



CINE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 10



LE RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**LOS LIBROS Y LA NOCHE DE TRISTÁN BAUER (1999),
O LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA DEL DESTINO LITERARIO
DE JORGE LUIS BORGES**

Mario Boido

University of Waterloo, Canadá

Resumen: este artículo explora la forma en que el *film* de Tristán Bauer adapta al cine la obra literaria del escritor argentino Jorge Luis Borges. Usando material de archivo y la obra de Borges, Bauer explora la literatura de Borges al mismo tiempo que su personalidad para poner en relieve el pudor y la emoción que el escritor confiesa indirectamente a través de sus abstracciones metafísicas.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Tristán Bauer, cine y literatura, adaptación, *Los libros y la noche*

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*

Borges, «Arte poética»

La película *Los libros y la noche*, con guion de Tristán Bauer y Carolina Scaglione y dirigida por el mismo Bauer, se estrenó en Argentina en el año 2000. Aquí Bauer, ganador del premio Goya a la mejor película iberoamericana en 2005 por *Iluminados por el fuego*, vuelve a tratar una temática literaria tras haber realizado el documental *Cortázar* (1994), que al igual que su debut como director, *Después de la tormenta* (1991), recibió el premio Cóndor de Plata a la mejor película argentina del año. A diferencia de otros directores que han trabajado con adaptaciones literarias, Bauer no se propone la adaptación de un texto particular, sino que busca representar toda la obra de un autor. *Los libros y la noche* explora la vida y obra de Jorge Luis Borges. Según cuenta Bauer, antes de leerlo por primera vez, a los 22 o 23 años, para él Borges «no era más que lo que se comentaba de él en la calle y en las revistas: un hombre polémico» (Abdala, 2000, p. 25), sin embargo, adentrarse en su literatura

le permitió trascender la reductiva imagen mediática. La obra le resultó impactante y «desde entonces», confiesa Bauer, «sus poemas me hacen temblar, llorar» (2000, p. 25). El acercamiento a Borges pone el énfasis en su producción literaria. «La obra es en definitiva lo único que importa», explica Bauer (2000, p. 25), y a partir de las propias palabras de Borges, desarrolla cinematográficamente lo que el escritor mismo refirió en más de una ocasión como su «destino literario». Adaptando una estrategia narrativa tantas veces empleada por Borges, su desdoblamiento en narrador e incluso en protagonista de sus propias ficciones, el *film* establece como personaje principal a un Jorge Luis Borges septuagenario, representado por Walter Santa Ana, cuya narración en primera persona se moverá indistintamente entre fragmentos de entrevistas, cuentos y poemas a los que la imagen complementa con un referente visual.

El *film* despliega un arco narrativo autobiográfico que pone al servicio de la interpretación de la obra literaria. En «Una vida de Evaristo Carriego», Borges renunciaba al orden cronológico para recuperar a Carriego y sus comentarios sobre el escritor que buscaba retratar bien podrían haber sido los de Bauer al retratar a Borges: «Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible, mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Solo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo» (Borges, 1974, p. 115). Como Borges, Bauer también renuncia a la cronología en su examinación de los textos literarios, que aborda según las necesidades temáticas y narrativas; sin embargo, la retiene en el recorrido autobiográfico del personaje que comienza con el nacimiento y termina con su muerte. El *film* repara en las repeticiones de Borges, en su eternidad, es decir en los símbolos mediante los que se expresaba —el espejo, el tigre, el laberinto, la biblioteca, los libros, etc.— para encontrar en ellos la esencia humana del escritor. El cineasta apropia y adapta aquel modelo de lectura que Borges presentara en el ya clásico relato «Pierre Menard, autor del Quijote». *La noche y los libros* «lee» la obra literaria de Borges «como si fuera de Borges», pero de un Borges que Bauer mismo construye a partir del material literario y de archivo. Así, la película adapta cuentos, poemas y entrevistas al escritor para reconstruir una imagen de Borges como persona y encontrar luego su reflejo en la obra literaria.

