



Z: Hugo Santiago; **G:** Jorge Luis Borges, Hugo Santiago; **Pr:** Hugo Santiago, Proartel S.A.; **Z:** Ricardo Aronovic; **M:** Edgardo Cantón; **A:** Olga Zubarry, Lautaro Murúa, Juan Carlos Paz, Martín Adjemián, Daniel Fernández, Roberto Villanueva, Lito Cruz, Jorge Cano, **Z/B, 123 min. DCP**

Invasión

1962, Argentina

Seisinoa

Berrogeita hamarreko hamarkadaren amaiera eta hurrengo hamarkada osoa aldaketa sakoneko garaia izan ziren zinemagintzaren alorrean. Orduan gertatu zen lurrikararen intentsitatea atzemateko modu bakarra dago, irakurketa zinemazale peto aski ugariak alde batera utzita: zinema beharrezko eremu-sakontasunez kokatzeko aukera emango duen objektibo angeluhandi baten ikuspuntua hartzea. Izan ere, zineman urte horietan gertatu zenaz ez litzateke ezer ulertuko, baldin eta bi lurralde esanguratsurekin harremanetan jarriko ez bagenu: alde batetik, “Bigarren Abangoardiak” izenez ezagutzen den horretan sartzen diren haustura artistiko askotarikoen lurraldea, eta, bestetik, asebetetze-sentsazio arrisksuan goxo dauden mendebaldeko demokraziak, komunismo tradizionalaren kanpoko etsaiarekiko harremanak “gerra hotza” izenekoaren bitartez kudeatu zituztenak, lozorrotik astindu zituen eklosio politikoaren lurraldea. Bitartean, “barrualdeko frontean”, garaiko giroaren bultzadaz behin betiko iraungitzeko zorian zegoen usufuktu kolonial batean oinarrituta irauten zuten bizirik, eta eguneroko bizitzan gero eta nabarmenagoak ziren oposizio-modu berriak, ezkerreko alderdi tradizionalen kapitalismoarekiko “lankidetzaz” zalantzan jartzen ari zirenak. Horren ondorioz, mendebaldeko gizarteentzat zementu gisa erabiltzen ziren konbentzio ideologikoei astindu handiak eragin zizkien ikasle mugimendu gero eta aldarrikatzaileagoak; AEBetan, mugimendu hori lotuta zegoen eskubide zibilen aldeko borrokarekin eta haren eskutik zihoan arraza-gatazkekin, baita Vietnameko gerraren aurkako jarrerarekin ere, harik eta 1973an iparramerikarrak handik erabat erretiratu ziren arte. Hori gutxi ez, eta Latinoamerikak astindua jasan zuen 1959ko urtarrilean “kastrista bizardunak” Habanan sartu eta Fulgencio Batistaren diktadura *gorilaren* aurkako liskar armatuaren arrakasta bistaratu zutenean. Horren ondoren, Kubako erregimen berriak, deriba geldiezinean, II. Mundu Gerra amaitu ostean komunisten kontrolpeko Europako ekialdeko herrialdeetan ezarri zenaren antzeko formula politikora jo zuen. 1968. urtea eta urte horretako maiatza sistema kapitalistari eragin zioten astinduen sinekdoka eta ikurtzat har daitezke, baina, “burdinazko hesiaren” atzeko gero ete erregimen zurrungoetan ere izan ziren horren erreplika nabarmenak, bakoitza bere aldaera bereziak.

Bitartean, eremu artistikoetan adierazpen-forma berriak bilatzeko ahaleginak ugaritzen ari ziren. Guztiz zehatzak izateko asmorik gabe, hainbat gertaera gogoratuko ditugu: berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, Frantzian, “nouveau roman” izenekoaren barruan, “literatura literala” sortu zen –Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute eta bestelako egileekin–, eta haren adierazpen-teknikak deskribapen oso zehatzetan eta mobilizatutako materialaren izaera “optikoa” azpimarratzean oinarritu ziren; “musika kultura” arte kontzeptualaren eta minimalismoaren eremuetara hurbiltzea, John Cage eta beste egile batzuei eta zenbait talde heterogeneo eta sortzailei esker (Fluxus, esaterako); jazz-musikaren presentzia gero eta aktiboagoa, eremu esperimentaletan hedatu ez ezik –John Coltrane–, gero eta gehiago lotuz erresistentzia kulturalarekin eta jazz musikaz

2022.02.25

Zinemaren istorioak (III)

birjabetzearen arloko aldarrikapenekin –Ornette Colemanek bultzatutako *Free Jazz* fenomeno, adibidez–; rock musikak gero eta lotura handiagoa izatea fenomeno sozialekin, besteak beste, “hippismoarekin”, eta musika horretan musikaz kanpoko gertakariak sartzearekin; horren adibide ona da Jimi Hendrixek 1969ko Woodstockeko jaialdian ereserki amerikarra deseraiki izana.

Horrekin guztiarekin batera, estrukturalismo izenez ezagutu zenaren il-dotik pentsamendu teorikoaz birjabetzeko asmoa zuen mugimendua zebilen, helburu bakartzat hartuta tresna kulturalen funtzionamendua ulertzen ahale-gintzea, horiek funtzionatzeko zeuzkaten arauak nabarmenduz.

Gertaeren *maremagnum* hori guztia –oso modu labur eta osatugabean deskribatuta– zuzenean proiektatu zen zinemaren munduan. Horretan, “zinema berria” izenez ezagutu zena agertu zen –haren abatarrik ezagunena *Nouvelle Vague* frantziarra izan zen, *Cahiers du cinéma*ko gazte turkiarrak buru, eta eragin handieneko figura Jean-Luc Godard zela–, eta, bertsiorik politizatu eta erradikalenean, “eguneroko zinema” osatzen zuten aukera kanoniko asko eta asko eskularru baten moduan alderantziz gainera jiratzeko ahaleginetan ibili ziren, horko erabaki ekonomiko hegemonikoak azpimarratuz, zinema klasikoak egilearen figura “ezkutatu” egiten zuela salatuz eta ikusle mota aktiboa-goia izan beharko zuen “zinema berria” eskatuz.

Begien bistakoa denez, Latinoamerika ezin zen lurrikara politiko eta kultural hartatik kanpo geratu. Gai biziki interesgarri horretan sakonduko ez badugu ere, Argentinako zinemaren egoerari buruzko lerro batzuk, gutxiegi, idatziko ditut behintzat, gero jorratuko dugun filmaren irismena eta berezitasuna kokatzeko.¹ Brasilekin eta Mexikorekin batera industria zinematografiko finkatu samarra zeukaten herrialdeetako bat zen arren, Argentinan ez zen izan Brasilgo *Cinema Novo*ekin konparatzeko moduko mugimendurik, ezta zehazten zailagoa den Mexikoko “zinema berriaren” parekorik ere. Arlo politikoan, herrialdeak egonkortasuna galdu zuen, 1955ean peronismoa boteretik eraitsi zuen estatu-kolpearen ondoren. Hainbat gorabehera izan eta gero, indarkeria geldiezineko espiral dramatiko odoltsu batean murgildu zen herrialdea, hurrenez hurren ondorengo hauek gertatu ostean: 1973ko hauteskundeetan Alderdi Justizialistak irabazi zuen, Juan Domingo Perón alderdi horretako buruzagi karismatikoa erbestetik itzuli zen, eta 1974ko uztailean hil, jarraian María Estela Martínez de Perónek hartu zuen bere gain gobernua, 1976ko martxoan Biltzar Militar batek hura boteretik kendu zuen eta herrialdea odol-huste betean sartu zen; haren eragile izan ziren armada kolpista, batetik, eta hirurogeita hamarrek hamarkadaren hasieran borroka armatuan murgildu ziren ezker muturreko erakundeak, bestetik. Borroka armatu hura metodo bortitzak erabiliz akabatu zuten behin betiko, eta hasiera eman zitzaion Argentinako historiaren aro ilunenetako bati.

Hori guztia gertatzen ari zen bitartean, Argentinako zinemak krisi sakona izan zuen hirurogeiko hamarkadan, eta 1946tik 1955era bitarteko lehen administrazio peronistan bizi izandako garai hobeen oroitzapenak betiko ezabatu ziren². Nahiz eta 1957az geroztik Zinematografia Institutu bat abian zen, eta Ekoizpenari laguntzeko sustapen-funts bat erabiltzen zuen –irizpide oso kontserbadoreekin, hori bai–, Argentinako zinemak urte horietan zinema-aretoetako sarreretan beherakada izugarria jasan zuen, Buenos Airesko konurbazioan telebista-kate berriek ezarri zioten lehiaren aurrean, etengabe-ko krisi ekonomikoko testuinguruan. 32 film besterik ez ziren ekoiztu 1958an, eta 23 hurrengo urtean. Aldiz, atzerriko ekoizpenen –batez ere iparramerikarren– estreinaldien erritmoa urteko 500 filmetik gorakoa zen.

Aditu guztiak bat datoz kontu batean: Argentinan nekez identifika daiteke “zinema berria” etiketaren azpian jar daitekeen mugimendu unitario bat. Dena dela, León Fríasek elkarren oso desberdinak diren hiru konstelazio txiki identifikatzea proposatu zuen, aterki horren babesera bil daitezkeenak. Lehenik eta behin, 60ko Belaunaldia deiturikoa, Simon Feldman, David Kohon, Rodolfo Kuhn eta halako egileak bildu zituena; garai hartan “egile-zinema” deitzen zenarekin homologatu zitezkeen. Ondoren, batez ere mundu osoan

izandako eraginagatik, Fernando Solanasen eta Octavio Getinoren *La bora de los hornos* (1968) lana ordezkari izan zuen zinema politikoa, “hirugarren zinema” modura aurkeztua –“hirugarren munduak” behar duenarekin bat dato- rrena–, eta ekinean diren erakunde iraultzaileekin lotua –kasu honetan, garai hartan debekatuta zegoen ezker peronista, gerora borroka armatuari helduko ziona–; ikuslea jarrera aktibo batera itzularazten saiatu zen, irudiak kontsu- mitzean garatzen den jokaera intelektual hutsetik harago; azken batean, Che Guevararen pentsamendutik aldarrikatutako “gizon berriaren” mailako zine- ma. Azkenik, konbentzioen arabera zine “abangoardistagoa” zena, hirurogeiko hamarkadaren amaieran eta hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran ordezkari onena Grupo de los cinco izeneko boskotea izan zuena: Alberto Fisherman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre eta Juan José Stagnaro. Haien lanik adierazgarriena *The Players vs. Ángeles caídos* (Fis- cherman, 1969) izan zen; David Oubiñaren hitzetan, “arrazoibide errealistak jaria kortasuna lortzeko dauzkan mekanismo guztiak irauli ditu eta, arrazioibide horren beraren aurka erabiliz, ‘desartikulatu’ egin du, hari eusten dioten eta jarraipena ematen dioten egiturak agerian utzita”.³

Eta interesatzen zaidan puntura iritsi gara. Orain, Oubiñaren baieztapena neureganatu nahi dut, honako hau adierazi zueneko hura: “60ko belaunaldia- ren azkenetan agertu ziren bi zinemagile aipagarrik soilik lortu zuten aparteko filmak egitea: Leonardo Faviok (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance de Aniceto y la Francisca*, 1967; *El dependiente*, 1968) eta Hugo Santiagok (*Inva- sión*, 1969); ekoizpeneko eta banaketako egitura horien barruan lan egin zuten, baina horietako klixe guztietatik bereizita zirauen leku eszentriko batean”.⁴

Invasión eszentrikotasun horrek arreta berezia merezi du, frogatzen saia- tuko garen bezala, Maria Molinerren *Diccionario de uso del español* hiztegian aurkitu dugun “excéntrico” hitzaren bigarren adierarekin bete-betean bat bai- tator: “Makina baten pieza, erdigunea ez duen puntu baten inguruan biraka, lerro zuzeneko mugimendu bat zirkular bihurtzeko balio duena, eta alderant- ziz”. Beraz, “bihurtzeko”, “lerro zuzeneko mugimendu bat”, “mugimendu zir- kularra”, galderak eragingo dituzten ideia abstraktuak izango dira, bai filmeko hautatze zehatzak oinarritzeko poetikan, bai ondorengo deribazioetan. Eta horretarako, jakina, berriro hasi beharko da.

Sinopsiak

Invasión hiri irudizko edo erreala baten kondaira da; etsai indartsuek setiatua eta beharbada heroiak ez diren gizon gutxi batzuek defendatua. Azkeneraino borrokatuko dira, bukaerarik gabeko borroka dela susmatu gabe.

Jorge Luis Borges⁵

OInvasión lanean *Iliadaren* gaia berritzen da, baina ez da irabazlearen abilezia- ri edo eraginkortasunari egindako kantua, Buenos Airesen oso antzeko Troia bateko defendatzaile gutxi batzuen kemenari egindakoa baizik. Hor ageri dira lagunarteko barrak, tangoak edo milongak. Homerok barkatuko ahal dit: bihot- za beti defendatzaileen alde egoten da.

Adolfo Bioy Casares⁶

Egilea eta haren lana

Hugo Santiago Muchnik (1939-2018) Buenos Airesko Unibertsitatean aritu zen ikasten 1956tik 1958ra bitartean, eta maiz joaten zen Jorge Luis Borgesek Fi- losofia eta Letren Fakultatean (Ingalaterrako eta Ipar Amerikako Literaturako katedra⁷) ematen zituen eskoletara. Garai hartan, 1955ean Perón boteretik eraitsi eta erbestera joan ondoren, gobernu berriak unibertsitateko irakasle izendatu zuen beti peronismoaren aurka azaldutako Borges, nahiz eta inolako egiaztagiri akademikorik ez izan. Aldi berean, austriar jatorriko Hedi Krilla ak-

toreak ematen zituen antzerki ikastaroetan ikasle izan zen Santiago, eta hark ere *Invasión* filmeko taldean parte hartuko zuen gero.

