la que aseveraba: “juro que no estoy mintiendo” retomando, así, la necesidad de otorgar autenticidad constante en el cuento.

En su segunda intervención, el payador refiere a la incidencia del destino en las personas en consonancia con la vinculación que para Borges tienen la voz y el destino en la construcción de sus personajes. Además, puede aludir a la palabra griega *moira* utilizada para referir a la incidencia divina en la existencia de los héroes trágicos en la Antigüedad.

En la película la historia posee una estructura circular porque empieza y termina en la misma esquina donde se visualiza el placer del cuento. Aunque la circularidad puede relacionarse con la concepción de temporalidad mítica, Mugica opta por ubicar la narración el 25 de mayo de 1910 anulando esa posibilidad. Ese anclaje en el tiempo histórico se visualiza desde los créditos iniciales donde se exhiben fotografías que documentan la celebración del Centenario de la Revolución. Entonces, el uso de la estructura circular en el *film* apela a la noción borgeana de *biblioteca infinita*, compuesta por un universo de libros sin ningún tipo de orden preexistente.

En la primera secuencia, el personaje de Don Carmelo (Ricardo Argemí) va a pedirle a Nicanor, un político de San Telmo, que libere a Nicolás Fuentes porque está preso injustamente debido a que “le cargaron una muerte”. En consecuencia, pueden peligrar las elecciones a su favor. De ese modo, Mugica incluye en la historia el ejercicio de la política de principio de siglo XX directamente ligado a la violencia.

Por su parte, la caracterización de Don Carmelo descansa en el “mulato ciego” (Borges, 2005: 109) del cuento. En un momento del *film*, el anciano no vidente va a visitar a la Lujanera para contarle una visión premonitoria que tuvo sobre Nicolás Fuentes: “lo he visto, fue como un sueño, con estos pobres ojos y él también estaba muerto, pero se levantaba con su cara oscura de odio para vos, para Rosendo”. En este sentido, puede interpretarse como una suerte de “Tiresias del arrabal” (España, 2005: 53) porque su ceguera es compensada por su habilidad para pronosticar el futuro.



Según Alan Pauls, “un duelo es una suspensión del mundo y del tiempo, un bloque de vida arrancado al contexto de la vida, un estado de excepción que pone entre paréntesis las leyes corrientes” (2004: 42). Entonces, el carácter mítico de la película también se manifiesta en el modo de construcción audiovisual de los duelos. Primero, hay una provocación verbal que conlleva al cambio en el tono festivo y un corte abrupto en la música. Luego, ambos contrincantes desenvainan sus cuchillos y se mueven lentamente en círculo de manera desafiante. Finalmente, tiran puntazos con el objetivo de herir al otro.

El primer enfrentamiento es alentado por Rosendo quien pone a prueba la valentía de El Oriental (Walter Vidarte) –encarna al narrador del cuento– frente a la provocación verbal de Don Cosme (Mario Savino). En esa escena se transpone la situación que se describe en el relato de Borges: “una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una *amistá*: la cosa es que yo estaba lo más feliz” (2005: 107). De igual modo, en la película Rosendo invita una copa a El Oriental como reconocimiento a su hombría.

Más adelante, Francisco Real provoca a un gringo en San Telmo. Empero, ese duelo queda trunco por la intervención de Ramón Santoro (Manuel Rosón), uno de los traidores de Nicolás Fuentes, que lo escupe a modo de incitación para iniciar el enfrentamiento con el forastero. El duelo culmina con la muerte de Ramón Santoro a manos de Real que empuña su puñal y decreta: “Marcao”.

En sus clases Ricardo Piglia señala que cuando Francisco Real se traslada en el placero de San Telmo a Palermo se vislumbran las zonas bajas habitadas por clases populares en los márgenes de la ciudad. Al igual que en el cuento, en la película también aparece el salón de Julia (Berta Ortigosa) –donde hay “musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile” (Borges, 2005: 106)– como el ámbito propicio para el enfrentamiento entre guapos. Sin embargo, el duelo entre Francisco Real y Rosendo Juárez no se concreta por la visión del “ánima de su enemigo, antes preso y después muerto” (España, 2005: 51).

Con respecto al sistema de personajes, en el velorio de Nicolás Fuentes se muestra a un grupo de mujeres vestidas de negro sentadas alrededor de una luz donde se encuentra la madre del fallecido. La ausencia del ataúd en la sala y los parlamentos de la madre, quien dice: “estoy esperando a mi hijo”, están conectados a la figura de su doble, Real. A su vez, las lloronas cumplen un papel similar al del coro en la tragedia griega.

