

## **EL MITO DEL CORAJE EN LOS ORILLEROS: DE BORGES Y BIOY CASARES A RICARDO LUNA**

**OULEGO, Daniela**

[formal\\_dani@hotmail.com](mailto:formal_dani@hotmail.com)

PIDAV, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

### **Resumen**

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribieron en conjunto el guión cinematográfico *Los orilleros* (1955). En el prólogo los autores postulan que ese texto es la concreción de “la mitología oral del coraje” (2005: 11). De esa manera, se vincula el código criollista del culto al coraje con la oralidad desde la noción de mito. Según Beatriz Sarlo, entre las cualidades naturales del orillero —habitante del espacio imaginario de las *orillas* en los márgenes de la ciudad— se destacan el “coraje y el desafío” (2003: 49). En este sentido, los personajes del guión son sobrevivientes del siglo XIX en las primeras décadas del siglo XX.

En relación con lo anterior, Borges en su cuento “El desafío” menciona a *Los orilleros* como ejemplo del culto al coraje por constituir un relato sobre un duelo motivado por una búsqueda. De igual modo, en el prólogo del guión, Borges y Bioy Casares establecen un paralelismo entre la temática de la búsqueda —que motoriza el accionar del protagonista— y la epopeya. En otras palabras, mientras que los argonautas buscaban el Vellochino de oro, en la actualidad “agrada misteriosamente el concepto de una busca infinita o de la busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas” (2005: 10).

En razón de esto, nos proponemos indagar<sup>1</sup> en la reapropiación de la materia mítica —concebida como herramienta de análisis— en *Los orilleros*

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto PIA HyC 57 *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global.*

desde una perspectiva nacional. Para ello, nos serviremos de la noción de oralidad en sentido amplio debido a que se estudiará en referencia a la transmisión de relatos de manera oral y, a su vez, para aludir a las intervenciones musicales de los payadores. Asimismo, se realizará un estudio comparado entre el guión y la transposición fílmica *Los orilleros* (1975) dirigida por Ricardo Luna. El abordaje hará especial énfasis en la reformulación de la temática de la búsqueda en imágenes audiovisuales en tanto ilustración del ocaso del criollismo en la cinematografía nacional.

### **Palabras clave**

Borges, Bioy Casares, *Los orilleros*, Mito, Culto al coraje

### **Palabras iniciales**

El vínculo entre el escritor Jorge Luis Borges y el cine duró varias décadas y desarrolló múltiples aspectos. En este sentido, entre 1929 y 1944 se desempeñó como crítico de cine en las revistas *Crítica*, *El Hogar* y *Sur*. Por los mismos años, en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935) aludía a la influencia de los primeros films del director austro-norteamericano Josef von Sternberg —especialmente *La ley del hampa* (1927) y *Los muelles de New York* (1928)— en su narrativa. De ese modo, encontraba en ciertos procedimientos de escritura como “las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (2005:5) recursos análogos al lenguaje audiovisual.

Borges también escribió varios guiones cinematográficos junto a Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, sólo *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* fueron publicados en un mismo libro por la Editorial Losada en 1955. En su cuento “El desafío” refiere al relato oral que escuchó en Palermo —denominado en ese entonces la “Tierra del fuego”— e inspiró el guión *Los orilleros*. La historia versa sobre el enfrentamiento entre el cuchillero Juan Muraña —habitante de las orillas del Norte— y un hombre de los suburbios del Sur que lo incita a pelear por su fama de hombre de coraje. Durante el combate los contrincantes “se hieren, Muraña, al fin, lo *marca* y le dice: *Te dejo con vida para que volvás a buscarme*” (1955: 159). Borges rememora el desinterés de ese duelo como fuente de inspiración de los cuentos “Hombre pelearon” y “Hombre de la esquina rosada”.

