

DIBUJOS DEL MUNDO DE BORGES*

Manuel Cáceres Sánchez
Universidad de Granada, España

Si la tradición académica filológica pocas veces ha considerado el estudio de las relaciones entre textos fílmicos y textos literarios como una actividad adecuada, o incluso “legítima,” menos aún lo ha sido cuando se trata de literatura y cómic. Para los profesores de literatura, y para no pocos estudiosos del cine y del cómic, esta tarea invade un territorio extranjero, un espacio “ajeno” que siempre es al fin y al cabo “inferior” al espacio “propio.” Todavía no es extraño encontrarnos con colegas que, aunque admitan incluso el comparatismo con otras actividades no literarias, aplican un canon artístico en el que la literatura no sólo se encuentra en la cima de la escala sino que además impone su autoridad ante artes como el cine (y qué decir en el caso del cómic). Esto se puede observar, por ejemplo, en ese tópico extendido entre estudiosos de la narrativa literaria que consiste en distinguir entre un receptor activo y un receptor pasivo, entre el lector que ha de esforzarse para “desentrañar” los significados del texto literario y el espectador que *sólo* tendría que reconocer las imágenes del texto fílmico o de las secuencias de viñetas, “dejándose llevar” por lo que en la pantalla o en la sucesión de dibujos se exhibe. Pero tampoco faltan ejemplos de teóricos del cine o del cómic que rechazan o ignoran las aportaciones que puedan venir del campo de estudio de la narrativa literaria. Unos y otros prefieren obviar el complejo campo de las relaciones entre el cine y la literatura, entre ésta y el cómic, así como su historia común de desencuentros y rivalidades.

Uno de los ámbitos más frecuentados por los estudios sobre cine-literatura es el de la influencia de la literatura en el cine, en especial el de las recreaciones cinematográficas de relatos literarios. El caso del cómic no es muy diferente, aunque los estudios teóricos, críticos e históricos no sean tan conocidos y abundantes, y las adaptaciones mismas no tengan la difusión masiva del cine. Pero, por citar sólo unos ejemplos de estas últimas, recordemos *El matadero*, de Esteban Echeverría, con dibujos de Enrique Breccia; *La raíz del ombú*, basado en textos de Julio Cortázar e ilustraciones del uruguayo Alberto Cedrón; los *Cuentos* de Maupassant por Dino Battaglia; *Las Puertas del Cielo*, de Julio Cortázar, con dibujos de Carlos Nine y guión de Norberto Buscaglia; *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig, con dibujos de El Tomi y guión de Manuel Aranda; *Paco Yunque*, de César Vallejo por Carlos Jiménez; y, en fin, grandes ilustradores como Guido Crepax, Hugo Pratt, Grant Morrison o Dave MacKean se inspiraron en textos literarios para sus composiciones (Jacobsen; Giunta).

La adaptación siempre es re-creación, transformación o *traducción extratextual*, es decir, traducción de un texto de un tipo de arte a otro texto de otro tipo de arte diferente. En el estudio de las recreaciones fílmicas (o dibujadas) de relatos literarios no encontramos una perspectiva única. Es posible que no pueda ser de otro modo. Cada texto literario que se adapta y cada adaptación nos *habla* de muy diversas formas, y las *preguntas* que se pueden realizar varían de unos casos a otros. Un texto fílmico o una serie de viñetas pueden reproducir acciones, personajes, lugares, tiempos, etc., representados en el texto literario,

pero es frecuente que esta reproducción se realice en el nivel de su superficie significativa. En cambio, existen otros textos filmicos que, aunque formalmente puedan calificarse de *infieles*, ahondan en significados más profundos del texto literario o desarrollan otros presentes en el relato escrito. Como en la traducción textual, en la traducción extratextual importa más la coherencia perceptiva que la coherencia lingüística, pues la labor del responsable de la adaptación, como recuerda Peeter Torop, consiste en “concretar lo inconcreto,” en “explicitar lo implícito,” en “comprender las lenguas del texto por separado para unir las de nuevo en la traducción” (Torop).

Borges, la literatura, el cine y el cómic

La mayoría de las adaptaciones para la pantalla de relatos de Jorge Luis Borges suelen limitarse a reproducir la superficie del relato borgesiano o se sirven de éste sólo como pretexto para obtener una trama y unos personajes. José Agustín Mahieu ha dedicado un interesante artículo a la relación de Borges con el cine y a la de éste con su obra: desde sus artículos y críticas de filmes en la revista *Sur* a las colaboraciones en guiones con Bioy Casares, desde la utilización de citas de Borges en filmes como *Alphaville* de Godard a la presencia de cierta atmósfera borgesiana en *L'année dernière à Marienbad* de Alain Resnais o *The Draughtsman's Contract* de Peter Greenaway. Mahieu se ocupa de forma especial de los relatos adaptados para el cine o la televisión, y destaca tres en particular de entre la docena de títulos citados en su recuento que llega hasta 1989. El primero de ellos, en orden cronológico, es *Días de odio* (1954) que, basado en “Emma Zunz,” fue realizado por Leopoldo Torre Nilsson, con la colaboración en el guión del propio Borges; un film que, aunque no le entusiasmó a nuestro autor, tiene como méritos, en opinión de Mahieu, “hallazgos de estilo y lenguaje que lo tornan insólito dentro del panorama del cine argentino de la época” (421). El segundo filme es *Hombre de la esquina rosada* (1962), de René Múgica, una de las pocas adaptaciones que gustaron a Borges; y, por último, *Estrategia del ragno* (1970), de Bernardo Bertolucci, una adaptación libre de “Tema del traidor y del héroe” (Mahieu; de gran interés es también el actualizado trabajo de Cozarinsky).

