

**“No exageres el culto de la verdad”. Algunas reflexiones en torno a la necesidad del heroísmo en una película italiana de inspiración borgeana**

Por Felipe Rodolfo Hendriksen\*

**Resumen:** *Strategia del ragno*, telefilm de 1970 dirigido por Bernardo Bertolucci, no oculta su deuda con el cuento “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges, publicado en 1944. Ambos textos exploran la paradójica identidad de héroes traidores, o traidores héroes: un antifascista italiano el primero y un independentista irlandés el segundo. A partir de las teorizaciones de Scheler (1961) desde la antropología, de Bauzá (2007) desde la filología clásica, y de González (2016) desde la narratología, analizamos las características del heroísmo presentes en la película bertolucciana para demostrar que es en ella, más que en el cuento borgeano, donde la acción heroica y sus efectos son de verdad complejos éticamente y necesarios estéticamente, pues se actualiza en el hipertexto filmico lo que solo estaba potencialmente esbozado y sugerido en el hipotexto literario, volviendo en narración fecunda el relato de un argumento que Borges no tenía intención de escribir.

**Palabras clave:** Borges, Bertolucci, transposición, héroe, traidor.

**“Não exagere o culto da verdade”. Algumas reflexões sobre a necessidade de heroísmo em um filme italiano de inspiração borgeano**

**Resumo:** *A estratégia da aranha (Strategia del ragno)*, de 1970 e dirigido por Bernardo Bertolucci, não esconde sua dívida com o conto “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges, publicado originalmente em 1944. Ambos os textos exploram a identidade paradoxal dos heróis traidores ou traidores heróis: o primeiro, um antifascista italiano, e o segundo, um separatista irlandês. Com base nas teorias da antropologia de Scheler (1961), da filologia clássica de Bauzá (2007) e da narratologia de González (2016), analisaremos as características do heroísmo presentes no filme bertolucciano para demonstrar que elas se encontram mais presentes na obra audiovisual do que no conto borgeano, onde a ação heroica e seus efeitos são em verdade eticamente complexos e esteticamente necessários, pois o que foi apenas potencialmente delineado e sugerido no hipotexto literário é atualizado no hipertexto filmico, tornando um relato que Borges não tinha intenção de escrever em uma narrativa fértil.

**Palavras-chave:** Borges, Bertolucci, transposição, herói, traidor.

**“Do Not Exaggerate the Cult of Truth”. Some reflections on the necessity of heroism in an Italian movie of Borgesian inspiration**

**Abstract:** *Strategia del ragno*, a television film directed by Bernardo Bertolucci in 1970, does not occlude its debt to Jorge Luis Borges’ short story “Theme of the Traitor and the Hero,” originally published in 1944. Both texts explore the paradoxical identity of traitor heroes, or hero traitors: the former an Italian antifascist and the latter an Irish independist. Drawing from Scheler’s anthropological theories (1961), Bauzá’s classic philology (2007), and González’s narratology (2016), this article analyzes Bertolucci’s representation of heroism as a morally complex and aesthetically necessary representation of heroic action and its effects. Thus, we conclude that the filmic hypertext actualizes what was potentially outlined and suggested in the literary hypotext, producing a rich screenplay out of a plot Borges had no intention of writing.

**Key words:** Borges, Bertolucci, transposition, hero, traitor.

**Fecha de recepción:** 03/09/2022

**Fecha de aprobación:** 21/05/2023

En febrero de 1944, la revista *Sur* publica en Buenos Aires un cuento breve de Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, que luego su autor incluiría en la antología *Ficciones*. Un cuarto de siglo después, en octubre de 1970, el canal de televisión italiano Rai 1 transmite por primera vez *Strategia del ragno*, un telefilm de Bernardo Bertolucci “libremente inspirado” (Bertolucci, 1970) en el texto borgeano.

“Tema del traidor y del héroe” es, más que un relato, el relato de un argumento aún no desarrollado del todo. En él, en ese proyecto de cuento que Borges nos ofrece, Ryan, el bisnieto del asesinado héroe irlandés Fergus Kilpatrick, se propone escribir una biografía de su glorioso antepasado, que “es presentado con una serie de características que pueden leerse como remisiones a la figura de Jesús” (Adur Nobile, 2016: 33). A medida que investiga más y más, Ryan se

va dando cuenta de que las circunstancias del asesinato de su bisabuelo en 1824 son, cuando menos, llamativas: muchos detalles delatan la inspiración shakespeariana de eventos aparentemente azarosos. Luego de descubrir que James Alexander Nolan, el compañero más antiguo de Kilpatrick, se había dedicado en el pasado a la traducción de Shakespeare<sup>1</sup> y al estudio de los *Festspiele* de Suiza, Ryan entiende qué pasó realmente con su bisabuelo: Nolan había descubierto que Kilpatrick era un traidor y, para no desanimar a Irlanda, que estaba madura para la rebelión, pensó que lo mejor sería que el héroe-traidor muriera de forma espectacularmente dramática, valiéndose de centenares de actores que convirtieron a la ciudad entera en un gran teatro. Kilpatrick accedió para redimirse,<sup>2</sup> y el traidor terminó muriendo como un héroe. Ryan se da cuenta hacia el final que acaso su papel también había sido previsto por Nolan, y decide no contar la verdad.

*Strategia del ragno*, por su parte, cuenta la historia de Athos Magnani, hijo del héroe homónimo de la resistencia antifascista. Athos hijo viaja al olvidado y tranquilo pueblo de Tara, donde su padre vivió y fue asesinado en 1936, porque la antigua amante de este, Draifa, vio una foto suya en el diario y pensó que quizá el hijo querría tratar de resolver el misterio detrás de la muerte del padre, presuntamente perpetrada por sus enemigos fascistas. Draifa le cuenta a Athos hijo ciertos detalles del asesinato de su padre, y este reconoce al instante su semejanza con ciertas obras de Shakespeare.<sup>3</sup> El pueblo está detenido en el

<sup>1</sup>Para que se entienda cabalmente cuánto estimaba Borges a Shakespeare, es preciso recordar aquella breve mención que hace en “El tiempo y J. W. Dunne”, de *Otras inquisiciones*, donde, retomando la tesis de Dunne acerca de que seremos capaces de manejar la eternidad después de la muerte, escribe: “[r]ecobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros” (Borges, 2016: 177).

<sup>2</sup> Todo esto cobra mayor relevancia si tenemos en cuenta la observación de Lucas Martín Adur Nobile acerca de que los rasgos de Kilpatrick son una “alusión a la imagen del Mesías como ‘liberador’ de su pueblo” (Adur Nobile, 2016: 33).