1959an Parisera lekualdatu zen, Arteen Funts Nazionaleko beka bati esker. Han, Ramón Gómez de la Serna eta Jean Cocteau bitarteko zirela, Robert Bressonekin harremanetan lotu zen, eta haren laguntzaile bihurtu; hain zuzen, laguntzaile moduan parte hartu zuen *El proceso de Juana de Arco* (*Le procès de Jeanne d'Arc*, 1962) filmatzen⁸. Santiagok bere pentsamendu zinematografikoa eratzeko erabakigarritzat jo zuen beti orduan ikasitakoa, eta aitortu zuen Bressonek film-idazkerari ekiteko zeukan zorrotasun formalak erabat eraldatu zuela.

35 mm-ko bi film labur egin ondoren (*Los contrabandistas*, 1967; *Los taitas*, 1968), bere lehen film luzea prestatzen hasi zen, eta gidoilari lanetarako lehenengo unetik Jorge Luis Borges izan zuen gogoan. 1967. urtearen erdi aldera (ikus beheko eranskina), Adolfo Bioy Casares Borgesesen lagun min eta kolaboratzaile estuaren bitartez⁹, bi idazleek abian zen proiektuan lankide izango zirela agindu zezaten lortu zuen.¹⁰

Bioyren zuzeneko testigantzak jasotzen duenez, konpromisoa hogei bat foliotara mugatu zen, eta horietan etorkizuneko filmeko gai eta figura batzuk zirriboratu zituzten. Gainera, orri edo zirriborro horiek inoiz publiko ez egiteko klausula zorrotza zeukan lotuta. Horrela izan da une honetara arte.

Hau da une egokia mahai gainean jartzeko hizpide dugun filmaren sorrerari eragiten dion gai bat, baina film hau baino harago doana, Santiagoren obra osoari baitagokio¹¹. Eta, horretarako, beste zinemagile batekin daukan lotura finkatzea da onena, oinarrizko hautaketa batzuk partekatzen baititu harekin. Izan ere, Hugo Santiago, Alain Resnais bezalaxe, zinemagile literarioa izan zen. Resnaisen kasuan bezala, Santiagoren film-proiektu guztiak ez ziren ohiko zinema-gidoilarien lanetan oinarritu, baizik eta idazle ospetsuen lanetan, horiei lehenago idatzitako zerbait egokitzeko eskatu gabe. Aitzitik, film berri baterako libreto original bat idazteko eskatzen zien zinemagileak. Resnaisen 1959tik 1968ra bitarteko film luzeen zerrenda erreparatuz gero, konturatuko gara zinemagileak egindako film adina idazle baliatu zituela bere filmak “konposatzeko”: *Hiroshima, mon amour* (Marguerite Duras), *El año pasado en Marienbad* (Alain Robbe-Grillet), *Muriel* (Jean Cayrol; zeinak, egia da, ordurako idatzia zuen *Noche y niebla* film laburraren testua), *La guerra ha terminado* (Jorge Semprún), *Je t'aime, je t'aime* (Jacques Sternberg).

Zinemagile frantziarrak geroko obretan ere baliatu zuen sortze-eredu hori zinemagile argentinarren obra osoan zehar ageri da orobat, nahiz eta, salbuespen gisa, *Los otros/Les autres* (1974) izeneko haren hurrengo filma ere Borgesek eta Bioy Casaresek idatzi zuten. Gainerakoan, *El juego del poder* Claude Ollier eleberrigile eta zinema-kritikariak sinatutako gidoitik jaio zen, *Las veredas de Saturno* lanak Juan José Saerren idazkera mugiarazi zuen, *Le loup de la côte Ouest* Santiago Amigorenari eskatu zion idazteko, zeinak Ross MacDonaldeen polizia-eleberri bat erabili zuen abiapuntutzat. Azkena izango zuen *El cielo del Centauro* filmean, bera baino askoz gazteagoa zen Mariano Llinas zinemagilearekin batera idatzi zuen gidoia Santiagok.

Eta hori azaltzen ari naiz, bai baitirudi Santiagoren asmakuntza arin gauzatzen zela hark sorrarazten zuen unibertsoaren gainean. Gero idazleekin kolaboratzen zuen unibertso horren narrazioa hedatzeko, haien esku utzita (antza denez) elkarrizketak eratzeko lana –lehenengo bi film luzeei darien Borgesen “usain” nabariak, hein handi batean, dimentsio horretan izan dezake jatorria– eta bere marka pertsonalena inprimatuta uzten zuen eszenaratzeko eta muntatzeko gaitetan; hor, zinemagileak Bressonen etorkia egiaztatu ahal izan zuen.

Santiagok *Invasión*en DVD euskarria argitaratzearekin batera doan dokumentalean kontatzen duenari erreparatuz gero, filmaren gidoia pazientziatzat eraiki zuten urtebetez, Borgesek eta berak, egunero elkarrekin hitz eginez, zinemagileak Liburutegi Nazionalean zeukan bulegoan. Hark, gauez egindako bakarkako lan neketsuarekin osatu zen egitekoa, arratsaldeko sormenaren joan-etorriak zinemarako gidoian sartu ahal izan zitezten.

Azter dezagun une batez filmaren kronologia (beheko eranskina ikusi). 1967ko uztailaren 8an Bioyk eta Borgesek Santiagori eman zizkioten “filmaren laburpena” biltzen zuten folioak. Egun batzuk geroago, hilaren 17an, eszena gehigarri batzuk helarazi zizkioten. Astebete geroago, haien lankidetzaz ordaintzeko txeketa jaso zuten. 1967ko abuztuaren 4tik 1968ko apirilaren 8ra bitartean, Bioy European ibili zen. Bestalde, Borges, Elsa Asteterekin ezkondu berri, AEBetan ibili zen 1967ko irailetik 1968ko apirilera bitartean. Bioyren testigantza arabera, *Invasión* 1968ko maiatzaren 27an hasi zen filmatzen, eta 1969ko ekainaren 24an ikusi zuen lehen aldiz amaitutako filma.

Bi informazioak kontrastatzen baditugu, Borgesen eta Santiagoren elkarlana 1967ko uztailaren amaieratik urte bereko irailera bitartean gauzatu zen, eta, agian, 1968an zehar luzatu zen, Borges AEBetatik itzuli eta filmatzen hasi arteko tarte laburrean –haren lanerako ardura nekez uzta daiteke zinemagileak bere adierazpenetan azaltzen dituen idazlearekin izandako eztabaida lasaiekin-. Egia da urtebete zegoela filma zuzentzeko lanaren eta lehen ikustaldien artean, baina ez dira erraz uztaizten asmatzeko –Santiagoren kontakizunaren arabera, filma pixkanaka sortzen ari zen– eta zehazki gauzatzeko bi une desberdinetako erritmo sortzaileak. Beraz, bada hor zulo beltz bat, hasierako testu bat izatetik –Bioyrek zirrriborrotutako hogeitau folio ospetsuak– filmatzeko gidoi zehatz bat izateko egoerara erraz pasatzea eragozten duena, areago amaitutako film batera, zirriborro helezin batetik irudi eta soinuz ezabaezin batzuen ebidentziara.

Borges eta Bioy Casares

Aldez aurretik aitortuta aztergai dugun filmara Jorge Luis Borgesen imanak gehiago erakarri duela kritika, Bioyren izen on sekretuagoak baino, beharbada garrantzitsua izan daiteke geure buruari galdetzea, *Invasión*en muturrekoa hartzea eragin zion hori hobeto ulertzeko beharrezko pauso moduan, zeren bila zebilen Borges zineman –edo, agian, zer aurkitu zuen–.

Arazo hori ulertzeko bi hurbilketa garrantzitsu dauzkagu. Lehenengoa Edgardo Cozarinskyren lan aitzindaritik dator, zeinak, lehenago aipatu dugun bezala, 1974an *Borges y el cine* izeneko liburuki labur bezain mardula eman baitzuen inprimatzera; izenburua behin betiko modernizatu zen (barra hirurogeita hamartar petoekin!) 1981ean egindako argitaratze berrian: *Borges en /y/ sobre cine*¹². Cozarinskyk argi eta garbi adierazi zuen hori hasieran: Borgesentzat, hasi orduko zinema “narrazioa gauzatzearekin lotuta agertzen da (...) erreferentzien errepertorio eskuragarri moduan, (...) askotariko gaien ilustrazio moduan”. Kontuak horrela ikusita, ezin zaio ukatu “itxurak hedatuz bizitza aberasteko” daukan gaitasuna. Baina, gainera, narrazio-tresna berri horrek baditu idazlearen ikuspegitik bereziki erakargarri bihurtzen duten hainbat dimentsio: lehenik eta behin, ahozkoa baino diskurtsiboagoa den sintaxia mugiarazita, filmek eleberraren sarde kaudinoetatik igarotzea saihesteko aukera ematen dute, “irudi ez-jarriaren bitartez gauzatutako jokaera” bideratzen duen “magia zolia” erabilia, kontakizun idatzian une garrantzitsuak erlazionatzeko erabili ohi den konexio-ehun hori erantziz. Stevensonek “literaturaren itxura plastikoa” deitu zion horrekiko hain sentibera zenak, bat-batean, topo egin zuen Josef von Sternbergen *gangster* filmetan –“orobat une esanguratsuz eginak ziren eleberriz zinematografiko horietan”, berak adierazi zuenez–, “narratorako mekanismo bat narrazio partikular bat baino lehenago eszenaratzeko muntaiarako” metodo apropos batekin, Cozarinskyk azpimarratu zuen bezala, Horri gehitu behar zaio idazlearen uste hau: “Literatoek zeuzkaten betebeharrak epikoak alde batera utzi dituztela dirudien garai hauetan, uste dut izaera epikoa, nahiko bitxia bada ere, *western*ek iraunarazi dutela (...) mende honetan, munduak tradizio epikoari eutsi ahal izan dio Hollywoodi esker, hain zuzen”¹³. Ikusiko dugunez, ez gaude *Invasión* filmetik dirudien bezain urrun.

Bigarren hurbilketa David Oubiñak Borgesen eta zinemaren arteko harremanari buruz egin zuen begiradatik dator, Cozarinskyk urratu zuen bidetik bereizi nahian¹⁴. Hona hemen Oubiñaren abiapuntuko ideia: zinematografoa literaturaren abatar hutsa dela zioen Borgesen jarrera inplizituak arriskua

zeukan kapital sortzailea “oker” erabilarazteko, ahaztu egin zitzaizkiolako kontakizunak mugiarazten dituen material hertsiki narratiboetan bestelako erregimen bat, irudiarena eta soinuena, abiarazteko teknologiak eragiten dituen aldaketak. Borgesen “miopia” zela eta, hark filmetan “lortutako argudioak”, “une esanguratsuak”, “daukan koherentzia dramatikoak” soilik “ikus-ten” zituen. Aldiz, horietan gaitzetsi egiten zituen “psikologia”, “elkarrizketak sinesgaitzak”, edo “erromantizismoa”. Nahiz eta gogorarazi zuen, eta hori erabakigarria iruditzen zait, literaturan liluratzen zuen kontu bera bilatu zuela Bioy Casaresekin batera idatzi zituen filmetan ere: “estilizazioa”, “pertsoneaia arketipikoak”, “bere baitan biraka ibiliko den bilbe perfektu batekiko obsesioa”, “generoen inguruko lana”, azken batean¹⁵.

Urte batzuk geroago, Borgese filmaren honako alderdi hauek azpimarratu zituen¹⁶:

“film fantastikoa da, berritzaile jo daitekeen fantasia mota bat daukana (...) Kontatzen dena (...) hiri baten egoera da (topografia oso desberdina izan arren, Buenos Aires da, argi eta garbi), inbaditzaile ahaltsuek setiatuta daukatena, eta herritar talde batek defendatzen duena –ez dakigu zergatik–. (...) Aberria dagoen arrisku horretatik salbatzen saiatzen ari den jendea da, enfasi epiko handirik gabe hiltzen ari dena edo bere burua hiltzera daramana. *Baina azkenean filma epikoa izatea nahi izan dut nik; baina da, gizonen egiten dutena epikoa da, baina haiek ez dira heroiak* (...) Gizon talde bat daukagu hemen (...) nahiko hutsalak batzuk (...) hautatu duten eginkizun horren maila berekoa[k]. (...) *Beraz –berriro diot– abalegindu egin gara (ez dakit asmatu dugun) fantasiako film mota berri bat egiten* (...)”¹⁸ [letra etzana nik ezarri dut]

Oubiñak gogorarazi zuenez, Bioy Casaresek “zinemarekin negoziatzea beharrezkoa dela” irizten zion, izan ere “ez du beste bitarteko batzuekin [literaturak dioen] gauza bera kontatzen; aitzitik, kontakizun desberdin bat eraiki behar du, berezko espezifikotasuna duena”. Borgesek, oster, uko egin zion “modernitate konbentzional” batekiko erakarpen epidermiko orori, modernoa izateko benetako modua guztiz gaurkotatzen gabea izatean datzanaren ideia bereganatuz –Oubiñarena da espresio argitsu hori–; horri dagokio bertsiore batean epika erreskatatzea, hori bai, ikus-gaurkotatzea eta dagoeneko iraukitako portaera zaharkitua uzartzeko gai den XIX. mende bukaerako eta XX.aren azken hamarraldietako “ederren” eta labanazaleen prismapean bideratuta –filmean jasotako milonga horrek erakutsiko duen bezala–. Funtsean, *Invasión* ez dio kalterik eragin idazlea bera *Hombre de la esquina rosada* ipuinarekin izan zuen arrakastaren aurrean harritu izana kontatuz Cozarinskyk adierazitakoak: Borgesek Santiagori proposatu ziona –edo Santiagok Borgeseengandik aterako zuena– “irudizko filologia” batekin lotuta dago, “guztiz hitzezkoa den kostunbrismo” batekin, zeina gai den pintoreskismoa biluzgorririk uzteko. Heroiak subjektu ahul eta zalantzati bihurtuz, are doilorrak ere bai, irudi zinematografikoek askatzea lortuko dute zelatan izaten den uneko ganga, alde batera nekez uzten den zarakar baten antzera. *Invasión* filmak lortutako miraria, hein handi batean, artelanak iraukitze-data inprimatuta daukan modernitate batean maiz ibilitako bideak erabiltzeari uko egitean datza, inorena ez den lur moduko batean kokatzea iritsiz –ez da hutsala “Iliada forma” zirkular arkaikoa hautatu izana, alboan utzita ustez zinematografoaren arteari hobeto dagokion “Odisea forma” moldagarriagoa eta progresiboagoa¹⁹.

