

INTERPRETACIONES FÍLMICAS DE LAS TEORÍAS DEL CONOCIMIENTO EN LAS FICCIONES DE BORGES Y CORTÁZAR

Graciela E. Tissera
Clemson University

Introducción

El propósito de este trabajo es analizar las adaptaciones fílmicas de "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges y "Las babas del diablo" de Julio Cortázar. Tanto Alex Cox en *Death and the Compass* (1992) como Michelangelo Antonioni en *Blow-Up* (1966) exploran las ideas planteadas en los cuentos sobre la revelación y sus símbolos a través de la percepción consciente y subconsciente de la realidad y sus planos alternativos. El análisis se centra en el concepto laberíntico del universo (Borges) y la transgresión de los límites de la inteligencia práctica (Cortázar) en la manera en que se interpretan en la pantalla como una teoría del conocimiento con búsquedas incesantes que conducen a una visión trascendental de la existencia. Desde perspectivas filosóficas, racionales y emocionales, los cuentos de Borges y Cortázar se plasman en imágenes que traspasan el umbral del mundo fenomenológico y descubren la distintiva cosmogonía de los autores.

En *Death and the Compass*, Cox recrea la arquitectura de los laberintos borgeanos con escenarios monumentales, juegos de luz y sombra y filtros azules para intensificar la sensación de infinito y su proyección cíclica. Aunque Antonioni cambia las circunstancias descritas en el cuento de Cortázar, en *Blow-Up* repite el juego secreto para presentar la impotencia del fotógrafo que se enfrenta con la realidad en el ámbito del arte. En las dos adaptaciones cinematográficas, el trabajo detectivesco de los personajes principales se transforma en una cuestión metafísica a través de las claves que conforman el enigma. Este trabajo explorará estos aspectos y los mensajes de las películas de acuerdo con las particulares interpretaciones de Cox y Antonioni de las filosofías personales de Borges y Cortázar.

“La muerte y la brújula” de Borges: Cox y la recreación fílmica del laberinto

En “la muerte y la brújula” (1942), Borges plantea un cuento policial con las principales características del género: el detective que resuelve un problema por medio de la inteligencia, por una operación intelectual. El cuento tiene que ser un producto eficaz, vale decir, más que realista debe ser un juego fantástico del intelecto y la imaginación para que el lector no pueda encontrar medios de comparación y obre con más libertad en ámbitos diferentes a la norma. Su personaje es Erik Lönnrot que se “creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr” (143). La imagen de este detective presenta una diferencia: la intromisión del azar en la historia que para Borges es sinónimo de destino. Este detective no va seguir sólo el juego de la inteligencia, sino que estará supeditado al destino inexorable. Lo fantástico se crea por medio de este elemento. El uso de claves se multiplica mimetizando laberintos espirituales y reales para descubrir la trampa final con la muerte del detective.

Borges presenta el concepto del mundo como laberinto en el cuento “La biblioteca de Babel” (1941): “El Universo (que otros llaman Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio” (85). En “La muerte y la brújula” se concretiza este concepto en los eventos que conducen a la investigación de una serie de crímenes y se amplía en la secreta complejidad de las claves que ocultan el destino del detective. Este viaje por laberintos distorsionados crea un camino hacia el conocimiento y hacia la revelación final develando una trama de engranajes infinitos que trascienden la lógica. Alex Cox (Reino Unido, 1954), cineasta británico, realizó una versión fílmica del cuento en 1992 con una visión creativa de los escenarios que Borges imaginara en sus juegos con el tiempo y el espacio. Cox trasunta la metáfora de la existencia como un laberinto al confrontar al personaje principal con la magnitud de un espacio físico e intelectual. En el cuento el personaje de Red Scharlach define su venganza y la creación de un laberinto imposible: “En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del

siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería” (155). Esta firmeza explicada en el texto se transfiere a la pantalla a través de un espacio abarrotado de columnas infinitas proyectando sombras sobre el detective en un ámbito circular que se magnifica y llega a oprimir al personaje. El ángulo de la cámara transita entre los objetos captando el eco de las conversaciones en un tiempo impreciso produciendo una ruptura entre la emisión de las palabras y la comprensión del sentido. La intención es introducir elementos sorprendidos que tengan la habilidad de traspasar el umbral de lo conocido y así confrontar al espectador con un mundo poblado de alusiones fantásticas.