Alberto Manguel recuerda que, según explicaba Borges, todo escritor deja dos obras, su obra escrita y la imagen de sí mismo, y ambas creaciones se persiguen hasta el final del tiempo. Esta dualidad recorre toda la obra borgeana, desde los primeros ensayos hasta la última poesía. En una nota en «El otro Whitman», publicada originalmente en *Discusión* (1932) pero omitida en las *Obras completas* (Balderston, 1995, p. 32), Borges notaba que «la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote* era uno de dos ‘interminables errores’ que falseaban ‘casi todo lo escrito por

Whitman'» (Borges, 1984c, p. 246)¹. Más tarde, en «Nota sobre Walt Whitman», Borges extendía el comentario inicial y explicaba, «hay dos Whitman: «el 'amistoso y elocuente salvaje' de *Leaves of Grass* y el pobre literato que lo inventó» (1984b, p. 246). Diferenciaba así el «yo poético» de Whitman de su figura biográfica y los contrastaba, «este jamás estuvo en California o en Platte Cañón; aquél improvisa un apóstrofe en el segundo de los lugares», para resaltar la importancia de «comprender que el mero vagabundo feliz que proponen los versos de *Leaves of Grass* hubiera sido incapaz de escribirlos» (1984c, p. 246).

En «Borges y yo» el autor esboza la conexión entre las dos identidades en primera persona, «yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica» (1984a, p. 183). Las dos identidades son distintas, pero cada una depende de la otra. Considerando «la multitud de biografías y estudios críticos publicados sobre la figura,» Alberto Hernández Moreno concluye acertadamente que «resulta hasta farragoso hablar [...] del Jorge Luis Borges Acevedo biográfico o literario» (2011, p. 173). Sin embargo, el análisis de las relaciones entre uno y otro apunta al rol del lector en la reconciliación de los dos aspectos de la identidad del escritor. Como ha notado David Laraway en un estudio del autorreconocimiento y la identidad personal en la poesía tardía de Borges, es en definitiva el lector quien «provee para Borges [...] una superficie reflexiva, por así decirlo, en la que ambos aspectos de su identidad —la 'invisible' primera persona y el tercero público (*public third*)— están finalmente encontrados» (2005, p. 322, mi traducción). A través del *film*, en sí un producto del encuentro de Bauer con la obra de Borges, el cineasta asume la tarea de ese lector que, apoyándose en material de archivo, busca reconciliar el «yo poético» de Borges con su figura biográfica.

El concepto dramático que estructura el *film* se prefigura ya desde el título que adapta un famoso verso de «El poema de los dones». En este poema el «yo poético» de Borges reflexiona (una vez más) sobre la condición del Borges biográfico —que ya ciego, ha sido nombrado Director de la Biblioteca Nacional—: «[n]adie rebaje a lágrima o reproche/ esta declaración de la maestría/ de Dios, que con magnífica ironía/ me dio a la vez los libros y la noche» (1984d, p. 184). Enrique Andrés Ruiz, entre otros, ha notado que el poema se basa en dos ideas, una literaria y la otra biográfica. Por un lado, explica, encontramos ecos de John Milton que, «habitante de las sombras, se complacía en considerar cada circunstancia como un regalo o como un instrumento, como un don —diría Borges—» (1998, p. 35). Por el otro, claro, la concreta biblioteca de la calle México, Paul Groussac, José Mármol.

¹ El segundo «error interminable» era «la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar» (1984c, p. 246).

En *Los libros y la noche*, lo literario y lo biográfico se vuelve, así, cifra del entretreimiento de vida y obra que el *film* explora y desarrolla.

Con las primeras escenas, la película establece un objetivo y expone las claves de su proceder. La escena inicial señala la literatura como punto de partida del *film*. Dos hombres, cuyos pasos retumban en un pasillo, se detienen ante el cuerpo sin vida del narrador de «La Biblioteca de Babel» y lo arrojan por sobre la baranda al pozo hexagonal que atraviesa cada galería. La última toma de la cámara sigue la caída libre del cuerpo de Borges que se disolverá en la biblioteca. El *film* comienza, entonces, arrojando al espectador a los abismos de la ficción borgeana, en perpetua persecución de su creador. El vértigo de esta caída es el vértigo metafísico del bibliotecario ante el vasto conocimiento de la Biblioteca, cuya totalidad permanece siempre vedada, y la disolución del hombre en la biblioteca apunta a la relación que el *film* establecerá entre el Borges literario y el Borges biográfico. Ahora bien, la escena no ocurre en el cuento, donde el narrador no muere, sino que solo se alude a ella: «Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita» (1984b, p. 450). Por lo tanto, además de introducir al personaje que narrará el *film*, esta primera escena pone en relieve el proceso interpretativo de la película y la intervención de Bauer en la reconstrucción del personaje de Borges.