Además, en “El desafío” Borges alude a las novelas *Juan Moreira* (1879) y *Hormiga negra* (1881) de Eduardo Gutiérrez en tanto exponentes del culto al coraje. Al igual que la producción literaria folletinesca de signo criollista, en el cuento “Juan Muraña” —publicado en *El informe de Brodie* (1970)— se retoma la leyenda del personaje legendario del relato oral. En esa última entrega Muraña está muerto y es evocado desde el recuerdo contradictorio de ser un desalmado y, al mismo tiempo, un hombre de acción. Su figura aparece encarnada en un puñal con el propósito de vengar a su familia.

Según Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié, el guionista Ulyses Petit de Murat declaró que *Los orilleros* era “infilable” (2016: 149). Asimismo, Borges afirmó que las productoras “rechazaron con entusiasmo” (1955: 159) el proyecto. Sin embargo, en 1975 se estrenó una transposición cinematográfica dirigida por el cineasta Ricardo Luna.

### **Los orilleros de Borges y Bioy Casares**

En el prólogo del guión los autores postulan que *Los orilleros* es la concreción de “la mitología oral del coraje” (2005: 11). De esa manera, se vincula el código criollista del culto al coraje con la naturaleza oral del mito. En palabras de Beatriz Sarlo, entre las características del orillero —habitante del espacio imaginario de las *orillas* en los márgenes de la ciudad— se destacan el “coraje y el desafío” (2003: 49). En cambio, el compadrito arrabalero imita de modo exagerado las cualidades naturales del orillero.

En el guión cinematográfico la dicotomía cobardía-valentía se pone de manifiesto de distintas formas. En una primera instancia el enfrentamiento entre el Norte y el Sur —tópico ampliamente explorado por Borges— expone un acto de cobardía. Es decir, un grupo de muchachos del Norte comandados por Viborita ataca a Fermín Soriano —un orillero de San Cristóbal Sur que se dice ahijado de don Eliseo Rojas— por diversión pero también para demostrar poder. El episodio concluye con Soriano herido en el rostro y la llegada de dos vigilantes que refuerzan su condición de forastero a través del apodo “Juan de afuera” (2005: 22).

Por su parte, el personaje de Julio Morales se arrepiente de haber participado del ataque. Durante su conversación con Clemencia Juárez se entera de la existencia de don Eliseo Rojas —“un guapo antiguo” (2005: 23)— y reflexiona sobre la ausencia de hombres valientes. Ese pensamiento se reafirma en el encuentro en la herrería con Soriano donde Morales reconoce que fue un acto a traición y expresa: “siempre me tuve por valiente, pero ahora ya no sé qué pensar” (2005: 30). De ese modo, Morales se traslada del Norte hacia las cercanías del Once para emprender su búsqueda del hombre de coraje don Eliseo Rojas con el propósito de desafiarlo y, así, probar su valentía.

En este sentido, la dicotomía cobardía-valentía opera como disparador del accionar del protagonista en el guión. A su vez, para Borges y Bioy Casares el móvil esencial en *Los orilleros* es “la emulación” (2005: 10). Por lo tanto, la imitación de los valores anticuados del guapo Eliseo Rojas motoriza la búsqueda de Morales. No obstante, la emulación también se manifiesta por el juego de dobles que encarna el personaje de Ponciano Silveira cuando se hace pasar por Rojas con quien sólo comparte la estatura y el reloj con sus iniciales. A diferencia de la búsqueda de Morales, la motivación de Silveira se sustenta en vengar la muerte de su hermano.

Sin embargo, Morales demuestra su valentía antes del encuentro con el malevo en la escena que transcurre en la confitería donde impide un robo. Luego de observar el extraño comportamiento de un sujeto servil, Morales lo toma del cuello y recupera las carteras que había robado. Aunque le saca el puñal del chaleco lo deja escapar porque “no es justicia” (2005: 47), es decir, no pertenece a la policía. Entonces, con ese gesto se arma para el futuro duelo y, al mismo tiempo, expone sus principios en consonancia con los guapos antiguos.

