



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

LOS OTROS BORGES

MARTINS LÓPEZ, Victoria

ROSENSCHEIN PETROSINI, Andrea

TUTOR:

BURGER, Eduardo

Caracas, 08 de septiembre de 2016.

Agradecimientos

A nuestros padres por siempre creernos capaces.

A nosotras, por serlo.

A nuestros abuelos por consentirnos.

A mi hermano Alejandro, por verme siempre mucho mejor de lo que soy.

A los amigos que aunque no estén para la tesis siempre están para la vida.

A Carmen, por ser la agenda móvil de este par de despistadas.

A la señora Carmen, por ser el ángel APA de este par de despistadas.

A Melissa, por leer y leer y leer.

A Marcel por servir de ejemplo, por su disposición, su amistad y sus respuestas.

A Javi por ser Javi.

A Luis por escuchar los soliloquios sobre laberintos, espejos y sueños.

A Murphy por darnos qué contar.

A la familia Acosta, Rosa, Esperanza y Álvaro por ayudarnos a vencer a Murphy.

A Eduardo, por sus intermitencias llenas de brillantez.

A nosotras por perdernos.

A Borges por encontrarnos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
MARCO TEÓRICO	5
<i>I. LOS OTROS BORGES.....</i>	<i>6</i>
<i>a. El Borges biográfico</i>	<i>6</i>
<i>i. Los antepasados.....</i>	<i>6</i>
<i>ii. La infancia</i>	<i>7</i>
<i>iii. El auge.....</i>	<i>8</i>
<i>iv. El final.....</i>	<i>10</i>
<i>v. El Borges universal.....</i>	<i>11</i>
<i>vi. Las dos herencias.....</i>	<i>14</i>
<i>1. Borges de la biblioteca.....</i>	<i>15</i>
<i>2. Borges de la memoria.....</i>	<i>16</i>
<i>b. El Borges personaje.....</i>	<i>18</i>
<i>c. El Borges narrador</i>	<i>21</i>
<i>d. El Borges simbólico</i>	<i>28</i>
<i>i. El laberinto.....</i>	<i>29</i>
<i>ii. El espejo</i>	<i>31</i>
<i>iii. El libro.....</i>	<i>33</i>
<i>iv. El tiempo.....</i>	<i>34</i>
<i>e. El Borges musical.....</i>	<i>35</i>
<i>II. TEATRO Y ABSTRACCIÓN.....</i>	<i>37</i>

a. <i>La obra de arte total</i>	40
i. <i>La música de la obra</i>	43
ii. <i>El personaje del actor</i>	48
iii. <i>La pared y el espectador</i>	51
MARCO METODOLÓGICO.....	59
III. <i>EL PROBLEMA</i>	60
a. <i>Planteamiento del problema</i>	60
b. <i>Objetivos</i>	60
i. <i>Objetivo General</i>	60
ii. <i>Objetivos Específicos</i>	60
c. <i>Justificación</i>	60
d. <i>Delimitación</i>	61
IV. <i>CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO</i>	63
a. <i>De la historia</i>	63
b. <i>Del instrumento-autor</i>	63
c. <i>De los personajes</i>	71
i. <i>Francisco Acevedo</i>	71
ii. <i>José Luis Di Zeo</i>	73
iii. <i>María Kodama</i>	74
iv. <i>Juan Dahlman</i>	76
v. <i>Hernán Di Zeo</i>	77
V. <i>LA OBRA</i>	79

<i>a. Sinopsis</i>	<i>79</i>
<i>b. Los otros Borges</i>	<i>80</i>
<i>c. Descripción de los personajes.....</i>	<i>125</i>
<i>i. Biografías.....</i>	<i>125</i>
1. <i>Francisco Acevedo</i>	<i>125</i>
2. <i>José Luis Di Zeo</i>	<i>127</i>
3. <i>María Kodama.....</i>	<i>129</i>
4. <i>Juan Dalhman.....</i>	<i>130</i>
5. <i>Hernán Di Zeo</i>	<i>132</i>
<i>ii. Análisis cuadrimensional.....</i>	<i>134</i>
1. <i>Francisco Acevedo</i>	<i>134</i>
<i>Tabla 1</i>	<i>134</i>
a. <i>Niveles de conflicto.....</i>	<i>141</i>
2. <i>José Luis Di Zeo</i>	<i>143</i>
a. <i>Niveles de conflicto.....</i>	<i>149</i>
3. <i>María Kodama.....</i>	<i>151</i>
a. <i>Niveles de conflicto.....</i>	<i>155</i>
4. <i>Juan Dalhman.....</i>	<i>157</i>
a. <i>Niveles de conflicto.....</i>	<i>161</i>
5. <i>Hernán Di Zeo</i>	<i>163</i>
a. <i>Niveles de conflicto.....</i>	<i>168</i>
<i>VI. EL MONTAJE.....</i>	<i>169</i>

<i>a. Puesta en escena</i>	<i>169</i>
<i>i. Propuesta Visual.....</i>	<i>169</i>
<i>1. Espacio escénico.....</i>	<i>169</i>
<i>2. Elementos en escena.....</i>	<i>171</i>
<i>3. Iluminación.....</i>	<i>174</i>
<i>4. Vestuario, maquillaje, peinado, accesorios.....</i>	<i>175</i>
<i>a. Francisco</i>	<i>177</i>
<i>b. Juan Dalman.....</i>	<i>179</i>
<i>c. José Luis</i>	<i>181</i>
<i>d. María Kodama.....</i>	<i>183</i>
<i>e. Hernán</i>	<i>185</i>
<i>b. Propuesta Sonora.....</i>	<i>187</i>
<i>c. Procedimiento</i>	<i>188</i>
<i>d. Presupuesto.....</i>	<i>190</i>
<i>e. Análisis de costos</i>	<i>198</i>
<i>VII. LA MUESTRA</i>	<i>200</i>
<i>a. Plan de producción</i>	<i>202</i>
<i>b. Equipo de trabajo.....</i>	<i>203</i>
<i>VIII. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</i>	<i>204</i>
<i>IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</i>	<i>209</i>

Índice de tablas

Tabla 1: Análisis cuadrimensional Francisco Acevedo.....	134
Tabla 2: Análisis cuadrimensional José Luis Di Zeo	143
Tabla 3: Análisis cuadrimensional María Kodama	151
Tabla 4: Análisis cuadrimensional Juan Dalhman	157
Tabla 5: Análisis cuadrimensional Hernán Di Zeo	163
Tabla 6: Presupuesto.....	190
Tabla 7: Desglose 1	192
Tabla 8: Desglose 2	193
Tabla 9: Desglose 3	194
Tabla 10: Desglose 4	195
Tabla 11: Desglose 5	196
Tabla 12: Desglose 6	197
Tabla 13: Análisis de costos	198
Ilustración 1: Escenario	170
Ilustración 2: Esquema de iluminación	175
Ilustración 3: Paleta de colores.....	176

Acotación inicial

El siguiente trabajo investigativo toma como base para la construcción del guión unas presuntas grabaciones sobre el último día de rodaje de un documental autobiográfico sobre Jorge Luis Borges.

Las posibles grabaciones son parte del trabajo investigativo de Francisco Acevedo, periodista argentino, fueron ilusoriamente alcanzadas por las tesistas, quienes se dedicaron con copias deficientes, a transcribir las voces que la imaginación les permitía escuchar.

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges es tal vez el autor latinoamericano más influyente del siglo XX, exploró casi todos los géneros literarios. Su obra, amplia y compleja, es capaz de generar una vasta gama de sensaciones y reflexiones en sus lectores. Sin embargo, lo interesante del autor es que no solo sus cuentos y textos relatan historias fascinantes, si no que Borges, en sí, es un enigma, un hombre lleno de herencias y de ficciones, un autor que ha creado para sí innumerables máscaras, haciendo casi imposible descubrir cuál de todas refleja al ser humano real. Este trabajo de investigación representa una búsqueda del autor real, no del personaje, de los conflictos y anécdotas presentes en su vida y en sus obras

El objetivo principal de este proyecto es transportar esos sentires que suscitan la narrativa y la vida de Jorge Luis Borges a un guión teatral del cuál se realizará una muestra. El teatro, desde sus inicios, ha servido como espejo de la sociedad, curiosamente, Borges lo aborrecía y a sus personajes les espantaban los espejos.

Borges tiene terribles sueños con laberintos y espejos, aborrece el teatro, es tímido, aborrece los espejos porque reproducen a los seres, el teatro representa la conducta de los seres. El espejo es un teatro, el teatro es un espejo. Borges le teme a ambos y por ello los convierte en un laberinto al final del cuál coloca de nuevo un espejo. Este será el laberinto que se represente en la pieza teatral, el espejo al final y durante toda la obra, es una metáfora de la vida, a la cuál Borges (al igual que todos) también le teme.

Recorriendo sus laberintos Borges se alejó de todo, se perdió y perdió a sus lectores, soñaba despierto, muchos creían que alejado de la situación que lo rodeaba, sin embargo, alejado no es lo mismo que ausente. Es interesante resaltar que Borges se mantuvo apartado de la política, incluso durante la dictadura. Sin embargo, su obra fue su forma de expresión y en ella estaba reflejada, como en un espejo, la culpa intrínseca que siempre sintió. Borges, en sus últimos años de vida, dijo en una entrevista cuando le preguntaron sobre su posición política:

“No puedo permanecer silencioso ante tantas muertes y tantos desaparecidos”, pues en Venezuela tampoco se puede y el arte es siempre crítica y voz.

La situación Argentina de los años setenta se parece en muchos sentidos al conflicto social venezolano. La investigación condujo inevitablemente a crear relaciones poderosas con las que cualquier venezolano se sentiría identificado. Se buscaba a Borges en Argentina, en sus textos y a la vez la búsqueda parecía hacia adentro, se iba al centro del laberinto que cada uno tiene en su interior. En el camino muchas máscaras del autor, creadas para resguardarse, se atravesaron en el camino, algunas despistando sobre dónde se encontraba el más puro y otras mostrando inevitablemente el reflejo de las investigadoras.

Lo positivo y negativo de un mundo absoluto es que ya todo está creado. No es este el primer trabajo que se interesa por encontrar a un Borges sin máscara. En Argentina, se descubrió la investigación de Francisco Acevedo, un periodista con el que el vínculo fue inmediato, él también estuvo avocado parte de su carrera en encontrar a ese Borges sin máscara, a “El verdadero Borges”, como él lo llama.

Su línea investigativa ha servido como guía para este trabajo de grado, pero el vínculo con su historia fue aún más emocionante. Al igual que los jóvenes venezolanos, Acevedo, en su momento se vio afectado seriamente por la situación que se vivió en su país durante los setenta con el peronismo y las guerrillas, su hermano fue víctima de *los montoneros*, según relata Acevedo (1970) en una de sus crónicas, “mi hermano es uno de ‘los desaparecidos’ de los que habla Borges”.

Lo último de lo que se tiene cuenta en su investigación es un análisis del mediometrage documental titulado: *Borges, un destino sudamericano*, de José Luis Di Zeo. En este Borges actúa como protagonista de su cuento más autobiográfico *El Sur*. Verlo hubiese implicado ver a Borges en su momento más puro y vulnerable. Después de ello no se tiene mayor información sobre la investigación de Acevedo, es probable que al ver el documental haya encontrado lo que buscaba y eso se esperaba.

Sin embargo, el producto audiovisual es inaccesible, por muchos métodos intentó conseguirse y no fue posible. Por suerte, tal vez providencia del espíritu de Borges, buscando el documental se encontró algo mejor: unas grabaciones de voz sobre el último día de rodaje del producto y estas grabaciones resultaron ser, precisamente, de Francisco Acevedo.

Inició entonces un proceso de transcripción e investigación de las personas que se encontraban en las cintas y con lo que se ha logrado rescatar quiere construirse una versión de aquel último día adaptado a la venezolanidad.

Así mismo, se quiere con el trabajo, lograr una justa representación teatral del universo borgiano, transportar su narrativa, su obra, sus recursos literarios y su vida a una obra de arte total, como Kandisky la llamaba. Una pieza en la que se llegue a lo más íntimo del ser humano. Un montaje teatral modesto como el propio Borges, muy avocado a lo simple, a lo puro, libre de toda pompa para poder reflejar una esencia.

La propuesta será el cambio constante en la cuarta pared, incluir a los espectadores en el viaje de Teseo alcanzando al minotauro, serán Teseo y el Minotauro y Ariadna, no existirán actores y espectadores, sino viajeros. Se intentará producir una puesta en escena dinámica, donde el tiempo se deje a un lado, donde el espectador no pueda adivinar quién es personaje y quién es realidad, y así, se juntarán todos los porvenires y serán todos al mismo tiempo, no habrá guía, no habrá seguidores, solo partes del laberinto que se unen para formarlo, para descubrirlo.

Permanecer. Dejar huella, eso es lo que se busca, crear impactos duraderos en los espectadores, el punctum, rescatar el carácter enteramente sensorial del arte. Es el mismo problema del tiempo, “del tiempo que fluye y sin embargo algo permanece”, diría Borges. Permanecen en la eternidad los recuerdos, las marcas que deja la música, el cuerpo y sus expresiones, las emociones que desbloquean, la inmortalidad de las palabras de Jorge Luis Borges, que intentan probar suerte en las tablas, que intentan volverse inmortales mutando su forma, convirtiéndose en movimiento, en música y en voz, manteniendo el fondo.

En este recorrido laberíntico por la obra y vida de Borges a través de las grabaciones del documental, se quiere reconocer al hombre y a su reflejo. Al Borges indiferente o lleno de culpa, al creador de mundos ilusorios o de poemas delicados y humanos, se busca al toro con cabeza de hombre o al hombre con cabeza de toro.

“El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.”

(Jorge Luis Borges, *El hilo de la fábula*)

MARCO TEÓRICO

I. LOS OTROS BORGES

a. El Borges biográfico

i. Los antepasados

Según afirma el propio Borges, tiene herencia española, inglesa, portuguesa, belga, judía y normanda. En las efemérides culturales argentinas del Ministerio de Educación de la Nación está constatado que varios antepasados de Borges fueron militares que participaron de manera activa en la independencia argentina.