Por su parte, la Lujanera, primero, siente algo extraño en el aire. Luego, vislumbra en sueños a Fuentes, pero Rosendo la trata de loca. De ese modo, se puede establecer una analogía con Casandra, la sacerdotisa tenía la capacidad de predecir los acontecimientos, pero nadie creía en sus palabras.



Así, Mugica profundiza en el descreimiento presente en el cuento en torno a la versión de la Lujanera sobre la muerte de Real en manos de un desconocido.

En la película los rumores barriales se encuentran relacionados con el mito porque su transmisión es de manera oral y carecen de un enunciador responsable por los dichos dando lugar a tergiversaciones. Las habladurías son, en un primer momento, sobre la muerte de Nicolás Fuentes en la cárcel y, después, en torno a su velatorio. Si bien el personaje de Don Cosme asegura: “lo dicen todos” para otorgar veracidad al rumor, Mugica omite el sonido de las voces en algunas escenas de esa secuencia para hacer hincapié en las múltiples especulaciones producto del intercambio oral.

En la noche del asesinato de Francisco Real a manos de El Oriental un baile popular alrededor de una fogata recrea el clima *dionisiaco* del texto literario, donde “el olor a madre selvas” (Borges, 2005: 112) expone la primacía de las fuerzas instintivas. Como en la tragedia griega los asesinatos sucedían en la extra-escena, Mugica recurre a una elipsis –recurso utilizado en el cuento– para no mostrar en imágenes la muerte del malevo.

Si bien el narrador describe al difunto Francisco Real como el “hombre de negro” (Borges, 2005: 115), la transposición agrega a un cochero (Rafael Diserio) –quien porta una capa y un sombrero negro– para trasladar a Real en un placero tirado por caballos de igual color, como metáfora de la muerte venidera, y tapar su rostro moribundo con un pañuelo. En este sentido, se asemeja al dios Hermes de la mitología griega –generalmente representado con un sombrero de ala ancha– encargado de conducir las almas de los difuntos a los Infiernos, por eso también llamado “Psicopompo” (Grimal, 2010: 262).

En la última secuencia, el payador declama: “el destino está en la cuna, para bien o para mal, sino que lo diga Real, el de la esquina Rosada, lo mató una puñalada, dicen que fue El Oriental”. De esa forma, por la noción de destino y la intervención, una vez más, de las habladurías se reafirma el diálogo con el mito clásico desde el arrabal.

Invasión

La sinopsis cinematográfica de *Invasión* escrita por Borges explica: “es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Lucharán hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita” (Cozarinsky, 1974: 83). De esta manera, en esta película también se manifiesta el código criollista del culto al coraje.

Primeramente, comprendemos a *Invasión* como producto de la convivencia entre la “ficción fantástica y la poética criollista” (Oubiña, 2008: 20) de la



narrativa de Borges. Según Todorov, *lo fantástico* es “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1980: 19). En este sentido, el sustento fantástico radica en las distintas misiones extraordinarias – planificadas por el personaje de Don Porfirio (Juan Carlos Paz)– que llevan a cabo un grupo de hombres comunes (un farmacéutico, un ingeniero) para defender la ciudad de Aquilea del ataque de invasores. Los miembros que integran la vieja generación, liderada por Julián Herrera (Lautaro Murúa) son: Irala (Martín Adjemián), Lebendiger (Daniel Fernández), Silva (Roberto Villanueva), Moon (Leal Rey), Julio Vildrac (Jorge Cano) y Cachorro (Ricardo Ormellos).

En relación con lo anterior, los civiles no cuentan con habilidades excepcionales propias de la morfología heroica, sino que los caracteriza el resguardo de valores como la amistad y la lealtad. Por ejemplo, Lebendiger – figura inspirada en el escritor Adolfo Bioy Casares– reflexiona al respecto: “la amistad es una pasión tanto más lúcida que el amor”. Entonces, la *epicidad* no descansa en el estatuto de los personajes sino en su accionar.

En la primera misión Don Porfirio advierte a Herrera por teléfono: “tantos años sin salir de las vísperas. Ahora ellos están por entrar. Ese día es hoy”. Mientras Herrera busca su arma para luchar, la cámara encuadra su biblioteca. El libro que se visualiza es *El hacedor* (1960) –escrito por Jorge Luis Borges– apelando a la noción de “intratextualidad”. Esa cita se halla en diálogo con la Antigüedad porque el cuento homónimo recupera la figura de Homero desde su labor como poeta oral. Si bien no menciona explícitamente al aedo, refiere a los poemas épicos *Ilíada* y *Odisea* “que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana” (Borges, 1960: 12).

