

Borges / Saura: *El Sur*

En 1953, Borges escribe “El Sur”, que se incorporará, a partir de 1956, a la sección *Artificios* del volumen que circulaba desde 1944 bajo el título general de *Ficciones*. Consta que el relato mereció el elogio de su autor (“es acaso mi mejor cuento”, afirma en la postdata al prólogo que precede a *Artificios* en todas las ediciones). Se sabe también de su vaga inspiración biográfica: el autor habría padecido aun antes que el protagonista el accidente que articula el relato. Suele admitirse que su convalecencia fue distinta y que al hecho de haber evitado el viaje al Sur y a la consiguiente conjura del aburrimiento debemos “Pierre Ménard, autor del *Quijote*” y el inicio de la carrera de escritor de relatos de aquel Borges que hasta 1938 sólo había practicado el poema, la reseña, el ensayo, el pseudo-ensayo y alguna forma del plagio. Quizá no sólo por huir del patetismo, observa en el prólogo citado que ése, su “mejor cuento”, “es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”.

De 1991 es la película que Carlos Saura tituló *El Sur*, basada en el relato borgesiano¹. Se verificaba así una posibilidad acaso ya prevista en la sugerencia del “otro modo” de lectura. Tal vez también ahí se anticipase este simple ejercicio de confrontación de dos relatos de igual título, que, utilizando una anécdota semejante, difieren en no pocos aspectos.

¹ *El Sur* de Saura fue emitido el 23 de mayo de 1993 por Televisión Española como primer episodio de una serie de seis, basados en cuentos borgesianos. Copyright: TVE, S.A. / Iberoamericana Films Internacional, S.A. / Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, 1991. Los otros cinco cuentos de Borges adaptados para la televisión (y sus respectivos realizadores) son: “La historia de Rosendo Juárez” (Gerardo Vera), “Emma Zunz” (Benoît Jacquot), “La intrusa” (Jaime Chávarri), “El evangelio según Marcos” (Héctor Oliveira), “La muerte y la brújula” (Alex Cox).

1. Dos fábulas distintas

La “directa narración de los hechos novelescos” que ofrece cada relato, traducida a ese género vicario que es el resumen de sus respectivas tramas, puede proporcionar una vía de acceso hacia divergencias más profundas.

En el cuento de Borges, asistimos desde muy pronto al lamentable accidente de un hombre, llamado Juan Dahlmann, que se nos ha presentado metódico, aburrido, relativamente preocupado por el peso de la sangre, profesional de la biblioteca, ansioso de los libros. El accidente es grave, más de lo que la propia víctima hubiera estado dispuesta a admitir: debe ser operado de la cabeza. Afortunadamente, sobrevive y, siguiendo las recomendaciones del médico, decide convalecer en la antigua estancia familiar. Nunca llegará a la casa: el arbitrario enfrentamiento con unos gauchos en un almacén donde pretendía comer algo terminará en pelea presumiblemente fatal para el protagonista.

Más demorado, Saura opta por recurrir de inmediato al sueño, tras haber presentado a un hombre que se parece bastante al Dahlmann borgesiano, pero que no es el mismo. A éste lo asedia una pesadilla que no acaba de comprender, cierta obsesión por los cuchillos y un trabajo de biblioteca que le gusta, a pesar de sus condiciones. Además le falta el padre, desde hace pocos días. Una tarde, su hermana, sin saberlo, le concede una revelación fantástica: su pesadilla perfecciona con la muerte un hecho real de la vida del padre. Acaso esa misma noche, menos la impaciencia que la casualidad convierte a este otro fanático del libro en víctima de un accidente parecido al del otro Juan Dahlmann, y a partir de ese momento sus destinos coincidirán fatalmente, al margen de detalles.

Asumiendo que la película se construye a partir del cuento preexistente, quiero advertir desde ahora que, si mis resúmenes son correctos, ambos relatos difieren en algo tan esencial como su *fábula*: cuentan algo ligeramente distinto. La diferencia estriba en que la película *añade* texto al cuento: el paso de la presentación del personaje al relato de la anécdota se produce en éste sin solución de continuidad, mientras que en aquélla se demora incidiendo en circunstancias colaterales de la vida del protagonista. Esta modificación por adición tiene una causa material y una consecuencia semántica.

La causa reside en el hecho de que el *tiempo de discurso* fílmico suele venir establecido *a priori* por las leyes del mercado. En este caso, el pie forzado era más ostensible, al inscribirse la película en una serie de seis

episodios, género cuyo principal rasgo distintivo quizá sea la duración: una hora. Esa limitación, por lo general, suele apoyar la explicación económica del rasgo compositivo que se ha querido erigir como recurso esencial del arte cinematográfico: la elipsis. En el caso del que me ocupa, sin embargo, la retórica fílmica se orientó por los caminos de la *adiectio*, en lugar de verse empujada hacia la inevitable *detractio*.

De las circunstancias contenidas en el texto fílmico suplementario depende la consecuencia semántica. La adición, junto con otras leves alteraciones, impone en la película un sentido distinto del que puede derivarse de cierta lectura del cuento: si éste puede interpretarse como la historia de la redención, a través de una muerte violenta (quizá no ocurrida), de la defeción del protagonista con respecto a un linaje heroico, la película, por su parte, presenta la asimilación por parte del hijo de la personalidad del padre recién muerto y la consecuente culminación -en la realidad o en el sueño: fantástica siempre- de un destino deshonrosamente eludido por éste. Cabría afirmar, pues, que la adición textual exigida por la importante ampliación del *tiempo del discurso* en la película -el *tiempo del relato*, sin embargo, se amplía en apenas media jornada- se corresponde, paradójicamente con una reducción del alcance semántico del cuento, pues si éste se centra en la relación "protagonista / linaje", la película (en una especie de *close-up* simbólico) focaliza la tensión en la relación "protagonista / padre".

2. La estructura sintagmática de los relatos

a) "El Sur" de Borges

En el seno de una escritura caracterizada por la pulcritud de las tramas, "El Sur" apenas usurpa el lugar del arquetipo. La presencia de índices verbales muy marcados permiten una segmentación bastante detallada (casi una disección) y, a la vez, no demasiado controvertida del discurso unitario del relato. En mi opinión, la composición del texto se articula sobre tres *funciones cardinales* y un número mayor de *catálisis* (Cf. Barthes), que dejan nombrarse como sigue²:

1. Prólogo: presentación del personaje (ll. 1-22; desde "El hombre que desembarcó..." hasta "...algo le aconteció.")

² Para facilitar su localización doy los fragmentos-límite de cada una de ellas y, para que sea posible hacerse una idea de la *duración* material del texto, el número de líneas en la edición incluida en *Obras completas*.

- 1.1. Los antepasados (ll. 1-13; desde "El hombre que desembarcó..." hasta "...ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso.")
- 1.2. La casa (ll. 14-22; desde "A costa de algunas privaciones..." hasta "...algo le aconteció.")
2. El accidente (ll. 23-61; desde "Ciego a las culpas..." hasta "...el día prometido llegó.")
 - 2.1. La herida (ll. 23-33; desde "Ciego a las culpas..." hasta "...el sabor de todas las cosas fue atroz")
 - 2.2. Las visitas (ll. 33-38; desde "La fiebre lo gastó..." hasta "Ocho días pasaron como ocho siglos.")
 - 2.3. La operación (ll. 39-51; desde "Una tarde, el médico habitual..." hasta "...el menor rastro de frescura.")
 - 2.4. La convalecencia (ll. 51-61; desde "En esos días..." hasta "...el día prometido llegó.")
3. El viaje hacia la curación o la muerte (ll. 62-226; desde "A la realidad le gustan las simetrías..." hasta el final del cuento)
 - 3.1. Camino del tren (ll. 62-91; desde "A la realidad..." hasta "Acomodó en la red la valija.")
 - 3.1.1. La ciudad (ll. 62-79; desde "A la realidad..." hasta "...el íntimo patio.")
 - 3.1.2. El café (ll. 80-89; desde "En el *hall* de la estación..." hasta "...en la eternidad del instante.")
 - 3.1.3. El tren (ll. 90-91; desde "A lo largo del penúltimo andén..." hasta "Acomodó en la red la valija")
 - 3.2. A través de la llanura (ll. 92-137; desde "cuando los coches arrancaron..." hasta "...se detuvo, casi en medio del campo.")
 - 3.2.1. La lectura (ll. 92-104; desde "cuando los coches arrancaron..." hasta "...se dejaba simplemente vivir.")
 - 3.2.2. La interrupción y la contemplación (ll. 105-131; desde "El almuerzo..." hasta "... viajaba al pasado y no sólo al Sur.")
 - 3.2.3. El fin del viaje (ll. 131-137; desde "De esa conjetura fantástica..." hasta "... casi en medio del campo.")
 - 3.3. Camino de la estancia (ll. 137-226; desde "Del otro lado de las vías..." hasta el final del cuento)
 - 3.3.1. La caminata (ll. 137-147; desde "Del otro lado de las vías..." hasta "...el olor del trébol.")
 - 3.3.2. El almacén (ll. 148-156; desde "El almacén..." hasta "...en el almacén.")
 - 3.3.3. Los hombres (ll. 157-176; desde "En una mesa comían..." hasta "...con el chambergo puesto.")
 - 3.3.4. La provocación (ll. 176-186; desde "Dahlmann, de pronto..." hasta "...una pelea confusa.")
 - 3.3.5. La aceptación fatal de la pelea (ll. 186-226; desde "Resolvió salir..." hasta el final del cuento).