Tras los títulos que introducen a los actores principales, la cámara muestra a Borges (siempre Santa Ana) sentado en su departamento, recitando en inglés la primera estrofa del célebre poema «The Tyger» (1794), de William Blake, mientras acaricia a su gato Beppo. La escena presenta el concepto de simetría entre autor y obra. La idea de que en esta podemos encontrar un reflejo de aquel, ilustra la relación entre el «yo poético» y el «yo biográfico» de Borges, lo que el escritor refiere como su «destino literario», que *Los libros y la noche* desarrollará. Con el personaje de Borges sentado ahora en su casa —después de haber muerto en la Biblioteca—, también se establece la continuidad visual entre el Borges biográfico y el ficcional. El Borges de Bauer ocupará a un mismo tiempo el espacio de la ficción y el de la realidad, será el que responde a las preguntas de un periodista y el que esconde el Libro de Arena en un húmedo estante en el subsuelo de la Biblioteca Nacional. La escena es singular en tanto es la primera vez que escuchamos la voz del narrador y la única vez que las palabras no serán suyas:

Tigre, tigre, ardiente resplandor
 En los bosques de la noche
 ¿Qué inmortal mano u ojo
 pudo enmarcar tu temible simetría? (Blake, s.f., mi traducción).

En sí, el poema de Blake, partiendo de la antigua idea de que toda obra contiene una imagen de su creador, la «terrible simetría» que refiere el cuarto verso ofrece una meditación sobre la existencia del mal en un mundo creado por un dios supuestamente benévolo. Pero en la película, los versos de Blake refieren el diálogo que Borges establece con la tradición literaria. La palabra escrita era para él acaso la mejor manera de acercarse a la realidad. Manguel explica que para Borges «El núcleo de la realidad yace en los libros: leer libros, escribir libros, hablar sobre libros. De una manera visceral, él era consciente de continuar un diálogo iniciado hace miles de años atrás, y que creía que nunca terminaría» (2004, pp. 33-34, mi traducción). Pero al mismo tiempo, los versos también señalan las raíces literarias de Borges, la literatura inglesa que leyó como niño en la biblioteca de su padre que pronto referirá el *film*. En *Los libros y la noche*, la pregunta que Blake le hace al tigre es en esencia la misma que Bauer le hace a la obra de Borges. Para contestarla el cineasta construirá una simetría que relaciona obra y autor.

Siguiendo la breve introducción, el *film* presenta un montaje de material mayormente de archivo, fotografías de la familia y de manuscritos, y fragmentos de una entrevista televisiva. La película combina citas de las entrevistas realizadas por Fernando Sorrentino, publicadas bajo el título *Siete conversaciones con Borges* (1972), y por Joaquín Serrano Soler para el programa de la Televisión Española «A fondo» (1976), para desarrollar la narración autobiográfica en primera persona del personaje de Borges que acompaña las imágenes:

«Nací [en Buenos Aires] el día 24 de agosto del año 1899. Esto me agrada porque me gusta mucho el siglo XIX; aunque podríamos usar como argumento en contra del siglo XIX el hecho de haber producido el siglo XX, que me parece algo menos admirable».

«Yo desde niño supe que mi destino sería un destino literario y mi padre me franqueó su biblioteca, una biblioteca en su mayor parte de libros ingleses, y yo me eduqué en esa biblioteca».

«No recuerdo ninguna época en que yo no hubiera sabido leer, lo cual quiere decir que aprendí muy temprano».

«Antes de haber escrito una línea, sabía, de un modo misterioso y, por eso mismo, indudable, que mi destino era literario»^{2/3}.

² *Los libros y la noche*. Guion de Tristán Bauer y Carolina Scaglione. Dir. Tristán Bauer. Act. Walter Santa Ana, Loenardo Sbaraglia, Héctor Alterio. 1999. Película.