<sup>3</sup> Es interesante mencionar que, en “Everything and Nothing”, publicado en *El hacedor*, Borges afirma, hablando de Shakespeare, que “[n]adie hubo en él” (Borges, 2023: 55). Sin embargo, paradójicamente, fue muchos, pues “[n]adie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser” (*Ibid.*: 56). Shakespeare

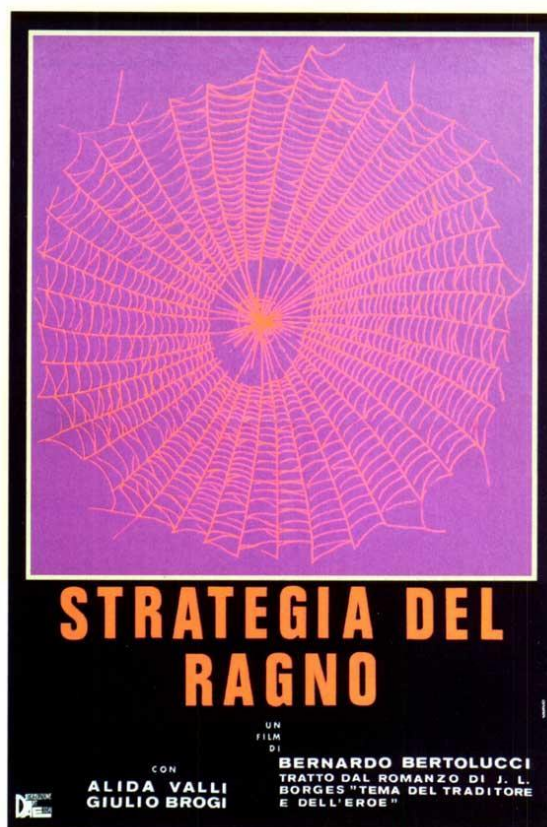
---

tiempo, y sus pocos habitantes se aferran al pasado, sobre todo al recuerdo del heroico Athos padre, para no tener que enfrentar el presente que parece darles la espalda. Athos hijo no soporta estar ahí y planea irse, pero no lo hace. En cambio, se ve con uno de los viejos amigos de su padre, Gaibazzi, quien admite que los antifascistas del lugar no sabían lo que hacían en la década del treinta, con la excepción de Athos padre, a quien idealiza porque era diferente y extraordinario. Athos hijo se entera de que su padre y sus tres amigos, en 1936, planeaban matar a Mussolini al final del primer acto de *Rigoletto*, ya que se suponía que *il Duce* iba a viajar a Tara para la inauguración de la temporada de ópera en el teatro local. Al darse cuenta de que Athos padre terminó siendo asesinado tal y como Mussolini tendría que haber muerto, el hijo comienza a sospechar de los viejos amigos del padre, pues nadie más podría haber sabido del plan que los cuatro habían ideado. Luego de haber tenido un bizarro encuentro nocturno con los amigos de Athos padre, Athos hijo profana la tumba de aquel en un ataque de rabia y locura. Amenazado por los antiguos amigos de su padre y cansado de sus mentiras, Athos hijo solo piensa en irse de Tara y no volver. Mientras espera el tren, decide volver al pueblo porque escucha que están pasando *Rigoletto* por los parlantes de la plaza central. Allí, Athos hijo ve al pueblo reunido en una suerte de misa popular en la que rememoran los detalles más dramáticos del asesinato de su padre. Entonces entra al teatro y se sienta en un palco, desde donde puede ver a los antiguos amigos de su padre hasta que estos desaparecen y lo sorprenden por detrás. Athos hijo, al verlos reflejados en un espejo dentro del palco, comprende que su padre los tuvo que haber visto venir y se da cuenta de que ellos lo mataron porque su padre así lo quiso. Los amigos le cuentan al hijo cómo su padre los había traicionado al contarles a los *Carabinieri* acerca del plan de matar a Mussolini, y le explican también cómo, para fomentar para siempre el odio a los fascistas en Tara, Athos padre propuso ser asesinado de forma dramática y así quedar en el inconsciente

---

no fue nadie porque fue muchos, porque escribió muchos personajes. Esto debería hacernos pensar en Athos padre e hijo, que se anulan y confunden y son a la vez dos y uno, muchos y ninguno.

colectivo y el recuerdo del pueblo como el héroe que no pudo ser en la vida real. En una ceremonia frente a la estatua de su padre, Athos hijo da un discurso y, tras vacilar, decide no revelar la verdad, pues siente que no tiene derecho a robarle a Tara ese mito heroico que tanto necesita. Al final, Athos hijo espera a que llegue el tren mientras se anuncia en la estación que hay muchos retrasos. Viendo las vías, nota que están oxidadas y llenas de maleza, lo que nos hace sospechar que, quizá, ya no podrá escapar.



Cartel promocional de *Strategia del ragno*, donde se admite la deuda con el hipotexto borgeano a la vez que se manifiesta la importancia del título original del film a través de la monolítica presencia de la telaraña, símbolo de la capacidad creadora del *ragno*, que entreteje ilusiones.

En este trabajo, nos proponemos analizar las proximidades y distancias más evidentes entre el hipotexto literario y el hipertexto fílmico para demostrar que el heroísmo y sus efectos en *Strategia del ragno* son mucho más complejos éticamente y necesarios estéticamente que en “Tema del traidor y del héroe”. Dividiremos el desarrollo en cinco partes, atendiendo a los distintos

procedimientos de los que se vale el director al realizar el proceso de transcodificación transmedial: Supresiones, Añadidos, Sustituciones, Expansiones y Simplificaciones.

### Supresiones

Borges gustaba mucho de incluir, en sus textos literarios, reflexiones filosóficas sobre ciertos temas recurrentes en toda su obra. “Tema del traidor y del héroe”, por supuesto, no iba a ser la excepción, y encontramos en una parte del cuento —inmediatamente después de que Ryan descubriera los paralelismos entre la muerte de su bisabuelo y la del Julio César de Shakespeare<sup>4</sup>— una lista heteroclita típicamente borgeana conformada por los autores que a Ryan se le vienen a la cabeza luego de “suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (Borges, 2021: 183): Condorcet, Hegel, Spengler, Vico y Hesíodo (Borges, 2021: 183-184). Esta breve digresión reflexiva acerca de la naturaleza del tiempo y de las teorizaciones particulares de ciertos pensadores sobre ese tema, que llevan a Ryan a pensar que Kilpatrick fue Julio César y que conforman “laberintos circulares” (Borges, 2021: 184) de los que debe ser salvado,<sup>5</sup> no aparece representada de ninguna manera en el hipertexto fílmico. Estas referencias cultas, tan caras a Borges, son descartadas por Bertolucci, en cierta parte porque no encajaban con la historia decididamente italiana y realista que tenía en mente, pero sobre todo porque buscaba llegar a un “público amplio (como el de la RAI)” (Bolongaro, 2005: 72)<sup>6</sup> prestándole atención a las

<sup>4</sup>Como ocurre en “La trama”, de *El hacedor*, donde Borges afirma que “[a]l destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías” (Borges, 2023: 35) y cuenta el asesinato de un gaucho en la provincia de Buenos Aires que “no sabe que muere para que se repita una escena” (*Ibid.*). Es notable que la escena repetida es la del asesinato de César, recogida, según admite el propio Borges, por Shakespeare (y también Quevedo).