Si la delectación en el trucidado del cuento parece condecir mal con su economía expresiva, refleja convenientemente, a mi juicio, la decisión con que el relato busca sus objetivos. Los huecos que mi descripción ha

dejado son los que completa el *discurso* y de esa operación surge el cuento en su forma perfecta.

b) *El Sur de Saura*

Es posible someter el relato fílmico a una segmentación parecida. En este caso hay que manejar el problemático concepto de *secuencia*, tomado como unidad de sentido. Los propios mecanismos de enunciación cinematográfica facilitan la segmentación, al establecer junturas complejas pero bastante definidas entre cada una de las macrosecuencias y, del mismo modo, entre las eventuales subsecuencias aislables en el interior de éstas: la unidad de sentido se apoya, especialmente en esta película, en el tradicional cambio de espacio y/o tiempo y/o personajes implicados en la acción. Mi descripción inicial refleja, siguiendo esos criterios, diez secuencias que articulan la película. Posteriormente, sugeriré una posible abstracción integradora de esas secuencias en unidades de rango superior. El epígrafe que les atribuyo pretende dar cuenta de ese sentido unitario, o, en otras palabras, de su contenido diegético³:

1. Prólogo: presentación del personaje (0-2'58"; pl. 1-22: Panorámica sobre foto - Subjetivo de la calle según Juan Dahlmann).
2. La pelea soñada (2'58"-5'48"; pl. 23-53: General de un hombre que corre por un pasillo - Primer plano del abdomen del hombre con el cuchillo clavado).
3. El despertar en mitad de la noche (5'48"-10'52"; pl. 54-70: Primer plano de Juan Dahlmann en la cama - Plano medio de Juan Dahlmann y su madre hablando).
4. El desayuno (10'52"-13'42"; pl. 71-93: Primer plano de la cara de Juan Dahlmann ("cámara espejo") - Plano medio de Juan Dahlmann despidiéndose de su madre).
5. El ambiente en la biblioteca (13'42"-23'44"; pl. 94-154):
 - 5.1. Camino del trabajo (pl. 94-98: General de Dahlmann leyendo en el metro - General de Dahlmann acercándose por un pasillo).
 - 5.2. Los compañeros de la sala de lectura (pl. 99-111: General de la sala de lectura - Primer plano de Manchón).
 - 5.3. Los compañeros de las oficinas (pl. 112-122: General de las oficinas - Primer plano de Dahlmann mirando un abrecartas).
 - 5.4. El estado de los libros (pl. 123-135: Plano medio de Casiano - *Travelling* en retroceso entre los estantes).

³ La copia videográfica con la que he trabajado dura aproximadamente 57 minutos y consta, salvo error, de 338 planos. Para facilitar su localización, indico tiempo aproximado, número de planos y descripción del plano inicial y final de cada una de las secuencias.

- 5.5. El director y la ineficacia administrativa (pl. 136-154: Plano medio del director y Dahlmann hablando -Plano medio del director).
6. El resto de la familia (23'44"-27'13"; pl. 155-179: General de Dahlmann, su hermana y su cuñado a la mesa -Primer plano de Dahlmann hablando con su hermana).
7. La recuperación del pasado (27'13"-34'03"; pl. 180-220):
 - 7.1. La escritura (pl. 180-188: Panorámica de Dahlmann caminando por un parque - Primer plano de Dahlmann recitando).
 - 7.2. El espíritu (pl. 189-201: General del exterior de una iglesia - Primer plano de Dahlmann hablando con el pastor).
 - 7.3. La reparación del libro (pl. 202-220: General de Dahlmann llegando a la biblioteca - Primer plano de Dahlmann hablando con el librero).
8. El accidente (34'03"-38'50"; pl. 221-239):
 - 8.1. La caída (pl. 221-236: General de Dahlmann llegando a su casa - General de Dahlmann incorporándose).
 - 8.2. La alarma (pl. 237-239: General de Dahlmann llamando a su puerta - Primer plano cenital subjetivo de los pies de Dahlmann).
9. La operación (38'50"-44'38"; pl. 240-276):
 - 9.1. El empeoramiento (pl. 240-254: Plano medio de Dahlmann en la cama - General cenital de Dahlmann en la cama delirando).
 - 9.2. El hospital (pl. 255-276: Panorámica de seguimiento a la ambulancia - Primer plano subjetivo de la lámpara del quirófano según Dahlmann; fundido en blanco).
10. El viaje a la curación o a la muerte (44'38"-final; pl. 277-338):
 - 10.1. En la estación (pl. 277-280: General del *hall* de la estación - General del tren que sale).
 - 10.2. A través de la llanura (pl. 281-296: Plano medio lateral de Dahlmann mirando por la ventanilla - Plano $\frac{3}{4}$ de Dahlmann de espaldas viendo irse al tren).
 - 10.3. El almacén (pl. 297-338: General del exterior del almacén - Plano $\frac{3}{4}$ de Dahlmann y el matón enfrentados; fundido en negro).⁴

⁴ Algunas de esas secuencias podrían integrarse en una secuencia superior: así, 2 y 3 podrían constituir una sola, pues, al revelarse que 2 es un sueño, queda inmediatamente subsumida en los sucesos de la noche; 4, 5 y 6 por su parte presentan el contexto socio-familiar de Dahlmann y, así, podrían conformar otra macrosecuencia. Incluso cabría considerar el grupo constituido por 1-7 como una gran secuencia de carácter descriptivo que presenta las circunstancias de la vida y personalidad del protagonista hasta el momento de la anécdota que constituye el centro de la narración. En esa macrosecuencia se incluye la principal adición del relato filmico con respecto al literario y que abarca de la secuencia 2 a la 7.2. Inversamente, algunas de las subsecuencias que he señalado todavía podrían segmentarse más sin demasiada traición: por ejemplo, 7.3., "la recuperación del libro" podría dividirse en 7.3.1. "El anuncio" (recibido en la biblioteca) y 7.3.2. "La adquisición" (en la propia librería).

3. La relación de ambos relatos en el nivel sintagmático

La comparación de la estructura secuencial de uno y otro relato permite comenzar el análisis detallado de las transformaciones que se producen en el paso del texto literario al texto fílmico. Fuera de la señalada adición de las secuencias 2 a 7.2, la película modifica en mayor o menor medida la organización sintagmática de las unidades funcionales que tiene en común con el cuento. El prólogo tiene un rango idéntico en ambos textos. La secuencia 1 del cuento (que ocupa un extenso primer párrafo) se corresponde estructuralmente con la secuencia 1 de la película, que no es sino una ilustración del texto literario, leído *en off* (con algunas importantes modificaciones que no afectan a la organización sintagmática, sino a niveles más profundos). Las dos partes que he señalado en el prólogo del cuento, se hallan incluso traducidas visualmente: la correspondiente a la evocación de los antepasados se ilustra con planos fijos de fotos o pinturas (más otro de una lápida), mientras que la parte referida a la casa establece en la película un primer elemento de contraste, al resolverse con una panorámica exterior de una casa. Entre una y otra subsecuencia, se introduce (pl. 19) la imagen de un hombre -en quien reconocemos los rasgos de alguien que ya había aparecido en las fotografías- leyendo en su despacho, lo que produce ya un efecto de *mise en abîme* ausente del relato literario y que constituirá un elemento clave en la organización de la película. La resolución de esta primera secuencia (pl. 21-22) con otra imagen del mismo hombre en un café y de lo que observa en la calle, sitúa el relato fílmico en un nivel de enunciación diferente al del texto literario. La aparente coincidencia inicial texto-ilustración, se ha deshecho. Inmediatamente, se introducen en la película las secuencias añadidas. Semejante adición no pasa sin complicar nuevamente la organización sintagmática del relato. El cuento cierra su primera secuencia con un índice narrativo muy marcado: "algo le aconteció". Semántica y gramaticalmente, se abre una expectativa que el cuento resuelve inmediatamente con el relato del accidente. La película conserva esa frase, pero resuelve la incertidumbre del "algo" de forma muy diferente. Si, como afirma Barthes (10), en todo relato *consécution* es *conséquence*, la propia organización de cuento y película a partir de ese momento emprende caminos divergentes: "algo le aconteció" es la enunciación *in nuce* del relato arquetípico. Lo que venga después será la plasmación contingente de ese relato: al Dahlmann de Borges le acontece un accidente; al de Saura, un sueño.