³ Las comillas indican los diferentes fragmentos utilizados y los corchetes denotan una aclaración agregada en la película que no se encuentra en el texto original.

Junto con la fecha de nacimiento que abre el arco narrativo biográfico, Bauer establece la presencia formativa de la biblioteca paterna e introduce la idea del «destino literario» de Borges. El personaje cuenta de su relación con la literatura y entendemos que los libros han sido parte de su vida desde el comienzo, una presencia anterior aún a sus primeros recuerdos. La vida de Borges es una vida consagrada a la literatura, una vida que la mitología familiar figura predestinada. La primera mención del «destino literario» es parte de una entrevista televisiva, pero el término se repite en *Siete conversaciones con Borges* y su segunda mención es en la voz de Santa Ana, lo que le permite a Bauer enfatizar la expresión para resaltar su importancia en el *film*.

Tras la caracterización del protagonista, Bauer define la relación que elaborará entre el autor y su obra. La esencia del Borges biográfico que el *film* leerá en la obra literaria está dada por una breve declaración de Borges en respuesta al comentario de Serrano Soler, «a usted lo han acusado de ser frío, maestro...». En la entrevista, Borges niega esa supuesta frialdad, y da la explicación que Bauer recoge en el *film*:

soy desagradablemente sentimental. Soy un hombre muy sensible. Ahora cuando escribo trato de, bueno, de tener cierto pudor, ¿no? Como escribo por medio de símbolos y nunca me confieso directamente, la gente supone que esa álgebra corresponde a una frialdad. Pero no es así, es todo lo contrario. *Esa álgebra es una forma de pudor y de la emoción*⁴ (énfasis mío).

Esta es la clave interpretativa que guía la exploración de la obra de Borges a lo largo de la película. Al acercarse a los textos, especialmente a los literarios, Bauer buscará la sensibilidad de Borges, buscará el pudor y la emoción que confiesa indirectamente a través de sus abstracciones metafísicas.

Bauer establece una estrategia de lectura y un protagonista, y emprende la exploración de la obra literaria de Borges. Los primeros textos adaptados son dos poemas, «El espejo» y «El tigre», ambos de *Historia de la noche* (1977) que, a partir de vivencias de la infancia, introducen dos prominentes símbolos del universo literario borgeano. En ambos textos Borges, ya desde su madurez, ofrece una reflexión metafísica en torno a experiencias de su niñez. El *film* despliega aquí una importante estrategia narrativa que complementa la continuidad visual del personaje de Borges. El guion, una suerte de *collage* de la obra de Borges, se constituye (casi) exclusivamente a partir de las palabras del autor. En la ficción de Bauer, Borges se narra a sí mismo, pero su narración no distingue entre textos biográficos y literarios. Como consecuencia, *Los libros y la noche* funde y confunde constantemente vida y obra de Borges, pues resignifica los textos literarios al enmarcarlos en una narrativa autobiográfica. La imagen visual,

⁴ *Los libros y la noche...*

por su parte, refuerza la narración biográfica, y de esta forma el *film* pone en relieve la cualidad anecdótica de los textos para encontrar en ellos el reflejo de la persona que los escribió. La escena «literaria» comienza con un paneo de la cámara que recorre la superficie de un mueble en la biblioteca paterna. Algunos objetos, multiplicados por un juego de espejos, insinúan la repetición infinita. Una foto de Borges cuando era poco más que un bebé, parte del montaje fotográfico documental que acompañó la caracterización inicial del personaje, reaparece para introducirnos en el ambiente familiar de la biblioteca. Junto a ella hay un pequeño globo terráqueo, otra foto de Borges un poco más grande, con su hermana Norah en el Jardín Zoológico de Palermo, y un astrolabio, con el que juega, en primer plano, Borges niño (Lucas de Diego). Una melodía de piano lenta y melancólica anticipa y acompaña los poemas.