Siguiendo con esta línea, más adelante en el guión Morales se encuentra con el personaje de don Lucas frente a una fonda. Ese personaje borgeano — parece estar soñando con algo que ya pasó— que lanza cuchillazos al aire con un puñal imaginario opera como otro modelo de hombre a seguir. Morales se entera de su fama por el relato de un mozo del lugar que le cuenta sobre su enfrentamiento en el pasado con un grupo de negros de Morón. Esa narración deriva en la siguiente reflexión de Morales: “Está viejo, está medio loco, pero nunca pierde ese día en que demostró que era un hombre” (2005: 53).

Inmediatamente después, la acción se traslada al reñidero en tanto materialización audiovisual de la violencia imperante en el ambiente. En relación con esto, el personaje de Soriano demuestra su hombría mediante su accionar de extrema crueldad con los animales. Así, en el reñidero tortura a un gallo mientras suena la mazurca de Chopin —que se escuchó durante la muerte de Postemilla— con el propósito de enfatizar la metáfora audiovisual. Para Javier de Navascués, la escena en la que Soriano asesina de un disparo al caballo de don Eliseo Rojas se puede asemejar al episodio de la novela *El sueño de los héroes* (1954) —escrita por Adolfo Bioy Casares— en el que Antúñez y Valerga matan a un caballo durante el carnaval. De ese modo, se expone “la violencia inútil, el sadismo implícito de ciertas actitudes viriles” (1997: 131).

Retomando la dicotomía cobardía-valentía, a lo largo del guión también se expone a través de los parlamentos de los personajes en reiteradas ocasiones. Un ejemplo emblemático de esto es la frase que Elena Rojas —la hija del guapo— le dice a Morales: “Para ustedes, los hombres, sólo hay cobardía y

valor. Hay otras cosas en la vida” (2005: 76). Esa reflexión refuerza el código criollista del culto al coraje y, a su vez, añade la visión femenina del asunto que introduce el tono melodramático en el guión.

Otro recurso por el cual se pone en evidencia el vínculo cobardía-valentía en *Los orilleros* es por los duelos. Según Alan Pauls, en su literatura Borges “multiplica los *duelos*, como si escribir fuera simplemente ir declinando, variando, disfrazando una misma escena original: la escena de dos hombres que se enfrentan en un combate definitivo, a matar o a morir” (2004: 38). En este sentido, la *relación de fuerzas* constituye uno de los principales motores de su obra literaria. De igual modo, se podría interpretar a *Los orilleros* como una sucesión de duelos entre distintos personajes. Sin embargo, el guapo don Eliseo Rojas no muere durante un duelo sino que recibe dos balazos sin lograr defenderse. De acuerdo con el código criollista del culto al coraje esa sería una muerte a traición. También Luna y Soriano son asesinados de manera desleal.

Recapitulando la noción de “mitología oral del coraje” postulada por Borges y Bioy Casares, en el guión la oralidad ocupa un lugar preponderante. Como mencionamos, la historia se encuentra inspirada en un relato de naturaleza oral. Si bien pueden identificarse expresiones del lenguaje orillero (como “afeitar en las zanjas”, “poner el barbijo”) que intentan “conservar la voz y la entonación de los protagonistas” (Barrenechea, 1984: 126) reales, los autores aluden al lenguaje popular más por el tono y la sintaxis que por el vocabulario.

En el comienzo del guión se indica que la acción transcurre en un bar en el año 1948. En este sentido, “los orilleros de Borges son sobrevivientes de las últimas décadas del siglo XIX en las primeras del XX” (Sarlo, 2003: 49). Por la descripción de Julio Morales —como un hombre viejo con “una dignidad de otra época” (2005: 15)— se supone que el relato aconteció en el pasado. Además, en la secuencia inicial se señala que se escucha la voz del personaje de Morales —“tranquila y firme” (2005:15)— a cargo de la narración. De ese modo, la propuesta de relato cinematográfico de Borges y Bioy Casares se enmarca dentro de un prolongado *flashback*. Por lo tanto, el ataque a Fermín Soriano y el episodio en el que gana el gallo de Pagola en el reñidero constituyen recuerdos narrados por Morales oralmente.