Si ya en el inicio pueden aislarse tan importantes diferencias, por sutiles que fuesen, la adición capital de las secuencias 2-7.2 (que por su du-

ración suponen casi la mitad de la película) alterará inevitablemente la organización sintáctica del texto fílmico y, así, su sentido. Es un ejemplo claro de la identificación entre *différance* y *différence* como procesos de deconstrucción. Dilación es delación: demorando las coincidencias, el proceso de lectura (la realización de la película, la verificación del texto) confiesa sus infidencias.

Pero ni siquiera las supuestas coincidencias serán totales. La secuencia fílmica 7.3, que he llamado "La reaparición del libro", aparece también en el cuento, pero mientras que en éste se sitúa en el inicio de la secuencia 2, jugando el papel de desencadenante de la desgracia, en la película es la unidad de cierre del bloque "añadido", adquiriendo así un significado conclusivo, anticlimático, en lugar de ser desencadenante inmediato de otros sucesos. Integrada en una macrosecuencia cuyo significado global es el intento de acceder al pasado, sitúa al libro como emblema de esa operación, más que como instrumento de la fatalidad, según se desprende del texto borgesiano.

Por otra parte, la secuencia 2 del cuento ("El accidente") engloba, en mi lectura, las secuencias 8 y 9 de la película. La organización interna de ambos textos en esta parte tampoco coincide exactamente. En primer lugar, 2.1 ("La herida") no se traduce fielmente en 8.1 ("La caída"): una incertidumbre del texto verbal (que es una suposición del personaje, expresada en estilo indirecto libre: "...le *habría* hecho esa herida"), y la casi total inadvertencia de la víctima, se resuelve visualmente en una aparatosa y demorada escena de caída⁵. La secuencia 8.2 expande igualmente una escueta indicación del cuento ("En la cara de la mujer que le abrió la puerta, vio grabado el horror"). Las líneas dedicadas a "las visitas" (cuento 2.2) cumplen vagamente la misma función que 9.1 ("El empeoramiento") pero con el contenido diegético casi por completo alterado. "La operación" (2.3/9), quizá una de las unidades clave para las interpretaciones más inmediatas del cuento -¿muere o no

⁵ Conviene detallar las divergencias en esta secuencia capital. Al Dahlmann del cuento lo pierde la impaciencia: "no esperó que bajara el ascensor" (p. 525) mientras que al de la película lo acosa el azar (sube por las escaleras porque el ascensor no funciona). Además si en el cuento se sospecha del batiente de una ventana contra el que Dahlmann, verosímilmente ensimismado en la lectura del libro, se golpearía, esto es imposible en la película (no hay ventanas en la escalera) y, simplemente, la mala fortuna de un tropezón desencadena la desgracia. La forma de indicar el alcance espectacular de la caída también es diferente: en el cuento Dahlmann no se hace cargo hasta que no ve el horror reflejado en otra cara y entonces "la mano que que se pasó por la frente salió roja de sangre" (p. 525); en la película lo ha sabido antes al ver cómo unas gotas de sangre caían sobre las páginas del libro.

Dahlmann en la mesa de operaciones?- es el segmento que mayor alteración sintáctica ha sufrido: en el cuento integra las siguientes funciones: traslado al hospital - preparación - intervención; en la película, en virtud del importante corte temporal (paso de noche a día) es macrosecuencia que engloba al empeoramiento como determinante de la intervención. La última subsecuencia del cuento (2.4. "La convalecencia") ha sido eliminada por completo y en la película se pasa directamente (con la elipsis significada por un fundido en blanco) del quirófano a la estación de ferrocarril. La desaparición de ese tiempo posterior a la operación pero todavía hospitalario, sitúa los acontecimientos posteriores en contigüidad con la operación, lo que podría favorecer la interpretación de "simultaneidad": lo que viene después del fundido en blanco -cuyo valor simbólico puede ser evidente- como sueño de Dahlmann previo a la muerte. La enunciación verbal, con la inclusión de ese tiempo postoperatorio, problematiza semejante interpretación.

Por último, las alteraciones de la estructuración de funciones en la secuencia 10 de la película con respecto a su correlato aparente en el cuento (3) no son de menor importancia: 10.1 es una secuencia meramente descriptiva: nos muestra a Dahlmann ya en la estación; 3.1, por su parte, incluye, en su brevedad, algunos elementos capitales para el sentido del cuento: la comparación de la ciudad con la casa y la visita al café (que ha podido alterarse y ser el café que aparece en el prólogo de la película) y la meditación sobre el gato (elemento que sí ha aparecido previamente en la película). La secuencia que he llamado en ambos casos "A través de la llanura" (3.2/10.2), sin embargo, pasa casi inalterada del cuento a la película, aunque la función de la "interrupción" es mucho más compleja en el primero (hay una comida que es difícil ubicar y que incidirá en el *status* que se otorgue a esa parte del relato) que en la segunda (sólo se produce un adormecimiento). Las secuencias tituladas respectivamente "Camino de la estancia" (3.3) y "El almacén" (10.3) también se corresponden con bastante fidelidad, fuera de elipsis menores ("la caminata" apenas aporta en el cuento ningún detalle significativo, si no es de tipo sensorial -"el olor del trébol"- imposible de traducir al código fílmico) y alguna alteración en el contenido.

4. Las divergencias en el nivel de los indicios y las informaciones

El análisis de la estructura secuencial de uno y otro relato ha permitido señalar diferencias clave en el proceso de construcción de sentido. El segundo momento de la descripción estructural, siguiendo aún a Bartnes, debe considerar las denominadas *funciones integrativas*, esto es,

aquellas que ponen en marcha los *índices* (o caracteres) que dan lugar a la historia -personajes y objetos con que éstos se relacionan- y las *informaciones*, esencialmente los datos sobre espacio y tiempo que contribuyen a organizar el discurso.

Hay que decir, en primer lugar, que la importante adición verificada en el relato cinematográfico implica, de por sí, una ampliación del número de personajes. Algunos tienen cierta base literaria, otros son introducidos *ex nihilo*. Entre estos últimos hay que mencionar el pastor de la iglesia protestante que en un momento dado visita Dahlmann en la película o el librero Fischbein. Tampoco están en el cuento los compañeros que trabajan con Dahlmann en la biblioteca, aunque la simple mención de ésta da pie al realizador para crear un pequeño universo humano conformado por algunos oficinistas y secretarías anónimos o por otros personajes más individualizados: el Director (que no tiene nombre), el adusto Casiano o, sobre todo, el siniestro Manchón, que prestará su figura a la(s) pesadilla(s) de Dahlmann.

Si estos personajes aparecen por *adición*, otros surgen en la película por *precisión*. Algunos que no aparecen en el cuento hasta la narración del accidente son anticipados en el extenso añadido de la película. Así, "la mujer que le abrió la puerta" (p. 525) es en la película la criada de la casa, a la que, inmediatamente secunda la madre de Dahlmann: ambas habían aparecido -aquella como una sombra fugaz; ésta con todo el peso simbólico que habrá de portar- en la secuencia del desayuno (4; pl. 73-93). Por otro lado, los "amigos y parientes [que] lo visitaban" tras el accidente (p. 525), se transforman en la película en la madre que lee para él (9; pl. 240-253) y en la hermana y el cuñado de Dahlmann, que también lo acompañan en el hospital, pero que ya habían aparecido en una secuencia anterior (6; pl. 155-179). Al contrario, personajes que en el cuento aparecen individualizados por su relación con Dahlmann o por su específica función ("el médico habitual", un alarmante "médico nuevo", "el cirujano", el amenazante "hombre enmascarado [que] le clavó la aguja en el brazo") se *resumen* en la figura de un solo médico que controla las pruebas a que es sometido Dahlmann y a las figuras indiferenciadas -se les ve de espaldas- de los cirujanos.