<sup>5</sup>En “In Memoriam J.F.K.”, publicado en *El hacedor*, Borges declara que la bala que mató al presidente Kennedy es antigua. Y no solo eso, sino que es la misma que mató, en el pasado, a Lincoln, “por obra criminal o mágica de un actor, a quien las palabras de Shakespeare habían convertido en Marco Bruto, asesino de César” (Borges, 2023: 144). Este texto solo refuerza el poder del destino y lleva a confirmar las especulaciones anacrónicas de Ryan con respecto a Kilpatrick, destinado a repetir a César en su tragedia.

<sup>6</sup>El original dice “wide audience (such as RAI’s)”. Todas las traducciones del inglés son nuestras.



“expectativas de un espectador ‘promedio’” (Bolongaro, 2005: 72).<sup>7</sup> Esto no quiere decir que la película no pueda ser sutil, profunda o hasta filosófica en ciertos puntos, pero creemos que el deseo de Bertolucci por contar una historia de tinte más político y contemporáneo de la forma más eficaz posible deben de haberlo llevado a prescindir de estas pocas líneas borgeanas que, por cómo está pensada y hecha *Strategia del ragno*, sin duda terminarían siendo una nota discordante en la trama y no un hallazgo del proceso de transcodificación transmedial. Nos parecen por demás esclarecedoras estas palabras de González acerca del heroísmo: “lo que puede hacerse se hace, lo que no puede hacerse se explica o comenta; quien puede hacer hace, quien no puede hacer piensa y habla” (González, 2016: 127). Athos hijo no necesita reflexionar sobre el tiempo porque él busca la verdad de forma más activa, física y efectiva. Lo mismo, teniendo en cuenta el paralelismo explícito entre padre e hijo, podría decirse sobre Athos padre, el verdadero héroe de la historia.

### Añadidos

En *Strategia del ragno*, Bertolucci introduce un nuevo personaje, que no aparecía de ninguna manera en “Tema del traidor y del héroe”: Draifa, la antigua —la eterna— amante de Athos padre. Ella es la razón por la que Athos hijo viaja a Tara, y es ella quien le impide irse en más de una ocasión y quien lo impele a resolver el misterioso asesinato de su padre. Si a Borges “le preocupaba la división entre el hombre privado y el público, entre la memoria individual y la ajena” (García-Arango, 2020: 23), Draifa es la personificación de esa oposición, pues no solo conoció a Athos padre íntimamente, sino que sigue promoviendo su culto después de todos estos años. Ella es quien primero hace sospechar al hijo de los viejos amigos del padre y de todos los habitantes del lugar en general: “El asesino de tu padre es un hombre del pueblo” (Bertolucci, 1970). Se trata de una mujer misteriosa cuyo “papel central en el drama” (Bolongaro, 2005: 79)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> El original dice “*expectations of an ‘average’ viewer*”.

<sup>8</sup> El original dice “*central role to play in the drama*”.

queda, desde el principio, evidenciado por su forma de actuar, por la forma en que la cámara se posa en ella y por la forma en que los pocos y ancianos habitantes del pueblo reaccionan al oír su nombre hacia el comienzo de la película. Es más relevante que la propia madre de Athos hijo, a quien no conocemos, y podría ser vista, por lo que termina ocurriendo en la historia —que el protagonista no pueda ya escapar de Tara, un pueblo perdido en el tiempo y anclado en el pasado—, “como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución” (Cirlot, 2018: 608). En el hipertexto fílmico, el descendiente del héroe traidor no decide descifrar el enigma *motu proprio*, como sí ocurre con Ryan en el hipotexto literario, sino que es de alguna manera puesto en marcha por Draifa, esta mujer sumamente enigmática y extraña cuyo nombre es una feminización de Dreyfus, un singular homenaje al militar francés de ascendencia judía famosa e injustamente acusado de traición a finales del siglo XIX. De más está decir que su mismo nombre apunta desde el vamos “no solo a la dicotomía traidor/héroe, sino también a la cuestión del rol de los intelectuales en las luchas políticas nacionales” (Bolongaro, 2005: 79).<sup>9</sup> Al incluir a Draifa en su transposición, Bertolucci enriquece aún más el hipotexto borgeano porque, con solo verla o escuchar su nombre, al espectador se le viene a la mente el concepto del falso traidor, contracara inevitable y necesaria del falso héroe. Según Cirlot, “[e]l héroe tiene como fin primordial vencerse a sí mismo” (Cirlot, 2018: 473), y no podemos imaginar un héroe enfrascado en una lucha interna más grande que Athos padre, que fue antes —que fue a la vez— también traidor.

### Sustituciones

La primera sustitución que llama la atención es, por supuesto, el título del telefilm: *Strategia del ragno*, que no guarda mucha cercanía con el título del hipotexto literario, aquel “Tema del traidor y del héroe” borgeano. Un cambio tan brusco, por supuesto, exige una explicación satisfactoria. Según Cirlot, uno de los

---

<sup>9</sup>El original dice “*not only to the traitor/hero dichotomy, but also to the issue of the role of intellectuals in national political struggles*”.



sentidos simbólicos que coinciden en este animal es “el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela” (Cirlot, 2018: 151), y en la India es considerada como Maya, “la eterna tejedora del velo de las ilusiones” (Cirlot, 2018: 151). Además, y acaso en relación más directa con este trabajo, anota Cirlot que “las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos” (Cirlot, 2018: 151).