Hemen interesgarria da aintzat hartzea uko egin zitzaizkion ikusgaitasun handieneko modernitate metafilmikoko *gadget* zinematografiko guztiei, idazleen eta Santiagoren arteko hurrengo lankidetzak oztopatuko zutenei, hain zuzen. *Los otros* (*Les autres*, 1974) filmean zinemagileak argi eta garbi bilatu zuen pelikula modernotzat aintzatestea, bi idazleak *film de famille* batean agertzen diren hasierako eszenatik bertatik, zeinak, argudioak gora behera, ez dion kontakizunari ezer erantzen. Beharbada, pelikula horretako unerik esanguratsuenetako bat maitasun eszena famatua da. Gidoian sexu-jardunari buruzko aipamen hutsa soilik zena (“Valeriek maitasunaren keinuak erakutsi dizkio Spinozari”)²⁰ filmean à la mode erako sexu-eszena luze eta gogai-karri bihurtu zen, eta zuzendariak filmatzeko mugiarazitako parafernalia osoa

erakutsiz errematatu zuen. Erdipurdiko modernitate hori konjuratzeko modu bakarra izan zitekeen –eta Borgesek agian amestu ahal izango zukeen– esaldi hori jasotzen duen orrialdea zuzenean filmatzea. Modernitatea ez da inoiz egoten kritikak ustez antzeman duen lekuan –eta horixe gertatzen zen egun haietako frantsesarekin–. Hala, *Invasión* lanak bere egin du –eta ez dut uste Borgesek gogoko izango ez zuenik– Charles Peguyren esaldi bat, *Chronik der Anna Magdalena Bach*eko gidoiaren edizioko frontisean jarri zutena: “*Faire la révolution c’est aussi de remettre en place des choses très anciennes mais oubliées*”. Behingoagatik –*Los otros* filmean ez zen berriro errepikatu, nahiz eta Frantziako kritikak oso harrera ona egin zion estreinatu zenean–, film batean –non, ez dugu ahaztuko, irudi bakoitza beti den zehatza ezinbestean–, *Invasión* filmean zehazki, uztartze ia ezinezkoa gertatzen da, alde batetik, aspaldietan aspaldiko lehenaldia –gogora dezagun, “amaierarik gabeko gudu” bat kontatzen ari gara– eta arkaismo azpimarratuko orainaldia elkarrekin bizi den mundua berreraikitzearen eta, beste alde batetik, esentziara ekarritako argumentu baten eskematismo biluziaren artean. Argumentu horren baitan itzuleraz eta simetriez jantzitako amorru egiturazkoa dago, eta hor, ikusleari Aquilea aipatzen zaionean, Buenos Aires ezagutzera behartuta dago, eta futbol estadio bat ikusten duenean, haren jatorrizko arketipoa jasotzera, anfiteatro grekoaren izaera²¹. *Invasión* filmarekin, arnasa homerikoa berreskuratzen da –esamoldea George Steinerrena da–, ez baitu “gertakari bakar bat soilik islatzen, baizik eta hondamendien katalogo bete bat”²².

Hori dela eta, filmazioaren garaiko Buenos Aires –1957 hutsal batean birkokatua, hor Aquilea izena duena²³ eta elkarren artean komunikazio aurreikusirik gabeko eremuetan banatua, hala nola Hegoaldeko Muga, Iparraldeko Muga, Hego-mendebaldeko Muga, Ipar-mendebaldeko Muga– denboraz kanpoko erretorika bat modulatzeko duten elkarrizketen borondatezko artifizialtasunez ageri da. Erretorika horren erakusgarri da Don Porfirio²⁴ eta Herreraren arteko lehenengo telefono-elkarrizketa²⁵: “Hainbeste urte bezperetatik irten gabe. Orain haiek sartzekotan daude. Egun hori gaur da” / “Hobe horrela. Zain egoteak nekatu egiten du”. Elkarrizketa horrek alderantzizko isla dauka bi gizonen arteko azken hitz-trukean, konfiantzako gizona bata eta haren nagusia bestea: “Porfirio jauna, nik beti bete dut zuk agindutakoa. Baina ez dago hiri hau konpontzerik. Nik ez dut gehiago jarraituko. Zertarako hil defendatu nahi ez duen jendearen alde?” / “Hiria jendea baino gehiago da”²⁶.

Antzeko harremana finkatuko da inbaditzaileen gabardina zuri moderno eta, hori esatea zilegi baldin bazait, burokratikoan, eta defendatzaileen janzki apain eta *demodé* samarren artean, portaera ongi hezikiko Porfirio jaunarekin, sorbalda gainean pontxoa eta eskuan matea dituela²⁷. Hona hemen Gerard Langlois kritikari frantsesak pertsonaia nola deskribatu zuen:

“Zaharraren pertsonaia oso konplexua da. Esan dezagun talde guztiak dauzkala bere baitan, bai eta gehiago ere; hala, hasieratik bertatik daki gertaerak nola garatuko diren. Zentzu batean, ziur daki historiari kanpo dagoela. Buruzagi liberal zaharraren irudikapena ere izan daiteke agurea, moral zorrotzaren zentzuan. Baina denbora ere izan daiteke, gai bat baino gehiago, filmeko funtsezko egitura den denbora hori. Bertan dago hiria hiltzen den unean, era jakinen batean, eta, aldi berean, inauguratzen ari den zerbaitetan ere badago, nahiz eta horretatik kanpo utziko duten”²⁸.

Pertsonaiak mugitzen diren ekintzen lausotasunak –*terrain vague*, taberna, *meublé* eta gaubeiletan gertatzen diren topaketez beteta– aukera ematen du filmak balioa eman nahi dionak distira egin dezan, hau da, pertsonaiak baldintzatzen eta bultzatzen dituen beldurrak (eta adoreak), konjura bidez lotutako defendatzaileen artean itxuraz dagoen baldintzarik gabeko adiskidetasuna ez den beste elementu gehigarriarik atxiki gabe –filmean entzungo dugunez, “adiskidetasuna maitasuna baino zentzuzkoagoa da”–. Era berean, edozein psikologia husteak, pertsonaien erabakiei begira jarritz gero, zuzenean erantzun beharko die ikusleak dauzkan motibazio sakonenei.

Horregatik, filmeko benetako bihotz emozionala lehenengo zatian agertzen den milongan datza, hor laburbilduta daudelako alde zurretik galduta

dagoela dakigun partida batean jokoan jartzen diren balio guztiak. *Milonga* esamoldea Angolako bantu hizkuntzatik dator –Río de la Platara iritsi ziren esklabo afrikar askoren jatorria–, eta han *mu-longa* esamoldeak –pluralean *mu-longe*– hitza esan nahi du, elkarrizketa. Hortik bereganatu zuen herri-hizkerak, esklaboaren bizi-baldintzen tristeziari berez zegozkion sentimenduekin kontakizunak ehuntzen zuten “hitz-jardunaren” edo “gauzak esatearen” baliokide modura. RAEko hiztegiak interesatzen zaigun adiera jasota dauka: “Argentinako musika-konposizio folklorikoa, erritmo motelekoa eta doinu nostalgikokoa, gitarrak jotzen dena”. 1965ean, Borgesek, *Invasión* izeneko abenturan murgildu baino urte batzuk lehenago, *Para las seis cuerdas* argitaratu zuen, hamaika piezaz osatutako bere liburu poetiko ospetsuenetako bat. Liburukiaren hitzaurrean, idazleak forma literario-musikal horrekin zeukan harremana azaldu zuen, sentiberakeria eta artifizialtasun guztiekiko urruntasun pertsonala berresteko baliatuz. Eta, bide batez, haren elegiarako borondatea azpimarratzen jarraituz:

“Nire milongen kasu apalean, falta den musikaren orde, irakurleak ezkaratzeko atarian edo biltegi batean ahopean abesten ari den gizon baten irudia jarri behar du, gitarra bat lagun duela. Eskua soketan berandutzen da, eta hitzek akordeek baino gutxiago balio dute.

Saihestu nahi izan ditut bai “tango-kantu” kontsolaezinaren sentiberakeria eta bai lunfardoa sistematikoki erabiltzea, kopia sinpleei aire artifiziala ematen baitie.

Mila zortziehun eta laurogeita hamar aldeko ingurumarian konposatuak izan balira, milonga hauek inozoak eta kementsuak izango ziratekeen; orain, elegia hutsak dira.”

Filmeko testuak aipatutako liburutik “Milonga de Flores” izeneko hartu du berriz, osorik, bertso bikoitietan errima kontsonantea daukaten zortzi silabako sei estrofatan idatzia –lehen eta azkena errepikatu egiten dira–. Hauxe da jatorrizko argitalpenean irakur dezakegun testua:

Manuel Flores va a morir. [Manuel Flores hil egingo da]

Eso es moneda corriente; [Eguneroko ogia da hori]

Morir es una costumbre [Hil egiten da jendea]

Que sabe tener la gente. [Horretan ohituta dago]

Y sin embargo me duele [Eta halere mingarri zait]

Decirle adiós a la vida, [Bizitzari adio esatea]

Esa cosa tan de siempre, [Hain betikoa izanik]

Tan dulce y tan conocida. [Hain gozoa, hain ezaguna]

Miro en el alba mis manos, [Eskuei begira nago egunsentian]

Miro en las manos mis venas; [Zainak dakuskit eskuetan]

Con extrañeza las miro [Harrituta so natzaie]

Como si fueran ajenas. [Besterenak balira bezala]

Vendrán los cuatro balazos [Lau bala-tiro etorriko dira]

Y con los cuatro el olvido; [Eta laurekin ahanztura]

Lo dijo el sabio Merlín: [Hala esan zuen Merlin jakintsuak]

Morir es haber nacido. [Jaiotzen denak hiltzea zor]

¡Cuánta cosa en su camino [Zenbat kontu ikusi ote dute]

Estos ojos babrán visto! [Nire begiek bidean!]

Quién sabe lo que verán [Auskalo zer ikusiko duten]

Después que me juzgue Cristo. [Kristok epaitzen nauenean]

Manuel Flores va a morir. [Manuel Flores hil egingo da]

Eso es moneda corriente; [Eguneroko ogia da hori]

Morir es una costumbre [Hil egiten da jendea]

Que sabe tener la gente [Horretan ohituta dago].²⁹

Anibal Troilok musikatu zuen, eta filmean Roberto Villanuevak errexitatu, Silvaren pertsonaia antzetzuz, Roberto Gredak eta Ubaldo de Liok gitarrak lagunduta³⁰. Santiagok gogora ekarri zuen idazleari errepikatu ziola “auzoetan gertatzen zen film batean” milonga bat sar zezaten nahiko lukeela. “Bai,

horixe”, erantzun zion Borgesek hark esatera, “Flores delako baten milonga izango da”. Egunero elkartu ondoren, poetak zinemagileari agintzen zion hurrengo egunean oinez ibiltzera joango zela, hori konposatzera. Halako batean, idazleak zinemagile izutuari esan zion irten zela azkenean La Recoletan paseatzera, poemarako hitzen bila, eta kontzentratuen zegoenean eten egin zuela “ez dakit zertaz hitz egitera etorri zitzaidan inozo batek, eta milonga joan egin zitzaidan”. Zorionez, egun gutxiren buruan harrিতuta utzi zuen, arratsaldeko lan saio batean Liburutegi Nazionaleko idazkariak makinaz koptatu zuen filmeko milonga irekiko eta itxiko zuen testua erakutsi zionean:

Para los otros la fiebre [Besteentzat sukarra]
y el sudor de la agonía [eta hilzoriko izerdia]
y para mí cuatro balas [eta niretzat lau bala]
cuando esté clareando el día. [zabaltzean egun argia]

Hau da, filmean lauko txiki berri bat dago, *Para las seis cuerdas* lanaren ondorengo edizioetan inoiz argitaratu ez dena, eta, beraz, nahitaez kontakizun zinematografikoaren memoriari lotuta dago; hor lehendik ezagutzen direnen aurretik dago³¹.

Eszena hori taberna batean gertatzen da, eta hor Porfirio jaunaren aginduetara inbasioaren aurkako defentsan ari den “barra” bildu da, bere ekintzak koordinatu eta planifikatzeko³². Silvak bertsoak motel deklamatzan dituen bitartean, errealizadoreak lagunen irudiak txertatu ditu, hainbat multzotan edo banaka, eta, horrela, ezin da saihestu testuak “Manuel Flores” aipatu izanarekin gizabanako bati ez ezik patu kolektibo bati ere erreferentzia egiten dion sentsazioa. Esan genezake milongak arragoa moduan funtzionatzen duela, non helmuga berezi batzuk patu kolektibo batean urtzen diren³³.

Beste alde batetik, Bioy Casaresek beti kritikatu zuen milongaren eszena guk ezagutu dugun moduan sartu izana, iruditzen baitzitzaion haren iraupen ohiz kanpokoak filmaren garapena era arriskutsuan moteltzen zuela [ikus behan 1969ko ekainaren 28ko Bioyren egunkariko sarrera; Bioy amaitutako filma lau egun lehenago ikusi zuen]. Ekoizpena amaitu ostean bi idazleek izan zituzten desadostasunetako bat izan zen (Bioyren kontakizun idatzian jasota dagoenaren arabera behintzat bai)³⁴. Dirudenez, Bioy ez zuen ulertzen eszena horri ardatz izaera ematea, ez eta bertan jokatzan dena ere: kontua ez da kontakizuna “etetea”, baizik eta horri irradiazio estetiko erdigune bat eskaintzea.

Konplizeak

Istoria eratzeko garaian Borgesi (eta Santiagori) eman nahi diogun pisu handiagoa edo txikiagoa gorabehera, ezin dugu ahaztu zinema arte kolektiboa dela. Horregatik, abenturan parte hartu zutenetako bik gutxienez jokatu zuten rol gehigarria nabarmendu behar da.