La producción más ambiciosa de adaptaciones que se ha realizado hasta el momento ha sido, sin duda, la serie que, con el título genérico de *Cuentos de Borges*, coprodujeron —con motivo de las celebraciones de 1992— Televisión Española, Iberoamericana Films Internacional y la Sociedad Estatal Quinto Centenario (con la participación, en dos de ellas, de empresas audiovisuales francesas y británicas). Se trata de seis adaptaciones de cuentos de Borges. Tres son los relatos adaptados de *El informe de Brodie*: “El evangelio según San Marcos,” cuya adaptación fue dirigida por Héctor Olivera en 1991 (quien había dirigido ya otra adaptación, en 1977: una versión para televisión de “El muerto,” que en España se tituló *Cavique Bandeira*); “La intrusa,” que fue llevado a la pantalla en 1986 por Jaime Chávarri; e “Historia de Rosendo Juárez,” que junto con el relato “Hombre de la esquina rosada” (de *Historia universal de la infamia*), están presentes en la versión de Gerardo Vera, con el título *La otra historia de Rosendo Juárez*. Dos relatos adaptados pertenecen a *Ficciones* y concretamente a la sección *Artificios*: la adaptación de Carlos Saura, de la que nos vamos a ocupar más tarde, y la que realiza Alex Cox,

producida por la BBC, basándose en “La muerte y la brújula.” La serie se completa con otra versión —la cuarta, si no me equivoco— de “Emma Zunz” (de *El Aleph*), dirigida esta vez por Benoît Jacquot y producida por Cineteve-La Sept. A mi juicio, el filme más interesante de la serie, desde el punto de vista de la pertinencia de los procedimientos utilizados en la reconstrucción cinematográfica, es el que dirige Carlos Saura. Pero antes de entrar en el análisis de esta adaptación cinematográfica de *El Sur* quiero referirme, aunque sea muy brevemente, a las relaciones de la obra de Borges con el cómic.

Hasta donde sé, no existen, en sentido estricto, adaptaciones de textos de Borges, a excepción de la que Bernardo Víctor Carande realizó de “El Sur,” y a la que nos referiremos después. Pero sí se puede rastrear la influencia de su narrativa entre los grandes guionistas y dibujantes de cómics. Así, se habla de las conexiones entre *Doom Patrol*, considerada una de las obras más importantes del escocés Grant Morrison, con la obra de Borges, una influencia que el propio Morrison admite (*The Modern Word*).

En el ámbito hispano, el editor, crítico e historiador del cómic, Javier Coma, opina que una de las mejores historietas que se publicaron en el mundo en la década de los ochenta es *Perramus*, de Alberto Breccia y Juan Sasturain (Ilustración 1). Udo Jacobsen asegura que se trata de “uno de los más impresionantes cómics que haya visto.” Juan Sasturain, además de escritor y director de la desaparecida revista argentina *Fierro*, una de las más importantes de la historia del cómic argentino y latinoamericano, escribió el guión de *Perramus*, con dibujos de Breccia. En el cómic se cuenta la historia de un hombre que, habiendo olvidado su pasado a causa del desasosiego que le produce haber traicionado a sus compañeros, emprende un viaje de recuperación, caminando junto a Borges por las calles de Santa María:

Un cómic que le rinde homenaje a la tradición literaria latinoamericana, a sus universos fantásticos que mezclan extrañas visiones místicas con la realidad de las tiranías y el egoísmo de las oligarquías. Poesía visual la de un Breccia que comprendía muy bien que el dibujo es algo distinto y complementario al texto escrito y que en conjunto forman el todo. (Jacobsen)

Alberto Breccia, fallecido en 1993, es uno de los más grandes dibujantes en la historia del cómic argentino, y sin discusión el mejor “adaptador” de obras literarias para cómics: *Los mitos de Ctulhu* (Lovecraft), *La gallina degollada* (Quiroga), *La garra del mono* (Jacobs), *Donde suben y bajan las mareas* (Dunsanny), *El corazón delator* (Poe), *Informe sobre ciegos* (Sábato), etc. Siempre afronta las adaptaciones con el objetivo de extraer de esas obras literarias lo que, a su juicio, las hace más atractivas. Por ello, Breccia no se repite en el uso de recursos, sino que ensaya a menudo “diversos caminos para solucionar los variados desafíos” (Jacobsen).

“El Sur,” de Jorge Luis Borges

La narración sobre Juan Dahlmann, lo confieso, es uno de los relatos que más me han inquietado como lector, quizás porque, más allá de lo autobiográfico, de su aparente sencillez narrativa —de ejemplar perfección formal—, de imágenes tan borgesianas como el sueño y la muerte o de

polémicas como las de su argentinismo o universalismo, el relato expande significados, mediante simetrías y anacronismos, que se multiplican como en un juego de espejos. Las líneas que Jorge Luis Borges dedica a “El Sur” en la edición de 1956 de *Ficciones* (el cuento se publicó por vez primera, en 1953, en *La Nación*) anuncian ya que estamos ante un relato de especial significación: “De *El Sur*, que es acaso mi mejor cuento —escribe Borges—, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (Borges, *Obras* I:483).

Ya en 1963, en uno de los primeros análisis del relato borgesiano —si es que no fue el primero—, Allen W. Phillips apuntaba la posibilidad de que Borges pensara en su propia biografía cuando hablaba *del otro modo* de leer “El Sur.” Entre otros hechos autobiográficos presentes en el texto, el de la enfermedad de Juan Dahlmann es especialmente significativo. Norah Borges ha recordado el accidente que sufre su hermano en la Navidad de 1938 y su relato es casi idéntico a lo que se cuenta en “El Sur:”

Parece que el ascensor no funcionaba o quizá tardaba mucho, entonces Georgie, que era muy impaciente, subió corriendo las escaleras. Sintió que algo le rozaba la cabeza pero no le dio importancia. [...] Una o dos noches después empezó una fiebre que llegó hasta los 40 grados. No podía hablar. En la madrugada tuvieron que llevarlo otra vez al hospital y operarlo; tenía septicemia. Durante un mes estuvo entre la vida y la muerte; no hablaba y cuando lo hacía deliraba; a veces gritaba. Mamá no se movía de su lado. Después poco a poco fue recobrándose, pero le quedó una cicatriz terrible que tapaba con el pelo. (Vázquez 161)

Este suceso es capital en el desarrollo de su obra. El propio Borges ha referido en varias ocasiones cómo sufrió, cuando se reponía en el hospital, pensando que el accidente le hubiera afectado en sus facultades mentales. Y como una prueba se impone la tarea de escribir “algo diferente y nuevo para mí, para poder imputar el fracaso, si llegase, a la novedad de mi tentativa.” El resultado será su “Pierre Ménard, autor del Quijote.” Si antes del accidente, la erudición y el folklore argentino constituyen las fuentes de sus catorce primeros relatos, escritos entre 1933 y 1935, a partir de 1938 el tema de la muerte, sobre todo, pero también los de la repetición, la simetría, la búsqueda de lo divino o el duelo se convertirán en lo más destacado de su narrativa. No es tampoco casual que, después de escribir “El Sur,” cierre explícitamente su producción con “El fin” (Anzieu 243).