Asimismo, se evoca el ámbito de la oralidad en el velorio de don Faustino donde los asistentes comparten habladurías sobre el difunto. Aunque no se precisan las circunstancias de muerte a través de las frases: “siempre fue el partidario más sincero” y “Hombres así son los que precisa la patria” (2005: 25) se sugiere que don Faustino estaba vinculado a la política. Durante el velorio también tiene lugar el relato de Postemilla quien narra en primera persona el ataque a Soriano. Una barra de muchachos escucha con atención y le pide que vuelva a “contar la fábula” (2005: 25) para poder memorizarla. Más adelante, Postemilla fallece mientras es perseguido por dos vigilantes. Entonces, deviene

leyenda desde la oralidad y es el personaje de Viborita quien relata a Clemencia que “murió en su ley” (2005: 31).

Para Walter Ong, “la memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas” (1987: 73). En relación con esto, la fama de don Eliseo Rojas se perpetúa en la oralidad mediante la transmisión de sus hazañas. Así, en una cantina Morales escucha el relato sobre el enfrentamiento entre Rojas y el emponchado quien recibió lonjazos por querer imponer su ley en una pulpería. Incluso, la muerte de Rojas se recupera oralmente a través del recuerdo de Elena.

Al igual que en la literatura popular de corte criollista, en *Los orilleros* hay intervenciones musicales de payadores. Sin embargo, el guitarrero solitario que Morales escucha en un almacén no declama sobre las hazañas del guapo del lugar sino que canta sobre el pueblo Carmen de Las Flores. Probablemente, su inclusión en el guión descansa en la intención de reelaborar el aspecto oral del relato desde el tono “romántico” (2005: 10) al que refieren Borges y Bioy Casares en diálogo con los relatos del autor Robert Louis Stevenson.

Siguiendo con esta línea, en el prólogo los escritores encuentran en la pasión por la aventura ecos de la epopeya. De ese modo, establecen un paralelismo entre la temática de la búsqueda —que motoriza el accionar de Julio Morales— y la epopeya. En otras palabras, mientras que los argonautas buscaban el Velloccino de oro, en la actualidad “agrada misteriosamente el concepto de una busca infinita o de la busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas” (2005: 10). En este sentido, el guión se reapropia del mito clásico —concebido como herramienta de análisis— en distintos momentos.

En la escena en la que Soriano va a buscar a Silveira se indica que “hay un complicado paisaje romántico (un volcán, un lago, un templo griego, en ruinas un león, un niño tocando la flauta)” (2005: 39). Esa marcación sobre la puesta en escena puede funcionar de modo anticipatorio sobre la conspiración que se está armando en contra de don Eliseo Rojas. Más adelante, un encuadre asocia una “Diana de mármol” (2005: 55) —diosa de la caza en la mitología romana— con la figura de don Ismael Larramendi, personaje que pergeña la conspiración. De esta manera, se refuerza el valor indicial de la puesta en escena que anticipa mediante referencias al mundo clásico la incipiente cacería humana.

En cuanto al sistema de personajes, se puede identificar a un posible *áγγελος* o mensajero criollo encarnado en el rol de un niño glotón. A cambio de unas monedas el chico le transmite a Silveira un mensaje enviado por Luna sobre el golpe que están tramando: “no hay que dejar que Morales llegue antes de hora a casa de don Eliseo” (2005: 42). En la reformulación de ese personaje

característico de la tragedia griega se añaden ciertos *gags* cómicos porque está más atento a comer pasteles que a transmitir el recado.