Sólo dos personajes se eliminan en el paso del cuento a la película: el inspector del tren y el jefe de la estación en que Dahlmann se apea. Si la desaparición del segundo pasa apenas sin importancia entre el proceso de elipsis que acelera el desenlace, la del primero es más importante, porque en el cuento cumple la función de ser mensajero de "lo extraño" (el hecho de que Dahlmann deba apearse en una estación que no es la

suya, y que en la película no se menciona). Los personajes que pueblan el almacén que albergará el desenlace de ambos relatos son prácticamente los mismos: el patrón (que en el cuento le recuerda a Dahlmann a “uno de los empleados del sanatorio” y en la película toma la efigie del médico que controló sus análisis), los tres parroquianos (entre los cuales, el “achinado” que reta al protagonista del cuento se convierte en el doble de Manchón, el siniestro empleado de la biblioteca) y el gaucho “en el que Dahlmann vio una cifra del Sur” (aunque su posición en la escena -“en el suelo apoyado en el mostrador” en el cuento (p. 528), de pie en la película-y su arcaico atuendo -“la vincha, el poncho de balleta, el largo chiripá y la bota de potro”-se han modificado un tanto, lo que puede tomarse como prueba de que el poder evocador -extrañador- de las palabras, en este caso no iba a ser recogido por la imagen.

Dada la índole particular del género, el cuento no puede demorarse en la composición de personajes. Uno solo, el protagonista, merecerá que se perfile su carácter. El Dahlmann de Borges es nieto de Johannes Dahlmann y de Francisco Flores, y vive en 1939; se nos presenta como alguien melancólico, solitario, acriollado, discreto, bastante ocupado, no poco indolente. Trabaja como secretario de una biblioteca municipal y posee el casco de una estancia en el Sur. Su avidez por los libros (la impaciencia por consultar las *Mil y Una noches* recién conseguidas) lo hace víctima de un accidente. Sabemos que una mujer vive con él, que tiene amigos y parientes que lo visitan y que “alguna vez había jugado con un puñal” (p. 529).

El Dahlmann de Saura, sin embargo, aunque parecido, presenta ciertas diferencias con respecto a su antecesor literario. Ya no es nieto, sino *descendiente* de Johannes Dahlmann y Francisco Flores (luego, tras informar de que su vida transcurre en 1990, se podrá saber que es *bisnieto* del primero); comparte la profesión (es bibliotecario, pero se precisará el tiempo -desde hace dos meses- y la persona que le facilitó el trabajo -su cuñado-) y los rasgos de carácter del Dahlmann borgesiano y los corrobora en su actuar (su melancolía y apocamiento se reflejan en las conversaciones con su hermana y con el director de la biblioteca). Pero la película ofrece muchos más datos circunstanciales de su persona: usa gafas para leer y escribir, actividades que ejerce en cuanto tiene ocasión; le interesan de modo excepcional los cuchillos y los cuchilleros (sec. 3; diálogo nocturno con su madre); su padre -de quien se nos dice que no le gustaban los ruidos y que estaba muy preocupado por el tiempo- acaba de morir y él se encuentra muy afectado; vive con su madre y una criada; está separado de su mujer, con la que al parecer no conserva muy buenas relaciones (sec. 4; diálogo con la madre). Seme-

jantes precisiones no son en ningún caso arbitrarias. El estado de ánimo en que se encuentra en el momento del relato se atribuye explícitamente a la muerte del padre (sec. 6; diálogo con la hermana) y una de las constantes simbólicas del relato cinematográfico será, como veremos, el intento de Dahlmann de asumir la personalidad de su padre (ya en la mañana que sigue a la pesadilla se viste como él). La inclusión de esta información es un dato que, otra vez, trasciende los límites del relato literario para vincularse con la biografía borgesiana: también el autor argentino había perdido a su padre poco antes del accidente de 1938, aunque ese dato no pasa al cuento. La necesidad de gafas tampoco será un mero dato circunstancial, por cuanto ese objeto se convierte en una especie de máscara simbólica: el padre también las usaba y Dahlmann a veces sustituye las suyas por las de él. El interés obsesivo por los cuchillos, ausente del cuento, se revela fantásticamente en el diálogo con la hermana como tal vez provocado por un suceso de la vida del padre que Dahlmann ignoraba.

El proceso de actualización del relato, al trasladar su acción de 1939 a 1990 tampoco es caprichoso, pues implica ciertas modificaciones absolutamente intencionales: el Juan Dahlmann de la película pertenece a una generación posterior al del cuento, por cuanto éste es “nieto” de Johannes Dahlmann y aquél “bisnieto”. Aunque no necesario, el vínculo paterno-filial entre uno y otro personaje al menos aparece sugerido. De todos estos elementos creo posible deducir que la lectura elegida por Saura incide sobre un rasgo ya apuntado en el relato literario: la implicación autobiográfica de Borges en el personaje de Dahlmann. Saura multiplicará los indicios que buscan sugerir esa identificación: aparte del mestizaje sajón-criollo⁶, el trabajo bibliotecario, el interés por

⁶ Asunto primordial en el planteamiento del tema de la identidad en el cuento: la disposición de las primeras líneas del relato sitúa a Juan Dahlmann “en la discordia de sus dos linajes”: el impulso del primero (Johannes Dahlmann) le llevará a elegir el destino del segundo (Francisco Flores). El apellido de los Flores (que sólo reaparece una vez y en significativa construcción ambigua: “una estancia en el Sur, que fue de los Flores”, que resuena al final en “el Sur que era suyo”), borrado por la presencia textual del “Dahlmann” que da nombre al personaje, será el que, sin embargo, rija su decurso, hasta que, paradójicamente, la identificación en la voz de otro del nombre que en realidad no define su identidad (ese “criollismo algo voluntario”) es la que desencadena el final, que es trágico porque Dahlmann debe responder a un nombre que no ha elegido, que sólo lo define socialmente pero no en lo íntimo: “Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos.” (p. 529). El problema de una identidad trascendente que, oscuramente, rige el destino del protagonista es central en el cuento, que parte de la “discordia”, pasa por la escisión de la

los libros y la anécdota del accidente, que están en el cuento, la relación con la madre y con la hermana -y con ese cuñado con relaciones en el mundo cultural bonaerense, en quien podría verse una contrafigura de Guillermo de Torre-, el pretendido aspecto físico, que cada vez se asemeja más a las imágenes más difundidas del Borges de 40 años. Pero, sobre todo, el hecho de que Dahlmann *escribe textos de Borges*⁷. Mas, como también los recita de memoria⁸ o los lee⁹, y como en una ocasión

identidad textualmente transcrita (“era como si a un tiempo fuera dos hombres”, p. 527) y sólo se resuelve en la muerte.

⁷ El Dahlmann de Saura escribe el soneto “Lo perdido” (de *El oro de los tigres*, OC 2: 479). La referencia a Pierre Menard se hace evidente, pero es una impostación fallida: en primer lugar, Dahlmann finge que lo que escribe *no son* endecasílabos, sino heptasílabos, al escandir así: “¿Dónde estará mi vida / la que puedo [sic] haber sido / y no fue”. Los errores de escritura (*puedo por pudo*) y la tachadura inmediata de “y no fue” no son casuales: imposición del “yo”, aun a costa de la *gramaticalidad* del discurso (¿de la vida?), resistencia a un destino cerrado, *ya escrito*. Dahlmann no puede ser Borges, pero tampoco conoce cuál es su propia identidad. Más adelante, puede decirse que Dahlmann ya ha empezado (tras la revelación de la hermana que le ayuda a comprender su pesadilla) a asumir la identidad del padre: se coloca sus gafas, se sienta bajo un árbol y se dispone a escribir (sec. 7, pl. 182-188). Y produce un fragmento, perfecto esta vez, del epílogo a *El Hacedor* (OC 2: 232): “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 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.” Para comprender la importancia de esta interpolación en el relato hay que tener en cuenta algunas cuestiones. En primer lugar, cierta información procedente de unas líneas previas en el mismo prólogo: Borges dice que considera *El Hacedor* “su libro más personal, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones”. De ello se desprende una justificación extra-textual para la manipulación de Saura y una ironía mayor al permitir a Dahlmann usurpar ese texto. En segundo lugar, hay que darse cuenta -y es posible, al menos en una segunda visión de la película- de que el texto manuscrito que precede inmediatamente en la libreta a éste es el siguiente: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”, que, como se sabe, son las líneas que marcan el comienzo de lo que podría ser la tercera parte del cuento, y, así, también señalan un momento de inflexión en la película. Pero ello implica que Dahlmann no sólo lee el cuento que protagoniza, sino que también lo está escribiendo, lo que supone un giro más a la abismación del relato. Finalmente, hay que notar que el contenido, no sin trágica ironía, apunta a que el descubrimiento de la propia identidad precede inmediatamente a la propia muerte.

⁸ El protagonista (sec. 3, pl. 67, nada más despertarse del sueño) recita el penúltimo fragmento del último capítulo (“El puñal”) de *Evaristo Carriego* (OC 1: 156): “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 presente en cada contacto al homicida, para quien lo crearon los hombres.” Después de la pesadilla, el texto actúa como una explicación o un resu-

se ve la tapa del volumen I de las *Obras completas* del autor argentino, con la foto en la portada, la identificación -vetada ya por la cronología- queda prohibida por la propia organización de los elementos del relato. El Dahlmann de Saura, como el de Borges, no es Borges, sino alguien invadido por la escritura de Borges -como Ménard buscaba ser la escritura de Cervantes-.