Argazki-zuzendaria izan zen aurrena, XX. mendearen bigarren erdialdeko Latinoamerikako operadore garrantzitsuenetako bat: Ricardo Aronovich³⁵. Ohiko ikus-konbentzioekin bat ez zeterren argazki soil baten arduraduna zen, eta ongi baino hobeto egokitu zitzaion filmari, “egile-film” esaten zaien horietako askotan agertu ohi den argi leundu eta hutsalduari inolako tarterik utzi gabe. Honela deskribatu zuen sortzaileak bilatu zuten irudia:

“*Invasión* filmari dagokionez, nahiz eta argazki-zuzendari gisa eman nituen lehen urteak izan, Hugok [Santiagok] eskatzen zuena irudi bihurtzeko bizi hausnartu behar izan nuen: kontrastea, pikorrak, eremu beltz sakon asko, zurietan gainezka ikusten ziren beltzak, gris perlatuen gamak, azken batean, nik ordura arte aztertu ez nituen ezin konta ahala argazki-eskakizun, une hartako Argentinako zineman ezagutu gabeko proba saila egitera behartu zutenak (...) Proba horiek zenbait ondorio teknikotara eramanez gintuzten, gaur egun ere, hogeita hamalau urte geroago [testua 2002an idatzi zen], ikuspuntu tekniko/artistikotik interesgarriak eta aski baliagarriak direnak, eta gaur egun antzeko eskakizunak dituen zuri-beltzeko film batean erabili nahi izango nituzkeenak (anamorfikoan balitz, are hobeto!). *Invasión*ek, ikusi dudana bakoitzean,

zuri-beltzaren galera deitorarazi dit, ez iraganaren nostalgiagatik, baizik eta bere edertasun intrintsekoagatik, sistemak berezkoa duen edertasunagatik.(...) Duela gutxi *Invasión* hemen, Parisen, berregitean, denboran atzera itzultzeko aukera izan genuen eskura; izan ere, lehen aldiz zero zenbakiko kopia ikusi genuenean, akatsik gabe jatorrizko negatibotik kopiatuta zeuden lehen lauzpabost biribilkiak, ikaragarria iruditu zitzaigun kopia berrian lortu zen kalitatea. Benetako zirrara eragin zigun, eta uste dut filmak beste dimentsio bat hartu zuela, are handiagoa, zaharberritzearen ondoren”.³⁶

Lookaren hurrengo arduraduna, filmeko soinu-jantziarena, alegia, Edgardo Cantón izan zen; hari zegokion musikaren eta soinu efektuen goreneko ardura³⁷. Pierre Schaefferrekin Parisko GRMn lan egindakoa zen Cantón, eta “tango surreala” deitu izan zaionaren erantzulea³⁸; haren lanean musika tradizionalak eta musika zehatza uztartu zituen, *Invasióni* berealdiko soinu-tapiz aberatsa emateko. Santiagoren hautu estetikoetan, berriz ere, Bresson maisuak irakatsi zionaren eragina aurkitzen dugu –“zaratak musika bihurtu behar dira nahitaez”, *Notas sobre el cinematógrafo* laneko aforismo batean-. Cantónek honela azaldu zuen bere lan-metodoa:

“Gauza asko egin genituen zer egiten ari ginen jakin gabe, eta filma ikusita apur bat hobeto dakigu orain. Elementu asko irudi-soinuaren muntaian lanean ari ginela aurkitu genituen, hain zuzen. Halako batean, txori bat jartzea erabakitzen genuen. Interesgarria iruditzen zitzaidan tiroaren ondoren txori bat entzunaraztea, bazen zerbait, baina ez nekien zer. Esan genuen: ‘jar dezagun hau’; ez genuen eztabaidatzen, ez genuen bilatzen ez arrazoirik ez esanahirik; ona ala txarra zen ikusten zen. Txoriaren esanahiaz, horren bihozkada izaeraz, gero konturatzen zara”.³⁹

Zinema eta historia

Filmaren amaieran haren une esanguratsuenetako batzuk daude, bertako sekuentzia batzuetan pelikulan jokoan jarri diren karta estetikoak erabiltzeko modua argiro erakutsi nahi izan baitzuen zuzendariak. “Inbaditzaileak” hirian sartzeko sekuentziari adi erreparatzea aski izango dugu. Batere arrandia epikorik gabe, amaierako eszena horretan, berez guztiz zentzugabeak diren hainbat irudi elkarren ondoan jarrita daude, zentzua ematen dien kontakizun batean txertatuta. Herrera harrapatu dutenek hura lintxatu eta berehala, ia bi minutu iraungo duen desfile amaigabea ikusiko dugu, edukiontziz betetako kamioiak, hegan dabiltzan eta lurreratzen ari diren hegazkin txiki hauskorrek, itsasertz malkartsuetan lehorreratzen diren txalupa pneumatikoak, zaldiz bidezidor zabaletan mugitzen den jendea, segizio moduan multzokatzen diren auto konbentzionalak⁴⁰. Banaka hartuz gero, irudi-sorta horiek ez dute “inbasioa” esan nahi. Horrexek ematen die, hain zuzen, daukaten balioa. Hona hemen, beste behin ere, Bressonek irakatsitakoa: “Irudi hutsaletan (esanahi gabekoetan) aplika nadin”.

Hori bezain interesgarria da filmaren amaiera bera. Inbaditzaileen basea izan den futbol-zelaiaren erdiko zirkuluaren gainean, Porfirio jauna berdeguenean eseri da, bere gertuko burkidea izandako Herreraren hiltzaren alboan. Pantailaren eskuineko ertzean FIN [AMAIERA] hitza agertu da. Hala ere, ebaiki garbia eginda, sekuentzia berri batera igaroko gara. Orain, buruzagi zaharrek gazte talde bat du inguruan, filmeko kontakizunean zehar rol bat daukan emakume bakarra zuzendari dutela: Irene⁴¹, Herreraren lankidea eta maitalea. Ordurako badakigu bi maitaleek inoiz ez diotela elkarri esan biek Porfirio jaunarentzat lan egiten dutela, Herrerak erresistentzia zuzena gidatuz, eta Irenek “inbasioa” gauzatzen baldin bada nagusien lekukoa hartu beharko duten gazteei bidea erakutsiz. Film klasiko guztietan gertatzen den bezala, *Invasión* filmak ere urrezko araua betetzen du –bere erara–, alegia, elkarri lotutako bi istorio kontaktatu behar direla beti, eta bi horietako batek maitasun-istorioa izan behar duela.

Porfirio jaunak, Irene zutik ondoan duela mahai batean eserita, aginduak ematen dizkie “gazteei”: “Badirudi ez dutela ni hiltzerik nahi. Bakarrik gelditu naizela pentsatuko dute. Hainbeste urte eman izan ditut zuek prestat-

zen! Dagoeneko barruan daude. Zuen txanda da orain, Hegoaldekoena”⁴². Nagusiaren keinu bati erantzunez, Irenek bere lekua utzi du, agertokiko beste norabait joan da, eta han arma laburrak banatzen hasi zaie ikasleei. Bai emakumearen leku aldaketa, bai armak helaraztea, gertaerako denbora-erritmoa ezartzen duten kateatze batzuen bidez gauzatzen da. “Gazteetako” bat Ireneren aurrean jarri da, eta jaso berri duen errebolberra arretaz haztatzen duen bitartean, hauxe esan dio: “Orain guri dagokigu, baina beste era batera izan beharko du”. Lehen adierazi dugun *amaiera* hitz konbentzionala agertu osteko epilogo horretako azkeneko irudian, Irene burumakur ikusten da, eta bat-batean begirada altxatu du zeharka, ikusle garenok interpelatzeko. Akorde musikal izugarri bat entzuten da. Beltza.

Laburbilduz, aurrean daukaguna ez da, narrazioari dagokionez, zirkulu bat, goranzko espiral bat baizik, nahiz eta etorkizuneko gertaerak filmetik kanpo geratu. Orain argi uler dezakegu 19. oharrean aipatu ditugun Cozarinskyren hitzen zentzua: “Borgesek eta Bioy Casaresek eta Santiagok ezeztatu arren, *Invasión* zentzu bat hartuz joan da gauzatu zuten zerez geroztik”. Filma Argentinan 1973tik 1983ra bitartean bete-betean bizi izan ziren gertaera latzak aurreratzen ari dela dirudi. Era berean, kontakizuna aldatu egiten da, bat-batean, “lerro zuzeneko mugimendua” denaren ordezkari beste “zirkular” bat ezarri, edo, lehen adierazi dugun bezala, “goranzko espiralean”.

Hugo Santiagok, bere alea jarritz, pelikularen etorkizunari susmoa hartzeko izaera –etorkizunaren oraina– azaldu zuen, hura “desagertuen” kategorian sartuta, erreferentzia eginez diktadura militarreko urteetan, lehen kontatu dugun bezala, Buenos Airesko laborategi batean negatibo-erroilu batzuk lapurtu zituztela.

“Negatiboak lapurtzen zituztela esan ziguten, haietatik gatzak, zilarrezko nitratoa eta zilarra ateratzeko, baina kontua da Bigarren Mundu Gerraren ondoren negatiboak ez direla lehen bezalakoak, ezin da hori egin. Ergelkeria hutsa da. Beste batzuek urtzeko eta orraziak egiteko zela zioten. Ez: antolatuta zegoen. Etorri eta lapurtu egin zituzten”⁴³.

Baina “irakurketak” ez dira horrekin amaitu. 2015eko BAFICI jaialdian berriro heldu zion gaiari Santiagok, *El cielo del centauro* bere azken filma izango zenaren estreinaldian:

“Duela gutxi Parisen filma berriro estreinatu zutenean, gazte grinatsu batzuk esaten hasi ziren hirurogeita hamargarreneko urteetan egindako irakurketa politikoak gaizki zeudela, azkenean ekologiar buruzko film bat zelako beneratzen! Edo merkataritzari buruzkoa [24. oharrean aipatutako elkarrizketa go-goan]. Hori estilo kontua zen, Borgesekin batera pentsatua eta azkenean hark idatzia. Ez zegoen ildo baten alderako edo besterako mezurik”.

Jarraituko du

Estreinalditik eta kritikari dagokionez –ikusleei dagokienez ez– arrakasta izatetik aurrera, filma Santiagoren etorkizuneko lanaren grabitate gune bihurtu zen, agian emaitza negatiboekin. Izatez, Borges-Bioy bikotearekin gauzatutako hurrengo eta azken lankidetzatik harago (*Los otros*, 1944), *Invasión*en oihartzunak entzuten dira askoz ere berantiaragoa den *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985) obran; 1980an Juan Jose Saer idazlearekin hasitako eta Jorge Semprúnnek frantsesezko bertsioan egindako esku-hartzearekin amaitutako lankidetzaren emaitza izan zen –orduko hartan Resnaisekin gurutzatzea gauzatu zen–. Santiagok honela deskribatu zuen lankidetzaren hori:

“(…) 1967an Borges ikustera joan nintzen, inbaditu egingo zuten hiri setiatu baten ideiarekin; Aquilea izango zuen izena. Hiri horretan gizon (gutxi) batzuk izango ziren hura defendatzeko, bere argia izango zuen –beltzak eta zuriak, eta munduko grisik trinkoenak–, kaleak beste kale batzuek eginak izango zituen, ibai uherra eta amaigabea, plaza izugarriak, mugarik gabeko ilunabarrak, zaratzen unibertso bhat –pasabideak eta atariak eta txoriak eta txori gehiago eta etsaiek bezala mehatxatuko zuten eztrandak–, tango eta milonga basatiak izango zituen eta Hegoaldeko Taldea, amaieraz harago aurre egitera irtengo zena.

Hamazazpi urte geroago, Saer bezala Parisen erbesteratuta, Aquileatik urrun gutaz hitz egiteko gogoia (eta beharra) izan genuen: antzinako inbaditzaileak ordurako jausi zirela imajinatzea, ekaitz berriak lehertu zirela herrialdearen gainean (Aquilea hiria Aquileako Errepublikaren hiriburua zen ordurako), erbesteratu berri ugari agertu zirela Frantzia –militanteak batzuk, borrokalariak beste batzuk, biktimak beste zenbait–, eta jeinua zeukan musikari baten lagun taldearekin egiten zutela topo: Aquileako errepresioa urrutiko lurralde horietan kutsatzen zen, inork ezin zion izurriteari ihes egin

Indarkeria gure bila zetorren, Saturnoko nire bidezidorren musika eta nostalgia eta grisak inbadituz –hiri bat zein bestea, irudizkoak biak, oinaze eta heriotza partekatukoak–, Parisko aquilear haien baitan habia eginda⁴⁴.

Hogei urte geroago Santiagok beste film bat egiteko aukera Saerri aipatu zion arren, 2005ean idazlearen heriotzak zapuztu zuen aukera hori. 2009an, Aquileari buruzko trilogia burutuko zukeen *Adiós* izeneko pelikula filmatzeko aukera irudikatu zuen zinemagileak. Urte hartako elkarrizketa batean, Santiagok azpimarratu zuen *Las veredas de Saturno* (“erbestean dauden erbesteratuen film bat”) egin zuenean zikloa ixteko beharra sortu zitzaioela, beste film bat eginez, “gai oso indartsu bati buruz: itzulera. Baina galdera-ikurra daukan itzulera”, bitarteko hartuta “funtsezko gai bat, erbesteratu batek bere hiriarekin duen elkarrizketa”⁴⁵. Horretarako, kide izandako guztiak hilda zeudenez, “nik idatzi behar nuela sentitu nuen, kontuari adarretatik heldu, eta horixe egin nuen”. Diseinuan,

“trilogiako aurreko bi filmak gaur egungo aquilearren oroimenean agertzen dira. Filmeko pertsonaia gazteek pelikula gisa ezagutzen dituzte film horiek. Hori dela eta, *Adiós* filmak ez du aurrekoekin jarraipen narratiborik, argumentu-jarraipenik. Ez, hori baino askoz gehiago egiten du: erabat integratzen ditu, eta Aquilearen iraganean bizirik daude orain Parisen bizi den zinemagile batek egin zituen bi film horiek. Orduan, *Invasión* edo *Las veredas de Saturno* filmetako elementuak azalduko dira... baina aipatuta, aipu moduan. Eta protagonistak oso ondo ezagutzen ditu film horiek, bere lagun batek egin zituelako, berarekin daramatzalako, eta Aquilean horiek ezagutzen dituen jende gehiago aurkitzen du. Eta egiaz gertatzen den bezala, bi filmetako jende asko hilda dago, protagonistak ezagutu zituen *Invasión*eko aktore gehienak hilda daude. Hildako jendearen mundu bat ageri da *Adiós* filmean, heriotzarekin harremana dago”⁴⁶.