“El Sur” es posible leerlo, entonces, *como directa narración de hechos novelescos... pero también de otro modo*. Como directa narración de hechos novelescos lo analiza Elsa Repetto, centrándose en el tema del duelo. Para Repetto, después de la operación, “el cirujano le sugiere que haga su convalecencia en la estancia” y Dahlmann viaja en tren hacia el sur, donde tendrá lugar el duelo y acaso su muerte (Repetto 105). Pero el mismo Borges señaló, en una entrevista de 1971, que en este relato se encuentran varios argumentos. Así explica uno de ellos: “En uno el hombre posiblemente murió en la mesa de operaciones y todo era un sueño suyo en el que se esforzaba por lograr la muerte que quería. Quiero decir, quería morir con una navaja en la mano en la pampa; quería morir peleando como sus antepasados habían peleado anteriormente” (Shaw 104).

Esta interpretación es la que la mayoría de los análisis ha tenido presente. Para Allen W. Phillips, en “El Sur” nos encontramos con “una muerte doble: la que en el sanatorio experimenta Juan Dahlmann y la que sueña el moribundo” (141). Desde el punto de vista de la acción, advierte en el relato dos partes: la acción exterior, que abarca los dos primeros párrafos, y lo que podemos llamar la acción interior, producto del sueño o alucinación de Dahlmann moribundo, que ocupa el resto del relato (“A Borges [escribe Phillips (141)] le interesa sobre todo el sueño de una muerte anhelada, una muerte argentina por excelencia”). Según Phillips, para crear la ilusión de realidad entre estas dos partes, Borges utiliza las simetrías. Precisamente, la acción interior comenzaría con esta declaración del narrador: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (Borges, *Obras* I:526). Como recuerda Graciela Ricci, es a partir de los sucesos de 1938 (la muerte del padre y su grave accidente) cuando Borges “comienza a usar con profusión los juegos de simetría y de especularidad.”

Los críticos de la obra de Borges no han pasado por alto el uso de la imagen del duelo. El duelo a cuchillo entre gauchos o entre compadritos está presente en sus relatos, en sus poemas, en sus ensayos. El duelo como estructura semiótica determinada ha sido estudiado por Iuri Lotman, aunque referido a la Rusia de los siglos XVIII-XIX, y destaca que el duelo sólo era posible entre iguales:

[...] el duelo une la amenaza de muerte con la confirmación de la igualdad social de los contendientes y, al mismo tiempo, introduce al ofendido en el espacio de la semiótica de la nobleza. [...] El duelo es un ritual del levantamiento de la ofensa y del restablecimiento del honor. Tan pronto como se destruye la semiótica de estos dos fenómenos, el duelo se convierte en homicidio. (Lotman 115-116)

Pero, en “El Sur,” el duelo no se produce entre “iguales.” Dahlmann es un bibliotecario culto de la gran ciudad, que jamás ha presenciado un duelo y que desconoce el manejo del cuchillo. Es el destino y el deseo de una muerte como la de sus antepasados lo que mueve a Dahlmann desde el principio. Frente a su vida en Buenos Aires anodina y anónima, está el mito del valor, del coraje, pero también su propia identidad. Dahlmann, después de las provocaciones de los peones, decide salir de la taberna y no responderles, porque sería “un disparate,” como él mismo reconoce. Sólo cuando el patrón del almacén lo llama por su nombre decide hacerles frente: “Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iban contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos.” Decide pelear sólo cuando le arroja un cuchillo el viejo gaucho, en quien ve “una cifra del Sur (del Sur que era suyo)” (Borges, *Obras* I:529). Y es el Sur, en realidad, y no Dahlmann quien toma la decisión de aceptar la pelea. Al recoger el arma Dahlmann sabe que ya no puede dar marcha atrás y que “el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran” (Borges, *Obras* I:529). Elsa Repetto ha escrito, creo que con acierto, que detrás de la pelea a cuchillo hay otro tipo de duelo: “detrás de esa magnífica “escena del coraje” [“fiesta del coraje” la llamó Borges] se lucha en realidad para no dejarse arrastrar por el miedo y la tristeza” (Repetto 108). El duelo es para Dahlmann, en efecto, “una liberación [...], una felicidad y una fiesta” (Borges, *Obras* I:530).

No voy a seguir desgranando rasgos del relato de Borges, rasgos que ya han sido destacados por especialistas en su obra. Sólo una cita más del análisis de Allen W. Phillips. Una de sus conclusiones es que, para él y para el mismo Borges, este relato representa “no sólo una culminación sintética de su arte, sino también una posible justificación íntima de toda su literatura y de toda su vida de literato argentino” (Phillips 147). Estas palabras nos van a llevar ya a la adaptación de Carlos Saura, porque su filme responde, en gran medida, a esa misma conclusión.

***El Sur*, de Carlos Saura**

El primer trabajo de Carlos Saura, *Tarde del domingo* (1956-1957), es un corto basado en un cuento de Fernando Guillermo de Castro, realizado como práctica para finalizar sus estudios en la especialidad de Dirección Cinematográfica. Pero no volverá a adaptar relatos literarios hasta que dirige *El Sur*. En 1982 había adaptado *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, y, en 1985, *El amor brujo*, el ballet de Manuel de Falla inspirado en un texto de Martínez Sierra; ambos filmes con los bailarines Antonio Gades y Cristina Hoyos como protagonistas. En 1990, dirigió *¡Ay, Carmela!*, basada en la obra de dramática de José Sanchis Sinisterra, con Carmen Maura y Andrés Pajares. En sus realizaciones más celebradas (desde *La caza*, de 1965, hasta *La prima Angélica*, de 1973 o *Elisa vida mía*, de 1979) se encuentra una poética cinematográfica, simbólica y sugerente, que la crítica, en alguna ocasión, ha emparentado con la de Luis Buñuel.