Una de las preocupaciones de Borges ha sido el proceso causal que se refleja en la obra literaria. Se puede definir como la intención del escritor al tratar de eslabonar todos los elementos de la realidad en forma coherente para que se presenten a sí mismos en una manera armoniosa y totalizadora al lector. La magia surge de la combinación de distintas percepciones de la realidad que se aúnan para sugerir otra realidad. La aceptación de una realidad diferente o extraña se realiza a través de la fe del lector que acepta la palabra del escritor al introducir un elemento inusual en una serie bien concatenada de elementos que permiten esta mención como real o normal. La inserción de lo concreto en el contexto abstracto de los problemas filosóficos se patentiza con la postulación de distintas teorías sobre el tiempo y el universo y su efecto sobre la vida. Cox ha recreado el cuento de Borges para llegar a esa intesercción entro lo real y lo mágico planteando un escenario laberíntico que invade y trastorna la percepción de los personajes. Es patente la intención del director de destacar dos argumentos: uno inmediato y otro sigiloso que sólo se revela al final. La magia es la coronación de lo causal. Esta capacidad de sugerir o crear en el lector el presentimiento de lo que vendrá es lo que Cox ha plasmado en la pantalla. Así se confronta a la audiencia con la participación obligada, creando la anticipación y la duda. En esta anticipación está el juego de la lógica y la magia.

En 1923 Borges había manifestado su interés y admiración por la obra del filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753). En el artículo “La encrucijada de Berkeley”, publicado en la revista *Nosotros*, Borges explica la teoría idealista sobre la existencia de las cosas en la medida en que son

percibidas. Con cualquier espíritu finito podría pasar que dejara de percibir los objetos y éstos dejarían de existir, pero hay un espíritu infinito que percibe continuamente todos los objetos. Surge la idea del mundo soñado por otro incesantemente, pues Dios lo está percibiendo y por lo tanto continúa existiendo. La percepción múltiple en el orden real o imaginario hace que la travesía del detective se centre en una variedad de pruebas por sortear y resolver que actúan como un distractor para formar la silueta del rombo, símbolo del camino que el detective debe desandar hasta la resolución del enigma. La perspectiva se proyecta idealmente en el diálogo final cuando Lönnrot le pide a Scharlach que cuando lo mate nuevamente en otro avatar, lo haga en un laberinto en forma de línea recta. El contraste entre el escenario cerrado creado por Cox y la presunta muerte en otro plano lineal de la realidad forman la conjunción que propone Borges: lo real y lo mágico, lo tangible y lo posible que construyen una continuación del laberinto en una abstracción liberada a otros niveles imaginativos. Esta postulación del idealismo metafísico proyecta el sentido de infinitud en los personajes y sus acciones, que continuarán siendo imaginados por otros.

Cox ha planteado los laberintos escenográficos a través de la simetría y la repetición de diversos elementos. Dentro de una sucesión cíclica de patrones, se destaca primero el número tres y luego el número cuatro. Los crímenes se producen en el cuarto día de cada mes, en uno de los cuatro puntos cardinales, también se presentan las cuatro letras en el nombre de Dios, Tetragrámaton, y la forma de un rombo como presencia constante. Cuando se predice el evento final, en el cuarto día del mes de abril, el triángulo inicial alcanza el contorno propuesto del número cuatro. La quinta Triste-le-Roy es el lugar seleccionado para la última confrontación y diseñado para la confusión del detective: "Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos" (153). Este ascenso hacia la revelación postrera culmina en el mirador donde Cox reproduce la imagen multiplicada del rombo y la luz que se proyecta en los tonos amarillos, rojos y verdes. La presencia de Lönnrot y Red Scharlach vuelve a crear una antítesis no sólo por la oposición entre villano y detective sino por el control ejercido por el creador del laberinto sobre su presa. El

razonamiento matemático del detective se desintegra ante la intervención del azar. La realidad es superada por la imaginación. El análisis de los vínculos entre las claves no le permite prefigurar las diversas confluencias de las hipótesis ya que la resolución es inesperada. Lönnrot asume su derrota y la hace trascendente a otros planos futuros en una visión cíclica de eventos, aceptando así la presencia de una trama universal donde cada elemento proyecta su sombra. Siendo éste uno de los temas borgeanos, Cox lo ha representado en su versión fílmica entrelazado con otros temas: el impacto de la memoria en el contexto de las emociones, la búsqueda del presunto orden cósmico, la inexorabilidad del destino y las revelaciones personales. Cox hace varias referencias a la obra de Borges para intensificar el sustrato filosófico del cuento. Existe un vínculo entre el sentido de revelación y la referencia, en el diálogo final, a una mezquita en el Cairo donde descansa otro símbolo del universo. Esta idea surge del cuento "El Aleph" (1945), en el cual Borges presenta esta esfera, denominada el Aleph, que contiene todo el espacio cósmico.