Estos próceres son antepasados más que todo de la familia de su madre, los dos más cercanos son su bisabuelo, Manuel Isidoro Suárez, coronel que batalló en la Guerra de independencia y su abuelo Isidoro Acevedo, quien guió tropas en la batalla de Junín contra Juan Manuel de Rosas (de la cual Borges tiene un poema). Su abuelo paterno, Francisco Borges también fue un gran Coronel uruguayo.

Su herencia literaria llega por la familia de su padre. Se remonta, de acuerdo con Enrique (2006) a William Haslam, un predicador que se esforzó por organizar una biblioteca. Este pastor es la señal más antigua del defecto congénito que afectaría Borges, pues William Haslam perdió la visión progresivamente. Haslam y su esposa tuvieron 6 hijos, el menor de ellos sería el bisabuelo de Borges.

(...) el reverendo Haslam bautizó al menor de sus hijos con el nombre de un poeta destacado, de especial aprecio en esa época, y hoy más bien olvidado: Edward Young (1683-1765), autor de *Night Thoughts*. Haslam sacramentó así la vocación literaria de su estirpe. (Enrique, G. 2006. Letras Libres) [Página web en línea]

Edward Young Haslam fue un filósofo, muy culto y letrado. Se casó con Jane Arnett y tuvo con ella dos hijas: Caroline y Frances (Fanny), esta última se casaría con el Coronel Francisco Borges y sería luego la abuela del gran escritor.

“El coronel Borges y *Fanny* vivieron en el desierto. El militar murió joven en plena batalla, así que ella debió educar a sus dos hijos. El primer hijo, Francisco, imitó a su padre y emprendió el camino de las armas. Al hijo menor se le había llamado Jorge Guillermo en recuerdo del reverendo William Haslam” (Enrique, G. 2006. Letras Libres) [página web en línea]

ii. La infancia

Jorge Luis Borges nació un 20 de Agosto de 1899, Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, el nombre con que lo bautizaron sería de inútil extensión en el ámbito de sus familiares para quien siempre sería “Georgie” (Biografías canal A: Jorge Luis Borges, 2015, youtube) [Documental en línea]. Cuenta Emir Rodríguez Monegal que en 1901 nace la hermana de *Georgie*, Leonor Fanny Borges Acevedo, a quien apodarían Norah, y con su nacimiento la familia se muda a Palermo, un barrio en las afueras de Buenos Aires.

Se crió en el seno de una familia acomodada, su padre, Jorge Guillermo Borges y su madre, Leonor Acevedo Suárez, hicieron que desarrollara una inclinación por todas las actividades artísticas. Según lo que Vaccaro (2015) dice en el documental de Lejtman, el padre de Borges era abogado, profesor de psicología y en cierta medida, escritor, pues a pesar de que su obra no fue numerosa publicó varios poemas en revistas literarias y una novela “El Caudillo” en 1921. Leonor Acevedo también tenía inclinaciones artísticas, tocaba el piano y cantaba, sus padres siempre la empujaron a la cultura.

La madre de Borges siempre fue para él un apoyo constante, “Leonorcita era una mujer muy agradable y además, totalmente devota del hijo y ella le hacía todo, las conversaciones telefónicas para arreglar las conferencias, le contestaba las cartas, sacaba los pasajes cuando tenía que viajar, hacía todo” (Jurado en Lejtman, 2015. youtube)[Documental en línea]

Borges fue un niño muy precoz intelectualmente, a los 6 años ya estaba avocado a la literatura y su imaginación vivaz hacía que le temiera profundamente a los espejos y a las máscaras, era tímido y retraído. Uno de los primeros textos que se conocen de Borges es

sobre mitología griega, según en documental de Lejtman (2015) otro, a sus 8 o 9 años se titula *Bernardo del Carpio*, otro en 1907 *La visera fatal* y luego, la famosa traducción de *El príncipe Feliz* de Oscar Wilde que se publicó en 1910 en el diario El País.

Como Woodal (1998) señala, cuando Jorge Luis Borges tenía 15 años se muda con su familia a Europa (primero a Ginebra huyendo de la primera guerra mundial y luego a España en 1919). El motivo principal fue la cura para la dolencia ocular que padecía su padre y la necesidad de sus padres de mejorar la educación de sus hijos en conformidad con los criterios europeos, Rodríguez Monegal (1980) complementa contando que Georgie terminó allí su bachillerato en compañía de literatura francesa.

La familia Borges partió de Barcelona para Buenos Aires en 1921. Europa y en particular España, fijaron en la vida de Jorge unas pautas y circunstancias de trabajo que se llevó consigo a Buenos Aires y que lo seguirían acompañando durante toda su vida. Georgie sabía que quería llegar a Argentina a trabajar siendo escritor pero no sabía cómo se abriría un campo de trabajo en una ciudad que apenas conocía. Además Woodal (1998) expone que alejarse de Europa lo tenía afectado, ahí había formado su espíritu y creado sus primeras amistades. Cuando vuelven en 1921 a Buenos Aires ya nada era lo mismo, Borges quedó completamente afectado porque vio una ciudad que ya no conocía.

iii. El auge

Una vez en su ciudad natal, el escritor se une al círculo de Macedonio Fernández, amigo de su padre. “Macedonio fue un maestro de Borges, Borges lo admiraba, a Macedonio, concurría a la tertulia que Macedonio tenía en el barrio del once” (Alifano en Lejtman, 2012. Youtube) [Documental en línea]

De este grupo de tertulias surge a final de 1921 la Revista *Prisma* y más tarde surge otro folletín ilustrado por su hermana Norah: “Ellos deciden sacar una revista de vanguardia, era la época del ultraísmo y fundan la Revista Proa” (Alifano en Lejtman, 2012. Youtube) [Documental en línea]

Los poemas publicados en las diversas revistas literarias con las que colaboraba fueron recopilados en tres libros iniciales: “Fervor de Buenos Aires (1923), Luna de enfrente (1925) y Cuaderno San Martín (1929). De esta época datan sus relaciones con Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes y Oliverio Girondo”. (García, 2014. Letralia) [Página web en línea]

Fervor de Buenos Aires fue una oda a su ciudad natal. Su primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, fue producto de su trabajo en la sección cultural del diario La prensa, en la que escribió cerca de una columna por mes. (Letjman, 2015. Youtube) [Documental en línea]

Según el documental de Canal A: *Biografías y Vidas: Jorge Luis Borges*, Victoria Ocampo funda la Revista Sur, en 1931, difunde las palabras de los autores argentinos y Borges colabora activamente con ella, pero el fuerte carácter de la mujer lo hace abandonar la revista. Allí conoce a Adolfo Bioy Casares, quien se convertiría en gran amigo y colega. De esa relación nacieron diversos textos conjuntos, guiones, revistas, poemas y narraciones.

Según el documental transmitido por Canal A en 2015, tras la muerte de su padre en 1938, Borges comienza a trabajar como bibliotecario en las afueras de Buenos Aires en la Biblioteca Municipal Miguel Cané. En las navidades de ese mismo año sufre un grave accidente: se da un golpe en la cabeza a causa de su progresiva falta de visión y casi le cuesta la vida, esto sería recreado luego en el cuento *El Sur* (1941).

Cuenta Vaccaro en el documental de Lejtman (20015) que al despertar, Borges teme haber perdido sus habilidades de escritura y decide hacer algo que no hubiese escrito antes, si sale mal, será porque no sabe hacerlo, no porque su magia se esfumó. Es así que inicia exitosamente lo que Vaccaro considera “la piedra fundamental de su obra narrativa” con “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Su ceguera heredada no impidió que en 1940 ya se hablase de Borges en el ámbito literario del mundo entero, de acuerdo con *Biografías: Jorge Luis Borges*, sus poemas, cuentos y ensayos ya habían trascendido las fronteras. En 1941 se publica el primer libro de relatos: *El jardín de los senderos que se bifurcan* y tres años más tarde lo premian con El Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de escritores por *Ficciones*, otro libro de prosa, según Vazquez, el primer libro de Borges traducido al francés. Llega luego, en 1949 *El Aleph* y en 1951 *La Muerte y la Brújula*.

En 1946 llega Domingo Perón al poder, Borges se declara antiperonista y llega a firmar manifiestos en contra de Perón. Por ello fue transferido de puesto en la Biblioteca Municipal a uno denigrante al cual renunció al día siguiente, así inicia su época de conferenciante y en 1950 es escogido presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, cargo que ocupa durante 3 años, no fue sencillo, pues era una clara institución antiperonista.

iv. El final

“Al agudizarse su ceguera, Borges deberá resignarse a dictar sus cuentos fantásticos y desde entonces requerirá permanentemente de la solicitud de su madre y de su amigos para poder escribir, colaboración que resultará muy fructífera” (Biografías y vidas, 2004. Biografías y vidas) [página web en línea]

Cuando ya Borges no podía ver algunos colaboradores leían para él, de acuerdo con Alicia Jurado, hacerlo era sumamente enriquecedor, porque Borges detenía la lectura para hacer observaciones sobre el estilo y lo diferente que hubiese sido el texto con otras palabras. A pesar de su ceguera Borges continuó escribiendo a través de otros y se le otorgó el premio Nacional de Literatura del año 1955-1956 y en 1961 compartió junto a Samuel Beckett el premio Formentor. “Borges no era un estoico, nunca se quejó” (Pligia, R. 2013)

“Borges se quedó ciego en 1953 y su capacidad de estilo quedó destruida porque no pudo leer, no pudo leer sus propios manuscritos (...) no se pueden comparar los textos de los años 40 con los textos de la decadencia, los textos dictados después de su ceguera” (Pligia, 2013)

En 1955 Perón es derrocado con “La revolución libertadora” y Borges acepta el puesto como director de la Biblioteca Nacional hasta 1973, año de su jubilación.

En su correspondencia con una de sus sobrinas, Leonor le expresa su preocupación por envejecer y no poder servirle más a su hijo, puesto que para el momento en el que escribe esta carta, Borges ya ha perdido casi toda su visión y Leonor siente que sin ella, su hijo no tendrá en quién apoyarse. La relación es absolutamente dependiente con su madre, Borges no se separó de ella en ningún momento. En estas mismas cartas Leonor cuenta lo devastador que fue para Jorge Luis darse cuenta de que ya no sería capaz de escribir ni de leer por su ceguera.

Leonor muere en 1975, cuando Borges tiene 76 años, él ya estaba completamente ciego. Borges se reprochaba no haber sido más comprensivo con su madre.

“Si uno lee los poemas del final se da cuenta que no es el libro de un viejito, es decir, cualquiera puede ser poeta a los 30 años, pero no cualquiera puede ser poeta a los 80 y Borges era un poeta a los 80” (Barone en Lejtman, 2015. Youtube) [Documental en línea]

María Kodama llega para reemplazar a Leonor, una estudiante de Borges que se convirtió en su secretaria y posteriormente en su mujer. A los 86 años Borges muere en Ginebra el 14 de Junio de 1986.

v. El Borges universal

“Para Georgie en particular, aquellos años europeos serían como agente catalítico para formar al escritor que él sabía que sería desde temprana edad; sin Europa, Borges habría sido menos argentino y menos universal.” (Woodal, 1998. p.61)

Podría haberse esperado que Borges continuara siendo un europeo, un “escritor europeo”, un pez fuera del agua en cualquier lugar que estuviera, o un híbrido por lo menos en su propio país. Pero él se elevaría por encima de ambas categorías. Al abandonar España a los veintiún años, con dotes precoces pero indisciplinadas, Georgie Borges habría de convertirse en un

argentino casi militante, un estadio necesario para la identidad de un hombre cuya obra creativa finalmente pareció no corresponder a ningún país y, al mismo tiempo, a todo el mundo.(Woodal,1998, pp.88- 89)

De acuerdo con Saitta (2000) después de siete años transcurridos en Europa, Borges regresa a una ciudad que ya no existe más que en sus recuerdos y se decide a reencontrarla. En sus primeros libros de poemas y ensayos construye un paisaje que o ha sufrido los avatares de la modernidad urbana y renuncia a los espacios característicos de la ciudad moderna. Borges recupera un espacio previo a los procesos de integración y mezcla de sectores sociales y culturales por los que había pasado Buenos Aires en los años veinte y diseña en su obra una ciudad alejada de los efectos de la modernización.

Ni la ciudad de Arlt, intensa, ultramoderna y miserable, ni la poética orilla de Borges son construcciones realistas: en ambas hay un acto de imaginación urbana que remite a una ciudad disputada por las huellas del pasado y el proyecto de la modernización (...) “No existe un escritor más argentino que Borges”, pero este tono nacional no depende de la representación que hace de las cosas sino de una pregunta ¿Cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? y esto es lo que Borges nunca deja de rodear (Sarlo, 1995, p. 12)

Pero desde el comienzo, Borges se niega a reproducir dócilmente una imagen regionalista. (Rodriguez, 1980):

Uno de los primeros poemas de Borges exalta la Plaza Roja de Moscú; uno de sus primeros ensayos trata de dar a conocer mejor a América Latina el recién publicado Ulises de Joyce, uno de sus primeros cuentos se sitúa en la India de Kipling. Es cierto que en los mismos años escribía sobre el poeta gauchesco Hilario Ascasubi, o sobre los suburbios pobres de Buenos Aires. Pero lo hacía con la misma imparcialidad con la que comentaba Hydrotaphia, de Sir Thomas Browne, o describía el Delta del Misisipi que nunca había visto sino en novelas de Mark Twain. (p.10)

Rodriguez (1980) afirma que por extraño que parezca a los regionalistas, un escritor inventa un mundo imaginario y este no tiene otras fronteras que las del escritor mismo. (p.10) Borges crea también una lengua propia que le va a permitir expresar una visión y una mitología muy personal. De su formación británica creó un saludable desprecio por las gramatiquerías que suceden en el mundo hispánico por la buena escritura, fomentó neologismos, aprendió a devolver palabras a su curso etimológico y a aligerar la sintaxis. Su formación francesa le impuso la lucidez de pensamiento, la economía verbal y la precisión. Del tiempo que pasó en España aprendió que hay clásicos que están vivos

siempre y que muchos escritores tenían la mente curiosa como la suya. Y de los latinoamericanos aprendió un tono de voz conversacional o irónica que funciona mejor que la retórica española, en América. (pp.11-12)

Es por esto que Borges inventa una lengua, porque es algo producido en España y el Río de la Plata, una lengua que es criolla y universal a la vez, una lengua que está al servicio de una imaginación en donde no existen fronteras. (Rodríguez, 1980)

En el libro “Borges por él mismo” de Emir Rodríguez Monegal (1980), se le pregunta a Borges ¿Cuál es su mayor ambición literaria? y la respuesta fue la siguiente

Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres (...); que prescinda de mis aversiones, de mis preferencias, de mis costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo J. L. Borges; que surja en Buenos Aires como pudo haber surgido en Óxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombra; que corresponda de algún modo al pasado y aun al secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar;(…) (p.150)

Lograr esto es algo utópico, sin embargo lo que sí logró Borges fue convertirse en un escritor universal. Desde los años cincuenta cuando las traducciones de varios textos suyos aparecieron en Les Temps Modernes, pasó a formar parte de un pequeño grupo de escritores que fuera reconocido en el mundo entero. (Sarlo, 1995, pp125)

“Si Balzac o Baudelaire, si Dickens o Jane Austen parecen inseparables de algo que se denomina 'literatura francesa' o 'literatura inglesa', Borges en cambio navega en la corriente universalista de la 'literatura occidental'.” (Sarlo, B. 1995, p 2)

Sarlo (1995) en su libro “Borges, un escritor de las orillas”, también expone una de las razones por las cuales Borges es universal. Explica que la imagen de Borges es mucho más resaltante que la literatura argentina desde la perspectiva europea. De hecho, Borges desde Europa puede ser leído sin que haya una relación periférica de donde escribió su obra. Existe entonces un Borges explicado en la cultura occidental prescindiendo de un Borges que se explica en la cultura argentina. Su reputación mundial le ha quitado la nacionalidad y todo esto se ve reflejado en lo bien que se escuchan sus textos traducidos al idioma inglés.