Ningún lector de Borges ignora la importancia de los espejos en su obra, y la crítica ha analizado tanto su función estructuradora (Alazraki) como su valor simbólico: simulacro, búsqueda de (auto)conocimiento, representación de la realidad, etc. (Urraca, Stuart Bolter, Perilli). También es conocida la aversión que el Borges biográfico sentía por los espejos. Recuerda Héctor Bianciotti que, estando Borges enfermo, en su cama en Ginebra, a poco tiempo de fallecer, le pidió a Margueritte Yourcenar, quién lo había ido a visitar, que encontrara el departamento donde había vivido con su familia en la adolescencia y le contara cómo estaba entonces. Yourcenar cumplió con el pedido, pero, para no contrariarlo, omitió contarle que a la entrada había ahora un enorme espejo que reflejaba a los visitantes de cuerpo entero (Manguel, 2004, p. 68). En «El espejo» están presentes tanto el aspecto literario que estudia la crítica como el biográfico que apunta Manguel. Literariamente, el miedo de la niñez está al servicio de la reflexión sobre el «verdadero rostro del alma», la cifra del elusivo y terrible conocimiento total con que amenaza el espejo. Sin embargo, en el contexto del *film*, el texto sugiere un sentido más íntimo. Con las palabras del poema Borges narra su historia y enuncia los versos favoreciendo las unidades semánticas, sin reparar en la métrica. El espectador no recibe indicación del cambio de registro, del salto de lo biográfico a lo poético:

De niño, temía que el espejo me mostrara otra cara o una ciega máscara impersonal que ocultaría algo sin duda atroz. Temí asimismo que el silencioso tiempo del espejo se desviara del curso cotidiano de las horas del hombre y hospedara en su vago confín imaginario seres y formas y colores nuevos. A nadie se lo dije; el niño es tímido. Yo temo ahora que el espejo encierre el verdadero rostro de mi alma, lastimada de sombras y de culpas, el que Dios ve y acaso ven los hombres⁵.

⁵ *Los libros y la noche...*

En boca del Borges imaginado por Bauer los versos de «El espejo», antes que la meditación metafísica y antes, incluso, de reconocerse como poesía, revelan una anécdota de la infancia y una reflexión sobre ella que se insertan en una narración de vida. La lectura de Bauer despoja al texto de sus abstracciones y revela una expresión de pudor. El narrador confiesa antes que nada el profundo miedo que lo ha acechado a lo largo de su vida. El miedo sentido cuando niño ante el espejo fue también soledad y timidez que persisten a través de los años y se manifiestan en la madurez como miedo a verse expuesto en su intimidad, o más poéticamente, a mostrar las lastimaduras de su alma y nombrar las sombras y culpas que las causaron.

La lectura de «El espejo» termina con un Borges niño filmado desde arriba mientras dibuja en un cuaderno acostado boca abajo en la alfombra de la biblioteca. En la siguiente toma, la cámara se desliza sobre el dibujo de un tigre que ocupa dos páginas en el cuaderno. La referencia es biográfica, el dibujo fue hecho por Borges en su niñez y, según Manguel, es uno de los primeros dibujos que guardó su madre (2004, p. 60). La imagen alude a la temprana fascinación de Borges con los tigres e introduce el tema del próximo poema.

En una serie de conferencias en la Biblioteca Nacional, recopiladas bajo el título *Siete noches*, Borges habló sobre su ceguera y se refirió, entre otras cosas, a su infancia y a los colores que todavía podía percibir, «recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante unas jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. Me demoraba ante el oro y el negro del tigre; aún ahora, el amarillo sigue acompañándome» (Borges, s.f., p. 52). El poema adaptado recuerda esas visitas al zoológico con su hermana y los encuentros con el tigre para llegar a una reflexión sobre el arquetipo. El tigre es uno de los símbolos capitales de la literatura de Borges (1992, p. 300), que le ha dedicado varios textos a lo largo de los años —«Dreamtigers», «El otro tigre», «Mi último tigre», «El oro de los tigres», que además da título al poemario donde aparece, y «Tigres azules», entre otros— y hasta se ha metamorfoseado en tigre, en «Nueva refutación del tiempo»: «El tiempo [...] es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre» (Borges, 1952, p. 145). Sin desatender al personaje principal, Bauer elabora indirectamente la rica simbología del tigre, tanto en el plano personal como en el literario. El tigre de Blake, referido en las primeras escenas provee ahora un referente concreto para la mención en el poema y señala la tradición literaria con la que Borges dialoga. Asimismo, las primeras imágenes del tigre, la toma fuera de foco produce un movimiento de sombras amarillas, evoca la ceguera progresiva de Borges y los versos de «El oro de los tigres»: «Hasta la hora del ocaso amarillo/ Cuántas veces habré mirado/ Al poderoso tigre de Bengala/ Ir y venir por el predestinado camino [...] Con los años fueron dejándome/ Los otros hermosos colores/ Y ahora sólo