Debemos recordar que la palabra “estrategia”, del griego *strategía*, está relacionada desde su origen con el ámbito militar, y hoy en día se usa generalmente para referirse a un plan que apunta a concretar proyectos específicos, algo muy heroico según ciertos teóricos.<sup>10</sup> Además, y como afirma Lillianet Brintrup H., el proyecto “debuta con una ‘Tarea a cumplir’ (se imagina, se escribe y se vislumbra un argumento)” (Brintrup H., 1978: 94), que es lo que ocurre tanto en el cuento como en la película. Tenemos, entonces, a los conjurados, los embaucadores, los mentirosos, que se han puesto de acuerdo hace muchos años para crear en secreto un engaño paradójicamente noble e incluso heroico: los viejos amigos de Athos padre junto con este, Draifa y algún que otro personaje secundario, en 1936 y para que Tara, su pueblo, odiara y rechazara por siempre el fascismo, escenificaron en la vida real el asesinato del héroe traidor y así crearon un mito alrededor de la figura del padre del protagonista. Ese fue su plan, esa fue su estrategia para derrotar las fuerzas fascistas que en el pasado gobernaban Italia. Y al ser el plan una ilusión, casi una mera creación —en este caso— literaria, podemos ver por qué Bertolucci decidió incluir en el título la figura de la araña, quien mejor se identifica, según nuestra interpretación, con Athos padre, pero que hasta cierto punto bien podría estar haciendo referencia a Draifa. En Tara se mantiene el equilibrio destruyendo la verdad y construyendo la mentira, la ficción, y esa inversión casi inmoral en el comportamiento de los implicados en la conspiración es otra forma en que la

---

<sup>10</sup>González, por ejemplo, define al héroe como aquel cuya misión “consiste en la transformación objetiva del mundo exterior, siempre en obediencia a un **proyecto** definido y perseguido con voluntad deseante, operante y obtinente” (González, 2016: 69). Las negritas son nuestras.

---

simbología de la araña está presente en la trama del hipertexto fílmico. El hipotexto borgeano, en cambio, tiene un título menos poético, menos literario, que “sirve de marco estructural en donde se desarrollarán paradigmas ideológicos” (Varas, 1988: 94) y que se refiere de forma más explícita y menos sutil al contenido del relato. Si tenemos en cuenta que, en los hechos, y no en las acciones, “se resume concentradamente una vida” (Scheler, 1961: 134), y que “el héroe sigue viviendo como autor de estos hechos en la imagen de la fantasía, del mito, del canto, de la poesía” (Scheler, 1961: 134), creemos que el título más literario del hipertexto fílmico le sienta mejor a la historia de un héroe imperfecto y humano que el título del hipotexto literario, que acaso peca de cierta frialdad y cierta abstracción.

Según Balderston, en los dos momentos de “Tema del traidor y del héroe” donde se usan los puntos suspensivos “se abre un hueco o un hiato en la terminología de Wolfgang Iser, donde se invita al lector a que piense en cómo se podría completar el relato” (Balderston, 2011: 35). Creemos que Bertolucci supo reconocer estas invitaciones, sobre todo la primera, y que fue a partir de esta generosidad del texto borgeano que el director italiano pudo crear *Strategia del ragno*. Al comienzo del cuento, el narrador, a quien podemos confundir no sin cierta justificación con el propio Borges, explicita la ficcionalidad del relato al declarar que “he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles” (Borges, 2021: 182). Lo que Borges comparte con el lector no es más que el andamiaje de un cuento, su esqueleto, y juega con las posibles articulaciones de este al enumerar una serie de países donde la acción podría tener lugar: “Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún Estado sudamericano o balcánico...” (Borges, 2021: 182). Y ahí tenemos los primeros puntos suspensivos, la primera invitación. Borges se decide por la Irlanda de 1824 “para comodidad narrativa” (Borges, 2021: 182), pero sabe que la acción de una historia tal como la que “Tema del traidor y del héroe” cuenta sin contar debe transcurrir “en un país oprimido y tenaz” (Borges,

---

2021: 182). El texto borgeano es casi un hipotexto a priori por este planteo de variables con las que los lectores podrían jugar, “y eso nos llevaría a otras lecturas posibles del relato, de fácil imaginación aunque en algunos casos de dificultosa elaboración” (Balderston, 2011: 37). Sin embargo, es cierto que no se juega con el tiempo como sí se juega con el espacio, pues se propone el comienzo del siglo XIX como la época en que ocurrió la historia referida por el narrador contemporáneo. Dicho esto, la elección cronológica y la topográfica dependen pura y exclusivamente de la opresión y tenacidad características de ciertos países, y la Italia fascista bien podría caber dentro de esa descripción. Bertolucci, sin duda, así lo creyó, y por eso tomó para su transposición fílmica esa época de su país natal, que revisitó más de una vez durante su carrera como director. Es digno de mención, además, teniendo en cuenta que esta película se estrenó poco tiempo después de los movimientos sociales de 1968,<sup>11</sup> que “los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores” (Bauzá, 2007: 5), y en la Italia fascista —sobre todo retratada por una película de 1970— no podía haber mayor transgresor que aquel que se enfrentara a Mussolini, su Estado omnipotente y omnipresente y sus fieles lacayos.

Este cambio de tiempo y espacio obliga, sin duda, a Bertolucci a cambiar también ciertos personajes. Que Athos hijo sea justamente el hijo del héroe de la resistencia antifascista Athos Magnani se debe a que la película está ambientada, como el cuento borgeano, en el presente, salvo que el presente de cada texto es diferente: “Tema del traidor y del héroe” es de 1944, mientras que *Strategia del ragno* es de 1970. Al ser Athos padre el Kilpatrick de la película en 1936 y no en una fecha anterior, el Ryan del film, en este caso Athos hijo, no podía sino ser, por cuestiones meramente temporales, su hijo, y ya no su bisnieto, como en el hipotexto literario. Los papeles que cada uno cumple en sus respectivos textos son, asimismo, diferentes: mientras Ryan pretendía escribir la biografía de su heroico bisabuelo, a quien seguramente admiraba, Athos hijo

---

<sup>11</sup> Protestas y rebeliones contra la burocracia estatal y los ejércitos nacionales.

---

llega a Tara porque Draifa lo llamó, y no parece compartir con el resto del pueblo ese culto al supuesto heroísmo de su ya —humildemente— legendario padre. Además, Ryan parece querer llegar a la verdad del asesinato de Kilpatrick por una cuestión de buena fe y rigurosidad historiográficas, así como por cierta curiosidad propia de cualquier biógrafo. Athos hijo, en cambio, da la impresión de querer resolver el asunto para sacarse de encima a Draifa y escapar lo antes posible de ese claustrofóbico pueblo donde todos idealizan y glorifican a su difunto padre, a la vez que algunos esconden evidentemente un terrible secreto relacionado con esa figura heroica local. También Bertolucci sustituye a Nolan, “el más antiguo de los compañeros del héroe” (Borges, 2021: 184), con los tres amigos de Athos padre: Gaibazzi, Rasori y Costa. Estos trabajan —o trabajaban— respectivamente de catador de *culatelli*, maestro y dueño de cine; Nolan, por el contrario, “había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare” (Borges, 2021: 184) y también había sido el autor de “un artículo manuscrito [...] sobre los *Festspiele* de Suiza” (Borges, 2021: 184). Está claro que, en la película, los amigos del héroe traidor son representados como incultos y simples, como personas poco instruidas y escasamente letradas: de hecho, el propio Gaibazzi, al recordar las gloriosas épocas de la lucha contra el fascismo, admite que “ninguno de nosotros era muy inteligente” (Bertolucci, 1970) y que “no entendíamos nada” (Bertolucci, 1970), mientras que Athos padre “era otra cosa, era muy diferente” (Bertolucci, 1970). Nolan, en cambio, es muy culto, y parece tener una preparación más honda y ambiciosa: parece tener una sensibilidad especial y un intelecto particular, superior al de sus compañeros. Quizá por esto Bertolucci decidió que, a diferencia del hipotexto borgeano, sea el héroe traidor quien ideara el plan secreto, el engaño que implicaría a muchos actores esparcidos por el pueblo, pues el personaje del hipertexto fílmico más parecido a Nolan en términos de educación y preparación es Athos padre. En Tara no hay Nolans, pero sí está Athos Magnani, quien también fatigaba las