La adaptación de Saura aprovecha, en efecto, esa cualidad de síntesis que tiene el relato de Borges para ampliarlo y modificarlo, para transformarlo en un relato diferente (y, en ese sentido, *infidel*), pero que responde a lo que Luis Buñuel llamó el respeto al “espíritu de la novela” (véase su adaptación de la novela de E. Brontë, *Wuthering heights* (1847), con el título *Abismos de pasión*, de 1954). La recreación de Saura, como veremos, no pretende ofrecer una “traducción fiel,” mediante imágenes y sonidos, del texto de Borges. *El Sur* de Saura, así lo entiendo yo, es, además de “adaptación libre” de un relato literario concreto, un implícito homenaje a la obra de Borges, a su poesía y, sobre todo, a sus relatos. En este sentido, el filme de Saura responde a la adaptación de una obra literaria concreta, pero también a la de la obra de Borges en conjunto y a la del mismo Borges como escritor. No sé qué opinión tendría Borges si hubiera podido contemplar este filme, pero Saura ha reconocido en una reciente entrevista que es una de sus películas favoritas (Castro) y para María Kodama es, junto con *Hombre de la esquina rosada*, de René Múgica, una “de las pocas cintas que han sabido plasmar el mundo de Borges” (*La Prensa Web*).

No puedo extenderme ahora en un análisis pormenorizado de esta adaptación por evidentes razones de espacio. Así que voy a optar por centrarme sólo en algunos aspectos.

El primero de ellos tiene que ver con el principio y el final de la adaptación y del relato literario. Aunque la interpretación siempre se realiza de forma retrospectiva, después de la proyección de los últimos planos o de la lectura de los últimos párrafos, en el principio de los relatos ya están contenidas informaciones sobre el final.

El filme de Saura comienza con la exposición de unas fotografías en blanco y negro, que, por sus tonalidades sepia, presumimos antiguas. Mientras los títulos de crédito son sobreimpresionados, suena la *Milonga uruguaya* de Ariel Ramírez. Las fotografías aquí y la música —a lo largo del filme— son elementos que, como iremos descubriendo, tienen relación directa con lo que se nos cuenta. La utilización de las fotografías tiene como objetivo producir un efecto de realidad, son documentos históricos que nos hablan de un pasado, y sirven como prólogo o introducción al relato mismo. Desde ese pasado que evocan las fotografías llegamos al presente de la última fotografía, también en blanco y negro pero sin el sepia de las anteriores: la imagen del protagonista en una biblioteca. ¿A qué pasado nos remiten las fotografías? Precisamente a ese pasado al que nos hemos referido antes.

Las primeras nueve fotografías representan determinados momentos en la vida de los emigrados, que nos hablan de su pobreza: reproducen imágenes del puerto (¿de Buenos Aires?), cuando llegan a América, cargados con bultos; del paso de la verja que separa el puerto de la ciudad; de las humildes y hacinadas viviendas; de un vendedor ambulante, que exhibe ante la cámara fotográfica su mercancía; de un grupo numeroso de niños que hace cola con una cartilla en la mano (¿ante un comedor colectivo?).

A partir de la décima fotografía, los personajes que aparecen ya no pertenecen a ese nivel social, sino a la burguesía. Las fotografías representan ahora a un grupo de colegiales que posa, a unas niñas que juegan, a un hombre y una mujer en el campo junto a sus bicicletas, a un grupo de personas sentadas frente a una mesa en una casa de campo, a un grupo de hombres que nada tienen que ver con la pobreza de los anteriores personajes. En la decimoquinta fotografía posa un grupo de hombres; sobre la cabeza de uno de ellos, rodeado con un círculo, está escrita la palabra “Papá.” Inmediatamente después de aparecer el rótulo del director sobre el fondo de esta fotografía, disminuye el volumen de la milonga. Hasta ahora, las fotografías han sido “extra-diegéticas.” La siguiente fotografía, la número dieciséis, es un retrato de medio cuerpo de un hombre con barba blanca y un libro, que bien puede ser una Biblia, debajo de su brazo derecho. Es la primera que se relaciona directamente con el relato. Una voz en *off* nos habla: “El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica.” La exposición de la siguiente fotografía, que ya no es antigua, la de un hombre en una biblioteca, coincide con las siguientes palabras de la voz en *off*: “uno de sus descendientes, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal y se sentía hondamente argentino.”

Las siguientes imágenes (la fotografía de un militar, el cuadro en el que están representados militares a caballo o la lucha entre un indio con su lanza y un militar con su sable, la imagen filmada de una lápida con el nombre del coronel Francisco Flores, el estuche con la fotografía de un hombre y una mujer sentados, imágenes filmadas de la fachada de una casa rosada en el bosque) sirven como ilustración del relato de la voz en *off*, que sigue siendo exactamente igual que el relato de Borges. Pero en esta ilustración existen dos modificaciones respecto al relato literario: ahora Juan Dahlmann es bisnieto de Francisco Flores y los hechos que se cuentan no ocurren “en los últimos días de febrero de 1939” (Borges, *Obras* I:525), sino en los primeros días de la primavera de 1990. En apenas cuatro minutos Saura

ha recreado el primer párrafo del relato de Borges, ofreciendo al espectador, además, mediante imágenes fijas, el contexto histórico con el que se relaciona “El Sur.”

Pero hay una diferencia más entre el comienzo del texto literario y la adaptación de Saura. En el texto de Borges, ese algo que aconteció se nos desvela a continuación (el accidente de Juan Dahlmann), mientras que éste se retrasa en el filme hasta el minuto 34 aproximadamente. Lo que sucede y lo que se sugiere en esta media hora (la mitad de la duración del filme) ya no tiene que ver directamente con el relato literario: es una amplificación que se convierte en diálogo con los textos borgesianos y con su propia biografía, una amplificación en la que se (con)funden Borges y Dahlmann o Dahlmann y Borges, y a la vez se identifican Juan Dahlmann hijo y su padre.