Durante el baile en el que se conocen Elena Rojas y Julio Morales se indica la presencia de una vieja negra que está tejiendo. Aunque la mujer afirma no conocer su propia identidad, posee la capacidad de vaticinar el destino de los demás. Cual vieja agorera de la Antigüedad —o diosa del destino denominada “Parca” (De Navascués, 1997: 133) de la mitología romana— la anciana predice: “La niña va a perderlo todo y va a encontrarlo todo. El niño no va a hallar lo que busca; va a hallar algo mejor” (2005: 79). Esos parlamentos vuelven a remitir a la temática de la búsqueda —en línea con la reapropiación de la epopeya— debido a que preanuncian por un lado, el desencuentro entre Morales y don Eliseo Rojas y por otro, el vínculo amoroso que unirá a Elena con Morales. Así, estos personajes constituyen al “héroe y la heroína” (2005: 9) de la aventura.

En relación con lo anterior, los presagios de la anciana ponen en evidencia la incidencia de una instancia superior asociada a la noción de destino inexorable propia del legado trágico. Esa cuestión es motivo de reflexión de parte de los personajes en distintos momentos del guión. Por ejemplo, en la escena en la que Elena regresa a la casa de don Eliseo le dice: “Nadie elige su destino, padre” (2005: 89). Además, antes del duelo entre Morales y Silveira este último personaje expresa: “Estaba de Dios que nos volveríamos a encontrar” (2005: 101). Precisamente, la frase “estar de Dios” significa “estar escrito o destinado”.

Años más tarde, Borges y Bioy Casares escribieron en conjunto el guión cinematográfico de *Invasión* (Santiago, 1969). Si bien la historia versa sobre otras cuestiones consideramos que *Los orilleros* podría haber funcionado como un primer borrador debido a la cantidad de elementos que se reiteran en ambos guiones. No es casualidad que en la “quinta de Los Laureles” (2005: 75) es el lugar donde los hombres prueban su valentía con reflexiones similares. Además, hay *signos* (Amado, 2004: 25) que operan como presagios. Mientras que en *Los orilleros* una anciana vaticina la muerte de Rojas, en *Invasión* el sonido de un chajá anticipa el asesinato de Moon.

### **Los orilleros de Ricardo Luna**

Para Elina Tranchini, el cine constituyó “uno de los ejes de relevo del discurso criollista” (Tranchini, 1999: 117). Por ello, sostiene que desde el período silente hasta bien avanzada la década del cuarenta se pudo percibir la incidencia del imaginario criollista en las producciones de la cinematografía nacional. Según Ezequiel Adamovsky, el “primer peronismo” se apropió del criollismo en todos sus niveles “desde la oratoria de Perón y sus políticas hasta las

manifestaciones de sus seguidores, pasando por las discusiones de sus intelectuales” (2019: 153). Más adelante, en el marco del clima cultural de las décadas del sesenta y setenta se volvió a recuperar el legado criollista en películas como *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972), *Juan Moreira* (Favio, 1973), *La vuelta de Martín Fierro* (Dawi, 1974) y *Yo maté a Facundo* (del Carril, 1975).

*Los orilleros* de Ricardo Luna se estrenó el 23 de octubre de 1975 durante el denominado “tercer peronismo” bajo la presidencia de Isabel Martínez de Perón. A diferencia del guión, en el film se suprimen los saltos temporales al pasado y la narración ya no está a cargo del personaje de Julio Morales (Antonio Grimau). La linealidad del relato y el cambio en el punto de vista apelan a una estética realista que la distancia del universo ficcional creado por Borges y Bioy Casares. Probablemente, esa decisión del cineasta descansa en la intención de denunciar las prácticas fraudulentas de la política a principios del siglo XX.

De ese modo, el film indaga en una cuestión que en el guión sólo se infiere por los rumores en el velorio de don Faustino. Por lo tanto, don Eliseo Rojas (Rodolfo Bebán) trabaja como puntero para un partido político. Entre las variadas tareas que realiza el guapo para garantizar el triunfo en las elecciones se contempla el trabajo “sucio” de, por ejemplo, conseguir libretas de fallecidos. La inclusión del personaje de Crecencio Villalba, empleado de Rojas, responde al desarrollo de ese aspecto en la película debido a que es el encargado de transportar esas libretas. No obstante, Villalba muere de un disparo por la espalda víctima de un crimen por encargo. En la escena anterior a ese asesinato a traición se muestra una riña de gallos en una clara analogía con el ejercicio de la violencia en el ámbito de la política.