me quedan/ La vaga luz, la inextricable sombra/ Y el oro del principio» (Borges, 1996, p. 524). Sin embargo, la narración autobiográfica afina el sentido del poema en prosa de la misma manera que lo hizo con «El espejo», y antes que las referencias literarias o la observación sobre el arquetipo, el *film* privilegia la vivencia referida, la visita al jardín zoológico de «esa mañana, en Palermo». La imagen apoya esta lectura y sigue de cerca, en primerísimo plano, el ir y venir de un tigre detrás de los gruesos barrotes de la jaula del zoológico. El ritmo de su movimiento acompaña el ritmo del poema:

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor⁶.

El tigre que muestra la cámara se identifica con el tigre que «todos miraban», con el tigre que atraía al pequeño Borges, dotando al episodio con características de *flashback* a la niñez. Al nombrarla el poema, la cámara muestra un primer plano de Norah. El zoom se aleja para revelar la foto de los hermanos Borges en el zoológico que había aparecido entre el globo terráqueo y el astrolabio en la introducción a la biblioteca del padre. La fotografía, que documenta las visitas de Georgie y Norah al jardín zoológico, estimula la lectura de lo biográfico del texto poético. Bauer privilegia la experiencia seductora de la belleza y la ferocidad del tigre por sobre el juego intelectual con el arquetipo. Valiéndose de lo poético para iluminar la experiencia humana, Bauer establece la simetría entre el «yo poético» y el «yo biográfico» de Borges a partir de la fascinación con la otredad del tigre y cierra así la primera incursión literaria del *film*.

La narrativa autobiográfica continúa con el viaje a Europa de la familia y su estadía en Suiza. Para narrarlo, Bauer adapta el texto «Ginebra», publicado en *Atlas*. En él, Borges expone razones personales y generales por las que Ginebra sería la ciudad más propicia a la felicidad. En la transposición al medio filmico Bauer retiene solamente las razones personales y mantiene el foco en la historia del personaje. Las razones citadas dan cuenta de un doble despertar. El primero es intelectual. Borges enumera «la revelación del francés, del latín, del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina del Buddha, del taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn y de la nostalgia de Buenos Aires»⁷. Esta última será constitutiva de la imagen de la ciudad que plasmó

⁶ *Los libros y la noche...*

⁷ *Los libros y la noche...*

en su primera colección de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1924), donde, según el autor, se encuentra cifrada toda su obra futura. Pero a esta primavera del intelecto, que tanto influyó en el desarrollo posterior de su literatura⁸, la complementa un despertar emocional teñido de dolor. El descubrimiento de lenguas, literaturas y filosofías ocurre al mismo tiempo que el descubrimiento «del amor, la de la amistad, la de la humillación, y la de la tentación del suicidio»⁹. La adaptación del cuento «El otro» profundiza la exploración de este Borges en Ginebra.

El cuento relata un encuentro imposible entre el Borges narrador, ya ciego, y el Borges adolescente (Leonardo Sbaraglia), realizando lo que la crítica caracteriza como «una labor de síntesis entre identidades, espacios y tiempo» (Ruiz-Pérez, 2012, p. 632). El episodio narrado ocurre en dos lugares y en dos tiempos diferentes. El personaje mayor está en Cambridge, Estados Unidos, a la orilla del río Charles, en febrero de 1969. El otro está en Ginebra, a orillas del Ródano, en 1918. La conversación entre los personajes, atravesada por el miedo elemental a lo imposible, repasa brevemente la historia de la familia y del mundo para luego entrar en temas literarios. El joven Borges habla de un libro que está escribiendo, «un libro imposible, aquel que Borges nunca escribió, aquel que en la imaginación del aspirante a escritor contiene un proyecto ideológico frustrado» (Rodríguez Pérsico, 1997, p. 115). Se trata de *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*, una colección de aproximadamente veinte poemas en verso libre, que elogian la Revolución rusa, la hermandad de todos los hombres y el pacifismo, y que el narrador del cuento censura por ingenuo¹⁰. Ignacio Ruiz-Pérez nota con perspicacia que, en la autoficcionalización de Borges, en el intercambio literario, «las alusiones a otros autores y a su propia obra crean la desaparición del yo autobiográfico entre las huellas de la propia escritura y la de los otros» (2012, p. 632).