Después de unos planos en los que Dahlmann está sentado en una cafetería mientras mira hacia la calle, absorto en sus pensamientos, y mientras el narrador sigue hablando, sin transición se nos muestran otros de la casa rosada que antes vimos; en uno de ellos, se utiliza con gran efecto la profundidad de campo: la cámara desde fuera del edificio se sitúa ante una de las puertas desde la que se observan otras puertas que atraviesan la casa (no es forzar demasiado si pensamos en la imagen del laberinto); desde el fondo, corre un hombre, que parece Dahlmann, hasta que llega a la fachada donde se detiene; lleva un cuchillo en su mano derecha, al fondo asoma la figura de otro hombre, que poco después, cuando se enfrentan con los cuchillos, identificamos con un gaucho: hábil con su puñal, provocador con sus palabras. El gaucho lo hiere primero en un brazo y después clava su cuchillo en el vientre del hombre, que cae al suelo malherido y quizás muerto. Un cambio de plano y de secuencia nos muestra al bibliotecario Dahlmann que, despertándose sobresaltado, enciende la luz de su mesa de noche. Hasta ese momento parece que lo que aconteció a Dahlmann es lo que hemos visto en la pantalla, pero el duelo no ha sido más que una pesadilla. La repetición de fragmentos de este sueño en tres ocasiones (aproximadamente en los minutos 19, 27 y 39) anticipan el duelo final y son provocadas —en este orden— por un abrecartas, por la confesión de su hermana Sara sobre el duelo que no aceptó su padre y por la navaja con que le afeitan la cabeza en el hospital.

Cuando despierta de la pesadilla, Dahlmann se levanta de la cama y se dirige a la habitación donde se encuentra el escritorio. De una caja extrae tres objetos: unos anteojos, una fotografía —el retrato de la misma persona que vimos en el sueño y que, como se intuye, es su padre— y un puñal —también el mismo que en el sueño—, que suelta asustado sobre la mesa. En esta escena, además, tiene lugar la primera reproducción de textos de Borges, que están relacionados siempre con la acción del relato fílmico y, en la mayoría de los casos, funcionan como elementos anticipadores del final del mismo. En esta ocasión es un fragmento de “El puñal,” de *Evaristo Carriego* (1930) que el protagonista —la misma voz que la del narrador— pronuncia: “En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal, que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres” (Borges, *Obras* I:156).

El paralelismo biográfico de Juan Dahlmann con Borges es claro. Sabemos por su madre que el cuchillo que Dahlmann encontró en la caja “lo trajo del Uruguay Luis Melián y se lo dio a tu padre” (Borges, *Obras* I:156) y que el padre de Dahlmann ha muerto unos días antes (como el padre de Borges, que murió poco antes de la enfermedad de nuestro autor). Juan Dahlmann escribe en un papel unos versos casi idénticos al primer verso del poema titulado “Things that might have been,” de *Historia de la noche*: “Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron” (curiosamente, el último verso de este poema es: “El hijo que no tuve”) (Borges, *Obras* III:189). Dahlmann escribe: “¿Dónde estará mi vida, la que pudo haber sido y no fue,” e inmediatamente después tacha con la pluma “y no fue.” Todavía para Dahlmann las cosas, su vida, pueden llegar a ser como desea.

Por otro lado, si en el texto literario está clara la relación Dahlmann-Borges, entre otras cosas por la profesión común de bibliotecario, en el filme de Saura, lo que representan el libro y la biblioteca en la vida de Borges-Dahlmann se resume en unas palabras que llegaron a convertirse incluso en parte de un anuncio publicitario y en unos versos de “El guardián de los libros” (*Elogio de la sombra*). “De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso sin duda es el libro. Es una extensión de la imaginación y de la memoria. Aquí está todo: las mayores atrocidades, las pesadillas más espantosas, las más hermosas historias de amor, nuestros más complejos pensamientos” (Alifano 159-160). Con palabras muy parecidas comienza Borges una de las clases que impartió en la Universidad de Belgrano, la dedicada a “El libro,” que después se recogió en *Borges, oral*, de 1979 (*Obras* IV: 165). Los versos que lee Dahlmann son los siguientes:

El padre de mi padre salvó los libros.
Aquí están en la torre donde yazgo,
Recordando los días que fueron de otros,
Los ajenos y antiguos.
En mis ojos no hay días. Los anaqueles
Están muy altos y no los alcanzan mis años.
Leguas de polvo y sueño cercan la torre. (*Obras* II:377)

Por otro lado, lo biográfico también está presente en la madre de Dahlmann cuando cuida a su hijo enfermo (como ocurrió con la madre de Borges) y le lee un fragmento de *Las mil y una noches*: precisamente el que se relaciona con el accidente de Dahlmann; en el relato de Borges leemos que al subir Dahlmann las escaleras “algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro?” (Borges, *Obras* I:525). *Las mil y una noches* es, en Borges, símbolo del laberinto, un puente entre la dimensión “real” y la dimensión onírica de este relato, como ha advertido Graciela Ricci. El fragmento que lee la madre de Dahlmann es el siguiente: “Iba a ponerse el sol cuando de pronto sobrevino una gran oscuridad, como si una nube espesa se hubiese interpuesto entre aquel astro y la tierra. Sorprendíome que obscureciese tan de repente; pero aún me sorprendió más ver que la causa de ello era un ave de tamaño enorme que avanzaba hacia mí volando.”

El proceso de identificación entre Dahlmann-hijo y Dahlmann-padre está simbólicamente representado por el espejo y por algunos objetos que fueron del padre (anteojos y zapatos). La secuencia posterior a la conversación de Dahlmann con su madre acerca de su sueño comienza con un primer plano de Juan Dahlmann frente al espejo de un armario, quien se coloca los anteojos del padre y lleva también sus zapatos. La imagen de Dahlmann reflejada en el espejo y los zapatos vuelven a aparecer precisamente tras el accidente en las escaleras. La acción de colocarse los anteojos del padre se repite en una secuencia anterior a ésta, cuando Dahlmann, que acaba de conocer que su padre había sido humillado por un matón con el que no se quiso enfrentar, se sienta en el banco de un parque, escribe y lee un fragmento del “Epílogo” a *El hacedor*: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos, y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (*Obras* II:232).

El mundo como laberinto, pero también cada persona como laberinto; búsqueda de la propia identidad, de la razón de nuestra existencia. Dahlmann la busca y la ha encontrado escrita en su padre. Su padre no tuvo el coraje suficiente para pelear con el matón que le desafió y fue humillado. El hijo sueña con otra muerte, desea precisamente esa “muerte argentina por excelencia” (Phillips 141) a la que su padre no supo enfrentarse.

El último de los textos de Borges que lee Dahlmann —también lleva en esa ocasión los anteojos del padre— es, precisamente, un fragmento del poema titulado “El Sur,” de su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923):

haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreSelva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
—esas cosas, acaso, son el poema. (*Obras* I:19)

El sentido de esos versos en el discurso filmico se tiene que completar atendiendo a los párrafos del relato literario que se refieren a la ciudad de Buenos Aires, en el recorrido que hace Dahlmann hasta la estación de ferrocarril (recorrido que no se reproduce en el filme).