Pero según Rodríguez (1980) lo que proyectó a Borges en la arena internacional fue la atribución del premio Formentor 1961 el cuál compartió con Samuel Beckett. Un premio de editores de vanguardia que emparejó a dos escritores de distinta proyección.

Borges es uno de los escritores más influyentes en la literatura universal, a igual título que Joyce, Kafka y Pound. En Francia, filósofos, críticos, novelistas y cuentistas se inspiran en sus ficciones y laberintos. (Rodríguez. 1980) Es admirado en Francia más que en cualquier otra parte del mundo, incluso en Argentina. Para los lectores franceses de literatura “seria”, Borges era digno de leerse, gracias a que su trabajo era vigoroso, racional, reflexivo, muy francés en su forma pero extranjero en sus temas. (Woodal. J. 1998)

Este escritor argentino que no parece bastante exótico a los críticos europeos, o que lo es demasiado para sus miopes compatriotas, es uno de los escritores más “latinoamericanos” que se pueda imaginar. ¿Dónde si no en esa Babel cosmopolita que es Buenos Aires podría haberse encontrado un lector de literaturas germánicas primitivas que fuese al mismo tiempo un conocedor del tango y la poesía gauchesca, de Dante y de Cervantes,(...)? El cosmopolitismo de Borges no es sino el reflejo, en el dominio literario, del cosmopolitismo de Buenos Aires, que ya había cantado Darío en 1896.(Rodríguez M., E 1980, p.14)

Jorge Luis Borges ha seguido creciendo después de 1986, año de su muerte. ‘Hoy en día se podría considerar a Borges como el escritor más importante del siglo XX. Porque él creó un nuevo continente literario entre América del Norte y América del Sur, entre Europa y América, entre los mundos viejos y la modernidad’ dice Suzanne Jill Levine. (Ciabattri, 2014. BBC mundo) [Página web en línea]

vi. Las dos herencias

Jorge Luis Borges lleva elementos de su vida a su obra, se construye como un heredero, el linaje de su madre y el linaje de su padre. Por un lado la memoria de su madre, dice Borges “fueron soldados y estancieros” y por otro lado la biblioteca paterna, los intelectuales, los lectores y eruditos, esto lo comenta Ricardo Pligia, R. (2013) en una serie de conferencias dictadas en 2014.

Cuando [pienso] en mis ancestros argentinos y uruguayos, pienso en militares, y cuando pienso en mis ancestros ingleses pienso en predicadores metodistas, en doctores en filosofía y, principalmente, en libros. Y, en el caso de mi lado materno, pienso en espadas y en batallas, no en libros. Pero luego de vivir ochenta años, esta discordia se ha suavizado. Ya no pienso en ella como una discordia, sino como una forma de diversidad. Es muy probable que yo me haya enriquecido con estas vetas tan distintas” (*Borges* en Ardito, 1998. Youtube)[Documental en línea]

“Del Borges biográfico entonces se desprenden dos: El de la memoria y el de la biblioteca. Quiso unir la civilización y la barbarie, porque en su familia estaban esas dos tradiciones. Ambas son grandes estructuras creadoras de ficción.” (Pligia, 2014)

1. Borges de la biblioteca

Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca. Es como si todavía la estuviera viendo...todavía recuerdo con nitidez los grabados en acero de la Chambers's Encyclopaedia y de la Británica. (*Borges* en Ardito, 1998. Youtube) [Documental en línea]

“En aquella casa ajardinada aprendió Borges a leer inglés con su abuela Fanny Haslam y como se refleja en tantos versos, los recuerdos de aquella dorada infancia lo acompañarían durante toda su vida” (Pligia, R. 2013)

Para Pligia, R (2013) en este Borges encontramos la pureza de la letra, la reflexión, pero también ese elemento presente en su obra: la carencia. “Está el paraíso de la biblioteca, pero también el encierro de la biblioteca (...) si no tuviera ese doble movimiento no sería el escritor que es” (Pligia, R., 2013)

Borges no leía lo que todo el mundo leía, no buscaba clásicos, leía lo que quería leer, según lo que él mismo expresa, se jacta más de lo que ha leído que de lo que ha escrito. María Esther Vazquez, una amiga de Borges, comenta que el escritor tenía como autores predilectos a Chesterton y Stevenson, pero como su padre tenía una clara idea de lo que

debía ser la educación de un chico, es muy probable que leyera diálogos platónicos siendo aún un niño. Leyó el Quijote en una versión abreviada casi a los 10 años.

Hay un Borges, para mí como lector, juvenil, precoz, poeta de Buenos Aires, poeta de lo mínimo, de lo minimalista de Buenos Aires que cuenta un zaguán, una carnicería, cuenta un aljibe, cuenta la sombra de un árbol (...) sus primeros poemas que tienen una nostalgia, una melancolía, curiosa para un hombre que en ese momento tendría menos de 30 años (Barnone en Lejtman, 2015, youtube)[página web en línea]

Creía que la gente con la que hablaba estaba muy interesada en la literatura, asumía que todos sabían de ello, hacía sentir muy a gusto a sus interlocutores porque los colocaba en un pedestal, para Pligia, R. (2013) era un hombre humilde, Borges. Alicia Jurado comenta que los premios no le importaban mucho, si tenían aporte económico le venían bien porque no era un hombre rico.

“Yo siempre me había imaginado el paraíso bajo una especie de una biblioteca, otras personas piensan en un jardín, otras personas pueden pensar en un palacio, yo siempre me he imaginado mi paraíso, mi paraíso personal, con una biblioteca. Es un gabinete mágico, en el cual hay muchos espíritus hechizados y esos espíritus despiertan cuando los llamamos, es decir, mientras no abrimos un libro, el libro es una cosa muerta, para el mismo lector, el mismo libro cambia, ya que cambiamos, ya que somos, para volver a mi cita predilecta, el río de Heráclito, Heráclito dijo: El hombre de ayer no es el hombre de hoy, el de hoy no será el de mañana. Y puede decirse que cada lectura de un libro renueva el texto, el texto está cambiando continuamente, el texto es también, no solo nosotros, el cambiante río de Heráclito”. (Borges en Ardito, 1998. Youtube)[Documental en línea]

2. Borges de la memoria

Sarlo (1995) indica que todavía cerca de Borges estaba el siglo XIX rioplatense, con su literatura gauchesca, los escritos de Sarmiento, la saga familiar de las guerra civiles, las peleas de indios y blancos sangrientas e injustas; todo esto, que pertenece a las huellas del pasado argentino siguen vigentes en la obra de Borges, su literatura cumple la tarea de reticular la escritura propia con la de otros argentinos ya muertos.

Dice Vazquez (2000) en el documental sobre Borges de Lejtman: “Siendo un chico Borges ya había leído todos los clásicos gauchescos, El Fausto, por ejemplo, casi se lo sabía de memoria, y sin el casi. Borges sabía muchas cosas de memoria”

De acuerdo con Pligia hay una cuestión pulsional, en Borges, vida y muerte, eso es lo que mantiene vivos a sus textos, mezcla por ejemplo, lo pacífico de un jardín con algo tan brutal como un asesinato.

En 1919 se trasladó a España y allí se vinculó con el movimiento ultraísta, publicó el poema “Himno del Mar” en una revista de la tendencia.

“El ultraísmo da ante todo, privilegia la metáfora, todo lo que no es metáfora no va, así que con esa adhesión a la metáfora, digamos, incondicional, él se vincula a ese movimiento, yo creo que entró de la mano de Cansinos Assens y de su cuñado” (Vazquez en Lejtman, 2000) [Documental]

El lado romántico y nacionalista del escritor se refleja también en sus inclinaciones políticas, para la familia Borges, el ascenso de Perón al poder implicaba el ascenso de la barbarie, a su manera expresó su descontento sin miedo y ello trajo consecuencias notables en su vida.

Sus posturas políticas evolucionaron desde el izquierdismo juvenil al nacionalismo y después a un liberalismo escéptico, desde el que se opuso al fascismo y al peronismo. Fue censurado por permanecer en Argentina durante las dictaduras militares de la década de 1970, aunque jamás apoyó a la Junta militar. Con la restauración democrática en 1983 se volvió más escéptico. (García, 2014. Letralia) [página web en línea]

Su hermana Norah y su madre fueron apresadas por declarar contra el régimen y Borges escribe sobre ello que las mujeres de su vida debían llevar una “prisión valerosa, cuando tantos hombres callábamos”. Pero lo cierto es que Borges no calló, según lo que indica el artículo de biografías y vidas (2004).

En una oportunidad parece que unas personas fueron y le sugirieron colgar el retrato de Perón y Evita en la pared, Borges se negó, dijo, bueno, corremos el riesgo si lo colgamos de reñnos y esto, pues fue interpretado mal, por

supuesto, fue una burla. (Vaccaro en Lejtman, 2015, youtube)[Documental en línea]

Firmó manifiestos antiperonistas y, a causa de ello, fue removido de su puesto en la biblioteca y nombrado inspector de aves y conejos en los mercados, al cual Borges renunció honorablemente. A Borges no le importó que la Sociedad Argentina de Escritores estuviese ya fichada como opositora férrea del régimen en 1950 cuando lo nombraron presidente de la misma. Incluso con presiones gubernamentales no detuvo su producción literaria ni sus opiniones, la herencia gauchesca y romántica de su madre lo mantenían en pie. El peronismo cae en 1955, pero años después la lucha reaparece.

Los últimos reveses políticos le sobrevinieron con el renovado triunfo electoral del peronismo en Argentina en 1974, dado que sus inveterados enemigos no tuvieron empacho en desposeerlo de su cargo en la Biblioteca Nacional ni en excluirlo de la vida cultural porteña. (Anónimo, 2004. Biografías y vidas)[página Web en línea]

Durante toda la coyuntura política surgió el problema de los desaparecidos, Borges se entrevistó con el dictador Videla en 1976, para conocer el paradero de sus colegas desaparecidos. Su apoyo al levantamiento de este año tenía que ver más con un romántico impulso de que estas rebeliones se llevaran al peronismo y al comunismo de Argentina, sin embargo, por muchos fue interpretado como un apoyo directo a las dictaduras militares, como expresa el autor en una entrevista registrada en el Ministerio de Educación Nacional de Argentina. Esta situación política lo privó de recibir el Premio Nobel.

En cuando a sus amores, Borges tuvo contadas relaciones, pero todas tímidas y muy controladas, amores no correspondidos como el de Estela Ocampo Borges. No era un hombre expresivo, no tuvo hijos. Cuando todos creyeron que sería un soltero empedernido se casó a sus 68 años con Elsa Millán, una novia de su juventud. Pocos años más tarde, la abandonó sin decir nada por miedo a un enfrentamiento, a un escándalo, todo esto lo cuenta la biografía documental del escritor transmitida por el Canal A.

b. El Borges personaje

Según Paul de Man la creación de la belleza inicia con un acto de duplicidad. “El escritor

engendra otro yo que es su reverso reflejado” (Gutiérrez V., A. 2006). El autor presenta a su doble como un simulacro de sí mismo, es una figura inventada, así, el personaje más importante de Jorge Luis Borges fue él mismo.

“Borges guardaba una nueva invención bajo la manga. Esta era el ‘Borges’ persona, el ‘otro (...) una criatura que constituía al mismo tiempo un evasivo alter ego y una vía de escape””(Woodal, J. 1998, p. 240)

Persona, en latín quiere decir máscara, y como los griegos, que se valían de una careta para interpretar a sus personajes, Jorge Luis Borges se apoya en el otro Borges, su espejo, su doble, para proyectar sus ficciones.

Woodal, J. (1998) comenta que el autor siempre jugó con permutaciones de identidad hasta que encontró al doble, una figura a quien él podría dirigirse, que adoptara los atributos del Borges real, que sobrelleva la carga del hombre afligido por la ceguera, obsesionado con enigmas, laberintos y espejos, una figura tras la cual el “yo” probado pudiese disolverse.