Al adaptarlo al cine, Bauer rescata el yo autobiográfico escondido. El cuento es en gran parte un diálogo entre los dos personajes y esto se presta con facilidad a la representación fílmica. Sin embargo, para insertar el texto en su narración autobiográfica, introduce tres modificaciones. En primer término, elimina todo vestigio

⁸ Por ejemplo, sobre la influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer, ver los artículos de Roberto Paoli, «Borges y Schopenhauer» (1986) y de David Barberá Tomás, «Borges y Schopenhauer: voluntad y escepticismo» (2007), y el libro de Ana Sierra, *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer* (1997).

⁹ *Los libros y la noche...*

¹⁰ Borges cuenta que antes de volver a Buenos Aires, escribió dos libros. El primero, *Los naipes del tabúr*, era una colección de ensayos literarios y políticos, que evidencian a un Borges todavía anarquista, librepensador y pacifista. El manuscrito fue destruido al volver a Buenos Aires y no encontrar quien lo publicara. El otro era *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos*, cuyo manuscrito fue destruido antes de volver a Buenos Aires. A pesar de los esfuerzos del autor, al menos tres poemas sobrevivieron, publicados en revistas literarias (Borges, 1970, pp. 58-61).

de la atrocidad metafísica del encuentro con el doble. Al mismo tiempo, el diálogo se enfoca en el desarrollo emocional de los personajes. Prescinde así de lo que serían digresiones sobre la familia, la literatura y la historia; de esta última, por ejemplo, solo rescata el detalle personal, «Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor»¹¹. Finalmente, aprovecha la mención de *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos* para profundizar el retrato de Borges en su juventud. Como en el cuento, ante la burla del mayor, que le pregunta si realmente se siente hermano de todos, «por ejemplo [...] de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos»¹², el joven contesta con firmeza que su libro se refiere «a la gran masa de los oprimidos y parias»¹³. Pero a diferencia del texto original, el joven no recibe la censura de su mayor «—Tu masa de oprimidos y parias —le contesté— no es más que una abstracción» (Borges, 1998, p. 14). A cambio, el *film* adapta el poema «Trinchera» del poemario perdido, que acompaña con imágenes documentales de la Primera Guerra Mundial. Bauer reivindica aquella primera poesía y la sensibilidad de su adolescente autor ante la violencia y el sufrimiento bélicos. Sin eclipsar al Borges literario, la adaptación de *Los libros y la noche* relega el juego metafísico a un segundo plano (la idea de que uno no bajará dos veces al mismo río, no solo porque el río será otro, sino además porque uno será ya otro también), para rescatar la sensibilidad del Borges biográfico que en el texto original había quedado escondida detrás de las alusiones literarias.

Este tratamiento de la obra de Borges continúa a lo largo de la película, adaptándola para revelar la sensibilidad, «la emoción y el pudor», de un escritor celebrado por su literariedad y su conocimiento enciclopédico. Además de obras clásicas como «La biblioteca de Babel», «El libro de arena», «Poema de los dones», «Mis libros» o «El ajedrez», el *film* adapta textos que muestran a un Borges sensible ante los eventos del mundo en que vivía, la llegada del hombre a la luna, en el poema «1971» sobre la misión del Apollo 11, o la Guerra de las Malvinas en una entrevista y el poema «Juan López y John Ward». «In memoriam J.F.K.» es adaptado a una escena de génesis textual; Borges, tras enterarse del asesinato de Kennedy publicado en los diarios, en un raptó de inspiración poética dicta el texto completo a su amanuense. La *performance* pone de relieve el tono de urgencia e indignación ante la violencia política que podría diluirse ante el efecto retórico de la enumeración, o los valores políticos que la informan. En todo momento Bauer mantiene el enfoque en la obra de Borges, que considera lo más importante, y su adaptación, en diálogo con el material de archivo, revela al espectador la emoción y el pudor que Borges confiesa en ella.