Por su parte, el agregado del personaje secundario de Ferrari —amigo de Morales— también responde a la estética realista del film pero su funcionalidad en el relato es la de denunciar la explotación laboral. En una de las primeras imágenes se vincula a don Eliseo Rojas con ese entramado de injusticias cuando —acompañado por Fermín Soriano (Alberto Argibay)— reparte una paga miserable a los trabajadores del campo. Ante el reclamo de uno de los peones, Soriano responde en un tono agresivo. En cambio, Ferrari —ligado al Partido Comunista por el Manifiesto que envía a la imprenta y el color rojo de su pañuelo— lucha por los derechos de la clase obrera y se expresa en contra de la explotación laboral. A diferencia de Morales, la búsqueda que motoriza a Ferrari es de índole política ya que está vinculada a la igualdad de condiciones laborales. Además, descrea del código criollista del culto al coraje porque concibe al término valentía como la fraternidad entre hermanos de clase. Esa cuestión se enfatiza en el film por el agregado de una función teatral con motivo del día del trabajador en una Central obrera.

Con respecto a la reelaboración cinematográfica de la materia mítica en tanto herramienta de análisis, en la película se diluyen las referencias al mundo clásico en línea con la estética realista. Por ello, se suprime el personaje de la anciana vidente y el niño glotón ya no oficia de mensajero sino que simplemente aporta *gags* de comicidad cuando es regañado por su madre. Sin embargo, la inclusión del personaje de Rosa Villalba (Inda Ledesma) —mujer de Crecencio Villalba— otorga carácter sobrenatural al film. Es decir, intuye que algo malo le pasó a su marido luego de recibir señales enviadas por la virgen. Después de que llega el caballo de Crecencio manchado de sangre, Rosa maldice a don Eliseo Rojas: “aunque se crea que estas paredes lo defienden, usted se hunde cada vez más. No va a tener paz, lo van a enterrar con los ojos abiertos”.

Más adelante en la película, se retoma la dimensión supersticiosa en la escena en la que don Eliseo Rojas le relata a una prostituta (Egle Martin) que soñó que tenía el pecho bañado en sangre. No obstante, esa pesadilla de carácter premonitorio no aparece representada en línea con la estética realista. Asimismo, el film añade al guión el cumpleaños de Elena Rojas (Berta Roth) con el propósito de que luciera el vestido de novia de su madre difunta. Sin embargo, el atuendo no es de color blanco sino negro porque —según le cuenta Rojas— su madre estaba de luto por el fallecimiento de su padre. De ese modo, el vestido opera como indicio de la inminente muerte del guapo.

La película *Los orilleros* de Ricardo Luna resemantiza la “mitología oral del coraje” del guión de Borges y Bioy Casares desde las primeras imágenes. En la secuencia inicial se vislumbra a don Eliseo Rojas jugando al truco en una pulpería. Su adversario hace trampa y es aleccionado con el puñal de Rojas en una mano. Entre los parroquianos que son testigos del suceso se puede identificar a Morales que queda impactado por el accionar del guapo. Probablemente, esa secuencia funcione como la reformulación audiovisual de la anécdota del emponchado. Es decir, a diferencia del relato oral del guión, el cineasta construye la fama de Rojas mediante imágenes y sonidos que recrean una de sus tantas hazañas. De igual modo, la leyenda de don Lucas no se repone desde la oralidad pero se puede visualizar a ese personaje ebrio que tira cuchillazos al aire. Esa escena deriva en la reflexión de parte de Morales sobre el motivo de su búsqueda “es como buscar algo en qué creer, el cuchillo me da fe”. Por el contrario, Ferrari se manifiesta en desacuerdo con el culto al coraje y, así, deja en evidencia el inicio de una nueva era alejada del criollismo.