Según el mismo Borges (1974):

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zanguán y la puerta cancel: de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson: el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que

idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página. (p.808)

Según Rodríguez M., E (1980), Borges niega en muchas partes de su obra la identidad personal, es recurrente la idea de que un solo hombre es todos los hombres. Recopila Monegal en su libro las palabras de Borges:

Detrás de la máscara literaria de 'Borges', se encuentra un yo que duda verdaderamente de ser alguien (...) el escritor reconoce su impotencia ante la realidad, abolir el tiempo y obliterar la personalidad individual, su personalidad, resulta al cabo vano: 'El mundo, desgraciadamente, es real: yo, desgraciadamente, soy Borges'. es claro que ser Borges (ya se sabe) es ser todos y ser nadie. (p. 89)

Y hablando de máscaras literarias, hubo una con nombre y apellido, en colaboración con su colega Adolfo Bioy Casares, inventó a un autor de cuentos policiales llamado Bustos Domenech, que tiene un discípulo: B. Suárez Lynch, bajo esta máscara, o seudónimo produjo varios textos. Entonces, tenemos que existen dos Borges:

(...) el poeta corporal y sentimental, que le cantó a las cosas sencillas y simplemente humanas: un atardecer en Buenos Aires, el patio de la casa en Palermo, el chasquido de un sonido cotidiano en una ciudad que perdía contornos. O al Borges que utiliza su inteligencia y conocimiento para advertir la existencia de un universo paradójico e ilusorio, detrás del cual se esconde el verdadero universo: el incorruptible y eterno; el narrador fantástico que construye cuentos de seres que habitan laberintos o bibliotecas. (Villalobos, 2014), Los Blogs de elfaro.) [Página web en línea]

Hay dos Borges, quizás más, pero todos sueñan, de eso se puede estar seguro, todos sueñan sueños creados por otros hombres que al final serán ellos mismos:

“Dejan caer el libro, porque ya saben que son las personas del libro. Un libro, un sueño les revela que son formas de un sueño que fue soñado. Otro libro hará que los hombres, sueños también, los sueñen” (Borges, 1981, p.14)

En algunos de sus cuentos, como “las ruinas circulares”, Borges presenta la hipótesis metafísica de haber sido inventado por otro, de ser un sueño de otro hombre. Para Borges, según señala Rodríguez Monegal, la realidad entera es de naturaleza onírica, porque descubrió que la escritura tiene un mecanismo similar al de los sueños, ambos tienen un sistema de símbolos a partir del cual son decodificados.

“Borges forja de a poco en el sistema de sus textos una visión personal del mundo. En esa visión, el arte (la producción literaria) y el mismo acto de escribir participan de la naturaleza fantástica del sueño”, (Monegal, 1980, p.98)

“Borges nos escribe” dice Andrés Lema (2011) en su ensayo sobre la simbología de Borges, en sus cuentos se pierde el lector por el intento de Borges para desorientarlo, pero también se encuentra una vez pasado ese estadio cuando nota que se escribe sobre él, que el cuento es sobre el lector, que Borges es un hombre que sueña con otro hombre y lo escribe, como a él otro más lo ha soñado, como él mismo se ha creado en ficciones. Toda la existencia es un sueño, un reflejo.

Y así lo indica él mismo en su poema “In Memoriam A.R”: “El vago azar o las precisas leyes Que rigen este sueño, el universo”

c. El Borges narrador

Si comienzo a escribir, si me propongo escribir un artículo sobre un libro u otro y no puedo hacerlo, estoy acabado, ya no existo. Para que este descubrimiento no me resulte tan espantoso, voy a tratar de hacer algo que nunca hice. Si no consigo hacerlo, el asunto no me parecerá tan terrible. Por lo menos me preparará para aceptar un destino no literario. De modo que haré algo que nunca hice antes: voy a escribir un cuento. (Borges, en Woodal, 1998, p.53).

Borges, más que como poeta, es conocido por sus ficciones. El estilo universal, la cadencia de su prosa, la musicalidad de las palabras salen de estructuras literarias y recursos entrelazados de su técnica y en su temática. La admisión de que sin lector no hay texto es también un elemento presente y explorado en su discurso y si hay algo que destaca es precisamente eso, las diferentes formas de relación de su obra con los lectores, por ejemplo, “el juego de falsas atribuciones que son verdaderas trampas para el lector y (sobre todo) para el crítico, la producción de textos minuciosamente apócrifos” (Rodríguez, 1980, p.19)

Y esto quizás fue marcado, nos dice Monegal, por un evento de 1910, en el que amigos y conocidos de la familia le atribuyeron a su padre el crédito por una traducción de “El príncipe feliz” de Oscar Wilde que el pequeño Jorge había hecho. De allí tal vez partieron

sus máscaras, sus trampas y laberintos literarios. Así comenzó Georgie, como lo llamaba su familia, con traducciones, ensayos y poesías, el Borges niño, joven.

La siguiente de sus máscaras, y quizás la más conocida, es la máscara de las ficciones, el Borges irreal. Luego de un accidente que lo mantuvo por semanas en el hospital, Borges temía haber perdido sus cualidades mentales, su capacidad para escribir, es entonces cuando decide probar un género que no hubiese hecho antes, fue así que nació “Pierre Menrad, autor del Quijote”.

Woodal (1998, p.162) coloca a “Pierre Menrad, autor del Quijote” como una obra presagio de los relatos futuros de Borges, “en los que seductores universos, casi palpablemente contruidos en el curso de la narración, son puestos en duda, cuestionados, sometidos a intentos de dilucidación y hasta amenazados con la destrucción total”. Como Pligia (2013) comenta, Borges escribía ensayos como si fueran cuentos y viceversa, incluso fichas de bibliotecas consideraron a *Pierre Menard* un autor real y su amigo Bioy Casares pidió el libro de Almostasin luego de leer la reseña de Borges sobre este libro imaginario.

Luego vino “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una obra donde Borges, descubre en una enciclopedia anglosajona, un nuevo universo. “En los cuentos de ficción científica, el descubrimiento de otro planeta (...) generalmente es la clave para desarrollar una fantasía extravagante; para Borges, en este caso, es un modo de analizar el mundo, de ofrecer una crítica a la realidad.” (Woodal, 1998, pag 163)

Sobre ambas historias, Woodal (1998) comenta la precisión en los detalles que impulsa al lector a creer en estas ficciones, Borges confía a sus lectores el poder de decidir si son verdaderas o no sus historias y en Tlön utiliza una marca estética que sería relevante en sus escritos: “Tlön será un laberinto, pero un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”. Woodal (1998) afirma que el finalizar la lectura del cuento, se haya o no se haya descifrado el laberinto, a cualquier lector le queda claro que la creación de este nuevo mundo va más allá solo de la fantasía y pasa a ser una contraparte y por ello crítica de la realidad.

En sus conferencias, Pligia (2013) relata que Borges nunca escribió un texto que tuviera más de 10 páginas, ya le parecía vulgar hacerlo. Según Pligia (2013) hay novelas que bien pueden ser cuentos y Borges creó el estándar y la duración perfecta. Lo que hizo Borges fue buscar la ficción en la realidad. “(...inventó algo nuevo, inventó algo que él llamó la literatura fantástica (...) que no existía en el siglo XX y eso lo inventó él” (Pligia, 2013)

Borges declaró a sus 85 años sentirse arrepentido de participar en escuelas literarias, afirmó que las sentía como formas de publicidad. A esa edad ya no profesaba ninguna estética porque para el autor cada tema imponía su forma, según Borges, cada argumento le dice al escritor cómo quiere ser tratado. Según Woodal, (1998, p. 131) la madurez literaria de Borges se puede caracterizar “por su profundo escepticismo respecto de los modos tradicionales de la representación literaria”

Sin embargo, y alejado de la estética, en sus ficciones, Borges mantiene en el tiempo una trampa particular, “le hace creer al lector que se irá deslizándose en una forma, en un género, para subvertir de pronto esa expectación en una página o en un párrafo.” (Woodal, 1998, p. 164).

El autor argentino juega con el lector, ironía y humor, lo desorienta hasta que poco a poco-o tal vez nunca- entiende el sentido del relato, comprende el laberinto que Borges ha construido para él, en su prólogo de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, nos habla sobre este cuento: “(...) los lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (Borges, 1974. p. 429)

“Escritor y lector, Borges y nosotros, trabajamos fuerzas, luchamos: él a perdernos, nosotros a evitar ser perdidos” (Lema, 2011, p.48). Bioy Casares, su gran amigo, clasifica los textos de Borges como un punto medio entre el ensayo y el relato, su precisión y su ironía logran en ocasiones confundir al lector hasta el punto de hacerle creer que la ficción es realidad.

Una anécdota de Borges (1970) colocada en la traducción de “El Aleph y otras historias”

y citada por De Costa (1999):

Una vez, en Madrid, un periodista me preguntó si Buenos Aires en realidad poseía un Aleph. Casi cedí a la tentación de decirle que sí, pero un amigo intervino y señaló que en el caso de existir semejante objeto, no solo sería la cosa más famosa del planeta, sino que modificaría nuestro concepto del tiempo, de la astronomía, de las matemáticas y del espacio. ‘¡Ah!’ dijo el periodista, ‘entonces usted lo ha inventado. Yo pensé que era verdad porque usted indicó el nombre de la calle’. No me atreví a decirle que ponerles nombres a las calles no es ninguna hazaña. (p. 72)

En Borges todo movimiento provoca un contramovimiento, como en el ajedrez y esto se refleja claramente en “El Jardín de los senderos que se bifurcan”. Allí, como dice Woodal (1998), la sinología, los laberintos y jardines, el espionaje y la premonición se unen para construir un discurso sobre el tiempo, ficticio y sin embargo ineludible. Bioy lo dijo en un artículo publicado en *SUR*, una revista literaria de la época, que *El jardín* era una indagación metafísica, que era literatura sobre la literatura misma.

El encuentro (Borges, 1974, p. 1039) refleja otra de las figuras literarias predilectas de Borges según Andrés Lema: el oxímoron, recurso que “confronta al lector con lo contradictorio” y a pesar de ello sigue teniendo sentido. El jardín, un símbolo de tranquilidad, es combinado con la turbulencia de un crimen. “En Borges presentar lo opuesto es un código para hallar la verdad” (Woodal, 1998, p.165).

Schopenhauer explica el humor como la percepción de una “incongruencia”, es una “yuxtaposición de opuestos”, entramos así a otra figura literaria traída por el humor a la obra de Borges, la ironía.

Dicen Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (Agregar a bibliografía): “La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar [y] presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo del enunciado” (2013, p. 221)

Aunque además de figura literaria, nos aclara Andrés Lemas (2011) es también una característica de personalidad del argentino, es ese “modo de ser que responde a las adversidades de la realidad, pero no con la queja ni el llanto, sino con el comentario

ingenioso e inesperado” (p.55)

Sin embargo, no es solo una contraposición de opuestos en cuanto a palabras, el contexto es también desencadenante de risas: “encontramos la misma idea de ‘impacto’ cuando desarrolla su concepto de humor como una especie de desviación, donde las cosas no son ‘distantes’ o ‘incongruentes’ *per se*, sino que es el contexto el que produce esa sensación de diferencia y el que desencadena la risa” (De Costa, 1999, p.27)

Reflejada la ironía en su pensamiento político, en escritos como :el simulacro” donde:

(...) ironiza cuatro realidades: ese hombre que llega a “aquel pueblito del Chaco”; a Eva Duarte, que menos que una persona es más bien “una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio”; a un grupo humano propicio y dispuesto para jugar la patraña: y ahí están incluidos “las vecinas”, “viejas desesperadas”, “chicos atónitos”, “peones”; y, por último, toda la historia de un país. En esa historia increíble, continúa Borges, “está la cifra perfecta de una época irreal” (Borges, 1974d, p. 789), hecha “para el crédulo amor de los arrabales”, y que no fue más que “una crasa mitología” (Lema, 2011, p.56-57)

La obra de Borges es una exploración constante de las posibilidades literarias del humor, ironías sutiles y chistes escatológicos, de lo sublime a lo ridículo, según comenta (De costa, 1999)

En “El Jardín de los senderos que se bifurcan” aparece más claramente la intertextualidad recurrente en la construcción de la obra de Borges. Pavao Pavlicic en su ensayo titulado "La intertextualidad moderna y la posmoderna" (2006), menciona que en la literatura postmoderna el texto es un elemento enredado en múltiples redes complejas que invitan a explorar todas sus partes y relaciones, ya no se ve de izquierda a derecha, como se pretendía antes, ahora no solo se observa eso, si no que se mira delante, atrás, arriba y abajo, en todas direcciones y con todas las bifurcaciones; es como si ya el texto no existiese si no solo el intertexto.

En este sentido, Pavlicic coloca a Borges como el primer escritor postmoderno. “Borges busca casi siempre establecer la relación entre dos o más textos” (Pantoja, 2012, p.4)

Dice Pantoja, (2012)

Los cuentos de Borges suelen estar contruidos sobre un texto anterior,

literario o no, del que el cuento es una nueva versión, un "resumen", un comentario, una supuesta reseña. El narrador indica su fuente en el texto mismo, o en notas, prólogos y epílogos. Creo que la intención es notoria: mostrar el mecanismo, buscar la confabulación irónica, hacer recordar al lector que lo que va a leer, ha leído o está leyendo es un ya dicho porque todo texto lo es, debe serlo y de eso se trata (...) Esta perspectiva de la obra literaria como un palimpsesto. (p.7)

Borges tiene un mecanismo, llamado por Iván Almeida “teología literaria”, con esto se refiere a la homología que hace el autor entre la teoría de la creación teológica y la creación literaria, unidas en su obra por los sueños. “Dios crea, sueña o escribe a sus creaturas como el autor escribe, sueña o crea sus obras o sus personajes.” (Almeida, 1998, p.33).

Entonces, según Gutiérrez (1908), el simulacro de sí mismo que crea el autor –en figura de Dios- también refleja, como un espejo, los atributos de realidad del mismo, a su vez, todas las formas que este simulacro producen se duplican y se presentan estilísticamente superiores a su anterior, las ficciones de Borges, son entonces, imágenes ordenadas de la realidad transformada y enriquecida por el proceso imaginativo y por la creación constante de dobles.

Borges tiene entonces un discurso de dobles, de relaciones, cuentos llenos de citas y referencias, de epígrafes, textos, como menciona él mismo, que parten de realidades que observa y que transforma y esas realidades son al mismo tiempo una sola.