Adiós, zeinaren inpostazioak, beharbada, ez zuen Borges nahigabetuko, ez zen sekula egin. Proiektuaren heriotza-usaina egileari berari iritsi zitzaion, eta 2018an zendu zen.

ERANSKINA

Intrahistoria:

Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Invasión* (1967-1971):

Adolfo Bioy Casaresen laneko testuen hautaketa
(Daniel Martinok zaindutako edizioa, Bartzelona, Destino, 2006)

Hautaketa bonetako obarretan Daniel Martinoren jatorrizko obarrak daude berreskuratuta, espainiar irakurle batentzat pentsatutako eta SZk erantsitako gebigarri eta bukaerako obar batzuekin.

1967

Asteartea, ekainak 6. Buenos Airesen atxikita, Borgeseekin Hugo Santiago Muchnikentzat argumentu bat idazteko konpromisoagatik.

Igandea, ekainak 11. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Amelia Bence etsita dagoela esan dit egile-eskubideen sinesgogor horrek⁴⁷ (ezinegona eragin dio gaiak, ez du jaramonik egin nahi), kolonbiar batzuei ez dakit zer egiteko baimena eman ondoren, Benceri kontu bererako baimena eman ziolako. (“Hain naiz egonarri gutxikoa gauza hauetan, ez bainaiz gogoratzen zer egiten dudan ere; kolonbiarrek diskoa erakutsi ez balidate, ez nuke sinetsiko grabatu nienik”). Orain uste dut ez zela horrela izan; esango nuke kolonbiarrei baimena eman ziela bere poema bat Amelia Bencek errezitatuta grabatzeko, eta gero hemengo jendeari eman ziola baimena. Frías ere etsita dago, okerra konpondu nahian; ikusi egin beharko da nola egingo duen. BIOY: “Hainbeste urtez hau guztia mundu irrealizat jota –bagenekien proiektuak ezerezean geratzen zirela–, sinesgabe eta axo-lagabe bihurtu ginen; orain mundu hori gu geu baino errealago bihurtu da, eta otso komertzialez bete da”. Hau guztia haren burmuinera iristea nahi nuen, bere onerako. Ondoren, Hugo Santiago Muchniken ideiari buruzko filma idazten hasi ginen.

Asteartea, ekainak 13. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Muchniken filmaren argumentua idatzi behar dugu; irailean entregatu behar da, kontratuko aginduz; Borges ezkondu egin da eta AEBetara joan da. Erlojuaren aurkako lasterke-ta honek, jendeak dioen bezala esanda, nik ere bidaiatzeko aukera baztertzen du itxuraz, betiere baldin eta filmari uko egiten ez badiogu: hori eginez gero, atea ireki egingo litzateke. Gaur gauean ezin izan dugu idatzi, ideiarik ez dugulako; edo, hobeto esanda, idatzi beharreko pasarterako ideia ezagatik. BORGES: “Ez da erraza enkarguz pentsatzea. Ideia bat bururatzen zaizunean, zeure esamoldearekin bururatzen zaizu. Ideia hemen daukagu, baina ez dakigu zein egoeraren bitartez adierazi. Hobe izango dugu Ulyses Petit de Murati deitzea⁴⁸, honekikoak bi ostikadatan egingo ditu eta. Beste argumentu bat: zerbait idazteko txeke bat jaso eta gero, dirua itzultzeko, etxea saltzen duen egile batena; edozer nahiago lana egitea baino”. BIOY: “Pertsonaia hori gugandik hurbilago dago”. BORGES: “Argi dago. Sinpatikoagoa da, ulergarriagoa”. (...) Gogoan du Santiago Dabovek⁴⁹ zehaztu zuela: “Ergel batzuei zinematografoa argumentuagatik, argazkiengatik edo elkarrizketagatik gustatzen zaie. Gizon jantziak emakumeen gorputzak ikusiko ditu. Aitortu beharra baitago etxe publikoetako emakumeek ez dutela bate-re balio”. Horrez gain, Daboveri hobe iruditzen zitzaion Ipar Amerikako zinema, izan ere, “emakume aktore guztiak ederrak dira; frantsesek, aldiz, antzerki-aktore ospetsuak jartzen dituzte, a zer-nolako loroak...”.

Igandea, ekainak 18. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Film bati buruz hau esan dit: “Bi zati dauzka”. Lehenengoa, apur bat fantastikoa, heroinaren ametsak dira: oso interesatua zaudenean, ikusten duzuna sinesten duzu. Bigarrena egiazko gertaera baten transkripzioa da –Profumo kasua⁵⁰– egiazko izenekin: orduan ez duzu ezer sinesten». *Gure* filmaz: “Hau da egin dugun mendekoena: Rocambolerenak diruditen gertaerak, Rocamble nolakoa zen oso ondo ez dakidan arren⁵¹”. Ez dugu harrokeria bekaturik, baina ergel samarra da asmakizun horietan denbora preziatua alferrik galtzea. Badaezpada ere, ez dugu onartu halako gau batez lanari ekiteko eskatu genuen hirurehun mila pesoko aurrerapena. Ez dugu nahi gu ezerk lotzerik.

Astelehena, ekainak 19. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Filmerako atalak eta pertsonaiak azkar batean asmatzen.

Asteartea, ekainak 27. Peyrou⁵² edo Borges Italiako zinematografoaz ari direnean, neorrealismo zakarreko filmak dauzkate buruan; ahozko hizkuntzak soilik lotzen zituen Rossellini, Antonioni, Visconti eta abarrekin.

Ostirala, ekainak 30. Borgesek gure etxean bazkaldu du. (...) Hugo Santiago Muchniken telefono-esaldi bat aipatu du, barrez: “Bizkarrezurra badauka-zue zuek dagoeneko” (prestatzen ari garen argumentu zinematografikoaz ari zen). Hark erantzun zion: “Bai. Jada ez gara moluskuak”. Hau esan dit: “Kon-turatu al zara jendea errazki metaforikoa dela?”.

Astelehena, uztailak 3. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Erabaki heroi-koa hartu dugu: ez dugu argumentu zinematografikoa idatziko. Uko egingo diogun kontratua, sinatuko ez duguna: hirurehun mila pesoko aurrerapena, lana entregatu baino lehen; zazpiehun mila geroagoko kuotetan, filma es-treinatu arte. Filmaren laburpena emango dugu, bertsio zuzenduan. Uztarri horretatik libre izango gara. Ekoizleek ez dute ulertuko gure erresistentzia, sinatzeko eta kobratzeko daukagun jarrera eskasa. (...)

Asteazkena, uztailak 5. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Filmaren la-burpena landu dugu, baina ez dugu amaitu, bera nekatuta dagoelako. Bihar amaituko dugu, etzi Muchniki deituko diogu, orrialde horiek emango dizkio-gu, eta lan gehiago ez egiteko erabakia iragarriko diogu. Elkarri gomendatu diogu Muchniken argudioen aurrean ez amore ematea. Zer tranpatatik aska-tuko garen. “Bestela, *lurra garbitzekoan galdara erori zen*”, esan du Borgesek.

Larunbata, uztailak 8. Gure etxean bazkaldu dute Borgesek eta Hugo Santiago Muchnikek. Hala esan diot Muchniki: “Zuretzat berri on bat eta berri txar bat dauzkat. Ona filmaren laburpena amaitu dugula da, eta oparitu egingo dizugula nahi duzuna egin dezazun. Eta txarra da libretoa ez dugula egingo”. Muchniketik, gizalegez, galtzaile onaren gisan, nire hitzak onartu ditu. Esan duenez, egin dizkiogun hamar orrialde horiek izango dira muina, eta horiei esker filmak aurrera jarraitu ahal izango du. Bazkalostean, idazma-haiaren inguruan bildu gara, eta Borgesek eta biok idatzi dugun argumentua-ren laburpena irakurri dut. Muchniketik pozik dagoela dio, asebeteta; pixka batean filmari buruz hitz egin du, xehetasun eta aldaketa egokiak iradoki ditu. Areago, baita izan litekeen izenburu bat ere: *Invasión*.

Honela esan zuen BORGESek gero: “Jaun prestua da. Ez du ahulaldi bakar bat ere izan. Bere gelan bakarrik dagoenean negarrez hasiko da. Guk Nick Carter edo Nick Winterrena⁵³ dirudien argumentu bat entregatu diogu, bai-na errealitateak Henry Jamesena dirudien eszena bat oparitu digu: idoloek buztinezko oinak dituztela ohartzten den miresle sutsuarena, kolosoak ñimi-ñoak direla ikustean. Jendeak gehiegizko balioa ematen dio gure gaitasun li-terarioari. Nik orobat uste dut gizon batek margotzen baldin badaki enkarguz katu bat margotu dezakeela... Beharbada ez du gogorik izango edo ezingo du”. Esan duenez, idazle zaharrek gazteek baino hobeto idazten dute, dauzkaten aukeren mugak ezagutzera iritsi direlako.

Igandea, uztailak 9. Gure etxean bazkaldu dute Borgesek eta Hugo San-tiago Muchnikek. Borges eta biok pozik geunden, filmeko konpromisotik aske ginela jakinda, irabaziko ez genuen diruan batere pentsatu gabe.

Igandea, uztailak 16. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Filmerako atal bat idatzi dugu –Hugo Santiagori helarazi genion laburpeneko bat ordezka-tuko duen atala–.

Astelehena, uztailak 17. Borgesek gure etxean bazkaldu du. *Invasión*eko eszena berriak landu ditugu. Hauxe esan dit: “Zolaren eleberri batean Pécu-chet izeneko pertsonaia bat agertuko zela jakin zuen Flaubertek. Aztoratuta, izena alda ziezaion idatzi zion Zolari. Ergela halakoa. Nolatan ez zuen jakin bere nobelek Zolarenen baino gehiago iraungo zutela?”.

Silvina [Ocampo] iritsi da Pezzonirekin⁵⁴, Torre Nilssonen *La chica del lunes* filmaren aurrestrenaldia ikustetik datozela. Silvina: “Arrazoi duzu. Zuzendari

negargarria da. Gustu txarrekoa, lotsagaldua, tentela. Filmak apaintzeko ukitu ugari dauzka, alferrikakoak, azalezinak, ergelak. Elkarrizketa gaizki idatzita dago, eta gaizki esanda: jendeak ozen irakurriko edo erreztatuko balu bezala. Ez dago argumenturik. Argumenturik gabeko film bat egiteko, zuzendari handia behar da”.

Asteartea, uztailak 18. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Hugo Santiago Muchnikek *Invasión*erako kontratu berria bidali du. BORGES: “Apartekoa da mutil hau... miresteko moduko ontasuna dauka”.

Ostirala, uztailak 21. *Invasión*eko hamaika orrialdeen aurrerapeneko txekea bidali dute.

1968

Ostirala, maiatzak 17. Tea hartzera etorri da Hugo Santiago Muchnik. 27an hasiko da *Invasión* filmatzen. Borgesi hainbeste gustatu zitzaion *El cochecito* filmaren zuzendaria Ferreri dela esan dit.

Igandea, uztailak 14. (...) Bazkaldu ondoren, (...) Hugo Santiago iritsi da, *Invasión*eko milonga zinta batean dakarrela. Gure grabagailuek porrot egin dute. Susana Bombalarena goaz⁵⁵. Zailtasun ugariaren ostean, grabagailua badabil.

Larunbata, abuztuak 10. Gure etxean bazkaldu dute Borgesek eta Peyrouk. Hau esan du BORGESek: “Guri gertatzen zaizkigun horietako bat gertatu zait gaur, seguru asko Larretari⁵⁶ sekula gertatu ez zaien horietako bat. Mutiko batek esan dit Hugo Santiagorentzat lan egiten duen argazkilari baten laguna dela, eta, nahi izango baldin banu, ahaleginduko litzatekeela ‘pelikula hori’ ikusteko niretzako baimena lortzen”. (...)

1969

Astelehena, urtarrilak 13. Pardon. *Siete Días* aldizkarian argitaratu dute Hugo Santiagok Borgesi *Invasión*en argumentua kontatu ziola, Borgesi asko gustatu zitzaizola,... Ez zen horrela izan. Niri kontatu zidan, gustatu egin zitzaidan, neuk bakarrik ez nuela idatziko esan nion, aukera bakarra Borgesekin idaztea izango zela.⁵⁷

Astelehena, martxoak 3. Mar del Platan. Gauean, Borgesekin hitz egin dut telefonoz. Hauxe esan dit: “Ez naiz Hegoafrikara joango. Azken batean, nire Afrika Kiplingen poeman hara iritsi eta Ingalaterra ttikia iruditzen zaion soldaduarena da⁵⁸, auzo eredugarrietakoa baino hobea eta handiagoa. Aizu, Israelen bertan ere auzo eredugarri ugari daude. Uste dut denbora joan ahala inork ez duela bidaiatuko. Mundua aireportuz eta igogailuz betetzen ari da. Zorionekoa baldin bazara, Hilton hotel bat suertatuko zaizu, eta pixka bat gutxiago baldin badaukazu, Hilton hotelaren tokian tokiko imitazioa. Espero dut laster helduko diogula berriro gure lan-ohiturei... edo nagikeriakoei”.

Gure filmean akatsak aurkitu dituela esan du. BORGES: “Ikusleak errebelazio bat espero du, eta azkenean hauxe dio bere kolkorako: ongi, eta zer? Aktoreek buruz errepikatzen ariko balira bezala hitz egiten dute; musika eta soinuak argiegiak eta nabariegia dira; Lautaro Murua, aizu, ez da sinpatikoa: zakarra eta astakiloa da”.