Cox ha usado diferentes técnicas para presentar lo que se infiere en el cuento de Borges: la búsqueda infructuosa, el desconcierto y confusión, el fracaso de la inteligencia práctica y la investigación de los indicios que presentan un desafío intelectual. El juego de opuestos es una técnica muy lograda en la película ya que se confrontan dos personajes en pugna, dos espacios que reflejan distintas percepciones y dos tiempos que se miden en la realidad y en la conciencia. Cada lugar se transforma en una serie de laberintos, desde la representación de oficinas hasta la imposible arquitectura de la villa y del mirador. Un filtro azul intensifica la presencia del espacio haciendo que los personajes se diluyan en una niebla sin fin colmada de elementos que se suman como en un escaparate barroco. La sombra y la luz crean también un sentido de soledad y premonición simulando un continuo movimiento circular que avanza y retrocede. Esto se aúna a los sonidos inconexos y sorprendidos para agregar un elemento más en el plano de la contradicción que enfrentan los personajes. Cox ha ideado un final con un escenario circular en el mirador de la villa: hay arlequines que danzan en trajes rojos y amarillos replicando los colores de los ventanales. Scharlach y Lönnrot, como las figuras de los héroes y antihéroes, encuentran su definición fílmica en el marco del número cuatro

del rombo y el infinito girar de la maquinaria de una escena que se transforma en la representación del destino.

“La muerte y la brújula” se ha constituido en un cuento que concentra la filosofía borgeana por excelencia y que mueve a la constante meditación. Esta premisa se presenta en la película dirigida por Cox: adaptando el texto a la pantalla, transforma la historia en un laberinto visual enriquecido por aspectos místicos y metafísicos que encuentran eco en un despliegue arquitectónico de gran intensidad. La versión fílmica del cuento trasciende la ficción detectivesca para formular una nueva manera de entender el universo literario de Borges.

“Las babas del diablo” de Cortázar: Antonioni y la encrucijada del arte

El cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo” (1959) plantea un buceo hacia la interioridad de la conciencia, donde el ser humano se enfrenta con su propia condición. Esta revelación transforma al espectador de “Las babas del diablo” en actor partícipe y reflexivo, proyectándose hacia la realidad con un sentido de misión, de obligación moral. El arte en este caso tiene un papel crucial, canalizando la responsabilidad social, la impotencia y el dolor. La película de Michelangelo Antonioni (Italia, 1912-2007), *Blow-Up* (1966), se basa en el cuento de Cortázar pero la situación del personaje tiene un contexto diferente que se acerca más a una trama policial. Siendo las reflexiones del personaje muy similares a las intenciones de Cortázar, el cineasta italiano ha salvaguardado la particular filosofía cortaziana proporcionando una alternativa en el conflicto central.

De la manera que lo presenta Cortázar, el fotógrafo y traductor de “Las babas del diablo”, Roberto Michel, vive en dos mundos ligados por el arte: las letras y las imágenes. Al comenzar el cuento, su conflicto interior ha encontrado una vía de escape en la literatura. Patentizar lo que ha ocurrido, darle la fuerza de la palabra escrita. Pero para que esa palabra tenga fuerza de convicción, debería reunir al mismo tiempo todos los puntos de vista, la globalización que da la imagen. Se parte entonces de la precariedad de la palabra para transmitir el sentimiento; y aunque pareciera insuficiente, es al menos un camino que lleva a este hombre a revivir su experiencia y confrontar su incapacidad, como todo artista, de actuar más allá del límite del arte. En este sentido el pensamiento de Cortázar refleja a

Nietzsche quien en *El eterno retorno* reconoce que se puede aprender de los artistas pero sostiene que hay que "ser más sabios que ellos. Pues entre ellos, esta fuerza sutil que les es propia cesa generalmente donde cesa el arte y donde comienza la vida" (142). Esta disparidad entre la percepción del artista y la realidad será central en el cuento pues a través de un proceso mental, asistimos a las etapas de un planteamiento que es reconstruido. El simple propósito de contar conlleva un deseo catártico y, a la vez, la búsqueda de una respuesta.