Como antes dije, la película trata del problema de la identidad individual, confrontada a la figura paterna y perseguida a través de una tarea de escritura vampírica que siempre que quiere *decirse* acaba usando las palabras del *otro*, que en sus textos y en su vida había anticipado el hecho y la explicación del hecho. Subsidiariamente, toma como pretexto un cuento para plantear una lectura total del *corpus* borgesiano y hacer un homenaje al escritor argentino.

Para concluir con el análisis de la organización de personajes, hay que hacer todavía una sistematización de urgencia de las relaciones entre

men. Podríamos considerar al protagonista un *dilettante* capaz de encontrar siempre el correlato literario de toda experiencia. Inmediatamente, se reconoce la abismación: es un personaje de Borges que se sabe de memoria las obras de Borges. Sin embargo, la aparición de la madre complicará la situación, pues su réplica aparentemente inocua, referida al puñal: "Lo traje del Uruguay Luis Melián y se lo dio a tu padre" no es otra cosa que la reescritura del inicio del mencionado capítulo de *Evaristo Carriego*, donde habla Borges: "Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo traje del Uruguay". Ya no es sólo un personaje de Borges, este Juan Dahlmann ocupa desde el inicio de la película algunas contingencias del ser del propio Borges. Más tarde, tras un diálogo con Casiano, el protagonista se queda solo con los libros y comienza a recitar unos versos del poema "El Guardián de los Libros" (*Elogio de la sombra*, OC 2: 377), que significativamente rezan: "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 los antiguos. // En mis ojos no hay días. Los anaqueles / Están muy altos y no los alcanzan mis años. / Lenguas de polvo y sueño cercan la torre." Se produce un error de transcripción: *lenguas* por *leguas* en el original, quizá mejorándolo en este caso. Los libros, por otra parte, se vinculan también a la figura paterna (doblemente) y a la debilidad infantil, que se transfunde, así, a todo lo que rodea al Dahlmann de Saura.

⁹ En la sec. 5 (pl. 94) Dahlmann lee en el metro (el espectador ya sabe que esa voz *en off* es la suya) el final del cuento que supuestamente protagoniza (es el párrafo penúltimo con la supresión de la referencia al sanatorio y a la aguja). Nada hace sospechar entonces que ese pueda ser su destino o su deseo: el Dahlmann de la película no anhela redimirse en una muerte violenta. Le inquieta la coincidencia parcial de ese fragmento con su pesadilla. Para multiplicar el efecto de relato especular, se inserta (sec. 7, pl. 208-209) el texto de un poema del mismo título que el relato: "El Sur", de *Ferrocarril de Buenos Aires* (OC 1: 19). Dahlmann descubre en su mesa de la biblioteca un ejemplar de las obras completas de Borges y lee complacido (con las gafas de su padre) el texto -en voz alta los últimos versos- que se ve en pantalla.

los actantes de uno y otro relato. El cuento plantea una *búsqueda* (del destino deseado; en cierto modo eso está expresado literalmente en el relato: “Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura”, p. 528) en la cual el héroe ha de sufrir dos *pruebas*: una real (regida por el azar), la operación, otra quizá no (aunque sea la establecida por el ritual), la pelea. Dahlmann cuenta con algunos *ayudadores* indeterminados (la mujer, los médicos, el jefe de estación, aparentemente el patrón del almacén y el gaucho) y con otros *oponentes* (el “hombre enmascarado” del quirófano, el inspector del tren, el compadrito de la cara achinada). El relato termina antes de que se resuelva la acción.

La película, acorde con su proceso amplificatorio, plantea una acción diferente, como ya he señalado y una estructura de actantes algo más compleja: la función de *comunicación*, apenas presente en el cuento (que en tal sentido es un relato “autista”) se desarrolla en gran medida: el héroe cuenta con numerosos *informantes* (la madre, los compañeros de la biblioteca, su hermana, el pastor). La tarea de búsqueda, en este relato es diferente; se dirige, como he apuntado, hacia una búsqueda de identidad personal por referencia a la figura del padre muerto. El ejemplar de las *Mil y Una noches*, que en el cuento aparece poco menos que por casualidad, en la película se presenta como *objeto buscado*, como etapa en el proceso de elevación hacia el objetivo final. La estructura de *ayudadores* y de *oponentes* se conserva, ampliando los personajes.

La mayoría de los objetos significativos cumplen en ambos relatos, además de su función indicial, una función simbólica precisa. Señalaré aquí tan sólo cómo se produce la transposición de un relato a otro. Todos los elementos conservados sufren un proceso de transformación más o menos importante. Algunos simplemente amplían su presencia en el *discurso*: así, la mera mención de “un estuche con un daguerrotipo” (ll. 11-12) desencadena la sucesión de fotografías que abre la película (pl. 1-13, 18)¹⁰; otros incrementan su presencia en la *historia*, convirtiéndose en claves simbólicas: es el caso de “una vieja espada” (p. 525)¹¹

¹⁰ Esa sucesión de fotos evoca la progresiva concreción de un linaje en un individuo (sec. 1, pl. 1-11); la identificación del personaje de la pesadilla como el padre de Dahlmann se produce también gracias a una foto (sec. 3, pl. 62) que éste contempla. La última foto que se nos muestra, intencionalmente, es la que ilustra la portada del volumen I de las *Obras completas* de Borges de 1974 (sec. 7, pl. 207), recordando la semejanza física entre el escritor y el protagonista del cuento. Por su relación con el problema de la identidad, podrían considerarse como formas del símbolo del espejo.

¹¹ En el cuento, la “vieja espada” del abuelo se disfraza de “daga desnuda” (ambas son las armas, igualmente inútiles, que podrá tocar Dahlmann); por otro lado, la “aguja” del quirófano se metamorfosea en cuchillo fatal.

que se convierte en un puñal en la película, y sucesivamente, se va transformando en abrecartas o navaja de afeitar hasta terminar en el cuchillo que habrá de tomar Dahlmann y que “no serviría para defenderlo”¹². Otros se modifican como producto de la actualización cronológica del relato: así, la radiografía que le hacen a Dahlmann en el cuento (p. 526) se convierte en un mucho más moderno escáner (pl. 256-261) o el “coche de plaza” que lo lleva al hospital (p. 526), en “ambulancia” (pl. 255)¹³. Otras modificaciones proceden no del cambio de tiempo, sino de las posibilidades que ofrece el nuevo código fílmico: “la dicha y el coraje de ciertas músicas” (p. 525) dará pie al *ritornello* constante de las dos piezas que constituyen la banda sonora de la película¹⁴; la men-

¹² El símbolo cambia de significado al incrementarse su presencia en la película y relacionarse también con la figura del padre (Dahlmann conserva uno que él le dejara). A la vez inicia una nueva cadena de recurrencias que elevan el nivel semántico del relato a ese plano que ya mencioné de homenaje a Borges.

¹³ Especialmente importantes son los vehículos -puesto que el cuento se estructura en buena medida como viaje-. Recuérdense al respecto los dos coches de plaza simétricos, la jardinera que se le ofrece para llevarlo a la estancia pero que no llegará a ser utilizada, así como el vagón transfigurado del tren.

¹⁴ La música se utiliza en la película como *leit-motiv*. Cada una de las piezas que constituyen la banda sonora de *El Sur*, la *Milonga uruguaya*, de Ariel Ramírez y *La amanecida*, de Hamlet Lima Quintana, se asocia a unos planos de contenido semejante y muy marcado: la primera apoya siempre la lectura de textos literarios y, además, pasando del piano a la guitarra, llena el espacio sonoro de la secuencia clave del afeitado de cabeza, así como, otra vez al piano, soporta el fundido en blanco que señala el paso al desenlace y subraya el fundido en negro final. Son, en todo caso, secuencias estáticas en que la acción se remansa, momentos de *crisis*: cada texto, como también los otros dos hechos mencionados, implica una evolución en la progresión del personaje. El carácter folklórico de esa música afianza la presencia de lo “criollo” -más atenuada, con todo, que en el cuento- y evoca (trans-codificados) otros textos borgesianos que constituyen parte importante de su producción lírica, como los recogidos en *Para las seis cuerdas*. *La amanecida* tiene un carácter absolutamente distinto. Estructurada en sección rítmica y cuerdas -que pueden aparecer juntas o separadas-, su adscripción genérica se halla mucho menos marcada. La presencia de la sección rítmica suele darse en secuencias que pretenden sostener cierta intriga (principio de la persecución en la sec. 2; revelación del “secreto” del padre en la sec. 6; momento en que Dahlmann queda solo en el cuarto de baño tras el accidente al final de la sec. 8). La inclusión de la sección de cuerda (violines disonantes) se produce invariablemente para subrayar el desenlace trágico de alguna secuencia (el apuñalamiento en la sec. 2 o siempre que es evocado más adelante; la caída en la escalera, el traslado al hospital). Hay que mencionar una tercera música (en este caso incluida en la diégesis, a diferencia de las anteriores) que se oye en la película: el himno protestante en alemán que Dahlmann escucha emocionado en su visita a la iglesia y que cumple el papel de evocar la infancia (el coro que canta está compuesto por niños).

ción del toro totémico que, en ocasiones, es el único poblador de la llanura (p. 528) da paso a la visión de algunos toros huyendo del paso del tren (pl. 290)¹⁵; ciertos textos en el cuento, que no dejan de tener valor simbólico (“las estrofas del *Martín Fierro*”, los grabados de “una vieja edición de *Pablo y Virginia*”, el ejemplar de las *Mil y una noches*)¹⁶ son sustituidos por la presentación visual de libros -que, salvo el ejemplar de Borges, quedan inidentificados- en los lugares habituales de Dahlmann: su mesilla de noche, la mesa de su despacho, la mesa de la biblioteca.