¹¹ *Los libros y la noche...*

¹² *Los libros y la noche...*

¹³ *Los libros y la noche...*

BIBLIOGRAFÍA

- Abdala, Verónica (2000). Tristán Bauer explica el sentido de su *film* sobre Jorge Luis Borges 'Es su obra lo único que importa'. *Página12* [Buenos Aires], 26 de abril. <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-04/00-04-26/pag25.htm>
- Alazraki, Jaime (1977). *Versiones, inversiones, reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- Balderston, Daniel (1995). The «Fecal Dialectic»: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges. En Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (eds.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (pp. 29-45). Durham: Duke University Press.
- Barberá Tomás, David (2007). Borges y Schopenhauer: Voluntad y escepticismo. *Renacimiento*, 55-58, 167-174.
- Blake, William (s.f.). The Tyger. *Poetry Foundation*. <http://www.poetryfoundation.org/poem/172943> (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Borges, Jorge Luis (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, Jorge Luis (1970). Autobiographical Notes. *The New Yorker*, 19 de setiembre, pp. 40-99.
- Borges, Jorge Luis (1974). Evaristo Carriego. *En Obras completas (1923-1972)* (pp. 97-172). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1976). Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Jorge Luis Borges. *A fondo* [programa de televisivo]. Madrid: Radio Televisión Española. https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=2gu9l_TqS8I
- Borges, Jorge Luis (1984a). Borges y yo. *El hacedor en Obras completas* [tomo 2] (p. 183). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1984b). La Biblioteca de Babel. *Ficciones en Obras completas* [tomo 1] (pp. 450-456). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1984c). Nota sobre Walt Whitman. *Discusión en Obras completas* [tomo 1] (pp. 245-249). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1984d). Poema de los dones. *El hacedor en Obras completas* [tomo 2] (pp. 184-185). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1996). El oro de los tigres. En *Obras completas* [tomo 2]. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1998). *El otro*. El libro de arena (pp. 7-19). Buenos Aires: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2009). Ginebra. http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges_es&filename=org02015.phtml (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Borges, Jorge Luis (2016a). El espejo. *Historia de la noche*. <http://ellaberintodelverdugo.blogspot.pe/2016/10/jorge-luis-borges-historia-de-la-noche.html>

- Borges, Jorge Luis (2016b). El tigre. *Historia de la noche*. <http://ellaberintodelverdugo.blogspot.pe/2016/10/jorge-luis-borges-historia-de-la-noche.html> (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Borges, Jorge Luis (s.f.). *Siete noches*. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf (fecha de consulta: 22-6-2015).
- Hernández Moreno, Alberto (2011). Borges y la libertad. *Cuadernos de Pensamiento Político*, 32, 173-192.
- Laraway, David (2005). The Blind Spot in the Mirror: Self-Recognition and Personal Identity in Borges's Late Poetry. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29(2), 307-325.
- Manguel, Alberto (2004). *With Borges*. Toronto: Thomas Allen Publishers.
- Paoli, Roberto (1986). Borges y Schopenhauer. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24, 173-208.
- Perilli, Carmen Noemí (1983). El símbolo del espejo en Borges. *Revista Chilena de Literatura*, 21, 149-157.
- Planells, Antonio (1992). Jorge Luis Borges y el tótem canadiense. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(2), 293-306.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (1997). Borges 1970: A la búsqueda del proyecto perdido. *Hispanamérica*, 26(78), 109-116.
- Ruiz, Enrique Andrés (1998). Borges y Xul Solar. *Renacimiento*, 21-22, 34-41.
- Ruiz-Pérez, Ignacio (2012). Estrategias de lectura y creación en la obra de Jorge Luis Borges. *Hispania*, 95(4), 629-639.
- Sierra, Ana (1997). *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Sorrentino, Fernando (1972). *Siete conversaciones con Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Stuart Boulter, Jonathan (2001). Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum. *Hispanic Review*, 69(3), 355-377.
- Urraca, Beatriz (1992). Wor(l)ds Through the Looking-Glass: Borges's Mirrors and Contemporary Theory. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17(1), 153-176.