páginas de Shakespeare<sup>12</sup> —y por eso se inspiró, como Nolan, en *Julius Caesar* y *Macbeth*— y tantos otros clásicos, si hemos de creerle a Gaibazzi y su recuerdo idealizado: “[Athos padre era] muy culto, muy preparado, siempre documentado” (Bertolucci, 1970). Uno proviene de esa isla milenaria que es “una amarga y cariñosa mitología” (Borges, 2021: 177); el otro, de un pueblo con un sugestivo nombre —acaso de origen irlandés— perdido en el norte de Italia donde los diarios rara vez llegan pues “[a] veces se olvidan de que existimos” (Bertolucci, 1970). Ambos, sin embargo, tuvieron la misma idea: convertir su mundo en teatro y así mezclar la verdad histórica con ficción literaria, no en beneficio propio, sino con la mirada puesta en el futuro de sus respectivas comunidades.<sup>13</sup> Con esta identificación, creemos nosotros, Bertolucci buscó transmitir algo muy valioso para los espectadores que no nacimos en grandes ciudades repletas de habitantes famosos, con un pasado glorioso y una historia épica detrás: incluso en los lugares más recónditos del planeta, sin importar cuán perdidos en el tiempo y abandonados estén —o parezcan estar—, pueden habitar los héroes, puede tener lugar aunque sea un poco de heroísmo, sea este verdadero, falso o, como creemos que es el caso tanto del hipotexto literario como del hipertexto fílmico, una mezcla de ambos.<sup>14</sup> El bien que el héroe se propone obtener debe ser “un bien para toda la comunidad, para todo su pueblo” (González, 2016: 85), y en *Estrategia del ragno* esas palabras —“comunidad” y “pueblo”— tienen un significado mucho más pleno y humano al referirse, no ya a grandes imperios o ilustres ciudades, sino a un miserable pueblo del norte de Italia cuya historia se reduce a y se cifra en el asesinato de su más insigne habitante, Athos Magnani.

<sup>12</sup>Cuyo destino, como el de Homero, era “cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana” (Borges, 2023: 12). Y tanto es así que, en su plan maestro, terminará imitando al Bardo.

<sup>13</sup>“Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet*” (Borges, 2016: 209).

<sup>14</sup>Creemos que esta cita de Scheler es bastante ilustrativa y relevante: “[c]ada pueblo, cada época tiene [...] sus héroes” (Scheler, 1961: 29). Y esta: “[e]l héroe solo es héroe dentro de su pueblo y dentro de una corriente histórica que está ligada por una tradición viva” (Scheler, 1961: 134).

Por otra parte, la música juega un papel importante en cualquier film, pero en *Strategia del ragno* tiene una preponderancia capital a la hora de interpretar cabalmente la película. En el hipotexto borgeano, no hay ninguna mención a nada remotamente musical, pero Bertolucci decidió, al transponer “Tema del traidor y del héroe”, cambiar a Shakespeare por Verdi. En el cuento escrito por Borges, el asesinato deliberadamente dramático de Kilpatrick tiene lugar en un teatro y se asemeja al del Julio César shakespeariano; en el telefilm italiano, Athos padre es asesinado también en un teatro, pero presenciando *Rigoletto*. Es digno de mención, antes de seguir adelante, el hecho de que “la centralidad de Verdi en *Strategia del ragno* [...] excede por mucho la función estética de su música en la banda sonora” (Crisp y Hillman, 2001: 251).<sup>15</sup> Con esto en mente, esta sustitución por parte de Bertolucci parece ser de las más atinadas, y de las más justificadas también. El público italiano asociaba a Verdi con el *Risorgimento*, el proceso de unificación de la península itálica que culminó con la creación del Reino de Italia en 1861 y la toma de Roma en 1871, y veían al compositor de ópera como un “ícono de la identidad nacional” (Crisp y Hillman, 2001: 251).<sup>16</sup> Con la presencia constante de la música de Verdi, el hipertexto fílmico busca llevar constantemente a la mente del espectador —sobre todo el italiano— estas ideas de unidad e identidad nacionales, que en la Italia fascista, época en la que se mueve el personaje de Athos padre, estaban tan trastocadas y pervertidas. La elección de *Rigoletto* tampoco es azarosa: un asesinato es el elemento central del argumento de la ópera y de la película —así como del texto borgeano—, y en ambas hay una palpable “atmósfera de conspiración y falsedad melodramáticas” (Crisp y Hillman, 2001: 254).<sup>17</sup> La música de *Rigoletto* solo aumenta la sensación de peligro inminente y claustrofobia que Athos hijo siente cada vez más fuertemente a medida que se acerca a la solución del enigma detrás del asesinato de su padre. La sustitución de Shakespeare por Verdi

<sup>15</sup>El original dice “*Verdi’s centrality in The Spider’s Stratagem [...] far exceeds the aesthetic function of his music on the sound-track*”.

<sup>16</sup>El original dice “*icon of national identity*”.

<sup>17</sup>El original dice “*atmosphere of melodramatic conspiracy and treachery*”.



terminó siendo muy atinada y enriquecedora, a tal punto que podría ser tildada también de añadido, pues el elemento musical —especialmente el significativo y efectivo— estaba totalmente ausente en “Tema del traidor y del héroe”. Si tenemos en cuenta que *Strategia del ragno* trata —entre otras cosas— de la creación de un mito —el del héroe de la resistencia antifascista— y que “el repertorio mítico al que los personajes de la película recurren es el de las óperas de Verdi” (Crisp y Hillman, 2001: 253),<sup>18</sup> entonces es lícito pensar que, tanto en el pasado fascista como en el presente democrático, todos en Tara están, de alguna manera y todo el tiempo, actuando, mintiendo, engañando o, más precisamente, formando parte del elenco de una ópera premeditada y secreta que durará tanto como el pueblo donde tiene lugar y que no dejará de representar todos los días la mítica historia del heroico Athos Magnani, muerto por balas cobardes y fascistas durante una función de *Rigoletto* en el teatro local, el 15 de junio de 1936. También se pueden oír, durante la película —especialmente cuando se muestra o menciona a Athos padre—, fragmentos de la ópera *Attila*, de Verdi, y con esta relación entre la figura histórica de la Antigüedad y el antifascista italiano en mente parecen encajar perfectamente las palabras de González, quien afirma que “la sabiduría exigible al héroe se identifica por lo general con un saber de orden práctico, ordenado siempre a la acción bélica o política” (González, 2016: 106). A través del lenguaje musical, Bertolucci le deja en claro al espectador atento que el héroe traidor de *Strategia del ragno* es comparable con el último caudillo de los hunos, cuya mentalidad estratégica no podría ser negada por nadie.