Dice Almeida (1988) que “la recursividad es la propiedad de una función o de un algoritmo de incluirse a sí mismo”, una propiedad presente en muchos cuentos del autor argentino. Almeida (1998) habla también de las relaciones de orden según la matemática: “La relación de sucesión es transitiva (si c sucede a b y b sucede a a, entonces c sucede a a), es no recíproca (si b sucede a a, a no puede suceder a b) y es no reflexiva (a no puede suceder a a)” (p.35), y de cómo Borges las desafía al construir sus laberintos literarios en los cuales los textos y las relaciones no se suceden si no que se incluyen (“El jardín de los senderos que se bifurcan”), se reflejan como un sueño (“Las ruinas circulares”) y se complementan.

De Costa (1999), afirma que Borges usa en sus relatos muchas postdatas, en las que

cambia de voz y de perspectiva sobre lo narrado y así desplaza la ficción a otros lugares, por lo general es esa postdata la que da las coordenadas para entender el humor borgeano.

La circularidad, dada en parte por esta multiplicidad de voces, es un rasgo fundamental de algunas de sus obras. En “La biblioteca de Babel” se crea un mundo cerrado herméticamente. “La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (Woodal, 1998, p167). El laberinto infinito y circular, un laberinto creado por el lenguaje.

Borges habla de un “laberinto verbal”, en él el lenguaje reemplaza a los personajes, entonces la trama toma su espacio y adquiere la forma de laberinto. Inició este término con la lectura de Joyce y posteriormente lo proclama en un texto “arquitecto de laberintos”, de este, Almeida recoge dos características de estos laberintos verbales:

La primera es que las “voces” resaltan sobre las acciones y la psicología de los personajes: el protagonista es el lenguaje. La segunda es la estructura [circular, libros de los que salen otros libros, sueños que sueñan, cuadros dentro de cuadros. Aquí dice Borges adquirir su primera noción del problema del infinito.

Borges y Joyce se asemejan en sus sistema de símbolos, pero también en su discurso, el empleo de la ironía y la parodia, los juegos de palabras, la erudición extraña y llamativa, la concepción de la literatura como palimpsesto. (Rodríguez, 1980, p.101)

Estos laberintos verbales, “más bien que representar a personas posibles, representan discursos, libretos sin historia, máscaras.” (Almeida, 1998, p. 41), máscaras como la creada por el propio Borges para escribir.

En las obras borgesianas se ve un esquema de circularidad que permite la inexistencia de una voz narradora, según Almeida (1998) comenta, esta desaparición se da en tres grados:

El primer grado (ya hiperbolizado en este caso) se da en la evidente coexistencia, en un mismo texto, de “voces” dispares, por oposición al discurso “monológico” tradicional en el que sólo aparece la voz narradora. El segundo grado (...) se da en el hecho de que en un mismo personaje pueden coexistir voces diferentes e incluso opuestas. El tercer grado, ya paroxístico, de recurso al skaz se da en el hecho de que, por momentos, la voz narrativa misma aparece confiscada por la de uno de los personajes, sin que (...) ese fenómeno siga una línea coherente. (p.45-46)

Esto convierte en circular la relación entre creador y criatura. “Según Borges, [hay un] desvanecimiento de la frontera entre personajes ficticios y lectores reales, ya que la lectura se vuelve parte de la ficción” (Almeida, 1998. p.49). Al leer se recrea el mundo que presenta el soñador, el soñado es consciente de ser una creación más, entiende que el escritor y él han compartido un sueño.

Al recitar, se asociaba más activamente a una lectura que me permitía participar (también como oyente) en la creación de un sueño textual que había sido de Lugones al evocar a Sarmiento, y que era ahora de Borges y mío, al evocar la evocación (Rodríguez, 1980, p.130)

Tantos son los aspectos de interés en la obra de Borges que cada lectura es un nuevo descubrimiento, cada palabra adquiere una nueva musicalidad cada vez que se lee y entre más se adentra el lector en sus laberintos más inevitable es que vean en ellos su propio reflejo.

d. El Borges simbólico

*El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también.
Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un
secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber
es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca
daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos
en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las
palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla
felicidad. (Borges, El hilo de la fábula)*

La literatura de Borges está fundada entonces, como un sueño, en un sistema de símbolos universales y muy personales. Expone Rodríguez (1980) que la filosofía es fundamental para comprender la obra borgeana, desde su proceso de producción hasta el campo cultural que ocupa y el origen de sus figuras y temas.

Pero también en Borges laberintos, libros y espejos son más que eso, y el símbolo está en ese *más que* o en ese *suplemento* o en ese *surplus* de sentido que se traslada o se desplaza un poco más allá (*trans-*, en latín) de la cosa misma (*thing itself*) y del sentido llano (*plain or broad meaning*) —aunque sin que jamás se olvide ni la cosa misma, ni el sentido llano (*latus*, en latín). (Lema, 2011, p.47)

Borges atrapa con sus ficciones, sus ensayos y sus poemas, introduce al lector en sus enigmas, los hace parte del sueño que escribe y duda a la vez de quién lo escribe a él.

Nada es solo una cosa, un tiempo no es solo uno si no muchos que convergen, un espejo no es solo un reflejo si no el de todos los seres, un laberinto no es un juego, es una búsqueda filosófica:

Hay poca o ninguna luz. Lo sigo a tientas, más ciego y torpe que él, porque al fin y al cabo sólo tengo la guía de mis ojos. En la oscuridad de la biblioteca, Borges se abre camino con la delicada precisión de un equilibrista. Por fin, el mundo en que estoy inserto deja de ser real: es un libro hecho de palabras, signos, símbolos. es la Biblioteca de Babel. Es un sueño de Borges. Me arrastra y bajo; la escalera caracol se desarrolla en una espiral oscura: caigo en el imposible centro del laberinto. A tropezones restablezco el equilibrio. Abajo me espera Borges, sonriendo como un niño por la jugada que le ha hecho al amigo. De a poco, recupero el uso de mis ojos, el mundo real de sombras y luces al que estoy acostumbrado, mi caverna que es la de todos. pero salgo de la experiencia de haber recorrido el laberinto de Borges como se emerge del fondo del agua o del sueño, todavía húmedo por el contacto de esas sábanas de papel.(Rodríguez, M., 1980, p. 128)

Y así se entra de lleno al laberinto borgeano.

i. El laberinto

Lugar paradójico, fija simbólicamente un doble movimiento [y aquí volvemos al doble]: del interior al exterior, de la fuerza a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a la ausencia de espacio, del tiempo a la ausencia del tiempo (...). En el centro inmóvil del laberinto se encuentra el monstruo, o el dios (pues la monstruosidad es a veces atributo divino). Ese centro es siempre secreto. (Rodríguez, M., 1980, pag 101)

Los primeros en usar la palabra laberinto fueron los griegos: *labyrinthos*. Su equivalente anglosajón, es ‘maze’ (de la palabra inglesa amazing, maravilloso). “¡Qué maravilla pensar que cada vez que algún interlocutor angloparlante dice o escribe “amazing” para referirse a algo maravillosamente inesperado, él o ella siempre están aludiendo a un laberinto!” (Lema, 2011, p.48).

“La idea del laberinto para mí es la incertidumbre ante un mundo confuso, que pues, el tema de la identidad también aparece muchas veces, bueno, el infinito, la eternidad” (Jurado en Letjman, 2014. Youtube)[Documental en línea].

Para Rodriguez (1980) el laberinto sirve como metáfora del destino humano, evoca la realidad invisible o la voluntad de Dios, incluso el misterio de la producción de la obra de

arte (pag 101).

En Borges, el centro del laberinto esconde un secreto y es que no hay secreto, en algunos escritores como Joyce o Kafka, es diferente. En el primero el centro del laberinto tiene una revelación trascendente, en el segundo el centro está ocupado por un Dios.

Ahora, en Borges no existe un Dios, pero sí la búsqueda insaciable del mismo, los personajes juegan a una búsqueda de un Dios que parecen ser ellos mismos, recorren un laberinto creado por ellos mismos como si fuera un laberinto creado por otro Dios, para llegar a su centro y descubrir que la revelación no existe, que ellos “son víctimas de las propias teologías que inventan” (Rodríguez, M.,1980, p. 102)

Detrás de estas ficciones se encuentra la convicción de que la realidad que los hombres perciben, con su aspecto ambivalente de orden y desorden, de razón y sinrazón, de placer y dolor, de alegría y terror, no es sino la pesadilla de la búsqueda de un centro escondido. (Rodríguez, M.,1980, p.103)

Un laberinto, es entonces, una búsqueda extenuante,

Porque causa agotamiento físico y mental, por un lado, y porque por otro lado el laberinto nos expulsa de lo ordinario, de lo común, de la regularidad insípida de la vida para lanzarnos hacia lo que nos enloquece y hacia lo que llega en la forma de la maravilla.(Lema, 2011, p.48)

En ese centro del laberinto borgeano, si se llega a él no se encontrará más que una confirmación de algo que ya sabías, de algo que el propio lector ya ha creado. “(...)un laberinto dentro de nosotros mismos, un laberinto interior, íntimo, de las diversas y posibles identidades del yo” (Lema, 2011, p. 51). En el centro se encontrará el lector con su doble, se verá cara a cara con él mismo.

Zeus no podría desatar las redes de piedra que me cercan.

He olvidado los hombres que antes fui; sigo el odiado

camino de monótonas paredes que es mi destino.

Rectas galerías que se curvan

en círculos secretos al cabo de los años.

Parapetos que ha agrietado la usura de los días.

En el pálido polvo
he descifrado rastros que temo.
El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro,
cuya suerte es fatigar
las largas soledades que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre
y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos.
Ojalá fuera éste el último día de la espera (Borges, 1974, p. 987)

ii. El espejo

Desde el fondo del remoto corredor, el espejo nos acechaba. descubrimos (en la alta noche el descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso, Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. (Borges, 1974, p. 431)

Esta cita de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, una ficción de Borges, deja claramente representado su miedo a los espejos, miedo de aquel elemento que multiplica a los seres-
volvemos al doble, “Todos los hombres son el mismo hombre”. Según Rojas Monegal, estos pueden indicar una metáfora de la conciencia, reflejo de un mundo que está fuera, no dentro de ellos, de forma invertida:

Yo que sentí el horror de los espejos
No sólo ante el cristal impenetrable
Donde acaba y empieza, inhabitable,
Un imposible espacio de reflejos

(...)

Ya no estoy solo.

Hay otro.

Hay el reflejo

Que arma en el alba un sigiloso teatro. (Borges, 1974, p. 814)

“Cotidianamente, al mirarnos en un espejo, experimentamos el asombro de un otro que soy yo, pero que al mismo tiempo no soy yo” (Lemas, 2011, p.51). Este horror por los espejos se deba quizás a una desconfianza metafísica en ellos, una desconfianza presente en toda su obra, como señala (Woodal, 1998):

(...) si lo que vemos es irreal [solo un reflejo], ¿cómo puede confiarse en algo que dé existencia a esa irrealidad, ya sea por reproducción biológica o ilusoria (...). Quizás lo único en lo que podemos confiar sea la ficción, la mentira, ese extraño espacio en que se elimina el tiempo y las construcciones de la realidad empírica se elaboran espectralmente con los instrumentos ‘más verdaderos’ del cuento. (p. 105)

Pero, si no pudiésemos reflejarnos en nada, si no existiesen los espejos y “ni siquiera las pupilas de los otros humanos nos entregaran el reflejo de eso que nunca identificamos completamente como nosotros mismos ¿dónde podríamos buscar una confirmación de lo que somos?” (Lemas, 2011, p. 52). Esas son tal vez las paradojas que busca abordar Borges con su símbolo del espejo.

Según Gutiérrez (2006),

En la obra de Borges encontramos un juego de reflejos que limita con un Dios indescifrable. Éste se encuentra antes y después de que el poeta se pronuncie o escriba, antes que entrelace palabras en un cuarto de una casa y que den como resultado cosas dispares, meras figuraciones y facetas de una sola cosa infinita. (pp.5)

Y Borges (1974), sobre el arte y los espejos:

“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, 1974, p.843)

“El enigma del espejo contiene tal vez la revelación de nuestra identidad (..) [y esta] no deja de ser terrible” (Rodríguez, M.,1980, p.112) Según Emir Rodríguez Monegal, Borges poco a poco se fue fugando de la realidad, para hundirse cada vez más en una ficción creada por él y para él.

iii. El libro

“Siempre he imaginado que el Paraíso sería como una especie de Biblioteca”(Borges, sf).

Desde pequeño, Jorge Luis Borges, tuvo un amor especial por los libros, fue de adulto director de la Biblioteca Nacional y más que un gran escritor, según él mismo lo dice, fue un gran lector. De aquí que no extrañe que “el libro” en su obra tenga un carácter “mágico, sagrado, nacido de la imaginación, de la memoria y de la esperanza humanas, pero que también adquiere cierta vida propia” (Lema, 2011, p. 49).

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” la enciclopedia británica recoge un mundo entero y nuevo, el “el jardín de los senderos que se bifurca” un libro es el laberinto que une a todos los porvenires. Borges, comenta Lema, parte de una experiencia cotidiana para todos como lo es la lectura y la amplía con una “coordenada ontológica de la realidad humana”.

Borges, para escribir sus relatos, partía incluso de otros libros, él mismo lo dijo en 1941, según cita Ciabattari, J. (2014):

La composición de vastos libros es una extravagancia laboriosa y empobrecedora... Un mejor rumbo es hacer como que ya existen estos libros y luego ofrecer un resumen, un comentario... Más razonable, más inepto, más indolente, he preferido escribir notas sobre libros imaginarios.

Y así, varias de sus ficciones están basadas en libros. Son comentarios sobre libros o sobre autores imaginarios, hay epígrafes de textos reales e inventados, incluso sobre bibliotecas enteras.

iv. *El tiempo*

Woodal (1998) dice en su texto “El hombre en el espejo del libro”, que el insomnio que sufrió Borges durante años lo aproximó a sus visiones de la eternidad, otro tema muy ligado a su obra. “Borges logró componer una revolucionaria imagen de la eternidad en la que expresa vigorosamente sus dimensiones físicas y filosóficas gracias a haber encontrado su propia voz de la ficción (...)” (p. 147).