Asteartea, ekainak 24. Hugo Santiagorekin ikusi dut *Invasión*.

Larunbata, ekainak 28. Gure etxean bazkaldu dute Borgesek eta Peyrouk. BORGES: Mutil irlandar bat ezagutu dut, Lobosekoa, Juan Moreirari buruzko datuak biltzen hasi dena⁵⁹. Ondorio bat atera du: Moreira “txotxongilo bat zen!”. Esan zidanez, poliziak inguratu zuenean bere lagun taldearekin zegoela, eta tiroka irten nahi izan zuen, baina harrapatu egin zuten. Juan Moreira eta gautxo baldar guztiak Eduardo Gutiérrezen eta Podestatarren asmakuntza izango dira”. BIOY: “Eta Jose Hernándezena. Guzti horien artean herrialdeak daukan okerreira irautarazi dute; Rosasen miraz zegoen Hernandez, eta peronismoa prestatu zuen. Zure amak arrazoi du”. BORGES: “Nire kontzientziak pisu astuna dauka. Herrialdeak liburu nazional izateko *Martín Fierro* aukeratu zuenean, *Facundo* hautatu ordez, basakeria aukeratu zuen”. (...)

Invasión buruz hitz egin dugu. BIOY: “Akats nagusietako bat hizketaldiak dira, bukatuegiak, zuzenegiak eta erabakigarriegiak. Hurrengo filmean, zeure buruari eutsi beharko diozu. Ezin baduzu, nahi duzun bezala idatziko dugu, eta gero zuzendu egingo dugu; baina ez dugu ohi bezala zuzenduko: ondoegi zeuden esaldiak moztuz eta hondatuz”. BORGES: “Shawk dagoeneko egiaztatua du antzerkiak ederki eusten diela monologo luzei...”. BIOY: “Lehenik eta behin, zinema ez da antzerkia; gero, bikain biribilduz zuk idatzitako tonua baino apalagoko airea daukate Shawren hizketaldietako askok”. BORGES: “Dirudienez, Shakespearek bi testu idazten zituen antzezlan bakoitzetarako; bata idaztearen plazera sentitzeko, eta bestea antzezteko, *acting text* izenekoa, hain zuzen. Uste denez, *Macbeth* lanean *acting text* horrek soilik iraun du, eta gainerako guztietan lehenengoak, literarioak”. Horregatik da *Macbeth* haren piezarik onena”.

Borges asmatzen eta idazten oso azkarra denez, *purplepatch60* bat idazteko aukera iristen denean lan handia ematen dit, nik nire ordezkoi *renga* taxutzen hasi baino lehenago hark bere esaldi gogoangarria sortzen baitu. Gehiengotan emaitza distiratsuak lortzen dituenez, ez dakit nola konbentzitu sakrifika ditzan: nire esaldi inperfektua nahiago dudala emango luke, neurea delako; biak alderatuta, nork egingo luke zalantza bataren eta bestearen artean? Baina kontua ez da esaldiak konparatzea, baizik eta dramatan onargarriak izatea. Ausartu egin naiz esaten haren milonga filmean ez zela osorik kantatu behar: “Kantatzen hasi zirenean hunkitu egin nintzen; amaitu zutenean, ezinegona neukan. Film batean ez da pieza oso bat kantatu behar; pieza oso bat abesten baldin badute, eszena zenbaki bihurtzen da, argudiotik bereizi egiten da, eten egiten du. Zure milonga bikaina izanda ere, errukirik gabe eten behar zuten, amaitu gabe utzi. Opereta edo film musikaletan bakarrik kanta dezake aktore batek pieza oso bat kalteko ondorioz gabe”. (...)

Osteguna, uztailak 10. Borgesek gure etxean bazkaldu du; Hugo Santiago etorri da gero. BORGES: “Hiru lagunek topo egin dute. Honela dio batek: ‘Aizu, Chirola, oraindik ez dut zuri ordaintzeko sosik bildu’. Chirolak ondorengo hau esan du, inori ariko ez balitzaio bezala: ‘Honek ez du gehiago ogirik jango’. Tiroa entzun da, Chirola zerraldo erori da; zordunak ezagutu egiten zuen, eta ez zen mozolola. Atala ongi dago. Garbia da, zehatza. Ustekabean garaipenak banatu egiten dira: ahozkoa, bestea. Chirolak bere epigrama esan du, eta desagertu egin da. Hiltzaileak ez du espetxera joan beharrik izan, hirugarrenak esan zuelako Chirolak hiltzeko mehatxua egin ziola”.

Invasión filmaren estreinaldirako gonbidatzeko jendearen zerrenda osatu dugu. Girri⁶¹ aipatu dudanean, barre egin du, eta oihukatu: “*Nincompoop*-ak⁶² besterik ez”.

Igandea, uztailak 13. Neure buruari galdetzen diot zergatik amorratzen nauen hainbeste irratiko esatariek eta zine-kritikariek *film* esan ordez *filme* esateak. Lehenik eta behin, txorimalo itxurazale horiek gramatikarien jarraibideak otzan obeditzeagatik; usadioak eta ohiturak gure artean zeinen gutxi sustraitu diren argi eta garbi erakusten dutelako, nolabait hiriko izpirituen adierazpen diren usadioak eta ohiturak izanda, hiriaren izpiritua adierazten dutenak (jakina, otzantasun horrek, ezintasun horrek, buenosairestar izpiritua adierazten du orobat). Edo haserretu egiten naiz luzarora amore emango dudalako, eta neuk iseka egin izan diodan jende zakarrak bezala hitz egingo dudalako, zenbait hitz ezin ahoskatuta? *Snobismoan* egongo da nire atsekabearen kausa. Zaurituta, uste dut, baldin eta gramatikariek irabazten badute, *yelo*, *sicología*, *dotor* esaten dutenen taldean sartuko naizela. Ez ezer-gatik, Borgesek *setiembre* proposatzen duenean, nik *otubre* botatzen diot. Funtsean, fede txarrekoa naiz: aztarna etimologikoak ez ezabatzeko, basakeria fonetikoan ez erortzeko beharra aldarrikatzen dudanean, nire haserrea neurrigabea da, defendatzen dudana klaseko fonetika bat delako, bereizten nauena. (...)

Osteguna, urriak 16. Hugok deitu du. Gaueko hamar eta erdietan, Marta eta Silvinarekin [Ocampo] *Invasión* estreinatuko duten Hindú zinera joango gara. Borges eta biok gelatxo batera eraman gaituzte, mikrofonoen aurrean hitz egitera; lehenik, espero nuena baino hobeto moldatu naiz; gero, hasiera

horrek aurreikusaraz didana baino okerrago; Borges, buruargia, egiazalea eta aktore porrokatua! Hainbeste baliabide dituen gizona da, itsu izatea bere alde baliatzea lortu duena; hor barruan, zauriezin eta axolagabe, aske pentsatzen du. Egongelara joan gara. Filma ez da ikusleengana iritsi; une tragikoetan barre egin dute, eta aspertu egin dira luzaz. Presaka batean alde egin dugu, baina jendeak (lotsagabekeria oldarkorragatik ezagun denak) gelditu egin nau zorionak emateko. Manucho⁶³, aski kaustikoa; Dalmiro Sáenz⁶⁴, zinez erasotzailea: biak ala biak laudorioak esaten eta adeitsu. Mastronardi eten egin dut: “Idi artean ez dago adarkadarik” (berehala zalantzan hasi naiz, esaldi egokia ote zen). “Urteko pelikularik kaskarrena”, baieztatu du goibel ezezagun batek. (...)

Asteartea, abenduak 8. Pardon Di Giovannirekin⁶⁵ hitz egin dut. Borgesek Hugo Santiagori ideia hartu diola esan dit.

Osteguna, abenduak 25. Borgesek gure etxean bazkaldu du. Esan dit, ni ados banengo bezala, *Invasiónen* porrota bilbearen iluntasunari zor zaiola. “Ez –protestatu dut–: elkarrizketa luze, idatzi eta erabakigarrieci zor zaie. Elkarrizketak idazten ditugunean, ez da nahikoa eleberri batean hirugarren pertsonan idatziko genukeena lehen pertsonan jartzea”. (...)

1971

Ostirala, ekainak 8. (...) Borgesek esan dit Hugo Santiagoren gutun bat jaso zuela, eta erantsi du: “Luna⁶⁶ baino kultuagoa da”; barrez hasi da, eta komentatu du *Invasiónek* arrakasta izan duela... Aljerian! Grazia egin dio horrek. (...)

Ostirala, uztailak 9. Borgesek gure etxean jan du. Ipuina landu dugu. (...)

Hugo Santiagori buruz hitz egin dugu. BORGES: “Ez naiz fidatzen haren negozioetarako gaitasunaz. Ez du filma egingo⁶⁷”. BIOY: “Oker zaude. Filma egingo duela uste dut nik. Iruditzen zait, gainera, asmatzailea dela, guztiz ongi biribildu gabeko eszenak berriz garatzea bilatzen dabilela beti”. BORGES: “Espero dut film berria *Invasión* baino hobeto irtengo dela: istorioa zentzugabekeria hutsa zen, ez zen ezer ulertzen”. BIOY: “Ez nago ados. *Invasión*eko istorioa bikaina eta ulergarria iruditu izan zait beti. Filmeko akatsak zuzendaritza eta soinu mailakoak dira, ez argumentukoak”.

NOTAK

- 1 Latinoamerikako “zinema berrien” fenomenoaren ikuspegi globala izateko, kontsultatu Isaac Leon Frias, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2014.
- 2 Egoeraz azkar batean jabetzeko, ikusi Cesar Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, Bartzelona, Laertes, 2004 eta aurreko oharrean aipatu dugun León Friasen testuko orrialdeak (85-96).
- 3 David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011, 156. or.
- 4 Nolanahi ere, *Invasión* “Argentinako zinema berriarekin” harremanetan jarriko zuen lotura osagarri bat geratu da. 1969ko urrian Buenos Airesko Hindu zinemaren estreinatutako zenean, filmaren publizitatea bost esaldi zehatzekin osatu zuten. Lehenengo laurak: “La imaginación toma el cine”; “Un film líder”; “una verdad prohibida para menores de 18 años”; “Venga a luchar al cine Hindu”. Azkena: “El Nuevo Cine Argentino declara la guerra”.
- 5 Hemen: Edgardo Cozarinsky, *Borges en /y/ sobre cine*, Madril, Fundamentos, 1981, 86. or. Santiagok 17. oharrean aipatutako Alejo Mogueillanskyren dokumentalean kontatzen duenez, Borgesek zuzenean diktatu zuen testua da, 1969ko Cannesko Zinemaldiko Errealizadoreen Hamabostaldian erakusteko prestatutako filmaren Press-book-erako egina.
- 6 Aipatuta dago hemen: David Oubiña, “En los confines del planeta (el cine conjetural de Hugo Santiago)”, hemen: *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2000, 212. or.
- 7 1966an katedra horretan Borgesek eman zuen ikastaroaren transkripzio bat, haren eskoletan zuzenean hartutako oharren bitartez egindakoa, irakur daiteke hemen: *Borges profesor* (Martín Arias y Martín Hadis, ed.), Buenos Aires, EMECÉ, 2002).
- 8 “Cronología” ikusi, hemen: David Oubiña (biltzailea), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos tiempos, 2002, 115-118 or.
- 9 Borgesek beti esan zuen Bioy Casaresekin zeukan harremana “intimitaterik gabeko adiskidetasuna” zela. Ez zeukan zerikusirik Manuel Peyrou, Manuel Mújica Láinez eta beste lankide literario batzuekin izan zuen harremanarekin (ikusi, , hurrenez hurren, 52. eta 6. oharra).
- 10 Jorge Luis Borgesek eta Adolfo Bioy Casaresek gidoilari zinematografiko gisa egin zuten lehen lana 1951. urtekoa da, *Los orilleros* filmaren gidioia egin zutenekoa, nahiz eta Ricardo Lunak ez zuen 1975. urtera arte pantailaratu. Filma estreinatu zela baliatuta, Losada argitaletxeak haren edizio bat merkaturatu zuen urte berean, egileen beste gidoi batekin batera: Biblioteca Clásica y Contemporánea bildumako *El paraíso de los creyentes*, hain zuten. Literatura testuaren lehenagokoa edizio bat badago, argitaletxe berean 1955ean argitaratua. 1953an, Borgesek, Leopoldo Torre-Nilsson zinemagilearekin elkarlanean, *Días de odio* filmaren gidioia idazten parte hartu zuen; idazlearen “Emma Zunz” kontakizunaren egokitzapen aski askea zen, 1948an *Sur* aldizkarian lehenik eta hurrengo urtean *EL Aleph* izeneko liburukian argitaratu zena. Cozarinkyk dioenez, nahiz eta Borgesek “ez duen aukerarik galdu egokitzapen horrekin zuen nahigabea argitaratzeko (...) libretu hori idazteko garaian zuzendariarekin lankidetzat estuan aritu zen, eta ez zuen eragozpenik azaldu bere izena izenburuetan sartzeko” (Edgardo Cozarinsky, *Borges en /y/ sobre cine*, Op. cit., 116. or.).
- 11 Film luze gutxi batzuek osatzen dute (horiei parateatroko edo telebistako filmazioak gehitu beharko litzaizkieke): *Invasión* (1969); *Los otros* (*Les autres*, 1974); *Écoute, voir...* (*El juego del poder*, 1979); *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985); *La fable des continents* (1991); *Le loup de la côte Ouest* (2002); *El cielo del Centauro* (2015).
- 12 Edgardo Cozarinsky, *Op. cit.*
- 13 1970ean *Paris Review* rako Ronald Christek Borgesi egindako elkarrizketa. Hemen aipatua: Cozarinsky, op. cit., 14-15. or.
- 14 David Oubiña, “El espectador corto de vista: Borges y el cine”, hemen: *Variaciones Borges*, 24. zk., 2007, 133-152. or.
- 15 Konparazio baliagarria egin daiteke *Invasión* en eta Taviani anaien *Sotto il segno dello scorpione* garai bereberekoin filmaren artean; hori ere etorki homeriko-virgiliotar sendoko bilbearen eta arketipoen inguruan antolatuta dago.
- 16 Borges hemen: F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1996 (hemen aipatua: *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., 99-100. or.).
- 17 Borgesek *Invasión* lanari buruz “film fantastikoa da, berritzaletzat jo daitekeen fantasia mota bat daukana” esan izanak ezinbesteko erreferentzia bat aurkeztera behartzen gaitu. 1957. urtetik 1959.era bitartean, Héctor Germán Oesterheld idazle eta komiki-gidoilariak (1919-1977) serial moduan argitaratu zuen *El eternauta* izeneko kontakizuna, Francisco Solano Lópezen marrazkiekin; Latinoamerikako komikiaren benetako klasiko horretan, estralurtarrek lurra inbaditu dute, eta Buenos Airesen biziraun duen talde txiki batek haien aurkako erresistentzia gorpuztuko dute. Borges eta Oesterhelden jarrera politikoa eta literarioak azkar batean alderatzeko, ikusi Guillermo Saccomannoren “HGO: Lo mejor de nosotros” testua, erakusketa honetako katalogoan jasoa: *Oesterheld. Héroes colectivos*, Buenos Aires: Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, d/g.
- 18 Urte batzuk lehenago, laurogeiko hamarkadaren erdialdean, Osvaldo Ferrarirekin izandako solasaldi luzean (*En diálogo*, behin betiko edizioa, 1985) honako hau adierazi zuen: “Baditugu, gainera, zuk idatzi dituzun argumentuak ere: esate baterako, Bioy Casaresekin idatzi zenuen *Invasión*. / Bai, ongi dago, baina... nik ez dut batere zerikusirik horrekin. (...) *Invasión* filmari dagokionez, nik heriotzetako bi eman nituen. Baina ez nuen argumentua sekula ulertu. Eta filma ikusi nuenean, are gutxiago ulertu nuen. Oso film nahasia iruditu zitzaidan, eta, gainera, denbora-ordena irauli dutela uste dut, ordena kronologikoa. Beraz, horrekin erabat korapilatuta gelditu da. Film hori oso txarra iruditu zitzaidan. Izan ere, *Invasión* deitzen da, eta talde bat dago bertan; Macedonio Fernández eta haren ikasle talde bat dago, eta ezin da jakin haiek hiria inbaditzeko konspiratzen ari diren edo isilpean hura defendatzen ari diren. Baina hiria zergatik ez duten tropa erregularrek defendatzen, eta defentsa hamar laguneko esku zergatik geratzen den, hori ez da azaltzen. / Zu zinemara eramaten zaituzten bakoitzean, Borges, itxuraldatu egiten zaituztela dirudi. / Bai, baietz uste dut” (25. kap.). Bereizten doazen aitorten-lorategi baten aurrean gaude benetan.