Pero no sólo se producen estas identificaciones y paralelismos, y se leen estos fragmentos de textos de Borges. El mismo relato de “El Sur” es leído por Juan Dahlmann, cuando se dirige hacia su trabajo en la biblioteca. El personaje está sentado en un vagón del metro, lleva un libro entre sus manos y la voz en *off* lee el final del relato: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.”

Carlos Saura se vale de un mismo actor (Oscar Martínez) para representar los papeles de Dahlmann-hijo y de Dahlmann-padre, con lo que consigue una mayor efectividad en esa identificación/confusión entre el Hijo y el Padre. Este recurso, curiosamente, fue utilizado también por

Bertolucci en su *Strategia del ragno*. Pero, en el caso de Saura, no se limita al protagonista. También el mozo de la biblioteca, Carlos Manchón, es interpretado por el mismo actor (Gerardo Romano) que hace de matón en el duelo que sueña Juan Dahlmann y, en la última parte del filme, en el duelo que Dahlmann protagoniza en su pesadilla. Otro actor (Luis Tasca) representará al doctor que atiende a Dahlmann en el hospital y al patrón de la taberna.

Si los paralelismos y simetrías caracterizan el texto de Borges, la recreación de Saura se basa, en buena medida, en los mismos procedimientos. Además de las citadas hasta ahora, en el filme se utiliza otro medio para producir esos efectos; un medio que no puede utilizar el texto literario: los sonidos. La música de la película está compuesta por dos melodías, la *Milonga uruguaya* y *La amanecida*, que se alternan a lo largo del filme y que tienen, además, una función narrativa clara: mientras *La amanecida* suele estar relacionada con el duelo soñado por Dahlmann, la *Milonga uruguaya* suena —además de al principio y al final del filme— cuando Dahlmann lee o recita los fragmentos de textos de Borges.

Lo que en el texto literario puede producir interpretaciones diversas, pues cada lector puede imaginar rostros o paisajes diferentes, en el filme no puede ser más que de un modo, al encontrarse el espectador no ante signos abstractos sino ante signos icónicos, que son análogos a los del mundo real. Si, como hemos dicho, dudamos, en el relato literario, sobre el momento exacto en que tiene lugar el paso de la acción exterior (Dahlmann en el hospital) a la acción interior (sueño que tiene Dahlmann moribundo), esa incertidumbre difícilmente se puede traducir mediante imágenes en un filme. Carlos Saura opta, de hecho, por la interpretación de la crítica borgesiana. Hasta el momento de la operación en el hospital, es Dahlmann-hijo el protagonista del filme. Pero, a partir de entonces (y mediante un fundido en blanco, aprovechando las luces del quirófano), tomará su lugar Dahlmann-padre; o, mejor dicho, éste se convierte en el protagonista del sueño que tiene Dahlmann-hijo en el hospital, que ocupa los diez últimos minutos del filme. El personaje que aparece en la entrada de la estación de ferrocarril es el mismo que aparece en el sueño del duelo, repetido a lo largo de la primera parte del filme: viste su mismo traje y lleva sus mismas gafas. Sin embargo, esa constricción de los signos icónicos, queda matizada con el uso, de nuevo, de los paralelismos. Dahlmann-padre lee en el tren el mismo párrafo de *Las mil y una noches* que le había leído a Dahlmann-hijo su madre; Dahlmann-padre roza con su mano la frente, donde Dahlmann-hijo se produce la herida. Además, como ya se ha indicado, el mismo actor representa al patrón de la taberna y al médico, y el gaucho de la taberna es el mismo actor que hace de operario de la biblioteca (y el mismo que en el sueño de Dahlmann se enfrenta en duelo a su padre).

Pedro Luis Barcia dio a conocer, en 1996, el texto de una conferencia, hasta entonces inédito, que Jorge Luis Borges había pronunciado en 1967, titulado *La literatura fantástica*. Ocho son los temas o procedimientos que Borges asigna a la literatura fantástica: la transformación o metamorfosis, la contaminación de la realidad con los sueños o la confusión de lo onírico con la vigilia, el hombre invisible, los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble (motivado por la presencia de los espejos), las acciones paralelas o la causalidad fantástica, la ficción dentro de la ficción y la obra de arte dentro de la obra de arte. Es también destacable, en este tipo de

literatura en la que el sueño ocupa un lugar principal, la presencia de un hombre solo en medio de la pesadilla. Si estos recursos se encuentran en “El Sur” de Borges, en *El Sur* de Carlos Saura se hacen más patentes aún con la inclusión en el texto fílmico de textos del propio Borges, con el sueño de Dahlmann antes del accidente y con la utilización de los dobles (Dahlmann-hijo/Dahlmann-padre, Manchón/gaicho).

El final del duelo, con el matón y Dahlmann a las puertas de la taberna y con la llanura al fondo, podría interpretarse incluso que no termina ahí, en esa especie de puntos suspensivos que cada receptor ha de interpretar, sino que tiene como “desenlace,” precisamente, lo que Dahlmann sueña al principio del filme. De este modo, las simetrías en el relato fílmico funcionan como los espejos, como el laberinto, como el sueño, como la eternidad del instante frente a la sucesión temporal, como si lo que sucede una vez se repitiera hasta el infinito.

“El Sur,” de Bernardo Víctor Carande

Como en el caso de las adaptaciones cinematográficas, muchas de las que se realizan para cómics no pasan de ser una simple ilustración, una redundancia respecto del texto literario, sin adecuación entre lo mostrado en imágenes y lo descrito con palabras. El cómic no es sólo un arte de la imagen que consista en representar gráficamente unos textos escritos. Como en el cine y la literatura, en el cómic se trata de narrar, de acuerdo siempre con el arsenal de recursos de que dispone cada lenguaje artístico, para generar otras imágenes mentales. Recordemos que el *Diccionario de la Real Academia* define el término *cómic*, precisamente, como una “serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo.” Por eso existen, precisamente, las adaptaciones. Pero es cierto que cada lenguaje artístico posee sus propios rasgos y, también, sus limitaciones.