Otros elementos sufren ciertas modificaciones de detalle: siguiendo con los libros, el más importante en ambos relatos, *Las Mil y Una noches* de Weil, experimenta algunas alteraciones: el volumen encontrado en el cuento es simplemente “un ejemplar descabalado” (p. 525); el de la película es “el segundo tomo” (pl. 211), además de la acaso inevitable incongruencia de que, tratándose de una edición alemana, el texto que vemos en la pantalla está en español¹⁷. Otros elementos sufren simples

¹⁵ Todos los animales que aparecen en el cuento tienen un carácter trascendente y en algún caso se vinculan con el problema de la identidad incierta (“¿un murciélago, un pájaro?”, p. 525) o con el de la eternidad (el gato del café). También son importantes los caballos que “atados al palenque” del almacén son ya una anticipación de los hombres que verificarán el destino de Dahlmann. Esta isotopía simbólica se reduce en la película.

¹⁶ El *Martín Fierro* no sólo es una alusión costumbrista; actúa como modelo narrativo: el duelo hacia el que se encamina Dahlmann, parece otro avatar de la epopeya argentina. La mención de *Pablo y Virginia* (a través de sus grabados, que remiten a las ilustraciones de las *Mil y Una noches*) subraya el carácter de *peregrinatio* de la “pequeña aventura” de Dahlmann que viaja a encontrarse con la dama Muerte. Las *Mil y Una noches* funcionan como libro-talismán: son el desencadenante de la desgracia y a la vez (ineficaz) conjuro contra las fuerzas del mal; sus “milagros superfluos” se verán superados por el simple “vivir” del protagonista: si al principio del viaje la lectura parece equipararse al camino (parangón tradicional), el gesto de “cerrar el libro” subraya la oposición (que se demostrará ingenua) entre literatura y vida.

¹⁷ La edición alemana debe ser la primera, 1839-1842, en cuatro volúmenes, según informa el propio Borges en “Los traductores de las *Mil y Una noches*”, *Historia de la eternidad*, OC 2: 411. Hay que decir que en la película un fragmento repetido de las *Mil y Una noches* cumple función estructurante. La madre de Dahlmann, tras el accidente y para entretenerlo, le lee unas líneas (sec. 9, pl. 241-248): “De pronto, sobrevino una gran oscuridad, como si una nube espesa se hubiese interpuesto entre aquel astro y la tierra; sorprendíome que oscureciese 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. Recordé entonces un ave llamada Roc de la que había oído hablar a menudo a los marineros, y comprendí que la inmensa bola blanca...” La historia del ave Roc (resumida en *El libro de los seres imaginarios*), otra fábula sobre las apa-

alteraciones de ubicación: el “enorme gato” del café de la calle Brasil (p. 526) aparece en los sótanos de la biblioteca, y es incapaz de acabar con los ratones que devastan los libros (pl. 133). Algunos otros objetos con función indicial en el cuento desaparecen: “los boles de metal” en que le sirven un almuerzo incierto a Dahlmann y que le recuerdan “los ya remotos veraneos de la niñez” (p. 527), pero aparecen en la película otros nuevos que cumplirán funciones semejantes, aunque a otro propósito: los zapatos del padre, que Dahlmann se pone al principio de la sec. 4 (pl. 71) y acaba mirando al final de la sec. 8 (pl. 239)¹⁸, las gafas de Dahlmann y de su padre, que reaparecen en varias ocasiones¹⁹, el reloj de pulsera en la mesilla de noche (pl. 54) y el reloj de bolsillo que Dahlmann mira en la estación (pl. 277)²⁰, los espejos²¹.

riencias engañosas, se inserta de nuevo, en la pantalla esta vez, durante el viaje en tren (sec. 10, pl. 288). Cumple la función de evocar en la mente de Dahlmann el accidente: se lleva la mano a la frente, y no encuentra nada. Quizá nada haya ocurrido y todo lo anterior haya sido un sueño; quizá esté soñando ahora; quizá se ha curado y olvidado su desgracia hasta que el libro se la ha recordado.

¹⁸ Caracterizados por el ruido que hacen y que disgustaba al padre, son los zapatos que han resbalado en la escalera, quizá como castigo por la usurpación de personalidad.

¹⁹ Las gafas en la película se convierten en máscara que implica el cambio de personalidad de Dahlmann. El hombre que vemos correr en su pesadilla (sec. 2, pl. 23) lleva unas gafas antiguas; en cuanto se despierta (sec. 3, pl. 54) sabemos que también él usa gafas, porque se ven en su mesilla de noche e inmediatamente (pl. 57) se las pone para reparar los objetos de su padre, entre los que aparecen las gafas del sueño (pl. 58). Un primer plano (60) de éstas las convierte ya en objeto simbólico. En la secuencia siguiente (4, pl. 71) se produce el primer atisbo de identificación paterno-filial: Dahlmann ante un espejo se pone las gafas de su padre, pero se las quita de inmediato, como rechazando toda posibilidad. Cuando ya se sabe que la muerte de su padre le afectó profundamente, el personaje (sec. 7, pl. 181) usa sin titubeo las gafas antiguas para escribir un texto que concluye, precisamente, con las palabras “la imagen de su cara”. La siguiente vez que vemos a Dahlmann leyendo (el volumen de Borges, sec. 7, pl. 207) lleva con toda naturalidad las gafas del padre y éstas serán también las que porte el anacrónico personaje (su atuendo nos lo dice: es el del personaje del sueño) que emprende viaje hacia la estancia (sec. 10, pl. 277). No será casual que se introduzca un primer plano de la cara de Dahlmann adormilado en el tren con el reflejo del paisaje en esas gafas (sec. 10, pl. 285): la síntesis de paisaje - identidad - sueño es evidente.

²⁰ Ese reloj de bolsillo también puede indicar un rechazo de los objetos que marcaban la personalidad propia (el reloj de pulsera) y una ascensión de la del padre.

²¹ La primera aparición del espejo es temprana: frente a él intenta Dahlmann por vez primera transformarse en su padre (sec. 4, pl. 271-272). La siguiente ocurrencia explícita (sec. 8, pl. 238) vincula a Dahlmann con su madre y luego lo deja sólo contemplándose la herida que se ha hecho en el accidente: son dos momentos capitales del relato fílmico (en este segundo se produce la única evocación verbal de la infan-

Por lo que hace al espacio, ambos relatos se organizan a partir de su título como una confrontación entre el ámbito urbano de Buenos Aires, en que transcurre casi toda la acción, y el Sur arquetípico y simbólico hacia el que el protagonista quiere desplazarse y donde, finalmente, lo alcanzará, como al personaje de Maugham, la muerte que había eludido (o querido eludir) en el sanatorio. El Buenos Aires del cuento es una ciudad muy precisa, evocada en los nombres de sus calles²², su estación (Constitución) o en indeterminados lugares característicos en los que la ciudad se difumina (suburbios, jardines, quintas, casas de ladrillo sin revocar, etc.). El Buenos Aires de la película no puede ser nombrado: ha de verse; se nos muestran algunas calles (la de la biblioteca, la de la casa de Dahlmann, la de la librería, la de la iglesia protestante, la avenida por la que circula la ambulancia que desemboca en la plaza de Mayo), un parque, la estación, el metro²³.