Lo anecdótico en el cuento podría resumirse a una escena en un parque (con tres personajes), la cual consta de un espectador al acaso, sin intención, llevado, en otro plano, a participar de la trama. Roberto Michel es el sujeto creativo, el artista que pone su imaginación en frente del mundo; la cámara fotográfica es su medio de perpetuar los momentos irrepetibles y reveladores y de reconstruir ante sus ojos la verdadera imagen de lo que él ha creado en su mente: "Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa" (81). La consecuente estructuración del mundo real por medio de la fotografía es el final de un proceso que comienza en la precaria observación, en ese simple acto que proyecta al hombre hacia algo que no le pertenece y que no puede controlar: "Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía" (83). Surge así la fragmentación entre sujeto cognoscente y objeto por conocer. En este *por conocer* reside la falta de garantía que se figura el fotógrafo: hasta qué límite es exacto el acercamiento a las cosas. La fotografía será el molde en el que el artista descubra la fragilidad de su mundo interior; será también un paso más hacia el cuestionamiento, porque en definitiva la imagen, como copia fiel, plasmará la acción en su verdadero contexto. Es la cámara fotográfica la que descubre a los actores, la que detiene y plasma la acción. Como testigo, Michel tiene plena libertad: está frente a una imagen con múltiples posibilidades, un plano sin profundidad. La belleza del paisaje recoge también a la pareja (una mujer y un adolescente) y al hombre en el auto leyendo el periódico. En esta aparente estaticidad de la lente fotográfica, la vida se ha suspendido y el fotógrafo puede jugar con su imaginación y crear un posible diálogo, una situación. Dos razones lo llevan

a tomar la foto: primero porque piensa que la escena tiene un aura inquietante y que la fotografía restituirá todo a la normalidad; también porque invita a la invención y le facilitará el recuerdo de ese momento. La mujer es así, según lo obvio, la seducción, y el muchacho la víctima. En la perspectiva del testigo, éste es un acontecimiento común, que no supera los límites de lo experiencial. El joven se presta al juego con su inocencia para entrar en un espacio nuevo y excitante de la mano de la mujer. Pero esta abstracción se interrumpe por la súbita reacción del personaje femenino que descubre al fotógrafo. El plano artístico ahora pasa de la mera representación plana a la acción real, denotando que la imagen de la foto es también la vida y que tiene profundidad. En la película, Antonioni cambia los tres personajes que enfrenta el fotógrafo. Thomas observa a una pareja en el parque en un momento sentimental e idílico cuando decide fotografiarlos. Este simple acto se transformará en una interacción inesperada con la mujer.

En el cuento, Michel puede participar, no ser mero espectador, lo que escapa por el momento al hombre con la cámara porque en su imaginación ha inventado una acción paralela que pueda corresponder a la imagen. Cuando la trama conjetural creada por él se deshace con la huida del adolescente, adquiere cierta seguridad y cree que su breve intromisión como observador lo ha salvado, en definitiva, de una experiencia que no tardará en repetirse por normal y necesaria. Al fin y al cabo la pureza ha sido rescatada unos segundos más. En la película, Thomas y la mujer tienen un breve encuentro ya que ella quiere recuperar las fotos. La perspectiva limitada del artista hace que produzca sólo su punto de vista y sus emociones; será luego, en reposo y reflexión, donde el proceso analítico comience y aparezca el verdadero drama, el verdadero plano que reúna todas las perspectivas. La ampliación de la foto implica una inmersión en la realidad, un querer ver los detalles de la vida que se escapan; es también recrear el mundo, hacer perdurar la belleza de un instante. El artista, sumergido en su percepción particular de las cosas se asemeja a un demiurgo reviviendo el proceso de creación fuera del tiempo en el sentido mítico. La imaginación transgrede así el reino de lo real y el proceso intelectual se proyecta a otro nivel a través de la emoción para captar los eventos desde una perspectiva global. El intento de reafirmación del sentido

de control significará para Michel, irónicamente, el camino a la verdad, a la perspectiva ajena. La ampliación revela las intenciones del tercer personaje: el hombre en el auto. Su ubicación en la trama fue imposible para el fotógrafo, simplemente porque en su esquema no contaba, o no era supuesta tal participación. Es ahora cuando el engranaje se complica, y el simple pecado de seducción se transforma en la corrupción misma. Lo que sucede en este momento recreado es la base de lo que ocurrió en la realidad. En un plano subconsciente, emerge ahora en la meditación: la mujer es vehículo del placer de otro. El significado se acopla a la imagen, el verdadero significado, con toda su carga de fatalismo: "De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención" (96).