Inmediatamente después, Don Porfirio le ordena a Herrera destruir un camión, pero sin pelear con los enemigos. Por el contrario, Herrera transgrede las indicaciones y se dirige al Café del Puerto, junto con Irala y Silva, para desafiar a los intrusos. En consecuencia, la acción heroica que realiza es enfrentarlos.

Con respecto al guión cinematográfico, Borges no se propuso escribir “una ficción científica a la manera de Wells o de Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales, ni es psicológicamente fantástico, como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka” (Aguilar, 2005: 548). No obstante, la película se halla en intertexto con *La máquina del tiempo* (1895). En la secuencia que transcurre en la isla, Lebendiger lee un relato sobre un personaje llamado Morlock. En la obra literaria de Wells, los Morlocks son las criaturas subterráneas que en el futuro atacan a la especie humana en decadencia denominada Eloi.

Los habitantes de Aquilea visten trajes negros y se caracterizan por defender la ciudad con métodos tradicionales. En cambio, los invasores, que portan



impermeables claros, se asemejan a los Morlocks por el ejercicio de la violencia sobre sus víctimas. Además, representan a la futura sociedad híper tecnificada porque dominan los medios de comunicación y de transporte ligados a la modernización. La escena en la que Herrera y Silva son encerrados y torturados con picanas eléctricas ilustra sus modos violentos.

En las primeras imágenes se sitúa la acción en “Aquilea, 1957”. El mapa con los créditos iniciales sobreimpresos y la melodía de un tango indican que la ciudad podría ser Buenos Aires. A su vez, se muestra la llegada de los intrusos a la frontera Sur acompañada por ruidos metálicos. De esta manera, se expone el manejo de la banda de sonido en el *film* que permite, por un lado, identificar a los personajes y por otro, la intromisión del elemento fantástico desde el contrapunto con la banda de imagen.

De acuerdo con Armando Capalbo, podría establecerse un paralelismo entre Aquilea y el condado ficticio de Yoknapatawpha, donde transcurren varias de las novelas de William Faulkner. En ambas construcciones el componente fantástico oscila en el intersticio existente entre las leyes naturales y sobrenaturales. Mientras que Hugo Santiago hace de Buenos Aires un lugar mítico por un proceso de des-realización, Faulkner refiere al Estado de Misisipi desde la irrealidad.

Asimismo, en *Invasión Aquilea* toma el nombre de la ciudad romana, también denominada “Nueva Troya”, que fue saqueada y destruida por Atila en el año 452. Al igual que su antecesora, posee el destino trágico de ser sitiada y sus defensores resultan derrotados. Entonces, la fatalidad es una de las formas de manifestación de lo fantástico en conexión con el mundo antiguo.

Si bien la ciudad del Imperio romano resurgió, volvió a ser destruida en otra ocupación. Del mismo modo, en *Las veredas de Saturno* (1986) –dirigida por Hugo Santiago– Aquilea deviene país luego de la última dictadura cívico-militar y es referida desde el exilio. En Aquilea los sucesos trágicos se repiten como si “reiniciara un ciclo, que sirve para exterminar a la nueva generación, que no participó del anterior” (Schwarzböck, 2002: 90).

En *Invasión* el uso de las repeticiones pone de manifiesto el carácter mítico del relato en tanto evoca el momento de acceso a lo sagrado. Por ejemplo, Don Porfirio reitera los mismos parlamentos cada vez que quiere excusarse. Por lo tanto, “las palabras adquieren repercusiones, ecos y reflejos que se expanden” (Cerdá, 2010: 166). No obstante, las situaciones, como los encuentros fortuitos y las persecuciones en la calle, también se repiten conformando una especie de coreografía audiovisual.

En cuanto a la presencia del criollismo en el *film*, el culto al coraje se exhibe a través de la dicotomía cobardía–valentía respondiendo a la condición de hombres comunes en defensa de la Patria. A saber, en la primera misión



cuando Irala abandona a Herrera muestra su cobardía. Acto seguido, Don Porfirio escribe: “miedo de que te peguen y duela. El miedo es capaz de hacerte olvidar todo”. Así, se evidencia que Irala no es un traidor sino un civil temeroso.

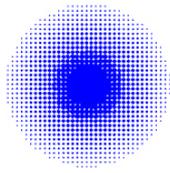
A su vez, el concepto de valentía es explícitamente mencionado en algunos momentos de la película. Antes de morir Lebendiger reflexiona: “hay una curiosidad que siempre me inquietó, la de saber si soy valiente. Parece que sí”. Entonces, la valentía es una cualidad que el Don Juan del grupo descubre en el final de su existencia. Además, Irene (Olga Zubarry) define a Herrera como un hombre que “necesita ser valiente”.