2022.02.25

Zinemaren istorioak (III)

- 19 Raymond Queneauk zehaztasunez adierazi zuen bezala, obra handi oro Iliada edo Odisea bat da, eta azken horiek besteak baino askoz ugariagoak dira: *Satiricon, Divina comedia, Pantagruel, Don Quijote de la Mancha* eta, noski, *Ulises* (...) odiseak dira, hau da, denbora osoko kontakizunak. Iliada batean, aldiz, galdutako denbora bila dabilta protagonistak: Troia aurrean, uharre huts batean edo Guermantestarren etxean” (*Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950-1965, 117. or.).
- 20 Hugo Santiagoren hitzetan –arazoa inolaz ere konpondu gabe–: “*Los otros* filmean eszena erotiko luze bat dago, lehenago Borges-en eta Bioyren gidoian nolabait bazegoena, baina han esaldi bakarrean bilduta: ‘Valerik maitasunaren keinuak erakutsi dizkio Spinozari’. Pelikulan, lerro hori hamabost minutuan zehar hedatzen da; hala ere, emakume aktoreak gidoian esaten dena besterik ez du egiten, hain zuzen, Valerik maitasunaren keinuak erakusten baitizkio Spinozari” (Oubiña, David eta Aguilar, Gonzalo, “Partituras. Entrevista a Hugo Santiago”, *El guion cinematográfico*, Buenos Aires: Paidós, 1997, 126. or.).
- 21 Baina denak ez dira orainaldian hauteman daitezkeen iragan mitiko baten aipamenak. Kirol-jokalekuaren figura horrek berak bere baitan gordeta zeraman espazio horren etorkizuneko erabilera gaitzesgarria, filma egin zenean aurreikusi ezin zena. Cozarinskyk (op. cit., 125. or.) aitzakiarik gabeko formula batekin adierazi zuen: “Istorioak kolorea galdu du filmak izan nahi zuen fikzio-objektu petoaren gainean”. Gai honetara itzuliko gara, gogoan hartzekoa baita gutxitan bistaratu dela hain nabarmen orainaren orain bat badagoela, baina baita iraganaren orain bat eta etorkizunaren orain bat ere (San Agustín).
- 22 George Steiner, “Homero y los eruditos” (1962), hemen: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Bartzelona, Gedisa, 1994, 165. or.
- 23 Santiagok kontatu zuenez, filma prestatzen ari zela, Harvardera deitu zion Borgesi telefonoz, suntsitze-historia batek markatutako izenen zerrenda batean hiri setiatuarentzat izen bat proposatzeko. Idazleak Aquilea hautatu zuen. V. mendean hunoek suntsitu zuten Friuli-Veneziako hiri italiar batetik dator izena.
- 24 Juan Carlos Paz (1897-1972) garai hartako musikari argentinar ospetsuak, zinemarako egin zuen lan bakarrean, soraiotasun erakustaldi bikaina gauzatuz interpretatu zuen. Ikusi Corrado, Omar. “Paz, Juan Carlos”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 liburuki (Emilio Casares, Jose Lopez-Calo, Ismael Fernandez de la Cuesta, eta Maria Luz Gonzalez Peña, ed.), Madril: Sociedad General de Autores y Editores, 1999–2002.
- 25 Lautaro Murua (1926-1995) txiletar aktore eta errealizadoreak hezurramitu zuen. Hark zuzendutako lan aipagarrien artean daude *Alias Gardelito* (1962), *La Raulito* (1975) edo *Cuarteles de invierno* (1985). 1976tik Espainian erbesteratuta, espainiar ikusleek *La chica de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1979) edo *Belmonte* (Achero Mañas, 1995) filmetan egin zuen aktore lanagatik gogoratuko dute.
- 26 Bi elkarrizketa horiek dagokien zentzu osoa jasotzen dute, filma ordurako aurreratuta dagoela, inbaditzaileen buruzagiaren eta Herreraren arteko elkarrizketarekin lotuz gero. “Herrerak hobe izango du uztea. Zergatik egiten digu aurre, jendea zer salduko diegun zain badago?” / “Jendea ez da konturatzen, eta konturatzen direnak beldurtuta daude, ni bezala”. Santiagok Oubiñari “Variaciones sobre un guión” dokumentalean kontatu zionaren arabera, elkarrizketa hori, Herrerak eta Irene haren maitaleak landan izandakoarekin batera, Borgesek AEBetatik itzultzean erantsitako azken gehigarrietako bat izan zen, filma ordurako ekoizpen batean zegoela.
- 27 Santiagok kontatu zuenez, Borgesek modelatu zuen, Macedonio Fernández (1874-1952) irudiaren arabera. Idazle, filosofo eta abokatu argentinarra. Borgesen aitaren ikaskidea izan zen, eta 1921ean idazlea Argentinara itzuli zenetik, haren lagun mina. 1960an, Borgesek Macedonioren antologia baten hitzaurrea egin zuen, eta hartaz zioen “ezkutatzeari nekatzen ez zen gizona, erakusteari ez bezala”. 1967an argitaratu zen, idazlea zendu eta hamabost urtera, 1925ean idazten hasi zen haren maisulana, *Museo de la novela eterna* izeneko anti-nobela.
- 28 G. Langlois, “Le fantastique, une manière de percer le réel”, *Les Lettres Françaises*, 27/01/1971 (hemen aipatua: *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., 57. or.).
- 29 “Milonga de Manuel Flores” (1968), Anibal Troiloren musikarekin eta Borgesen hitzekin. *Para las seis cuerdas* (1965) lanean bildua. Hemen irakur daiteke: *Obras completas*, II, EMECE, 1989, 348. or. Behean ikusi 1969ko ekainaren 28ko Eranskina. Sekuentzia hemen ikusi daiteke: https://www.youtube.com/watch?v=Vf8ZrOgVN08&ab_channel=CarlosMarb%C3%A1n
- 30 Milonga bigarren aldiz agertzen da, zatikatuta bada ere, Silva (Herrerari ere gertatzen zaion bezala) “inbaditzaileen” gatibu dagoen sekuentzian. Gazteak, eskultura modernoko “instalazio” bat gogorarazten duen espazio batean torturatuko eta galdekaturako duten txandaren zain dagoen bitartean, lau ahapaldi nagusiak gogoratuko ditu.
- 31 Filmean erabilitako testuan ere soil aldatu zuten 1985ean argitaratutakoaren emaitza: “Mañana vendrá la bala / y con la bala el olvido” atalaren ordean, hau: “Vendrán los cuatro balazos / y con los cuatro el olvido”; “¿Cuántas cosas estos ojos / en su camino habrán visto?” atalaren ordean, beste hau: “¿Cuánta cosa en su camino / estos ojos habrán visto!”. Azkenean, “Miro en el alma mi mano / miro en mi mano las venas” idatziz ordezkatu zuen hau: “Miro en el alma mis manos / miro en las manos mis venas”. Aldaketa gutxienekoak, baina iradokitzaileak.
- 32 Ez da ausaz gertatzen filmean entzuten den lehen elkarrizketak futbolarekin zerikusia izatea. Eta, jakina, ezta amaiera estadio bateko zelai gainean ezazte ere.
- 33 Irudi zinematografikoa, milongaren testua eta biltzen duen musika, hirurak erabiltzea da kontua, banakakotik kolektibora pasatzeko. Antzeko moduan landu zituen Jean Renoirrek ordeko formulak –baina oso bestela–, garrantzi bereko eragiketa baterako hogeita hamarrek hamarkadan, honako hauen moduko filmetan: *Le crime de Monsieur Lange* (1936) edo *La gran ilusión* (1938) (ikusi Santos Zunzunegui, “Teoría y práctica de la puesta en forma. Estilización, movimientos de cámara y diálogo de las artes en el Renoir de los años treinta”, hemen: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (edizio ikuskatua eta hedatua), Santander: Shangrila, 2016, 52-81. or.).
- 34 Bi alderdi azpimarratu behar dira: Santiagoren obrari buruz Borgesek behin eta berriz jendaurrean adierazi zuen iritziaren eta haren lagun lankideak hari entzunda jasotako iritziaren arteko aldea, alde batetik; bestalde, lehenago behin baino gehiagotan aipatu dugun dokumentalean Hugo Santiagok Oubiñari kontatu zionean, Bioyk, hasierako folio mitikoak helarazi ondoren, ez zuen esku hartze garrantzitsurik izan behin betiko gidoia idazteko garaian (“Europas pasieran zebilen”, adierazi zuen, hain zuzen); Borges, aldiz, sortze lanean engaiatu zela azpimarratu zuen.

2022.02.25

Zinemaren istorioak (III)