### **Expansiones**

Retomando la mención de Balderston sobre Iser y los huecos o hiatos en “Tema del traidor y del héroe”, nosotros proponemos la existencia de otro hueco o hiato: cierto paréntesis inmediatamente anterior a la revelación del enigma. El narrador, Borges, luego de explicar cómo Ryan sospechaba más y más de las

---

<sup>18</sup>El original dice “*the mythic repertory to which the film’s characters turn is that of Verdi’s operas*”.

coincidencias entre la muerte de su bisabuelo, el héroe irlandés Kilpatrick, y la de Julio César tal como la soñó Shakespeare; luego de contar que Ryan descubrió la conexión entre Nolan, Shakespeare y los *Festspiele* de Suiza;<sup>19</sup> luego de describir muy brevemente cómo el bisnieto se sorprende al enterarse de que su bisabuelo había firmado la sentencia de muerte de un traidor cuyo nombre había sido borrado, pues esto iba en contra de la piedad de Kilpatrick; luego de todo eso, y justo antes de explicar lo acontecido en 1824, el narrador escribe: “Ryan investiga el asunto (**esa investigación es uno de los hiatos del argumento**) y logra descifrar el enigma” (Borges, 2021: 184).<sup>20</sup> Bertolucci, creemos, debe haber prestado mucha atención a este paréntesis, ya que la película se enfoca principalmente en Athos hijo y sus intentos por develar el misterio detrás del asesinato de su padre —con algunos abandonos y flashbacks de la Italia fascista de su padre intercalados cada tanto—. *Strategia del ragno* comienza con Athos hijo llegando a Tara porque así se lo pidió Draifa, quien pretende que aquel descifre el enigma, y termina con el mismo personaje esperando vanamente en la solitaria estación del pueblo a que llegue el tren que lo pueda llevar de vuelta a casa.<sup>21</sup> Bertolucci hizo de uno de los huecos del hipotexto borgeano el núcleo de su hipertexto fílmico, el corazón mismo de la historia que decidió contar. Y esto cobra más sentido si tenemos en cuenta las palabras de Ilka Kressner, quien afirma que “la historia abre y cierra con un fuerte escepticismo con respecto a su propio estado de enunciación, el cual refuerza su estado artificial e inacabado” (Kressner, 2010: 980).<sup>22</sup>

<sup>19</sup>Quizá este pasaje de Borges sobre el destino final de Shakespeare eche algo de luz sobre lo apuntado más arriba: “[l]a historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo’. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: ‘Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie’” (Borges, 2023: 57).

<sup>20</sup>Las negritas son nuestras.

<sup>21</sup>Un tren que, por otra parte, creemos que nunca llegará.

<sup>22</sup>El original dice *the story opens and closes with a strong scepticism as to its own status of enunciation, which reinforces its artificial and unfinished state.*

---

Mencionada en el párrafo anterior, hay otra expansión de gran importancia en el telefilm italiano: la vida pasada del héroe traidor. En el relato de Borges, esta está implícita. Sabemos que Kilpatrick fue heroico, bello y asesinado (Borges, 2021: 183); que fue “un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores” (Borges, 2021: 183); que “pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado” (Borges, 2021: 183); y que “Irlanda idolatraba a Kilpatrick” (Borges, 2021: 185), a tal punto que “la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión” (Borges, 2021: 185). Poco más sabemos del bisabuelo de Ryan. De Athos padre, en cambio, sabemos bastante gracias al uso repetido de flashbacks y a los comentarios, entre melancólicos y nostálgicos, de sus tres antiguos amigos y Draifa. Lo que en el hipotexto literario apenas se contó, en el hipertexto fílmico se muestra. Entonces tenemos, por ejemplo, la escena donde Athos padre, en un festival y para desafiar a los fascistas, saca a bailar a una mujer del público mientras aquellos, que habían obligado a tocar a la banda local la *Giovinezza*, miran con desprecio al hombre que se atrevió a profanar su himno. También está la escena aquella en la que Athos padre y sus tres amigos se entretienen pensando cuál sería la mejor manera de asesinar a Mussolini cuando fuera a Tara a inaugurar la temporada de ópera en el teatro y, entre risas, llegan a la conclusión de que lo mejor sería poner una bomba en su palco y hacerla detonar durante la función —en esa ocasión, se iba a poner en escena *Rigoletto*, de Verdi—. Otra escena muy interesante e ilustrativa, que nos permite entender mejor tanto a Athos padre como a Draifa, es el flashback donde se nos muestra cómo acaba su relación extramatrimonial, de ambientación tan íntima como, hasta cierto punto, bizarra. Tanto la mostración —y, hasta cierto punto, el recuerdo— de la vida pasada del héroe traidor como la importancia capital de la investigación de Athos hijo son expansiones magistrales del hipotexto borgeano, donde el personaje de Kilpatrick se desdibuja y raya lo arquetípico y abstracto,<sup>23</sup> donde la investigación

---

<sup>23</sup> “Es imposible no leer la descripción ‘del joven, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick’ sin pensar en el tópico del héroe byroniano tan caro al romanticismo tardío” (Balderston, 2011: 37).

de misterios, mentiras, engaños y enigmas está apenas apuntada, al pasar, en un simple paréntesis. Y no hay que olvidar que lo etiológico, esto es, el estudio de las causas de las cosas, es parte fundamental del mito heroico (Bauzá, 2007: 41).