Otro de los elementos vinculados a la poética criollista es la construcción de los personajes principales. En este sentido, Don Porfirio viste como un caudillo, toma mate y se identifica con los criterios anticuados. Por su parte, Herrera encarna una suerte de guapo de los años veinte, “un hombre de las orillas, pero atravesado por la serie negra” (Oubiña, 2008: 22). De esta manera, su naturaleza conjuga lo fantástico y lo criollo.

Con respecto a la oralidad, se expone en la secuencia en la que Silva canta la “Milonga de Manuel Flores” –compuesta por Borges con música de Aníbal Troilo– en un bar. Este género musical rioplatense, a menudo acompañado por una guitarra, proviene de la gauchesca. Por consiguiente, podría concebirse al personaje de Silva, quien oficia el rol de declamador, como un payador. En sus últimos momentos de vida vuelve a recitar el tango y, producto de las torturas que sufre, “canta” –en su acepción que significa “confesión”– adonde están las armas.

Santiago también reelabora ciertos aspectos pertenecientes al ámbito de la tragedia griega. Patrice Pavis asevera: “el héroe realiza una acción trágica cuando sacrifica voluntariamente una parte legítima de sí mismo a intereses superiores, aunque este sacrificio pueda acarrear la muerte” (2011: 488). De igual modo, en la misión de la “Quinta de Los Laureles” Irala reconoce que no posee la valentía ni la destreza de sus compañeros y decide sacrificarse en nombre de la causa. Mediante la frase: “Yo solo puedo ofrecer mi muerte” asume su falta de heroísmo y, al mismo tiempo, lleva adelante una acción trágica.

Igualmente, en el último encargo en el estadio de fútbol Herrera acepta su destino y se entrega ante el bando enemigo como sacrificio. El diseño arquitectónico de la cancha se asemeja a un teatro griego, por la disposición semicircular de las gradas al aire libre, y la muerte de Herrera no se exhibe en imágenes en línea con las convenciones de la tragedia. Para ello, Santiago hace un corte de montaje y muestra el avance de los invasores. Además, en el teatro griego los cadáveres solían ser luego transportados a la vista del público por medio de una plataforma rodante denominada *ekkyklema*. Si bien la



película no utiliza ese mecanismo, un plano general exhibe a Herrera fallecido en el campo de juego.

Para Ana Amado, en el cine de Hugo Santiago los personajes “van en busca de *signos* que se esfuerzan por descifrar e invertir, como en el legado trágico. En todos sus *films* hay sueños, presagios e imágenes” (2004: 25). En este sentido, están determinados por una instancia superior relacionada a la noción de destino ineluctable.

En *Invasión* se pueden identificar distintos elementos con carácter premonitorio. Para empezar, la milonga que canta Silva anticipa el trágico final de los siete integrantes del grupo. Mientras se escucha la frase: “mañana vendrá la bala y con la bala el olvido”, se visualiza a cada miembro en su rutina diaria sin sospechar que su destino ya está escrito.

Siguiendo con esta línea, en la secuencia en la isla, a propósito del relato narrado por Lebediger, Moon –el personaje no vidente inspirado en Borges– vaticina: “está de Dios que no sabremos el final”. Precisamente, la expresión “estar de Dios” significa “estar escrito o destinado”. Asimismo, el sonido de un chajá presagia la muerte de Moon. Es decir, esa ave está asociada a su figura en varios momentos del *film* como cuando percibe el avance de su ceguera en el auto. Después, la falta de visión le impide ver el revólver del agresor y recibe una herida mortal. Sus últimas palabras son en tiempo pasado: “yo era ciego”. De ese modo, acepta su condición de no vidente y, al mismo tiempo, su destino inexorable.

Recapitulando la noción de “intratextualidad”, ese personaje toma el apellido de John Vincent Moon, herido de bala en “La forma de la espada”, una historia en torno a la cobardía publicada en *Ficciones* (1944). También el guión alude al poema *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández porque “el ruido de un chajá” (*Ida*, 1473) advierte al gaucho sobre la presencia de la policía. De igual modo, Borges evoca esa situación en su cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”.

Por su parte, Don Porfirio por sus “atributos oraculares” (Amado, 2004: 25) funciona como intermediario en el desciframiento de los presagios. De hecho, en el almacén del barrio le consultan “su palpito” para el partido del domingo. Al igual que en la Antigüedad, los personajes a veces escuchan sus sugerencias y otras lo contradicen. Por ejemplo, Cachorro en vez de esconderse va al cine a ver el *western* –género en el que Borges encuentra la “supervivencia de lo épico” (Aguilar / Jelicié, 2016: 16)– *La pantera de México* (Killy, 1941). Esa desobediencia lo conduce a la muerte porque durante la proyección sus perseguidores aprovechan el sonido de los disparos y la oscuridad de la sala para matarlo.