- 35 1967tik 1992ra bitartean Santiagoren zinemaren irudia zaindu ez ezik, beste hainbat egile garrantzitsuren lanak ere jantzi zituen argiz, eta horien arteko batzuk dira Ruy Guerra (*Dulces cazadores*, 1969), Louis Malle (*El soplo en el corazón*, 1971), Alain Resnais (*Providence*, 1973), Andrej Zulawsky (*Lo importante es amar*, 1975), Jeanne Moreau (*Lumière*, 1976), Ettore Scola (*La sala de baile*, 1983; *La familia*, 1987) eta Raúl Ruiz (*El tiempo recobrado*, 1999).
- 36 Filmaren bertsiio zaharberritua egileek sinatutako testu honekin hasten da: “1978an, Argentinako diktadura militar garaian, 1969an ondutako *Invasión*en jatorrizko negatiboaren zortzi bobina lapurtu zituzten Buenos Airesko Alex laborategietatik. Hogeita bat urteko blokeoaren ondoren, Pierre Andre-Boutangen eta beste lagun batzuen ahalegin eta elkarlan eskuzabalari esker, negatibo oso berri bat finkatu ahal izan da. Kopia hau jatorrizko negatiboaren lau bobinetatik eta 35 mm-ko bi kopia positibo zaharretik ateratako kontratipo batetik lortutako zortzi bobinetatik eskuratu da. 1999an egindako lehenengo zaharberritzea da, eta horretan aritu ziren L.T.C. laborategiko teknikariak, soinu-nahasketak tratatu zituzten Studio Desmarqueteko teknikariak, Ricardo Aronovich jatorrizko argazki-zuzendaria eta ekoizpena ziurtatu zuen Hubert Niogret ekoizlea. Gure esker ona horiei guztiei”.
- 37 1973an Moshe Naimek 45 rpm-ko binilo bat ekoitzi zuen, *Invasión Tango*, Santiagoren filmeko soinu-bandaren zortzi bat minutuko atalak dituena.
- 38 *Trottoirs de Buenos Aires* (1980), Edgardo Cantónen eta Julio Cortázarren tangoak, Juan Cedrónek interpretatuta hemen: https://www.youtube.com/watch?v=aSOLAAsm3M&ab_channel=2666-TheArtOfListening
- 39 Andree Tournesen elkarrizketa baten zatia, hemen: *Jeune cinéma* (53. zk., 1973). Hemendik aipatua: *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., 45. or.
- 40 Ikusgai dagoen une ikusgarri honek, zinematografia arloari dagokionez, Borges en prosaren estilamarik berezietako bat ikusarazten du: hurrenkerekiko eta zerrendekiko zaletasun nabarmena.
- 41 Zinema giroan “la Vasca” izenez ezagutu zen Olga Zubarryk (1929-2012) antzezten zuen; Argentinako zinemako eta telebistako izar garrantzitsuenetako bat izan zen garai hartan. Haren filmik aipagarrien artean daude Hans Hugo Christensenek zuzendutako zenbait, *El candidato* (Fernando Ayala, 1959) eta *A bierro muere* (Manuel Mur Oti, 1962). 2008an *Invasión* filmean jokatu zuen paperaz galdetu ziotenean, hauxe erantzun zuen: “Hitz bakar bat ere ez nuen ulertu inoiz egiten ari ginenaz” (hemen: “50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago”, INFOBAE, 2019/02/28).
- 42 Letra larriz, zantzu mitologiko handiko motibo bati dagokion bezala. Borgesengan, Hegoaldea ez da hiria panpa bihurtzen den mugako lekua soil-soilik. Dagoeneko aipatu dugun liburu batean Ferrarrik galdetuta (7. kap.), idazleak honako hauek zehaztu zituen: “Hegoaldea ez da beste auzoekiko desberdina den auzo bat, Buenos Airesko funtsezko auzoa baizik”.
- 43 Hemen: “50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago”, op. cit.
- 44 Hugo Santiago: “Notas acerca de *Adiós*”, hemen: *Página 12*, 2009/09/15
- 45 Honela jarraitu zuen Santiagok: “Teorema batean bezala, ezezagun bat dago, eta ezezagun hori zer den aurkitzen saiatuko naiz. Protagonista ni baino zaharragoa den pertsonaia da (69 urte ditut): Sebastian Pinkhas-Molinerok hirurogeita hamarretik gora ditu, aquilear zientzialaria da. Orduko hartan Saerri esan nizkion ezarritik etortzen ari zitzaizkidan hainbat kontu: pertsonaia nagusia gu baino zaharragoa izango zela, zientzialaria izango zela, neuk dauzkadan lagun zientzialari batzuk bezala. Oxforden ikasi zuen Aquileako zientzialari handi bat, orainean Parisen ikertzen ariko zena, bikain-bikaina. Duela mende erditik Europan erberateratua, egun gutxirako iritsiko da Aquileara, denbora luzez kanpoan ibili ondoren: herrialdeko zientzialari ospetsuena da, Nobel saria jaso berri duena, eta bere lan iraultzaileei buruzko nazioarteko konferentzia baten buru izatera dator. Hirian oroimena aurkituko du, 99 urteko ama aurkituko du, bizirik dagoen lagun bat aurkituko du, bere hildakoak aurkituko ditut, hangoak eta hemengoak. Ironikoa, kontrolatua, emankorra, izugarria, zenbait zatit jasanezina, Sebastiánek Aquilearen gainera egingo du jauzi, amodio-borroka batean bezala”.
- 46 Luciano Monteagudo, “Lejos o cerca yo vivo en Aquilea” (Hugo Santiagorekin elkarrizketa), *Página 12*, 2009/09/15.
- 47 Bence, Amelia [Amelia Botwinik] (1919 j.). Aktorea.
- 48 Petit de Murat, Ulyses (1905-83). Idazlea eta kazetaria. Alberto Hildagoren Ahozko Aldizkarian ezagutu zuen Borges, hogeiko hamarkadaren erdialdean. 1933-4 urteetan, *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica* aldizkaria zuzendu zuen, Borgesekin lankidetzan; argitalpen horretan lehenagotik ari zen zinema-kritikari lanetan. 1937an, Destiempo argitaletxeak hark egindako *Marea de lágrimas* argitaratu zuen. Berrogeiko hamarkadaren hasieran, B.rekin “aldiriko gai batean” oinarritutako gidoia idatzi zuen; ondoren, Borgesek, berak eskatuta, “Adolfo Bioy Casaresek in zabaldu zuen”. 1946an, Petit de Murat direktorioko partaide zuen Alfaz preserak Borgesi eta Bioy Casaresi *Hombre de la esquina rosada* in oinarritutako gidoi bat idazteko enkargatu zien. Berrogeiko hamarkadaren amaieran Mexikora erberateratu beharra izan zuen, eta gidoilari aritu zen han. 1955ean itzuli zen.
- 49 Dabove anaiak. Julio César (1890-1965) eta Santiago (1889-1951). Brown almirantea 752. zenbakian zeukan etxean bilerak egin ohi zituzten Macedonio Fernándezekin. Egunkarietan eta aldizkarietan lan batzuk argitaratu zituzten.
- 50 “Profumo kasua” izenez ezagutzen dena 1963an lehertu zen John Profumo Defentsa ministro britainiarrek *showgirl* batekin (Christine Keeler) harreman labor bat izan zuela jakitera eman zenean. Emakumeak, itxura denez, Yevgeny Ivanov espioi sobietarrekin topaketa intimoak izan zituen. Profumok gezurra esan zuen gertaera horri buruz Komunen Ganberak ofizialki galdekatu zuenean, eta eskandaluak karguari uko egitera behartu zuen. Horrek kalte larria egin zion Harold MacMillan lehen ministroaren gobernuaren ospeari: MacMillanek dimisioa eman zuen hilabete batzuk geroago, osasun-arazoak argudiatuta” (SZ).
- 51 Pierre Ponson du Terrail (1829-1871) idazleak sortutako pertsonaia, noblearen eta lapurraren arteko nahasketa, ezin konta ahala kontakizun literario eta geroago zinematografikotako protagonista izan zena (SZ).
- 52 Peyrou, Manuel (1902-1974). Idazlea eta kazetaria: *El estruendo de las rosas* (1948), *La noche repetida* (1953), *Las leyes del juego* (1960), *Acto y ceniza* (1963), *Se vuelven contra nosotros* (1966). *Crítico* erredakzioan ezagutu zuen Borges, 1933. urte inguruan; Bioy Casares, berriz, Borges en bitartez, 1936 aldera. 1940az geroztik, Biyoitarren etxean jan ohi zuen, batik bat

- larunbatetan. Antzerki eta zine kronikak jorratu zituen, eta, ipuin eta eleberriez gain, filmatu ez ziren gidioak idatzi zituen. 1947an *La Prensa* egunkariko erredakzioan sartu zen; 1951. urtean peronismoak konfiskatu zuenean, utzi egin zuen. Perónek agintea galdu zuenean, itzuli egin zen, eta bertan lan egin zuen hil arte. Ikusi “Manuel Peyrou” izeneko Borgesren poema, *Historia de la noche* (1977) lanean argitaratua. Hona hemen poematik ateratako bertso batzuk (*Obras completas*, II. liburukia, Bartzelona, EMECE, 1989, 195. or.): “Suyo fue el ejercicio generoso / de la amistad genial. Era el hermano / a quién podemos, en la hora adversa, / confiarle todo o, sin decirle nada, / dejarle adivinar lo que no quiere / confesar el orgullo (...)” (DM eta SZ).
- 53 Nick Carter, F. Van Renssler Deyk (1865-1922) idatzitako detektibe-abenturak eta exotismoa uztartzen dituzten folletoietako protagonista. Nick Winter, Georges Vinterren ezizena, Pathé zigiluko 1906-21 arteko abentura-filmetako protagonista: *Max Linder contre Nick Winter* (1912), *Nick Winter et les as de trèfles* (1913), eta abar (SZ).
- 54 Pezzoni, Enrique (1926-89). Kritikaria. *Sur* argitalpenaren (1968-81) erredakzioko idazkaria.
- 55 Bombal, Susana. Idaz.: *Green Wings* (1959), *La predicción de Betsabé* (1970). Haren ahizpa Maria Luisaren Ayacucho kaleko etxean, “Alvear Palaceko jantokiaren aurrean”, 1938ko abenduan Borgesek istripua izan zuen; horren ondorioz, bi aste behar izan zituen suspertzeko, eta *Pierre Menard* idazteari utzi behar izan zion (1937tik 1961era bitartean *Sur* egunkariko erredakzioko idazkari izandako Jose Biancok kontatu zuenez).
- 56 Larreta, Enrique Rodríguez (1875-1961). Idaz.: *Zogoibty* (1926); *La almobada, La pampa* [*La calle de la vida y de la muerte* (1941)], etab.
- 57 Elezaharrak irauin egiten du: “Buenos Aires, 1967. Betaurreko iluneko mutila, ilea atzera ondo orraztuta, irribarre erosleaz hurbildu zen Liburutegi Nazionalako sarrerako mahaira, eta zuzendariarekin hitz egin nahi zuela esan zuen. -Noren partez? -Hugo Santiago Muchnik. [Jorge Luis Borges] Zuzendariak harrera egin zionean, gazteak kontatu zion Filosofia eta Letren Fakultatean haren ikasle izan zela, eta pelikula bat filmatu nahi zuela, Aquilea izeneko hiri setiatu bati buruzkoa; hiria inbaditu egingo zutela ere adierazi zion. ‘Gidoia zuk idaztea nahi dut’, esan zion Hugo Santiagok, lotsagorritu gabe, urte hartan Literaturako Nobel saria irabazteko zerrendaburu zen gizonari” (“50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago”, INFOBAE, 2019/02/28). Bestalde, Alejo Mognuillanskyren *Variaciones sobre un guión* (2008) filmean Santiagok Bioyren bertsoia berretsi zuen. Film hori hemen ikus daiteke: https://www.youtube.com/watch?v=JgSKIKX_ZmU&t=348s&ab_channel=RescateAudiovisualArgentino (SZ).
- 58 «Chant-Pagan». [*Collected Verse* (1912)]. Espainierako bertso bat irakur daiteke, Luis Cremadesek itzulia, hemen: R. Kipling, *Poemas*, Madrid, Visor, 1985, 95-97. or. (SZ).
- 59 Moreira, Juan (1819-1874). Gaizkile gautxo. Eduardo Gutierrezen gautxoen inguruko *Juan Moreira* folletoi klasiko (1880) inspiratu zuen. Pertsonaiari eta haren kondairari buruz bai garai mutuan eta bai soinudunean egindako lan ugarien artean, Leonardo Favioeren (1938-2012) *Juan Moreira* izeneko lan bikaina (1973) da nabarmenena (SZ).
- 60 Estilo landua edo gehiegizkoa duen prosaren aipamena (SZ).
- 61 Girri, Alberto (1919-1991). Poeta: *Valores diarios* (1970), *Trama de conflictos* (1988) (SZ).
- 62 Pertsona memeloa edo ergela (SZ).
- 63 Mujica Lainez, Manuel “Manucho” (1910-1984). Idazlea: *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Los ídolos* (1952), *Los viajeros* (1955), *Invitados en El Paraíso* (1957), etab. Ikusi Borgesren “A Manuel Mujica Lainez” poema, *La moneda de bierro* (1976) lanean jasoa, eta haren *Obras completas* laneko III. liburukian irakur daitekeena (Bartzelona, EMECE, 1989, 133. or.) (DM eta SZ).
- 64 Sáenz, Dalmiro (1926 j.). Idazlea.
- 65 Di Giovanni, Norman Thomas (1933 j.). Borgesren itzultzaile, idazkari eta agente literarioa 1968-72 bitartean, ipar. (...) Borgesekin itzuli zituen, besteak beste, *The Book of Imaginary Beings* (1969), *The Aleph and Other Stories* (1970) eta *Selected Poems* (1972); Borgesekin eta Bioy Casaresekin, *Chronicles of Bustos Domecq* (1976) eta *Six Problems for Don Isidro Parodi* (1981).
- 66 Luna, Ricardo. Gidoilaria, koreografoa eta aktorea. 1975ean bere pelikula luze bakarra filmatu zuen, *Los orilleros*, Borgesren eta Bioy Casaresekin gidioiarekin (10. oharra ikusi) (SZ).
- 67 Lehen aipatutako *Les autres* filmaren aipamena; Borgesren, Bioyren eta Hugo Santiagoren gidioiarekin, azken horrek zuzenduta, 1975eko otsailaren 19an Parisen estreinatua zen. Zinematografia liburua Christian Bourgoisek editatu zuen 1974an (SZ).

BIBLIOGRAFIA

Invasión lanari buruzko testuak

- BIOY CASARES, Adolfo, *Borges* (Daniel Martinok zaindutako edizioa), Bartzelona, Destino, 2006.
- COZARINSKY, Eduardo, "Invasión", hemen: *Borges en / y / sobre cine*, Madril: Fundamentos, 1981, 123-127 or.
- OUBIÑA, David, "Monstrorum Artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de Invasión", hemen: *Variaciones Borges*, 8. zk., 1999, 69-81. or.
- OUBIÑA, David, "En los confines del planeta (el cine conjetural de Hugo Santiago)", hemen: *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2000, 207-220. or. [hemen ere bai: *El cine de Hugo Santiago*, 76-84. or.].
- OUBIÑA, David (biltzailea), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.
- OUBIÑA, David, "El espectador corto de vista: Borges y el cine", hemen: *Variaciones Borges*, 24. zk., 2007, 133-152. or.

Hugo Santiagorekin elkarrizketak

- BADOU, Jacques, CALAMA, Alain eta GAYOT, Paul, "Invasion. Entretien avec Hugo Santiago", hemen: *Borges et le cinéma* (Calama y Gayot, ed.), Reims: Maison de la Culture André Malraux, d/g.
- LANGLOIS, Gérard, "Le fantastique, une manière de percer le réel", hemen: *Les lettres françaises*, 27 / 1 / 1971.
- MARCORELLES, Louis, "Invasion: le grand enterrement de Buenos Aires", hemen: *Le monde*, 21 / 1 / 1971.
- OUBIÑA, D. eta AGUILAR, S., "Partituras", hemen: *El guion cinematográfico* (Oubiña y Aguilar Comps.), Buenos Aires: Paidós / Universidad del Cine, 1997.

Jorge Luis Borges-en testuak

- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares. *Los orilleros / El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires: Losada, 1955.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, *Hugo Santiago, Les autres*, Paris: Christian Bourgois, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, 4 liburuki, Bartzelona: EMECÉ, 1989-1996.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*, Bartzelona: EMECÉ, 1997