La acción del cuento transcurre en pocos espacios interiores, si es en Buenos Aires: la escalera en que Dahlmann sufre el accidente, la casa en que intenta recuperarse; más tarde el sanatorio, el café de la calle Brasil. Ninguno se describe. La película, inevitablemente, da a la vez el espacio y su descripción, y éstos, en virtud de la *amplificatio*, también se multiplican: conocemos la casa de Dahlmann con cierto detalle; también se nos deja ver el comedor -y, por la ventana, el jardín- de la casa de la hermana. Otros espacios cerrados en la ciudad de la película son el café que aparece al principio, la biblioteca (apenas mencionada en el cuento, aquí se ve la sala de lectura, las oficinas, los fondos, el despacho del director, todos sumidos en la penumbra que caracterizará la iluminación de otros espacios), la iglesia, la librería de Fischbein, el hospital (la sala del escáner, la habitación, el quirófano)²⁴.

cia de toda la película). Pero el espejo adopta otras formas: hay numerosos reflejos, el primero en el escaparate del café donde Dahlmann parece observarse en esas imágenes insertadas en el prólogo (sec. 1, pl. 22); más adelante, se le ve entrando en la máquina del escáner también a través de su reflejo en un cristal (sec. 9, pl. 257). Por último, su perfil se reflejará en la ventanilla del tren (sec. 10, pl. 282) y, como ya dije, en sus gafas se refleja el paisaje (sec. 10, pl. 285). Esos planos sirven para construir la interpretación inmaterial de lo narrado.

²² Se mencionan las siguientes: Córdoba -donde está la biblioteca-, Ecuador -sanatorio-, Brasil -café-; Rivadavia -comienzo del Sur-.

²³ Único lugar que pone un nombre al espacio: es la estación Perú -lo que obviamente remite a Ecuador o Brasil, en el cuento-.

²⁴ La construcción del espacio interior sirve en la película para convocar otro símbolo privilegiado en el imaginario borgesiano: el laberinto. La manera de filmar pasillos y escaleras lo evoca conscientemente, sin olvidar la metáfora obvia que supone

En el “Más allá” de Buenos Aires está el Sur. Ambos relatos lo definen por la amplitud de sus llanuras, nombradas o vistas, y por ser el lugar de la “casa rosada, que alguna vez fue carmesí” (p. 525). En la película vemos la estancia (un pasillo, el jardín) y se añade que está a punto de derrumbarse por la desidia de Dahlmann, que prolonga la de su padre, quien había dejado de visitarla después de un desagradable suceso. El otro espacio interior del Sur es el que acoge el desenlace: el almacén, descrito en el cuento con términos que lo equiparan a la casa: “había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento” (p. 528)²⁵. En la película, apenas se ve su color exterior, perdiendo la posibilidad de la equiparación simbólica con la casa, y su interior pinta una escena caravaggiesca: la penumbra es absoluta -ni siquiera se ve “la lámpara de kerosén” del cuento (p. 528), sólo los pocos rayos que llegan del agonizante sol- y los personajes se mueven entre sombras de las que emergen y a las que regresan. La llanura final donde habrán de pelear, sin embargo, aparece como un espacio con la luz de los sueños en contraste de azules y amarillos.

la inclusión del metro de Buenos Aires. Los pasillos son lugares de tránsito en el proceso de búsqueda del protagonista: en numerosas ocasiones se ve al personaje avanzar desde el fondo de un pasillo más o menos oscuro hasta llegar a la cámara - el hombre que huye en la pesadilla (sec. 2, pl. 23); el paso de Dahlmann de su dormitorio al despacho (sec. 3, pl. 56); la salida al comedor por la mañana (sec. 4, pl. 73); especialmente -por las columnas y el suelo ajedrezado-, etc., etc.-. Las escaleras que aparecen también cumplen semejante función: la de la biblioteca que baja a los fondos (sec. 5, pl. 130) o la que será escenario del accidente (sec. 8, pl. 222-236); ambas son tortuosas, lo que refuerza su significado laberíntico.

²⁵ Casa y almacén acaban por identificarse en la mente de Dahlmann, por su color, convirtiéndose en símbolos del paso del tiempo y la imprecisión de la memoria. La ciudad entera de Buenos Aires entra a formar parte del paradigma del paso del tiempo: fuera de esa no inocente mención de la estancia con el sintagma “casa rosada” (que valdría por símbolo del país entero) se dice textualmente que “la ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja” (p. 526): esos espacios son, pues, simbólicos y Dahlmann viaja hacia la casa, hacia el Sur, pero también en un último grado de abstracción “hacia el pasado” (p. 528). Otros lugares cumplen la misma función evocadora del pasado: el café “a pocos metros de la casa de Yrigoyen”, al cual la mención del caudillo y del gato eterno convierten en lugar mágico donde comienza a recuperarse el “mundo más antiguo y más firme”. Pero es el propio sanatorio, en nueva paradoja, el que se convierte en “mundo más antiguo y más firme” cuando Dahlmann piensa que allí “no hubieran dejado que le pasaran esas cosas” (p. 529). Todo incide, como siempre, en la indeterminación de lo real. Hay otras claves de este núcleo semántico: las menciones de la niñez, los ocho días que son como ocho siglos, el gaucho que, igual que el gato, “estaba como fuera del tiempo, en una eternidad” (p. 528).

La organización cronológica de ambos relatos es el elemento que presenta mayores diferencias. Si el cuento comienza en “los últimos días de febrero de 1939” (p. 525), el prólogo de la película, casi idéntico al de aquél, nos sitúa “en los primeros días de la primavera de 1990”. Esta transformación no es una mera actualización -con las implicaciones que ya he señalado: prolongación del linaje de los Dahlmann, aparición de índices de contemporaneidad-. Teniendo en cuenta que no se altera la localización de la trama, sino que se mantiene en Argentina, es evidente que transformar “febrero” en “primavera” supone, además, una inversión: los primeros días de la primavera austral sitúan la acción a finales de septiembre. Por el contrario, el cuento se desarrolla durante “la primera frescura del otoño” (p. 526) o en un “día otoñal” (p. 527). En principio, semejante inversión del tiempo, podría responder a una incitación del propio texto literario: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (p. 526). Sin embargo, creo que la comprensión de esta frase como una invitación a la simetría estacional redivulga en la destrucción de la paradoja simbólica que el cuento desencadena. Según el texto, “La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre.” (p. 526). La simetría y el anacronismo residen precisamente en que la “resurrección” de Dahlmann se produzca, precisamente, en la estación de la muerte, del apagamiento de los seres, y después del verano -momento que se ha asociado antes a la estancia y a la infancia-. Situar la acción en primavera es una simetría y una inversión (reforzada léxicamente: últimos días / primeros días) que *reconduce* el relato a los cauces simbólicos tradicionales o que, de otra manera, se sitúa solidariamente con la supresión (o indeterminación absoluta del estatuto de realidad) de la vida post-hospitalaria que realiza la película, esto es, se niega a enunciar textualmente la resurrección de Dahlmann, y clausura la puerta a la llegada del último verano.

Además de este conflicto central, ambos relatos difieren básicamente en sus mecanismos de información acerca de la cronología. El texto literario debe servirse de palabras temporales, verbos de transcurso y diversos instrumentos de deixis. Al texto fílmico le basta con mostrar una determinada luz exterior, unas ciertas acciones para situar cronológicamente el relato. Las elipsis suponen mayor problema: si en el texto literario la presencia de una frase que indique tiempo señala simultáneamente la existencia de una elipsis y su propia duración, el texto fílmico consigue marcar las elipsis por otros medios, pero si quiere precisar el tiempo transcurrido debe servirse de indicadores verbales u otros artificios. En ningún momento se recurre a ellos en *El Sur* de Saura; la

mayoría de las elipsis que utiliza implican un tiempo reducido y permiten localizar la sucesión temporal con precisión. Si la acción del cuento comienza “esa tarde” (p. 525), donde el demostrativo envía a “uno de los últimos días de febrero de 1939”, la acción de la película comienza (tras el prólogo y el sueño -secs. 1 y 2-) una noche (sec. 3: Dahlmann se despierta sobresaltado, la casa está a oscuras). La correspondencia cronológica entre cuento y película la proporcionará el momento del accidente: éste, en la película, sucede también a última hora de la tarde, pero antes se ha insertado el bloque de secuencias 3-7.2, que abarcan la siguiente duración: Noche - mañana siguiente (sec. 4: desayuno en casa, con el anuncio de que Dahlmann no volverá a comer; sec. 5: trabajo en la biblioteca) - mediodía (sec. 6: comida en casa de la hermana) - tarde (sec. 7: paseo por el parque, regreso a la biblioteca, visita a la librería, regreso a casa). Así, la interpolación abarca apenas un día. La siguiente indicación temporal del cuento es: “Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz.” (p. 525), lo que da a entender que hay una sucesión inmediata con respecto a “esa tarde”. El correlato fílmico de esa madrugada podríamos encontrarlo en la sec. 9, que comienza ya de mañana con Dahlmann acostado y escuchando leer a su madre, cuando, de repente, se agudizan sus dolores. Inmediatamente después se produce una elipsis en el cuento: “Ocho días pasaron como ocho siglos” (p. 526). La película responde con otra elipsis indeterminada, que nos hace ver a Dahlmann retorciéndose de dolor en la cama, de noche (la habitación está sólo iluminada por la débil luz de la lámpara de la mesilla), pero que puede interpretarse como la noche inmediata a la mañana anterior. El siguiente momento que el cuento precisa es “Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador” (p. 526). Ahí se produce una nueva discordancia en la película, pues el traslado, inmediato a la escena recién evocada, parece producirse de madrugada (está amaneciendo) y la preparación para la operación, por el contrario, no es inminente como en el cuento pues se intercalan las imágenes de la prueba en el escáner y hay luz natural en la habitación en que le afeitan la cabeza a Dahlmann. La supresión del período posterior a la operación deja sin paralelo algunas indicaciones del cuento²⁶. La próxima sincronía se produce en la secuencia final de ambos relatos: el viaje a la estancia. El cuento indica que éste se produce “el día prometido” (p. 526). Es entonces cuando