Y de todos sus temas y símbolos, el más recurrente, también lo dice Borges en Josefina Pantoja (2012), es el tiempo:

Esa pura representación de hechos homogéneos-noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental-no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esta identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo. (p.218)

Woodal (1998) habla de la frase “Es, sin parecidos ni repeticiones, la misma” como el fondo de la visión borgeana de la realidad, vista como fantasía y paradoja: “todas las cosas, tales como las perciben los múltiples ‘yoes’ del universo continúan siendo las mismas en el tiempo”. (p. 218). Leibniz completaría el razonamiento: si no pueden distinguirse entre sí entonces son la misma, las dos noches son indiscernibles; ergo, son una.

Borges (1974) escribió en su *Historia de la eternidad*: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica (...)” (p.351)

Letras y tiempo ruedan infinitamente en la obra de Borges viviendo una serie de vidas, de instantes que asumen formas múltiples y diversas. Tiempos soñados como en “Las ruinas circulares”; tiempos detenidos como en “El milagro secreto”; tiempos cíclicos como en “Tema del traidor y del héroe” o tiempos bifurcados como en “El jardín de senderos que se bifurcan.” (Pantoja, 2012, p. 2)

En este último el tiempo es el tema central, allí, el laberinto temporal de Borges nos plantea una antropología de posibles, de tiempos divergentes, paralelos y convergentes

que abarcan todas las posibilidades, se cortan, se bifurcan, se ignoran. Y como dice el cuento: “No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos” (Borges, 1974b, p. 479).

Yu Tsun [el protagonista] se anticipa sin saberlo al laberinto temporal del que luego le hablará Albert: ‘Pensé’, sigue Yu Tsun, ‘en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros’ (Lemas, 2011, p.49-50)

e. El Borges musical

Muchos insisten en que Borges no tuvo oído para la música “para él, muy frecuentemente el valor musical o sonoro de las palabras adquiría la preeminencia sobre el valor semántico. Borges no leía con los ojos - mientras pudo ver - y no escribía con las manos - mientras pudo escribir -. Borges leyó y escribió con los oídos. (Lema, 2011, p. 15)

Si bien es cierto que Borges nunca mostró interés por el arte musical, más allá de las milongas y fragmentos de Brahms, no puede decirse que haya tenido una cultura musical. (Woodal, 1998, p.149) Se sabe que sus preferencias musicales eran la milonga y el blues norteamericano, lo que no era de extrañar, ya que en ambas inclinaciones existe una guitarra. Si se revisan algunos de sus primeros poemas se nota que una de las palabras más repetidas es guitarra. “Mi patria es un latido de guitarra” (Jactancia de quietud), “Pampa: yo te oigo en tus tenaces guitarras sentenciosas” (Al horizonte de un suburbio), “Los muchachos de guitarra y baraja del almacén” (Barrio Norte), “...y te puede matar una guitarra” (1964). (Berti. 2002. Ojos de papel) [Página web en línea]

Dentro de la obra de Borges el tango tiene una importante presencia ya que este género musical es el lugar de convivencia de los personajes orilleros a los que el poeta tiene tanta estima. En sus poemas existen infinitas referencias al tango, pero Borges afirma que tampoco el tango es el natural sonido de los barrios, lo más representativo es la milonga. “La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires” (Borges en Benedetto, 2009. Universidad de Palermo)[página web en línea]

Benedetto (2009) complementa la idea explicando que Borges prefería escribir letras de tangos y milongas clásicas, creía que los gauchos habían creado la religión del coraje, encontrándose su música en las milongas y en los tangos más antiguos.

Benedetto (2009) afirma en su artículo que la milonga es un género que se remonta a los orígenes del tango y en el que la guitarra es fiel compañera. Borges comienza a escribir sus primeras milongas alentado por un músico argentino llamado Carlos Guastavino; este primer libro se llamó “Para las seis cuerdas”.

En el prólogo de este libro Borges (1974) escribe:

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festejacon desvergüenza las desdichas ajenas.

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes (p.953)

Después de la publicación del libro, Borges se reúne con Astor Piazzolla para hacer un disco “El Tango” que estaría formado por las milongas de “para las seis cuerdas” un ballet llamado Hombre de la esquina rosada y otros poemas del escritor a los cuales Piazzola les colocaría música (Berti. 2002. Ojos de papel) [Página web en línea]

En la grabación del disco El tango, participó el Quinteto Nuevo Tango, integrado por: Jaime Gosis en piano y celesta, Antonio Agri en violín, Oscar López Ruiz en guitarra eléctrica, Enrique “Kicho” Díaz en contrabajo, y Astor Piazzolla en bandoneón. A este seleccionado de notables músicos se le sumaron los siguientes solistas instrumentales: Roberto Di Filippo en oboe, Margarita Zamek en arpa, Antonio Yepes y Leo Yacobson en diversos instrumentos de percusión, Hugo Baralis en violín, Mario Lalli en viola y José Bragato en violoncello. (Benedetto, 2009).

La contribución de Borges al género a través de milongas y poesías es relevante y ha creado gran admiración e inspiración en compositores y cantantes argentinos. Sus letras abarcan un amplio repertorio musical que está plasmado en distintos trabajos discográficos. (Benedetto. 2009. Universidad de Palermo) [Página web en línea]

II. TEATRO Y ABSTRACCIÓN

Cuando en marzo de 1914 esboqué el plan de un nuevo teatro, estaba convencido de lo siguiente: hace falta un teatro de las pasiones realmente conmovedoras; un teatro que experimente más allá de los intereses cotidianos. (Ball en Sánchez, 1999)

Primero fue la música. (...) Luego, una mano se esforzó en fijar la alegría de los ojos; vinieron la pintura, en las paredes de una cueva, la escultura en el tronco de un árbol y la danza, escultura hecha carne. Las palabras se ordenaron, más tarde, para aprisionar el pasado. Finalmente, los hombres quisieron glorificar a un dios, hermanando todas las artes que conocían; y surgió el arte supremo del teatro. (Baty en Sánchez, 1999, p.402).

Kandinsky (1912), en su texto sobre composición escénica, ilustra cada arte como poseedora de su propio lenguaje, cada una de ellas tiene una vida por sí sola y es por ello que los medios de dichas artes son distintos en su exterior. Sin embargo, en el fondo, en el último rincón, el más puro, todos estos medios son exactamente iguales: “la meta final anula las diferencias exteriores y descubre la identidad interna” (p.115).

Esa última meta es el entendimiento, la comprensión del símbolo, que se logra mediante vibraciones muy delicadas en el alma humana. Estas frecuencias son iguales en su objetivo final, pero tienen movimientos internos que las diferencian. Son diferentes formas de sensibilizar para llegar al mismo punto en el sentir humano.

“El anhelo de espiritualidad es el camino del hombre. Dos hombres anuncian el reino: el sacerdote y el artista. Ambos son videntes. Ambos son partícipes de la visión. De la revelación. Ambos anuncian su rostro a los creyentes.” (Schreyer en Sánchez, 1999, p.178).

Este reino que abre paso al sentir humano, la revelación de que la que habla Schreyer (1916), se lograría con lo que Eisenstein llama *Montaje de atracciones*:

Este método determina radicalmente las posibilidades de desarrollar una puesta en escena <<activa>> (el espectáculo es su conjunto: en lugar de ofrecer una reproducción estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de atracciones (p.50-51).

Por su parte y en el mismo orden de ideas, Pitoëff (1949) considera que lo relevante para llegar a sensibilizar, más allá de una puesta en escena específica es que el espíritu contemporáneo se refleje en la pieza, si en ella el espectador no encuentra nada con lo que se identifique, la rechazará; ahora, si descubren allí lo que buscan, la aceptarán. La obra contemporánea atrae porque en ella se refleja el pensamiento, se refleja, como en un espejo.

“(…)no existe ninguna persona que no reciba el arte. Cada obra y cada medio de una obra causan en cada persona, sin excepción, una vibración, que en el fondo es idéntica a la del artista.” (Kandinsky, 1912, p. 116). Claro que, se plantea que el ser humano tiende a lo externo, reconocer la necesidad interior no es su primer impulso, se debe llegar a una combinación de factores, de vibraciones, que permitan tocar la fibra sensible de cada persona.

Según Sánchez (1999) “El teatro expresionista (...) intentó llegar más allá que las palabras, que intentó no quedarse encerrado en los límites del arte, sino alcanzar lo más profundo de la conciencia de los individuos” (p. 39).

Schönberg (1928), ve necesario expresar el proceso espiritual, esta vibración interna, por medio no sólo de gestos, movimientos y música, si no también por medio del color y la luz, y todos estos elementos deben tratarse de un modo similar a los sonidos: con ellos también se hace música; “(...)forman, por así decirlo, figuras y personajes partiendo de valores de luz y tonos de color, parecidos a los personajes, las figuras y los motivos de la música” (p. 111).

Cézanne fue un maestro del mundo interno, no solo del humano si no de todos los seres, él, según Kandinsky (1912), creó en las cosas la expresión cromática, su nota pictórica interior. “Convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser.” (pp.45-46). Utiliza los objetos para crear la resonancia interior y abstracta, crea imágenes en las que busca reflejar lo divino. Y esta divinidad es el punto más puro del alma humana.

Esa divinidad era la que Artaud (1978) buscaba recuperar del teatro antiguo, renovar la escena, recuperar la esencia mítica y ritual, sagrada y ceremonial de aquellos orígenes. Para Artaud (1978) el teatro debe perseguir un replanteo tanto de los aspectos del mundo objetivo y descriptivo que podemos observar como del mundo interno, de la metafísica del individuo.

Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alcanza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales. (Artaud, 1978, p. 105).

Este lenguaje “no verbal, si no real” como lo llama Artaud, debe poder transgredir los límites del arte y la palabra y realizar así una “creación total”, donde el hombre esté en medio del sueño y de los hechos. Con esto Artaud no se refiere a la supresión total de la palabra, si no a darle a la misma la importancia que tiene en un sueño, “Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical o en una especie de lenguaje cifrado” (Artaud, 1978, p 106).

“Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica del espíritu” (Artaud, 1978, p112).

a. La obra de arte total

*“El arte no representa la naturaleza. Crea su propia naturaleza.”
(Sánchez, 1999, p.312)(Comp)*

Hay, para Kandinsky (1912), tres elementos externos que apoyan el valor interno de una composición teatral, estos son: a) La musical y su movimiento; b) El sonido corporal-espiritual y su movimiento, expresado por personas y objetos; y c) El color y su movimiento.

También “Meyerhold concebía el teatro como una construcción rítmica, colorística y orgánica (...) buscó el efecto dinámico y rítmico de la puesta en escena en su conjunto, incluso antes que la comprensión del sentido de la obra” (Sánchez, 1999).

La concepción de la escena como un espacio de convergencia de diferentes lenguajes artísticos tiene su origen en el simbolismo, según Sánchez (1999, p.15). “Se acoge mediante la intuición, madura en la concentración, nace como organismo. Está configurada a partir de los medios artísticos de expresión que son forma, color, movimiento y sonido.” (Schreyer en Sánchez, 1999, p.174).

La búsqueda de correspondencias en las diferentes disciplinas abrió paso al teatro sintético y de una literatura y pintura wagneriana.

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que es así justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala. (Meyerhold en Sánchez, 1992, pp. 296).

Expone Borja (2008) que la propuesta de Artaud era similar a las citadas: devolverle a los elementos físicos el protagonismo. La luz, el color, el actor. Ordenándolos apuntaba a producir

una alteración directa de la percepción sensorial, emocional e intelectual del público, quería producir una verdadera catarsis.

La unión de elementos era la base para lograr aquel objetivo: “Appia (...) soñó con una obra orgánica, que creciera como un ser vivo integrando en sí, música, palabra, cuerpo e imagen” (Sánchez, 1999).

Me di cuenta, en efecto, de que precisamente donde una de las artes alcanza su límite insuperable, la otra comienza inmediatamente a funcionar en su esfera de acción con la exactitud más rigurosa; y que, consecuentemente, mediante la unión íntima de estas dos artes, uno podría expresar con la claridad más satisfactoria lo que no podría de ningún modo expresar por sí mismo; y que, por el contrario, todo intento de ofrecer con los medios de una de ellas lo que podría ser ofrecido solo por las dos juntas, estaba inevitablemente abocado a producir primero oscuridad y confusión y después la degeneración y la corrupción de cada arte en particular (p.16).

Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Cora (1978) plantean “el teatro futurista sintético” en contraposición a las obras que se venían viendo, a las cuales calificaban de estáticas, poseedoras de análisis meticulosos y exhaustivos que terminaban, según su manifiesto, por aburrir al público. Ante esto proponen el teatro futurista, del cuál vale la pena rescatar algunos aspectos.

Es un teatro sintético, “Es decir, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos” (Marinetti, Settimelli y Cora, 1978).

En otro de sus postulados se plantea que incluso en la vida cotidiana, a la que consideran en muchos aspectos antiteatral, hay innumerables posibilidades escénicas y que *todo es teatral cuando tiene valor*. Ceballos (1995) dice que en la vida todo es cambio y que el más pequeño desorden crea incidentes que obligan [a un personaje teatral] a darse a conocer y descubrirse, a caracterizarse enfrentando la acción, es decir, la vida misma es un constante cambio y de ella pueden sacarse historias teatrales para la construcción de personajes, para lograr una obra

de arte total es necesaria también una “profunda observación de la vida real” (Ceballos, 1995, p. 137).

Sobre esta dimensión de la vida cotidiana comparada con el teatro los futuristas afirman:

5. Es estúpido querer explicar con una lógica minuciosa todo lo que se representa, cuando tampoco en la vida podemos nunca aferrar enteramente un acontecimiento, con todas sus causas y consecuencias, porque la realidad vibra en torno nuestro sobrepasándonos con *ráfagas de fragmentos de hechos combinados entre sí, incrustados los unos en los otros, confusos, enmarañados, caotizados*. (Marinetti y otros, 1915. p.13).

Leger (1990) da un ejemplo del espectáculo en la vida cotidiana:

Por la calle van dos hombres que en un carro de mano transportan varias letras doradas; el efecto es tan inesperado que todo el mundo se detiene a mirar. Aquí radica el origen del espectáculo moderno. La captación del público a través de la sorpresa (...) (p. 99).