### Simplificaciones

Borges<sup>24</sup> comienza “Tema del traidor y del héroe” admitiendo que lo que nos está presentando es un argumento que imaginó y que algún día tal vez escribirá. Comparte con nosotros la historia tal como la vislumbra el “3 de enero de 1944” (Borges, 2021: 182), pero admite que “[f]altan pormenores, rectificaciones, ajustes” (Borges, 2021: 182) y que hay zonas de la trama que no le han sido reveladas todavía. De esta forma, el íncipit del hipotexto borgeano parece ser universal y estar henchido de posibilidades, mientras que el hipertexto fílmico, ya desde los créditos, está ubicado de forma muy clara y muy fuerte en un tiempo y un espacio determinados: el norte de Italia en 1936 para los flashbacks y 1968 para la historia principal. Bertolucci abre la película, por ejemplo, con pinturas de Antonio Ligabue de fondo, artista de la región —Emilia-Romaña— donde el pueblo ficticio de Tara está ubicado. Como bien indica Bolongaro, “las citas de Bertolucci [...] sitúan la narrativa dentro de un marco geográficamente preciso” (Bolongaro, 2005: 75).<sup>25</sup> Si a las obras del artista naif italiano le sumamos, junto con los créditos obviamente en italiano, la música que suena de fondo —una marcha popular, tocada presumiblemente por una banda de pueblo—, entonces más se aparta *Strategia del ragno* de “Tema del traidor y del héroe”, donde se le resta importancia al lugar específico de la acción, pues “estas referencias anclan el texto fílmico en un contexto espacial y temporalmente específico” (Bolongaro, 2005: 75).<sup>26</sup> Mientras en un texto ya estamos en el norte de Italia en el siglo XX

---

<sup>24</sup>Creemos que es lícito, como venimos haciendo y por varias razones, confundir al narrador con el autor en este caso específico.

<sup>25</sup>El original dice “*Bertolucci’s citations [...] situate the narrative within a framework that is geographically precise*”.

<sup>26</sup>El original dice “*these references anchor the filmic text in a spatially and temporally specific context*”.

---

y ni comenzó la película propiamente dicha, en el otro tenemos frente a nosotros todas las posibilidades del universo, de las cuales se elige solo una “para comodidad narrativa” (Borges, 2021: 182). Si Bauzá, como creemos, no se equivoca al afirmar que “el mito del héroe en particular [...] no representa una historia fría y descarnada, sino que, por el contrario, en la mayor parte de los casos ha sido urdido [...] con el propósito de desempeñar una función social específica” (Bauzá, 2007: 3-4), entonces podemos ver cómo el heroísmo en *Estrategia del ragno* es más cabal y patente que en “Tema del traidor y del héroe”, donde apenas estaba esbozado el argumento de una historia que podría ser escrita alguna vez, pero donde no se narraban realmente las peripecias del héroe tildado de traidor.

También se simplifica el tamaño y la complejidad del engaño, así como la gloria y la grandeza del héroe traidor. Mientras “Irlanda idolatraba a Kilpatrick” (Borges, 2021: 185), cuyo nombre “ilustra los versos de Browning y de Hugo” (Borges, 2021: 183), Athos Magnani solo es recordado en un pueblo perdido en el tiempo y anclado en el pasado, sin población joven y sin un futuro muy claro, atrapado en un bucle aparentemente interminable de mentiras, engaños, personajes misteriosos, borrachos discutiendo y trenes cada vez más demorados. Esto, sin embargo, no hace más que volver más necesaria aún la existencia de un héroe local, por más que en realidad sea un traidor y un embustero idealizado. Un pueblito del norte de Italia cuya existencia es casi un secreto, cuyo pueblo vive en el quietismo y acaso el olvido, es el lugar ideal para que nazca un mito heroico o, mejor dicho, es el lugar que con más razón necesita la existencia de un héroe propio y digno de ser recordado y celebrado. Todo héroe debería poder “abarcarse las necesidades de la colectividad” (González, 2016: 86), y Athos padre o, más bien, el personaje romántico —de muerte romántica— que ha creado junto a sus amigos alrededor de su persona, hace efectivamente eso: Tara necesita tener una razón de ser, necesita justificar su existencia, necesita tener algo que lo diferencie de otros pueblos y que lo haga resaltar en la región. Y Athos Magnani

---

es todo eso. Su hijo lo entiende, y por eso calla la verdad hacia el final de la película. La gente quiere tener una figura heroica que pueda sentir cercana, a la que pueda rendirle culto regularmente, y Athos hijo sabe que no tiene ni el derecho ni el deber ni la necesidad de contarle al pueblo de Tara la verdad que su padre les supo ocultar tantos años atrás y que, en este caso, no le haría bien saber a nadie. En *Strategia del ragno* no tenemos a un héroe nacional, ni siquiera a alguien conocido fuera del pequeño pueblo donde vivió hasta 1936: solo tenemos a un hombre, culto, pero en el fondo poco preparado, valiente, pero en realidad timorato, heroico y a la vez traicionero. Y el hipertexto filmico hace que nos encariñemos más con Athos padre que con el Kilpatrick borgeano, en parte porque Bertolucci nos mostró su vida pasada, pero sobre todo porque, a través de la mostración, el director italiano le transmite al espectador, de una manera en que la literatura no puede hacerlo, toda la esperanza, todo el orgullo y todo el cariño que esos vetustos habitantes de un pueblo en el medio de la nada depositan cada día, desde hace años, en un traidor, en un héroe. Es en *Strategia del ragno*, y no en “Tema del traidor y del héroe”, donde podemos ver fehacientemente el “culto a un ser humano al que —tras su muerte— se lo diviniza a causa de la nobleza de su proceder y, por lo cual, pasa a ser héroe de una región o comarca determinada” (Bauzá, 2007: 9).

### Conclusiones

Bauzá nos recuerda que hay héroes “de naturaleza ficticia, vale decir, inventados para dar prestigio ya a una estirpe, ya a una ciudad” (Bauzá, 2007: 33), y Athos Magnani es uno de ellos. Bertolucci, tomando del hipotexto borgeano el conflicto aristotélico entre verdad histórica y ficción poética, lleva la paradoja del héroe traidor hasta sus últimas consecuencias para mostrar que, muchas veces, lo que se hace por necesidad, lo que se hace con las mejores intenciones por el bien común, tiene resultados no del todo buscados y no del todo benéficos.



Es un hecho que la historia ha sido manipulada ideológicamente incontables veces, y eso puede justificarse o no dependiendo de la cosmovisión de cada persona. El lector de “Tema del traidor y del héroe” sabe que Irlanda acabó convirtiéndose en un Estado soberano, independiente de la Corona británica, más o menos próspero y más o menos estable, integrado al mundo y no aislado de él, por lo que podría estar más inclinado a condonar el engaño pergeñado por Nolan para mitificar la figura heroica de Kilpatrick y esconder su otra cara, la del traidor.<sup>27</sup> El espectador de *Strategia del ragno*, sin embargo, se enfrenta a un panorama distinto: el pequeño e ignoto pueblo de Tara se ha detenido en el tiempo, y no parece que pueda —ni quiera— progresar. De este hecho surgen las preguntas más fecundas acerca del obrar de Athos padre y sus amigos: ¿fue exitoso o no? ¿valió la pena? ¿no fue muy alto el precio que debieron pagar todos? Y, sobre todo: ¿tuvo sentido la muerte del héroe traidor cuando la misma Draifa admite que “[a]quí todo se detuvo la noche en que lo mataron” (Bertolucci, 1970)?