Hay un sentido de incredulidad que prevalece en la película cuando Thomas descubre en la ampliación una mano entre los árboles, sosteniendo un revólver. Al volver al parque podrá observar el cadáver del hombre que aparece en sus fotografías. La belleza exterior no significa necesariamente belleza interior. Descubrir esta profundidad de la imagen es, para el fotógrafo, enfrentar su propia incapacidad frente a un mundo que puede captarse en sus planos sobresalientes, pero que no puede cambiarse. Su papel imaginario de artista se transforma, paradójicamente, en el de espectador que nunca dejó de ser. Su intervención ha estado condicionada al arte, a la cara aparente de la vida y a la consecuente representación interna que el artista quiere darle a la belleza externa. La vida lo atrapa en esta revelación. Ahora posee el conocimiento pero no el medio de cambiar las cosas. Todo transcurre de un modo u otro y una simple perspectiva personal no es suficiente. Surge así la pena y la impotencia. En el cuento, el poder de la conciencia ha invadido al hombre al igual que las nubes invaden la ampliación, con su carga de continuidad, con el sentido de crueldad que implica el límite entre lo ficticio y lo real. Antonioni presenta esta reflexión en el simulacro de un juego realizado por individuos que parecen actores representando una realidad virtual. La pelota imaginaria es lanzada cerca del fotógrafo y éste debe decidir si participar o no. Los límites de lo real

parecieran ser imperceptibles pero en el proceso se conjuga la verdadera naturaleza, no sólo con las tendencias hacia lo sublime, sino también hacia lo demoníaco. Federico Nietzsche ha sostenido en *El origen de la tragedia* en cuanto a lo apolíneo y a lo dionisiaco: "Ambos instintos van a la par, aunque diversos; por lo general en abierta discordia entre sí se excitan para nacimientos cada vez más enérgicos..." (32). El artista en la visión de Cortázar busca conocer más allá de la realidad cotidiana. En este propósito pierde el contacto con la condición humana para llegar a un ideal superior. Los opuestos carcomen la estructura artística. No hay retroceso posible y para avanzar, la conciencia debe procesar la incidencia de los factores negativos y no desestimarlos. El tiempo que media entre el hecho y la reflexión se escabulle en el fluir de otros actos en una cadena sin fin. La foto se queda en la pared; la vida en sí, supera la encrucijada del arte.

Cortázar ha creado un tercer personaje insospechado que se presenta totalmente formado: es un payaso enharinado, un hombre envilecido por sus deseos; es sólo un molde, un símbolo, fácil de detectar y rechazar como el motor del agente femenino. Antonioni representa otro crimen, también planeado y en este caso ejecutado sin identificar al asesino. El sentido de perversión más intensificado en Cortázar cambia con Antonioni: la violencia entra en la vida del fotógrafo no sólo como testigo de un crimen sino por las consecuencias de sus acciones al ocultar las fotos, que luego serán robadas de su casa. En ambos casos el arte constituye una trampa que va a develar la belleza y la subyacente degradación. En "Las babas del diablo" el escenario es perfecto. A través de un examen minucioso Roberto Michel se da cuenta de la corrupción, la cual no tiene un indicio evidente; esto hace que la revelación sea más cruel al traslucir el interior de las apariencias. El contraste es mayor debido a la falta de claves, a la naturalidad de los eventos cuyos móviles sólo están en la mente de los personajes: "El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba una mujer a la vanguardia, a traerles los prisioneros maniatados con flores" (96). El fotógrafo sufre así la confrontación con la realidad exterior que le delata su propia realidad interior como incapaz de cambiar los hechos. Para Antonioni, la conmoción se produce al descubrir que la posible participación del fotógrafo hubiera detenido una cadena de eventos. En Cortázar hay una supremacía del

espectro social carente de identidad; el hombre que espera en el auto representa a un grupo y sus acciones son repetidas y marcadas por la ausencia de ética. Tampoco se trata de un muchacho, sino de cualquier muchacho, siempre que cumpla la condición de juventud y belleza. El adolescente en "Las babas del diablo" simplifica a todos los adolescentes. Coquetea con su inexperiencia como algo natural y escapará porque la magia se ha roto y lo prohibido se ha hecho del dominio público, perdiendo su calidad de secreto. Sin duda volverá a buscar este peligro, esa ansiedad por lo desconocido. Antonioni ha plasmado en su película un problema diferente entre adultos para representar la impunidad de las personas que comenten crímenes violentos. También ha planteado como Cortázar, la incapacidad del fotógrafo para resolver el conflicto y aceptar las consecuencias. La película ha interpretado la intención de Cortázar al configurar un personaje que entra en un impasse abrumado por el choque con la realidad. En este reflexionar, se abre un abanico de posibilidades que transforman al artista en un ser consciente de su responsabilidad social y de su bagaje limitado para lidiar con los males mundanales.