Según Oubiña, el sentimiento catártico de los viejos defensores de Aquilea radica en que “la muerte supone el cumplimiento de un destino y, por lo tanto, una purificación” (2016: 84). De esta manera, los personajes vivencian una sensación similar a la *catarsis* –concebida como la purga de las pasiones– experimentada por los espectadores de la tragedia griega.

Para concluir, el relato fílmico tiene una estructura circular debido a que termina de modo similar a su inicio en consonancia con la noción borgeana de *biblioteca infinita*. En la secuencia final Don Porfirio le dice a la nueva generación liderada por Oscar Cruz (Lito Cruz): “Tantos años estuve preparándolos. Ellos ya están adentro, ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes, los del Sur”. Entonces, en Aquilea la batalla está destinada a reiterarse *ad infinitum*.

Conclusiones

En el presente estudio hemos utilizado como fuente imágenes audiovisuales de dos *films* argentinos –*Hombre de la esquina rosada* e *Invasión*– realizados en la década del sesenta. En aquellos años el intercambio entre la literatura y el cine permitió una nutrida retroalimentación entre ambas disciplinas. De ese modo, la obra literaria de Jorge Luis Borges proporcionó historias a las producciones cinematográficas y, a su vez, el escritor se valió de ciertos recursos audiovisuales en su narrativa. Entonces, el dispositivo fílmico expuso un lenguaje con autonomía propia que precisaba de un nuevo tipo de espectador participativo al momento de la recepción.

El análisis “intratextual” de varios cuentos de Borges evidenció su manera de configurar una espacialidad y un manejo del tiempo ligados al ámbito del mito clásico. Por ello, la construcción de sus personajes literarios con rasgos heroicos estaba cimentada en la relación existente entre voz y destino en diálogo con la Antigüedad.

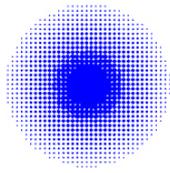
De igual manera, en los *films* de René Mugica y Hugo Santiago detectamos que la materia mítica se transpuso cinematográficamente a través del sistema de personajes, la presencia de la oralidad y el uso de la repetición. Para concluir, estas imágenes audiovisuales –en tanto herederas del legado trágico– siguen siendo portadoras de enigmas a descifrar.

Bibliografía

Aguilar, G. (2005). “Tiempos de la literatura, tiempo de cine. Escritores y guionistas”. En: *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)* (pp. 306-323). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.



- Aguilar, G. (2005). "Alegoría y enigma: *Invasión*, según Borges y Hugo Santiago". En: *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)* (pp. 547-551). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Aguilar, G. y Jelicié, E. (2016). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Amado, A. (2004). "Hugo Santiago. Una poética fílmica de la tragedia". *Teatro XXI*. Número 18, pp. 22-25.
- Barrenechea, A. M. (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, J. L. (1955). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1994). *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, J. L. (1997). *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (2005). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2007). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (2005). *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Aires: Losada.
- Capalbo, A. (2005). "Hugo Santiago e *Invasión*. El sexto de los cinco". En: *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)* (pp. 544-546). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Cerdá, M. (2010). "Invasión. El sitio del lector". *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*. Número 7, pp. 161-181.
- Cozarinsky, E. (1974). *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur.
- Eliade, M. (1982). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- España, C. (2005). "Encuentro de textualidades en *Hombre de la esquina rosada*". En: *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)* (pp. 50-55). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fullone, G. (2013). *Borges por Piglia*. Buenos Aires: Tv Pública. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=kZX_gQLMxEM&t=1324s
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.



- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oubiña, D. (2008). "La máquina de pensar". En *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago* (pp. 18-26). Buenos Aires: Malba.
- Oubiña, D. (2016). "Argentina: el profano llamado del mundo". En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 65-123). Buenos Aires: Akal.
- Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarlo, B. (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Schwarzböck, S. (2002). "Micenas y Aquilea. Figuras de lo trágico en el cine de Hugo Santiago". En *El cine de Hugo Santiago* (pp. 85-90). Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Ulla, N. (1990). *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial: Borges, Art, Hernández, Onetti*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Weldt, H. (1983). "Borges: diálogo entre tres textos". *Revista del Centro de Investigaciones lingüístico-literarias*. Números 26/27, pp. 214-227.