La dicotomía cobardía-valentía también aparece en los parlamentos de los personajes. Por ejemplo, en el enfrentamiento en la pulpería entre Morales y Ponciano Silveira (Oscar Ferrigno) se alude explícitamente a esos términos. La provocación oral de Silveira hace que Morales desenvaine su puñal y lo incite a pelear para demostrar su valentía. Empero, el duelo no se concreta y queda postergado para el futuro encuentro en el Portón de Los Laureles. Más

adelante, Soriano le dice al personaje de Luna (Franklin Caicedo) una frase textual del guión: “soy un cobarde que siempre se las dio de valiente” (Borges y Bioy Casares, 2005: 93).

En la película los personajes femeninos también vinculan el concepto de hombría al coraje. Así, en una de las primeras escenas se muestra el diálogo entre Morales y Clemencia Juárez sobre don Eliseo Rojas donde se lo define como “uno de esos guapos antiguos que quedan pocos”. Esa conversación resulta de vital importancia porque impulsa a Morales a emprender la búsqueda de Rojas y, al mismo tiempo, de su propia valentía. Después en el film, Ercilia Larramendi (María Leal) —hija de Ismael Larramendi (Osvaldo Terranova)— confirma la fama de don Eliseo Rojas cuando le dice a Elena: “a tu padre todos lo respetan”. De ese modo, las mujeres parecen acordar con el código criollista del culto al coraje. A diferencia del guión, la película marca una distinción de géneros en el ámbito de la política. En relación con esto, Eliseo Rojas le aclara a una prostituta: “no me gusta hablar de política con mujeres”. Es decir, esa práctica sólo atañe a los hombres.

En el guión de Borges y Bioy Casares el abuso sexual que sufre Elena es recordado por el personaje de Soriano como una humillación a su hombría: “me ordenó que me arrodillara, que le pidiera perdón a Elena. Después me abofeteó delante de Elena. Pero he jurado no volver a acordarme” (2005: 67). Más adelante, Elena evoca el momento del abuso —que se repone desde un *flashback*— con la siguiente expresión: “fue una cosa horrible” (2005: 86). De esa manera, se puede relacionar con el cuento de Borges “Emma Zunz” —publicado en *El Aleph* (1949)— donde la protagonista finge un abuso para vengar la muerte de su padre. En el relato el narrador explica: “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (Borges, 2006: 89).

En cambio, en la película Elena no menciona esa frase ni hay un salto temporal al pasado sino que el abuso se muestra dentro del orden lineal del relato. La situación se modifica con respecto al guión porque no es don Eliseo Rojas quien descubre el hecho y defiende a Elena sino el personaje de una anciana (Milagros de la Vega). Sin embargo, la escena en la que Rojas castiga y humilla a Soriano delante su hija reproduce textualmente los parlamentos del guión. Como Soriano no presta resistencia, el guapo le pregunta: “¿qué hacés que no te defendés como un hombre?” (2005: 87). De ese modo, una vez más la película vuelve a enfatizar en la ligazón existente entre hombría y coraje.

En cuanto a la noción de emulación como móvil de *Los orilleros* mencionada en el prólogo, en la transposición cinematográfica se explora a través de la duplicación de ciertos personajes. El cineasta apela a ese recurso, por ejemplo, en la escena en la que Soriano —luego del abuso sexual y bajo los efectos del alcohol— vislumbra a Elena en la figura de una prostituta (Sara Bonet) reflejada

en un espejo. En consonancia con la postulación de que la emulación “sugiere personajes moralmente mejores” (Borges y Bioy Casares, 2005:10), el film incorpora una escena en la que Rojas le manifiesta a su reflejo en el espejo su deseo por salir de la política. Mientras observa su daga se escucha la voz del doctor Tejada —como materialización de un pensamiento interior— que le dice: “reciba usted este recuerdo como prueba de su fidelidad a la causa”. En este sentido, se puede establecer un paralelismo con el personaje de *Juan Moreira* de la novela de Eduardo Gutiérrez que cuando ingresa a la política recibe una daga de regalo del doctor Alsina a modo de iniciación en las prácticas violentas.