Tanto en el cuento como en la película el sentimiento de impotencia se ha adueñado de los planos gratuitamente. Para Michel en "Las babas del diablo", su toma de conciencia tiene otra connotación. Lo prohibido no le atañe personalmente, pues el arte le ha dado sólo la cara aceptable de lo tangible, su intimidad está a salvo; pero en él se plantea la función social del artista, cómo impartir justicia. Michel despierta a la realidad de lo atroz que acontece y seguirá aconteciendo, porque sale de su subjetividad para interactuar en el mundo. Antonioni nos presenta a Thomas enfrentando lo posible y lo imposible en su mundo que cambia de un plano exuberante a uno desierto. En ambos casos el arte abre una puerta a la exhibición de posibilidades inquietantes que fuerzan a replantear los valores individuales y su andamiaje. La interpretación de Antonioni del cuento "Las babas del diablo" está sumergida en una búsqueda que Cortázar ha intuido en su obra: el intento de transgredir la norma a través de esa particular sensibilidad del artista que persigue una aproximación a la belleza y a la perfección. En Cortázar el artista no puede conciliar el mundo perfecto del arte que crea para sí con el mundo real y corrupto. Sólo resta ejercitar el poder de elección de lo que se quiere aceptar o negar. El cuento y la

película han probado que los bastiones personales pueden tambalearse en el camino del conocimiento del propio ser en conjunción con otros, mas su estructura compleja proseguirá denunciando la búsqueda incesante del fenómeno estético.

Conclusión

Cox y Antonioni han propuesto interpretaciones innovadoras de los cuentos de Borges y Cortázar representando la postura particular de los autores argentinos; en una serie de imágenes proteicas han enlazado las acciones con los planos emocionales y racionales dirigiendo a la audiencia hacia el campo metafísico. Cox ha visualizado en los símbolos de los espejos, las figuras geométricas, los laberintos y los colores, los conceptos borgeanos sobre el azar o destino y las características infinitas del tiempo y del espacio. La trama policial se eleva hasta lograr que el instante sea el motor estructurador de las fuerzas del presente y del porvenir en sentido profético. *Death and the Compass* redefine de acuerdo con Borges, la imagen de la condición humana en su entorno. Por su parte, Antonioni ha reconstruido la imagen del artista y su relación bélica con la realidad. El artista con su carga de subjetividad colisiona con una realidad adversa que el arte no puede modificar. Pero el intento está siempre presente, ese intento que surge naturalmente al crear algo nuevo o denunciar esquemas caducos. La película *Blow-Up* sigue a Cortázar en sus intentos por cambiar la vida, por despertar la conciencia a otra realidad, facilitando la ruptura de la inteligencia razonada y de lo rutinario.

Cox y Antonioni no sólo han adaptado las ficciones Borges y Cortázar, sino que han elegido transformar los textos literarios en películas que sirvan como catarsis. Al valerse de un medio tan propicio como la literatura, la fotografía y la música, han provisto a la audiencia con nuevas herramientas para valorar el arte cinematográfico como una fuente de reflexión y conocimiento. Narrar con imágenes desde el comienzo, o desde el final, configura una liberación, una respuesta. De esta manera, Cox y Antonioni intentan desentrañar los postulados de Borges y Cortázar desde planos diferentes para superar las apariencias y llegar a otra dimensión. La única forma es por el arte mismo que abrió la puerta. En la transitoriedad de

los momentos de apertura surgen formas alternativas de percepción que amplían el campo del saber. En estos paréntesis, las grietas descubren el espacio infinito detrás del muro de las limitaciones. Así el arte denuncia su misión: la de permitir al hombre buscarse a sí mismo y a los demás en un sistema de relaciones que no tiene nada que ver con lo establecido sino con lo posible.

Obras citadas

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

---. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

---. "La encrucijada de Berkeley". *Nosotros* 52 (1923): 359-365.

Blow-Up. Director Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Mayer (UK), 1966. Film.

Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

Death and the Compass. Director Alex Cox. Estudios Churubusco Azteca S.A., KHB Productions, 1992. Film.

Nietzsche, Federico. *El eterno retorno*. Traducción de Eduardo Ovejero y Mauri. Buenos Aires: Aguilar, 1974.

---. *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Traducción de Oscar Caero. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1978.