Hijo de Ramón Carande —el autor, entre otras obras, de *Siete estudios de la historia de España, Galería de raros* y, sobre todo, *Carlos V y sus banqueros*—, Bernardo Víctor Carande (Madrid, 1932) es agricultor, historiador, pintor y dibujante, fotógrafo y editor, autor de una treintena de libros, entre los que destaca su novela *Suroeste* (1974), con la que fue finalista del Premio Nadal. Aficionado al cómic (como lector, historiador y crítico, pero también como creador), en 1986 realiza la adaptación del cuento de Borges y en 1988 se publica en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Se da la circunstancia de que su padre, Ramón Carande, fallece en ese tiempo (como Borges), y —confiesa su autor— el proceso de creación del cómic tiene hasta “su momento crítico en la realización de la página en el hospital de Dahlmann,” que coincide con la muerte de su padre y la de Borges. “Detuve, aterrado, mis dibujos. Luego continué obligado por esa inalterable indefensión que caracteriza la vida” (Carande 47). A la realidad, en verdad, parece gustarle los paralelismos y las simetrías...

La adaptación de Bernardo Víctor Carande del texto borgesiano se organiza en siete secuencias, siete páginas o planas, encadenadas o pautadas a partir de siete citas “principales” y otras siete “secundarias” (las que más abajo se reproducen entre paréntesis y numeradas) de “El Sur” de Borges, que constituyen el texto escrito completo del cómic, salvo variaciones en tres palabras (entre corchetes

en las citas) y tres añadidos (las palabras que el médico dirige a Dahlmann —“Ya puede irse”— [plana 3]; lo que parece el título de la página 4, “Recuerdo de Buenos Aires;” y el nombre de Dahlmann repetido, no sabemos por quién, dos veces, en la última secuencia). El mismo Carande ha explicado que esos siete tramos responden (aunque, como se puede comprobar, no del todo exactamente) a siete núcleos de desarrollo narrativo [Prólogo, Presentación Protagonista, Avatares (accidente), Circunstancia, Aventura (viaje), Destino, Desenlace], que siguen fielmente el orden del texto literario:

I. *Una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga rosada que alguna vez fue carmesí.*

II. *Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. 1 (Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad)*

III. *Increíblemente, el día prometido llegó. [Ya puede irse...]*

IV. *A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. [Recuerdo de Buenos Aires] 2 (Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia) 3 (El hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el [gato] en la actualidad, la eternidad del instante)*

V. *A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. 4 (Mañana me despertaré en [el sur]) 5 (Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto...)*

VI. *Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia.*

VII. *Una daga desnuda vino a caer a sus pies. [- ¡Dahlmann...! - ¡Dahlmann!] 6 (Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el [reto]) 7 (Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura)*

Las viñetas dibujadas por Carande se sobrepone, en cada plana a fotografías, estampas y otros dibujos: la Estación Constitución de Buenos Aires (I), Dahlmann sobre un dromedario (II), una farola (III), la estatua ecuestre de Garibaldi en la plaza Italia (IV), una locomotora (V), un rancho (VI), unos montoneros (VII), así como dibujos de diversos animales (además del dromedario, aparecen gatos, caballos, toros, murciélagos).

Tanto el montaje del cómic como el estilo de las viñetas, en especial el modo en que es representado Dahlmann, recuerdan al admirado Hugo Pratt. Carande lo cita, así como a su inolvidable personaje, Corto Maltés. Confiesa, además, su deuda con la revista infantil argentina *Billiken*, una de las más antiguas revistas de historietas en español, fundada en 1919, de la que extrae “mucho, si no todo, del argentinismo que he querido dibujar del relato. Su aire, también, porteño” (Carande 46).

La interpretación que hace Carande del relato de Borges parece la del *relato directo de hechos novelescos*, o, al menos, no marca de forma visualmente clara la “doble muerte” de Dahlmann: la del hospital y la que, producto de su sueño, tiene lugar en el duelo. El lector del cómic debe conocer el cuento de Borges para comprender el hilo narrativo que las imágenes y las citas borgesianas sugieren. En mi opinión, la primera secuencia es la más conseguida, tanto desde el punto de vista de la economía narrativa como desde la perspectiva compositiva de las imágenes y de la disposición de las viñetas sobre

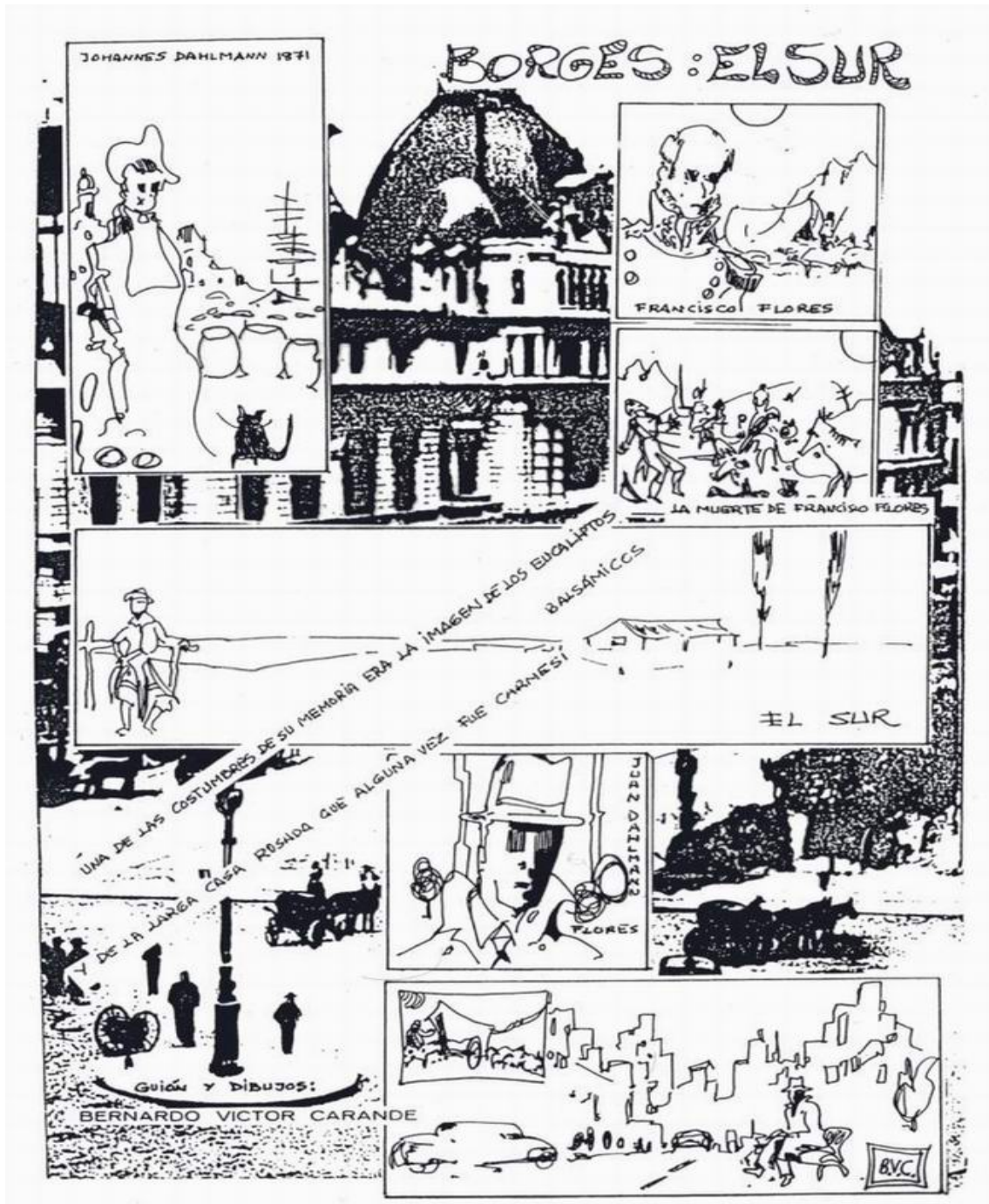
el fondo de la estación bonaerense (Ilustración II); en sólo seis viñetas consigue condensar de modo eficaz la información contenida en el primer párrafo del texto literario.