En la última secuencia del guión escrito por Borges y Bioy Casares la búsqueda de Morales no se concreta debido a que llega tarde al encuentro con Rojas. Por lo tanto, en vez de batirse a duelo con ese guapo antiguo se enfrenta con Silveira para, así, vengar al fallecido. En esa escena tiene lugar uno de los pocos combates a cuchillo: “Pelean con grave decisión, sin apuro, como ejecutando un trabajo” (2005: 102). Como la llegada de la partida policial interrumpe el duelo, Morales arroja el cuchillo al agua en un gesto conciliatorio pero es atacado a traición por Silveira que cae al río luego de trastabillar. El gesto de arrojar el cuchillo se halla en vínculo intertextual con una de las cartas publicadas en *Evaristo Carriego* en la cual se relata que —durante un duelo con el negro Fustel— “el forastero tiró el facón y, tendiéndole la mano a su contrincante, le dijo: “Usted es más hombre, amigo” (Borges, 1955: 169).

El guión termina con el encuentro entre Elena Rojas y Julio Morales —tal como la anciana lo había vaticinado— que sellan su amor con un beso. En relación con esto, en el prólogo Borges y Bioy Casares advierten a los lectores de que el film respeta las convenciones del “*boy meets girl* y el *happy ending*” (2005: 9) propias de las primeras películas del cineasta Josef von Sternberg. En su ensayo “La Postulación de la Realidad” —publicado en *Discusión* (1932)— Borges se refiere a la filmografía de von Sternberg —especialmente *La ley del hampa* y *Los muelles de New York*— como “novelas cinematográficas” (1957: 31) por recrear una atmósfera a través de la sucesión de momentos significativos. De ese modo, Borges encuentra en el cine el procedimiento para narrar mediante imágenes, parafraseando a Edgardo Cozarinsky.

Para concluir, en la secuencia final de la película de Ricardo Luna, se vuelve a apelar al recurso de la emulación cuando el personaje de Morales ingresa a la casa de Rojas y toma el puñal, el rebenque y el poncho del guapo. Luego, cambia su sombrero y —una vez caracterizado como don Eliseo Rojas— Elena vislumbra en Morales la figura de su padre. A diferencia del guión de Borges y Bioy Casares, el duelo entre Morales y Silveira no se concreta. Si bien se reitera el gesto de arrojar el puñal, en la película ilustra el ocaso del criollismo en la cinematografía nacional. La transposición tampoco se apropia del desenlace feliz de la pareja sino que mientras Elena permanece quieta junto a

las pertenencias de su padre —como materialización de un tiempo pasado—  
Morales parte solo y desarmado en una nueva búsqueda.

## Bibliografía

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bioy Casares, A. (2005). *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1955). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_ (1957). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_ (1997). *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_ (2005). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_ y Bioy Casares, A. (2005). *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_ (2006). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- Brescia, P. (1995). "El cine como precursor: Von Sternberg y Borges". *Espacios de crítica y producción*. Número 17: pp. 64-70
- Cozarinsky, E. (1974). *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur.
- De Navascués, J. (1997). "Borges y Bioy Casares en el cine: *Los orilleros*". En Dhingra, A. (ed.) *Jorge Luis Borges. In memoriam* (pp.127-136). Nueva Delhi: JNU.
- Gutiérrez, E. (1980). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Neifert, A. (2003). *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oubiña, D. (2007). "El espectador corto de vista: Borges y el cine". *Variaciones Borges*. Número 24: pp. 133-152.
- Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piglia, R. (1979). "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*. Año 2, Número 5: pp. 3-6.
- Sarlo, B. (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Tranchini, E. (1999). "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista". En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (pp. 101-173). Buenos Aires: FAIGA.