Y como la vida misma, es la unión de artes que pide Kurt Schwitters en las exigencias que hace *A todos los teatros del mundo* (1919) para lograr la obra de arte total que planteaba el mismo Kandinsky (1912):

Alambréense líneas en movimiento, movimiento real subiendo por cuerda real de un tejido de alambre. Cruce de líneas que llamean, líneas que se arrastran, líneas que superfician. Hágase que las líneas luchen entre ellas, y que se acaricien regalándose ternura. Que se entrechoquen puntos, que dancen en rueda, y que compongan ellos mismos una línea. Dóblense las líneas, pártanse y arrúguense esquinas en remolino de arcadas alrededor de un punto. (...) Dibújense líneas que se alinien dibujando una red y esmaltándola. (...) Hágase que las redes choquen contra las ondas y se deshagan en líneas, se adensen en superficies, se enreden en redes. (Schwitters en Sánchez, 1999, pp. 157).

Schreyer (1916), en una compilación de Sánchez (1999), habla sobre la obra de arte escénica y expresa, al igual que los futuristas como Marinetti, una inquietud por el tiempo. Observa la aceleración del ritmo de la cotidianidad y concluye que la obra de arte ha pasado de ser armónica a ser rítmica, en ella se ve el mundo a través de la infinitud. La belleza de la obra de arte rítmica es anarmónica, puede renunciar al objeto.

Schreyer (1916) culmina el pensamiento planteando: “el ritmo no se esfuerza en configurar una perfección. La sola figura es su sentido. La sola figura es el poder que sin freno anuncia la visión” (p.173).

Schreyer (1916) agrega que la obra de arte escénica es llevada por su ritmo, todas las partes de ella convergen y son guiadas por el ritmo fundamental de la misma. “La puesta en escena busca su camino en el sentido de la realización escénica de una verdad secreta.” (Pitoëff, 1949, p. 11) .

Pitoëff (1949) le da a la puesta en escena la responsabilidad de descubrir la verdad en la obra interpretada, de destacarla y hacerla concreta. Le da una nueva apariencia a las cosas. “Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas” (Artaud, 1978, pp 45-46).

i. La música de la obra

“La obra de arte escénica está determinada en la misma medida que la composición musical. Cada elemento está configurado para la expresión.” (Schreyer en Sánchez, 1999, p. 176).

Kandinsky (1912) descubrió a la música como un arte puro, aventaja a las demás artes porque es abstracta (nuestros oídos no están tan bien acostumbrados como nuestros ojos). Nos habla Bernal (2008) sobre la concepción de Kandinsky sobre la pintura, que bien puede ser aplicada al drama: “Por eso, la pintura ha de concebirse como creación de seres pictóricos espirituales, forma y color, que generen un movimiento en el alma de un modo puramente pictórico. Solo de este modo la pintura llegará a ser un arte puro” (p.113).

“La música, al prescindir de lo práctico, es el arte más abstracto, supremo y ejemplar, al cual las demás artes (...) tendrán que seguir para llegar al lugar donde ella se encuentra desde hace mucho tiempo” (Bernal, 2008, p. 120) Intentos de aproximarse a esta pureza ya se han hecho:

La ópera es un drama al que se le añade como elemento principal la música, con lo que sufren fuertemente el refinamiento y la profundidad. Ambas partes están unidas exclusivamente desde el exterior. Es decir, o bien ilustra (en su caso, refuerza) la música el suceso dramático o se toma éste como ayuda para la explicación de la música (Kandinsky, 1921, p.117).

Ante esto, Wagner respondió subordinando la música al texto.

Los sonidos, como Schönberg (1928) plantea, no son otra cosa que vibraciones especiales del aire y estas hacen efecto sobre el oído. “Naturalmente, tal con-sonancia (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador” (Kandinsky, 1912, p. 23).

Este “ánimo del espectador” es lo que Schönberg (1928), considera el “nivel espiritual”, señala que esas resonancias, al combinarlas, también se producen en espacios más profundos de la emoción humana, señala:

Pero como esta capacidad no es inherente a cada sonido por sí mismo, tendría que ser posible provocar tales efectos con algunos otros materiales y bajo ciertas condiciones; tratándose como los sonidos; sabiendo unirlos en formas y figuras, sin negar con ello su sentido material (p. 108).

Lo apoyaría la observación que hace Kandinsky, (1912), en *De lo espiritual en el arte* cuando afirma que “Nuestra alma tiene una grieta que, cuando se consigue tocarla, suena como un valioso jarrón resquebrajado y reencontrado en las profundidades de la tierra” (p.22) .

En busca de estas vibraciones compuso Schönberg (1928) la ópera “la mano feliz” con el objetivo de “hacer música con los recursos de la escena”. Al principio de la ópera se observan doce manchas claras sobre un fondo oscuro, estas son las caras de seis hombres y seis mujeres, o más bien, según Schönberg (1928), sus miradas. Intentó allí estructurar un coro de miradas, y las conversaciones que estas tenían eran apoyadas por los colores sobre ellas, por las palabras cantadas por el coro real y los acordes musicales.

En la misma búsqueda, Sánchez (1999) cuenta que Gordon Craig, en 1900 y 1902 le prestó gran atención a la iluminación al poner en escena tres óperas barrocas para lograr hacer un teatro que fuera más como la música. “Para obtener las cualidades de los tonos particulares hay que introducir en la luz un elemento de tenuidad, de densidad, de opacidad y sugerir así calor, frío, cólera, miedo, etc.” (Artaud, 1978, p108).

Según lo que Sánchez (1999) recopila de textos de Hugo Ball (1927) : “Los sonidos (...) tienen una existencia más enérgica que la voz humana. (...) El órgano humano representa el alma, la individualidad en su odisea entre acompañantes demoníacos. Los sonidos representan los motivos ocultos, lo no-articulado, lo fatal, lo determinante” (p. 152).

Si un compositor deseara introducir un acorde extraño, nunca antes escuchado, tendrá que valerse de movimientos contrastantes, acordes opuestos deberían preceder al principal, con el fin de causar una conmoción en el oído y generar una emoción nueva; pero este movimiento es una ley que debe venir del oído mismo y no de la razón. (Bernal, 2008, p. 122).

No venir de la razón, la obra de arte, para sorprender, para conmocionar no debe salir por completo de la razón, lo resumiría muy bien Kandinsky, (1912): “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos” (p. 21).

Cuando en el arte parece haber diferencias irreconciliables entre dos disciplinas la música siempre surge como alternativa. “La musicalización simbolista de la pintura (...) tiene su paralelo en la atención de los creadores escénicos a la ordenación rítmica de los elementos” (Sánchez, 1999, p.345).

Lothar Schreyer (1916) analogaba la obra escénica a la composición musical, observando que cada elemento (forma, color y sonido) debía estar determinado por el ritmo, y dependía enteramente del ritmo fundamental de la obra final. “Hay ahí también una idea concreta de la música, donde los sonidos intervienen como personajes” (Artaud, 1978, pp 107-108).

Baty (1923) en Sánchez (1999) hace una separación de la expresión de las artes, según su visión, la literatura le proporciona a la pieza el verbo, la riqueza esencial, la razón; las artes plásticas recrean los mundos alrededor del hombre y pregunta:

¿Qué faltaría todavía? Lo que está por encima de la materia y de la razón, el misterio, lo desconocido, las presencias invisibles, el sentimiento inefable de nuestra participación en la universal armonía a alegrías o a dolores que ya no son solamente nuestros y que padecemos sin comprenderlos. Ésta será la tarea de la música (...). (p. 401).

Artaud (1978), comenta que lo primordial es romper la sujeción entre el texto y el teatro, para así recobrar la noción de un “lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (p.101).

En este lenguaje intervienen las entonaciones de las palabras, el lenguaje de los objetos, los gestos, los movimientos, las actitudes, se llega incluso hasta las combinaciones de palabras para transformarlas en signos y de ellos crear un alfabeto.

“Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos.” (Artaud, 1978, p102). Afirma que la escena es un lugar concreto que quiere ser ocupado y que necesita su propio lenguaje.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (Artaud, 1978, p42).

“El encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras” (Artaud, 1978, p. 142).

Pero sobre las palabras Baty (1926) aclara que no es que se quiera un teatro sin palabras, no se busca bajo ninguna circunstancia suprimir el texto de la obra, puesto que la obra está

sostenida en él. Se trata más bien de darle a los demás elementos que componen la escena un peso igual, no opacarlos con el lenguaje hablado, explorar las posibilidades que la mezcla de las diferentes artes posee.

El guión, es entonces, un elemento que dará base a la historia y sobre él las demás artes actuarán reforzando y enriqueciendo el mensaje, no subordinadas al texto sino como iguales, lo dice Ceballos (1995) en sus principios de construcción dramática:

De esta manera, un carácter, una acción y un ritmo escénico ofrece, a quien lo sepa transportar de su imaginación al texto, un campo de expresión sumamente rico, a través del cual los actores más adelante podrán provocar en el espectador numerosas reflexiones, sentimientos o estados de ánimo. (p. 134).

Artaud nos dice que la poesía es anárquica porque cuestiona las relaciones entre palabras y objetos, entre formas y significados (como Borges lo hace con sus oxímorones). Es anárquica porque obedece a un desorden que nos acerca al caos, en base a esto propone que se les dé a las palabras un sentido verdaderamente mágico, tendrán forma, no serán solo significado, en ellas habrá sensibilidad.

(...) el teatro de la crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad. Tales medios, que consisten en intensidades de colores, de luces o sonidos, que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, tonos especiales o una dispersión general de la luz, sólo pueden obtener todo su efecto mediante el empleo de disonancias. (Artaud, 1978, pp. 142-143).

Esas disonancias saltarán de un sentido a otro. Artaud plantea diferentes espectáculos del teatro de la crueldad, el primero de ellos se titula: la conquista de México, y es relevante su planteamiento, en él la escena estará ocupada por acontecimientos, no por hombres. Los hombres vendrán como por la emanación de ciertas fuerzas y se les verá en contraste con los acontecimientos. Pero, “el problema, teatralmente, es determinar y armonizar esas líneas de fuerza, concentrarlas y extraer de ellas sugestivas melodías” (Artaud, 1978, p.146).

“Pintura, escultura, danza, prosa, verso, canto, sinfonía. He ahí las 7 cuerdas, colocadas paralelamente en tensión sobre la lira del drama. Cada una tiene su registro (...) para

desarrollarse, el tema utiliza notas de todas ellas. (...)” (Baty, 1926, pp 35) Un equilibrio en el lenguaje es lo necesario para Baty, “volver a colocar la palabra en su puesto”.

“Las múltiples vueltas de la Serpiente de Quetzalcoatl son armoniosas porque expresan el equilibrio y las fluctuaciones de una fuerza dormida; y la intensidad de las formas sólo se da allí para seducir y captar una fuerza que provoca, en música, un acorde desgarrador” (Artaud, 1978, p.13).

Para Artaud (1978), se debe destruir el lenguaje para alcanzar la vida, representar las sombras verdaderas. “Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla” (p.14), como el ser humano tiene su sombra, su infamia.

ii. El personaje del actor

Según el trabajo investigativo de Álvarez (2005), Meyerhold, director ruso, trabajó en el teatro de Arte de Moscú con Staninlavsky como director del Teatro-Estudio, un espacio que sería completamente experimental y que, con la dirección de Meyerhold, se opondría por completo al naturalismo, intentando encontrar un teatro más puro y simbólico. En lugar de representar fielmente la realidad, el director ruso trabajó con símbolos que representaban lugares o momentos y a esto lo llamó “estilización:

Por estilización no entiendo la reproducción precisa del estilo de una época o de un acontecimiento determinado, propio de la fotografía. Al concepto de estilización, en mi opinión, está indisolublemente unida la idea del convencionalismo, de la generalización, del símbolo. Estilizar una época o un acontecimiento significa poner de relieve, con todos los medios expresivos la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado; significa reproducir los rasgos característicos escondidos, como resultan en el estilo velado de ciertas obras de arte. (Meyerhold, 1993, p.140).

Meyerhold, habla del “taylorismo” en el teatro y de cómo permite representar en una hora todos lo que hubiese llevado cuatro horas representar, tiene que ver también, como escribe Centeno (2005), con el Teatro de la Convención Consciente, otro experimento meyerholiano

que buscó con su técnica- además de alejarse del naturalismo- simplificar la escena lo más posible, “liberar al actor de la escenografía, y hundir la maquinaria teatral”.

Esto no quiere decir que no sea necesario esquema o que las palabras sobren, todo lo contrario, Meyerhold (1993) hace de ello una metáfora en sus *Textos teóricos*:

(...)Decía yo que la palabra está bordada sobre el movimiento; lo decía, y aquí insisto, porque en el teatro la palabra no sonará si no existe un buen esqueleto del escenario, un almacén de hierro. (...). A mí me fue fácil acoplar las palabras, porque las palabras son un bordado, no en el sentido del adorno, sino que están apoyadas en el movimiento y se hallan en la superficie. En vano se imaginan ustedes que el dispositivo escénico no da acceso a la palabra; las palabras están en la superficie, se transparentan, como el bordado, por eso son las primeras en llegar al oído. (p.45).

Este almacén en el escenario se logra mediante una buena estructura en el guión y en este sentido, Cynthia Whitcomb (2002), en su libro *Writing your Screenplay*, propone que los personajes deben tener un arco a lo largo de la pieza, pasar de una emoción a otra, crecer, aprender o cambiar [Traducción libre del autor].

El guionista debe ayudar a la construcción de este personaje, Syd Field (1995) plantea herramientas para ello, una de ellas es la biografía del personaje y una especie de análisis cuadrimensional como el que plantea Sergio Arrau, en el que se exponga el área social, vida familiar, costumbres y aspectos físicos del personaje. El actor, a partir de ello, podrá conectar y acceder al texto teatral desde otra perspectiva.

Así mismo, cada personaje posee conflictos y para estructurar el viaje del personaje a lo largo de la pieza, Whitcomb, C. (2002) los dividió en cinco niveles que van desde lo más superficial de un carácter a lo más interno, lo más puro del personaje.