Desde el punto de vista de la temporalización, lo que generalmente se señala como “defecto” del cómic (su incapacidad para reproducir y presentar el tiempo en términos de sucesión real, como el cine), y que comparte con la literatura, en este caso concreto de la adaptación del texto de Borges, se convierte en una “virtud.” Es cierto que la imagen estática impide reproducir el flujo temporal del reloj. Carande dice que el cómic “sufre de un rigor genético, el de la retención, contención o detención que define al dibujo,” que “Lo que el dibujo dibuja siempre está... parado. O seccionado de la movilidad” (46). Pero esto, precisamente, le va bien a la adaptación, cinematográfica o mediante viñetas, de “El Sur.”

Carande no es un profesional de la historieta, ni se puede comparar a los grandes maestros, como Breccia o Hugo Pratt. Es un aficionado al dibujo que se ha atrevido —él mismo reconoce ser “más partidario de la actividad que de la reflexión” (46)— a adaptar lo que ningún profesional del cómic ha encarado todavía (que yo sepa). Y es que es precisa una buena dosis de osadía para ello, pues si difícil es llevar los textos de Borges a la pantalla, aún lo es más fijarlos en viñetas. El carácter condensado, esencial, de la prosa narrativa de Borges necesitaría de un Borges dibujante, capaz de dar, si eso fuera posible, otra vuelta de tuerca al relato.

Ilustración I





Obras citadas

- Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1986.
- Anzieu, Didier. "El cuerpo y el código en los cuentos de J. L. Borges." *Revista de Occidente* 143-144 (1975), 230-270.
- Barcia, Pedro Luis. "Los temas y los procedimientos de la literatura fantástica según un texto desconocido de Borges." Ed. Graciela N. Ricci. *Los laberintos del signo. Homenaje a J. L. Borges*. Milán: Giuffrè, 1999. 3-18.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomos I, II, III. Barcelona: Emecé. 1989.
- . *Obras completas*. Barcelona: Emecé. Tomo IV. 1996.
- . "La literatura fantástica." Ed. Graciela N. Ricci. *Los laberintos del signo. Homenaje a J. L. Borges*. Milán: Giuffrè, 1999. 19-28.
- Cáceres, Manuel. "Procesos de transformación narrativa: *El Sur*, de Jorge Luis Borges a Carlos Saura." En Graciela N. Ricci (ed.), *Los laberintos del signo. Homenaje a J. L. Borges*, Milán: Giuffrè, 1999. 85-103.
- Carande, Bernardo Víctor. "Explicación a un cómic sobre *El Sur* de Jorge Luis Borges." *Cuadernos Hispanoamericanos* 462 (1988): 45-47.
- Castro, Antón . "Entrevista con Carlos Saura."
<http://www.blogia.com/antoncastro/index.php?dia=2005020> 2005. s.p.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona: Emecé, 2002.
- Giunta, Néstor G. *La historia del cómic en la Argentina*. <http://www.todohistorietas.com.ar> 2004. s.p.
- Jacobsen, Udo. "Comic y literatura." *Ergocomics. El sitio de historieta chilena y latinoamericana*.
<http://www.ergocomics.cl> s.p.
- La Prensa Web*. "Se inaugura en Washington el Festival de Cine Latinoamericano."
<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2000/10/05/hoy/revista/> 2000. s.p.
- Lotman, Iuri. "Sobre la dinámica de la cultura." *La semiosfera. III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Selección y traducción D. Navarro. Madrid: Cátedra, 2000. 194-213.
- Mahieu, José Agustín. "Borges y el cine, el cine y Borges." *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992): 413-424.
- Phillips, Allen W. "*El Sur* de Borges." *Revista Hispánica Moderna* 29 (1963): 140-147.
- Repetto-Laguzzi, Elsa. "El Sur: otra vez un duelo." *Anthropos* 142-143 (1993): 104-107.
- Ricci, Graciela. "El texto múltiple: la narrativa de Jorge Luis Borges." *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura* 4 (2004).
<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/ricci.htm> s.p.
- Shaw, Donald L. *Ficciones. Jorge Luis Borges*. Barcelona: Laia, 1986.
- Modern Word, The*. "Borges: Influence and References. Grant Morrison."
http://www.themodernword.com/borges/borges_infl_morrison.html s.p.

Torop, Peeter. “Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica.” *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura* 1 (2003).

<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre1/torop1.htm> s.p.

Vázquez, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996.

Notas

* Una primera versión de este trabajo, centrada en el estudio de la adaptación cinematográfica realizada por Carlos Saura a partir del relato de Jorge Luis Borges, “El Sur”, se publicó en el texto de Cáceres citado en la bibliografía.