²⁶ Por ejemplo: “en los días y noches que siguieron a la operación”; “En esos días, Dahlmann, minuciosamente, se odió.”; “Otro día, el cirujano le dijo” (p. 526).

aporta el detalle de “la frescura del otoño” y a partir de ese momento se acumulan los datos cronológicos, cada vez más precisos. La partida hacia la estación se produce “a las siete de la mañana” (p. 526); cuando llega a la estación “advirtió que faltaban treinta minutos” (p. 526); durante el viaje (si realmente ocurre; desde el hospital, si no es así) se atreve a pronosticar: “Mañana me despertaré en la estancia” (p. 527); el viaje es largo (“Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo”; p. 527) y la llegada se produce ya anocheciendo (“Ya se había hundido el sol, pero un resplandor final exaltaba la viva y silenciosa llanura”; p. 528).

El relato cinematográfico, tras la operación, realiza la elipsis más importante: luego del fundido en blanco que cierra la escena en el quirófano, encontramos a Dahlmann ya en la estación: si realmente es el mismo personaje, ha tenido que pasar tiempo suficiente para que recuperase el cabello y la cicatriz desapareciese. La precisión cronológica del cuento pasa con acierto a las imágenes: una simple mirada al reloj evoca la corroboración que le sirve a Dahlmann en el cuento para saber que le sobra media hora; pero en la película la sucesión de hechos se acelera: sube inmediatamente al vagón, la visita al café ya se había insinuado en el prólogo y su significado es distinto en ambos textos; la simple luz que entra en el compartimento, así como algún plano general exterior indican el transcurso del tiempo en ese largo viaje. Cuando Dahlmann entra al almacén, efectivamente, el sol ya se está hundiendo, y cuando sale a la llanura para batirse, envía aún algunos rayos exaltantes y fantasmagóricos.

Es preciso añadir que ambos relatos incluyen referencias a tiempos anteriores al de la acción. Son comunes la alusión a 1871 como fecha de llegada del abuelo / bisabuelo a Buenos Aires, y la mención de las guerras decimonónicas argentinas. Difieren sin embargo en otras evocaciones: para los dos Dahlmann el verano es una estación asociada a la estancia; pero el del cuento refuerza ese vínculo con la memoria de “los remotos veraneos de la niñez” (p. 527) que le provoca el almuerzo servido en boles de metal, y que la película elimina. Esa referencia al almuerzo, la previsión de dormir en la estancia al día siguiente y otro indeterminado “Alguna vez dormí” son tres datos temporales del cuento que coinciden en carecer de un tiempo de enunciación claramente determinado: puede ser el viaje, puede ser todavía el período de internamiento, y así lo hacen sospechar otros datos (Dahlmann, por ejemplo se siente “dos hombres”). La película elimina los tres y los sustituye por la elipsis que sigue a la operación y que consigue el mismo efecto de indeterminación, apoyándose también en otros elementos. El texto fíl-

mico suprime en dos ocasiones otra alusión a un tiempo anterior: “en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja” (p. 530). Aparece en el penúltimo párrafo del cuento, que es leído dos veces en la película: la primera eliminación podría justificarse para evitar el anticipo de una asimilación fácil de los destinos de los dos Dahlmann. La segunda, sin embargo, implica una decisión consciente de deslindar en el relato fílmico la posible coincidencia simbólica del final violento y del final no violento en la mesa de operaciones.

Por otro lado, el relato cinematográfico incluye dos referencias a tiempos anteriores al de la acción que hay que leer como alusiones cifradas: el primero es la fecha de la noticia periodística que Manchón le lee a Dahlmann en la biblioteca: 16-IX-1923. Es el año del primer libro de Borges, *Fervor de Buenos Aires*, uno de cuyos poemas leerá Dahlmann más adelante. La segunda es el “1953” que aparece escrito, bajo la firma de un “Juan Dahlmann” en el ejemplar de las *Mil y Una noches* recuperado por el protagonista: es la fecha de el cuento “El Sur”. En el contexto del relato fílmico, esa fecha se convierte en momento de crisis en el proceso de identificación del hijo y del padre porque la firma podría pertenecer a uno u a otro (si es del hijo, la recuperación del ejemplar se identificaría con la recuperación de la infancia; si es del padre, con la recuperación metonímica de la figura recién perdida; en cualquier caso, la firma juega un papel simbólico fundamental en la película).²⁷

El análisis completo de los dos relatos exigiría atender a otros aspectos a los que, por razones de espacio, no puedo dedicarles la atención que merecen. Fuera de otras más o menos importantes diferencias en la diégesis de las secuencias coincidentes, sería por ejemplo interesante comparar los recursos de enunciación en ambos relatos²⁸, completar el

²⁷ No puede olvidarse que las gotas de sangre de la herida caen en la película justo sobre esa firma, en una de las imágenes más claramente simbólicas de toda la película. El inmediato gesto de Dahlmann de limpiar la sangre puede interpretarse, entonces, como un intento de evitar que la sangre borre el nombre, de que el nombre se imponga a la sangre, de que el individuo (Dahlmann niño o el padre, tanto da) emerja del linaje. A ese respecto, hay que notar también que la sucesión de títulos de crédito que se simultanea en la secuencia inicial de la película haga coincidir en un fotograma la primera mención del padre (se ve la foto del rostro de un hombre con la palabra “papá”) y el nombre del director de la película: la creación artística se ofrece como vía privilegiada de investigación de la identidad.

²⁸ Desde la omnisciencia al discurso indirecto libre, en el cuento, pasando por momentos connotados de enunciación directa; la recurrencia de determinados tiempos verbales (se da una muy precisa alternancia entre pretérito imperfecto e indefinido, que casi se erige en rasgo demarcativo de subsecuencias); el uso de ciertos recursos

reparo de las isotopías simbólicas o la configuración de lo que latamente denominaré paradigma de lo extraño en ambos relatos. Dadas las limitaciones del estudio me conformaré con concluir, brevemente, que, a mi juicio, Saura realiza en *El Sur* una lectura total del *corpus* borgesiano, con el pretexto de adaptar uno de sus relatos más logrados y enigmáticos. Valiéndose de los mecanismos propios del código cinematográfico pone en marcha un proceso de construcción de significado que difiere en lugares muy determinados del proceso que desencadenaba el relato que le sirve de punto de partida. El mensaje que emiten ambos textos es, en consecuencia, diferente: “El Sur” de Borges es un artificio con tenue base biográfica que plantea un problema clave para él: la redención de una vida alejada de la acción por medio de una muerte violenta que lo equipare a sus antepasados. *El Sur* de Saura es un homenaje a la obra de un autor y, a la vez, plantea los problemas que conlleva todo proceso de decantación de la identidad del individuo marcado por la figura paterna.

Daniel Mesa Gancedo
Universidad de Zaragoza

Obras citadas

- Barthes, Roland. “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communication* 8, (1966).
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 3 vols. Barcelona: Emecé, 1989.

retóricos (enumeraciones, personificaciones, metáforas que a veces ascienden casi al nivel de alegorías, sin olvidar mecanismos muy específicamente borgesianos: el uso connotado de cierto tipo de adverbios oracionales, la generalización arquetípica, la paradoja o sobre todo, la vacilación y la pretendida ambigüedad, cuyo ejemplo paradigmático es esa “estancia en el Sur, que fue de los Flores”, que se resuelve magistralmente hacia el final del cuento en “una cifra del Sur (del Sur que era suyo)”. En la película habría que atender al uso de la voz *en off* y, por lo que hace a la enunciación visual, a tres recursos clave: el uso del plano / contraplano; los planos subjetivos y los encadenados descriptivos.