Bauzá, al analizar la identificación de Carlos V con Heracles y la de Augusto con Eneas, “aprecia un manejo o utilización ideológico de la mitología llevado a cabo en obediencia a determinados propósitos histórico-sociales” (Bauzá, 2007: 40). Creemos que, salvando las distancias, algo similar ocurre con Athos Magnani en Tara. ¿No es acaso el traidor quien, sabiendo que para su pueblo su nombre era sinónimo “de rebelión, de coraje” (Bertolucci, 1970), planea su dramática muerte para ser el héroe que, en el fondo, nunca había sido hasta entonces? ¿Y no son esas distancias insalvables entre España y Roma y Tara, entre Irlanda y Tara, las que le dan al hipertexto fílmico la hondura humana que el hipotexto literario deliberadamente no tiene? Con “Tema del traidor y del héroe”, Borges invitaba al lector a llenar los huecos que conscientemente tenía su argumento, a darle

---

<sup>27</sup> Recordemos, sin embargo, con Lis García-Arango, que “[c]ada hombre, potencialmente, abriga en su interior al héroe o al traidor. Se deviene en uno u otro según las circunstancias de la Historia. Historia que se construye, además, con la duplicidad de actos definitorios en la vida” (García-Arango, 2020: 23).

---

vida a ese esbozo que no buscaba ser más que eso. Y Bertolucci, aceptando esa invitación, ese desafío, decide repensar la Italia fascista y el papel del heroísmo en la lucha contra esa ideología perversa, pero desde otro enfoque, desde otro ángulo mucho más íntimo y humilde: un héroe recordado solo por un pequeño y avejentado pueblo de Emilia-Romaña. Como le dice Draifa a Athos hijo en su primer encuentro: “No vas a encontrar su nombre en los libros de historia, pero aquí pervive” (Bertolucci, 1970).

Los héroes “escapan [...] del plano cronológico” (Bauzá, 2007: 13) por haber pasado a la inmortalidad gracias a la grandeza de sus actos. En el caso de *Strategia del ragno*, Athos padre “se adscribe a la intemporalidad del mito” (Bauzá, 2007: 13) por su muerte heroica, pero en su intento por desterrar para siempre el fascismo de Tara terminó arrastrando a todos sus habitantes al quietismo propio de la existencia heroica, fuera del devenir temporal y más cercana al mito. Salvó a su pueblo muriendo como héroe, pero al mismo tiempo lo condenó a vivir estancado en el pasado, ajeno al mundo exterior donde la historia sigue su inevitable marcha hacia delante. Este final bastante trágico y de compleja valoración ética no está en Borges, o al menos no tan patentemente mostrado como en Bertolucci, y creemos que este es uno de los más grandes aciertos del hipertexto fílmico. Tara nunca aceptó el fascismo, pero jamás progresó; sus habitantes viven reclusos, pero —aparentemente— felices. ¿Es lícito, entonces, decir que el héroe de la resistencia antifascista acabó venciendo a su enemigo? Esta es la gran duda que nos deja la película, y no poder responderla satisfactoriamente solo enriquece aún más esta transposición fílmica.

Al final, queda la pregunta: ¿qué fue Athos Magnani? Traidor y héroe, cobarde y valiente, hombre y mito, su identidad tiene muchas caras. Su hijo, que jamás lo conoció en vida, tampoco puede decir que lo conozca ahora que sabe la verdad oculta detrás de su asesinato tan dramático, tan heroico, tan fabricado. Tara

necesitaba un héroe, y Athos padre se convirtió en aquello que su pueblo echaba tanto en falta: un mito local, un héroe público, un ídolo al que la gente podría rendirle culto luego de su muerte, un símbolo de la esperanza y —lo más importante— una forma de justificar las vidas de la aletargada población de Tara, la prueba definitiva de que todos ellos siguen teniendo —aunque no lo parezca— una existencia cargada de sentido.

Para Borges, “el *querer ser otro* es la experiencia característica del espectador de cine y del lector de ficciones” (Aguilar y Jelicié, 2016: 95). Es a la luz de esta afirmación que nos atrevemos a escribir, teniendo en cuenta todo lo ya dicho, que lo que une más íntimamente a Kilpatrick y Athos padre no es su condición de héroes-traidores, sino simplemente su deseo de haber sido otro hombre.

### **Bibliografía**

- Adur Nobile, Lucas Martín (2016). “Reescrituras bíblicas en la obra de J. L. Borges. “Tema del traidor y del héroe” y los cuentos de sacrificio” en *Letral*, número 17. Granada: Universidad de Granada.
- Aguilar, Gonzalo y Emiliano Jelicié (2016). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Balderston, Daniel (2011). ““Digamos Irlanda, digamos 1824”: para repensar la historia en Borges” en Alfonso de Toro (editor), *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Bauzá, Hugo Francisco (2007). *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bolongaro, Eugenio (2005). “Why Truth Matters: Ideology and Ethics in Bertolucci’s *The Spider’s Stratagem*” en *Italian Culture*, volumen 23. American Association for Italian Studies.
- Borges, Jorge Luis (2021). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- (2023). *El hacedor*. Buenos Aires: Debolsillo.
- (2016). *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Brintrup H., Lillianet (1978). “Borges/Bremond: Análisis estructural del tema del traidor y del héroe” en *Revista Chilena de Literatura*, número 12. Santiago: Universidad de Chile.
- Cirlot, Juan Eduardo (2018). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Crisp, Deborah y Roger Hillman (2001). “Verdi and Schoenberg in Bertolucci’s ‘The Spider’s Stratagem’” en *Music & Letters*, volumen 82, número 2. Oxford: Oxford University Press.

García-Arango, Lis (2020). "Tema del traidor y del héroe: el juego de máscaras en un cuento de Borges" en *Comunicación*, volumen 29, número 2. Cartago: Tecnológico de Costa Rica.

González, Javier Roberto (2016). *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Kressner, Ilka (2010). "Space as Metafictional Marker: Borges' 'Tema del traidor y del héroe' and Bertolucci's *Strategia del ragno*" en *The Bulletin of Hispanic Studies*, volumen 87, número 8. Liverpool: Liverpool University Press.

Scheler, Max (1961). *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Varas, Patricia (1988). "Intertextualidad en el cuento "Tema del traidor y del héroe" de Jorge Luis Borges" en *Texto Crítico*, número 39. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

---

\* Felipe Rodolfo Hendriksen es Profesor en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Actualmente se encuentra escribiendo su Tesis de Licenciatura en la misma institución. También se desempeña como Adscripto a las cátedras de Literatura Estadounidense y Literatura Española Medieval I y II en la UCA. Sus investigaciones se centran en el cómic y la tradición heroica. E-mail: [feli\\_globo@hotmail.com](mailto:feli_globo@hotmail.com)