En el primero de estos niveles el personaje no ve a su alrededor, sus problemas metafísicos, sus costumbres y creencias son más importantes que las del resto, sigue solo sus intereses. El segundo nivel es ya una relación de dos, el personaje comienza a salir de sí para centrarse también en otro. El tercer nivel es el grupal, sentirse parte de algo, pertenecer. El cuarto nivel

no se ve solo al grupo si no a la comunidad, cómo las acciones propias afectan a los otros, ya no se es egocéntrico. Por último se encuentra el nivel de humanidad, aquí el personaje tiene una fuerte conexión espiritual, ha encontrado su paz interior y es el bien de los demás lo que busca. (Whitcom, C., 2002) [Traducción libre del autor].

Ceballos (1995), plantea, en lugar de niveles, dos emociones opuestas y recomienda que los personajes se trasladen a lo largo de la pieza de una de ellas a otra, sin embargo se debe ser cuidadoso, pues para hacer el recorrido es necesario tener escalones, no se puede pasar del enojo a la alegría absoluta en un solo momento del guión, del enojo se pasa a la irritación, luego a la normalidad, más tarde el personaje está más animado y luego absolutamente feliz.

El actor, al interpretar debe tener claridad en cuando a este recorrido que deberá seguir su personaje, apoyado en el guión podrá desarrollar su propuesta y tendrá que estar dispuesto a convertir en persona a su personaje, analizando los conflictos como si fueran propios.

Kandinsky (1912), declara que la obra nacida de un artista que como ser humano lleva una vida sutil y compleja, despertará en aquel espectador que sea capaz de sentirlas, emociones que las palabras no pueden expresar. Meyerhold (1993) dice que para acceder a ese vínculo, se debe penetrar, descubrir la máscara interior del actor, ir “detrás de la acción en el carácter inteligible de la persona”.

El actor encuentra a través de los estados físicos por los que va pasando en el tránsito de su interpretación puntos de excitabilidad (garra, temperamento) que expresados por diferentes y diversos sentimientos revelan la máscara interior del actor, contagiando al mismo tiempo al espectador e impulsándolo a que revele la suya propia (Centeno, 2005, Biomecánica y Antropología Teatral) [página web en línea].

“Gordon Craig (...)escribió en una carta a su amigo Martin que los actores debían dejar de hablar y aprender sólo a moverse si querían devolver el arte a su origen. <<Actuar es Acción: la danza es la poesía de la acción>>. Craig formulaba así la idea de un nuevo teatro no dramático si no cinético” (Sánchez, 1999, p. 9).

Barba, un director italiano, fundó en 1964, el Odin Teatret, un grupo fundado bajo premisas aprendidas del teatro pobre de Jerzy Grotowsky. En el grupo el trabajo del actor era profundo, se eliminaban todas las distracciones externas y los intérpretes vivían aislados y solo a través de los espectáculos que ocurrían cada dos años, tenían contacto con el mundo exterior.

Solo una vez esto cambió fue, como señala Centeno (2005), en el segundo período del grupo, 1974. Aquí los actores, con la llegada de un nuevo grupo a su sede, se vieron recorriendo las calles y encontrando espectadores espontáneos que se reunían a su alrededor para pedir que cantaran historias, el grupo cedió y al terminar dicha representación, en lugar de aplausos recibieron una invitación de su público a escuchar sus canciones. Esta escena fue lo que dio pie al “trueque”.

Dice Barba (1986) en Centeno (2005) sobre esto:

No había teatro profesional. Y sin embargo la situación teatral existía: un punto en el tiempo que permitía reunirse, la ocasión de situaciones que incluían a gente desconocida que provocaban un impacto, creando relación, y atrayendo a otra gente. [Página web en línea].

Se busca entonces, lo que Kandinsky (1912) llamaría el sentido interno: “El mono se sienta y sostiene un libro ante los ojos, ojea en él, pone cara grave, pero el sentido interior de estos movimientos falta completamente” (p.21). El sentimiento del teatro:

Bajo la acción del espectáculo, la sala debe pasar por todo un *laberinto* [cursiva agregada] de emociones. El teatro no actúa solamente sobre el cerebro, sino también sobre el sentimiento. Así pues, si no es más que retórica y razonamientos, si presenta diálogos tomados de una dramaturgia limitada a las conversaciones, ya no es teatro, sino una sala de conferencias, y no lo aceptamos. (Meyerhold, 1993, p.57).

iii. La pared y el espectador

El concepto de la cuarta pared dentro del teatro lo toma Yagüe (2004) de Stanislavski y explica que hace referencia a una pared que no existe y a través de la cual dentro de un teatro

a la italiana (tradicional), el espectador ve lo que ocurre en el escenario. Esta pared separa al actor del espectador pero también permite su relación. Es la pared que permite la comunicación. “El entrenamiento de los actores perseguía construir metafóricamente esa pared. Se trataba de actuar “aislandose” del espectador para conseguir vivencias y emociones reales en escena con las que el espectador se pudiese identificar.” (Yagüe. 2004 p. 174).

En los aportes de Antoine, el más decisivo e importante fue el de la cuarta pared y Zola quería un teatro de verdad, en el que la acción no consistiera en alguna historia inventada para la ocasión sino en las luchas internas de los personajes donde no existiera una lógica de hechos, sino de sensaciones y sentimientos. (Salvat, 1983). Y para lograr esto:

Los actores en el escenario deben actuar como si el espacio abierto que deja el telón alzado; fuera otra pared. Por tanto se debe considerar que ese muro no existe y los actores deambularán por el espacio escénico como en una habitación rectangular cualquiera y se colocarán de espaldas o de perfil al público las veces que convenga. (Salvat. 1983 p. 71).

Según Pellentieri (2003), Ingarden, literato polaco, denomina esta escena de la cuarta pared como “mundo cerrado”, que viene de la técnica actoral stanislavskiana-strasbergiana en la que los actores se mueven por la escena como si nadie los observara.

El naturalismo había creado una eficacia e identificación de la obra dramática. Como el espectador se situaba en el “ojo de la cerradura”, la escenificación naturalista pretendía provocar que lo que ocurría en la escena tuviera una realidad y que esa realidad era la vida misma. A partir de ahí el espectador puede sentirse emocionalmente partícipe de lo que sucede y puede llegar a existir una relación directa, emotiva e intelectual de los mismos. (Sánchez, 1999).

Para Yagüe (2004) existía un problema ¿Por qué para poder compartir algo con el espectador había que ignorarlo? Es verdad que el actor debe situarse en un plano de circunstancias

imaginarias para poder crear vivencias y emociones intensas pero ¿no era posible mezclar ese plano real con el plano de la ficción?

Entonces, había que incluir al espectador en el encuentro, derribar algunos tramos de esa cuarta pared utilizando lo biográfico y lo confesional. Así se logra conseguir una distancia en el receptor con relación a la escena. Es entonces que nos damos cuenta que en este tipo de teatro el receptor debe participar más durante el espectáculo, ya que debía llenar algunos espacios que generalmente estaban ligados a lo psicológico. (Pellenttieri, 2003).

Es la ruptura de la cuarta pared propuesta por el naturalismo la que ofrece reformas en el teatro del siglo XX, cosas nuevas que alteran el concepto de teatro y replantean la relación que existe entre actor y público, dice Macchia en López (2011):

En la crisis del naturalismo descansaba el porvenir mismo de su teatro. Primer acto de aquella crisis era la caída inexorable de la cuarta pared, erradicada de la conciencia del actor y de la ilusión del público, y la disolución del espacio teatral cerrado, tan querido por los experimentos de Stanislavski. No se debía prolongar la existencia de algo que no existe y que no debe existir. Si, en uno de sus últimos trabajos (*Quando si è qualcuno*), [Pirandello] volvió a considerar la cuarta pared, empezó de verdad a levantarla, de modo simbólico pero también concreto, entre el público y el escenario. La derrota del verismo, de la confianza en la representatividad de lo “real”, habría señalado una vía obligada para la renovación del teatro y la aceptación de una más explícita “teatralidad”. No se requería seguir con la atención concentrada sobre la figura del actor, tenso siempre por la inalcanzable pretensión de alcanzar el máximo estándar típico del “como si no actuara”; ni seguir aceptando la multicitada concepción de la impersonalidad en la obra de arte moderno.

A partir de todo esto, Sánchez (1999) afirma que el espectador debe dejar de tener la impresión de que es un simple observador pasivo, sino que más bien debe sentir que se encuentra en una estrecha relación con lo que sucede en la escena y que incluso él forma parte del desarrollo de los acontecimientos. Por lo tanto el telón debe desaparecer y los actores deben entrar a través de la sala, atravesando al público.

Es entonces cuando el actor debe comenzar a entrenarse buscando construir esa imaginaria cuarta pared pero a su vez poder destruirla. El actor debe trabajar aislado del espectador para

luego romper ese aislamiento dirigiéndose directamente a él. Se construye una ilusión con el personaje para después destruirla con el actor, que exista una comunión emocional entre el actor y el espectador y estos pudieran mirarse a los ojos. (Yagüe 2004).

Que la ruptura de la cuarta pared significaba un aislamiento de la escena respecto a la sala es evidente. En realidad, la cuarta pared funcionaba al mismo tiempo como distancia y como nexo: permitía una conexión con lo real. Desde el momento en que lo escénico perdía la relación con lo real, quedaban rotos los vínculos entre la obra escénica y el espectador: nada había en común entre ellos. Lo que el público veía ahora no era ya la realidad a través del teatro, sino la realidad misma del teatro, que le era absolutamente extraña, a no ser que estuviera familiarizado con los códigos propios del lenguaje teatral. La autonomía de la escena conducía inevitablemente al elitismo. De ahí que, simultáneamente a la negación del realismo, los creadores escénicos se esforzaran en restablecer los contactos con el público, de una forma, además mucho más radical que los naturalistas. Y esa urgencia por restituir la inmediatez escena-sala la que les llevó a la recuperar la antigua dimensión ritual y la concepción del espectáculo teatral como acto de culto. Ahora bien, ¿podía la experiencia estética en sí misma sustituir a la dimensión religiosa que heterónomamente fundaba la ritualidad del teatro primitivo y propiciaba la unidad creador-público? A lo que recurrieron los creadores escénicos de los primeros años de siglo fue a disfrazar esa experiencia estética pura bajo diversas máscaras: el sueño, la religión, la revolución, la historia (...) (Sánchez, 1999 p. 102).

Se trata de estimular a los participantes que no son actores a expresar también sus experiencias a través del teatro. Desde las implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone a transformar a un espectador que es pasivo en un espectador, protagonista de la acción, quien a partir de lo que ve va a reflexionar sobre su pasado, modificar su realidad en el presente y crear un futuro. El espectador solo observa, el espectador observa para actuar en la escena y en la vida. (Capena, s.f).

El teatro deberá exaltar a sus espectadores, hacerles olvidar esa monotonía de la cotidianidad, arrojándose a través de un tobogán de sensaciones. Tocar esa sensibilidad del público y conectar con ella, explorando y revelando por todos los medios las ramificaciones más perezosas; creando redes de sensaciones entre el escenario y el público y que la acción escénica invada todo el espacio. (Sánchez, 1999, p. 125).

El público de alguna manera puede convertirse en cómplice en el momento que tome conciencia de lo negativo de ciertos procederes sociales a través de una risa irónica que lo delate. (Pellentieri, 2003).

Se crea una fusión que comprende al espectador, quien se amalgama y representa una parte más pasiva de la obra, se debe rechazar todo lo que produzca una embriaguez indigna u ofuscada. Esta obra didáctica que está hecha para la autocomprensión de los autores y todos los que participan de forma activa es aquella en la que público debe colaborar en el experimento siendo un receptor, sino lo hace simplemente estaría presente. (Sánchez, 1999, pp 267).

Las obras dramáticas y el modo interpretativo deben transformar al espectador en un hombre de Estado, por lo que no se debe apelar al sentimiento del espectador, ya que esto le permitiría reaccionar estéticamente, sino a su razón: el actor tiene que distanciar del espectador los personajes y los acontecimientos de modo que estos le llamen la atención. El espectador tiene que tomar partido en vez de identificarse (Sánchez, 1999 p. 269)

Pirandello es uno de los que indagó sobre esta tendencia, en su obra “Cada uno su manera” quiere que los actores se fundan con los espectadores, son siempre los actores en el escenario quienes juegan el papel de espectadores. En cambio en “La carpa” se permite que el mismo público actúe como público con una escenografía viva que todos los espectadores pueden mirar y en la que se reflejan las emociones de los que asisten. (López, 2011).

Cuando Pirandello suprime la división imaginaria y pide que todo el espacio físico del teatro se convierta en escenario se crea un paso decisivo para abandonar la representación realista y crea un nexo entre la escenografía y el teatro. (López, 2011).

El tema del escenario en la ruptura de la cuarta pared permite evitar el aislamiento y conseguir una comunicación mucho más directa con el público. La transformación del espacio teatral deriva de la supresión de las barreras entre sala y escenario. (Sánchez, 1999, p34).

Pero para sugestionar al público no era necesario abandonar los teatros. Algunos directores prefieren quedarse dentro sin renunciar al cambio. Fue Meyerhold (1993) el primero en

explorar las posibilidades de la utilización al máximo del espacio teatral convencional, quería convertir el teatro en un lugar de encuentro y en un foro de discusión. (Sánchez, 1999, p36)

(...) Reinhardt había hecho la experiencia de trabajar en espacios no convencionales. El más interesante: el circo Schiman, donde en 1910 presentó su Edipo Rey ante más de 5.000 espectadores. El teatro circular, según Reinhardt, permitía que el público abrazara el acontecimiento representado, que el público participara orgánicamente en el espectáculo como en una celebración ritual (Sánchez, 1999, p 34).

Si se fusiona la escena y la sala y se reemplaza por un único lugar, sin sillas que obstaculicen el espacio de ninguna manera para que allí se desarrolle la acción. Es así como se creará una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador y permitirá que el público se sitúe dentro de la acción misma y sea rodeado y atravesado por ella. (Sánchez, 1999, p204).

El director tiende un puente entre el espectador y el actor. Al llevar a la escena como quiere el autor, amigos, enemigos, amantes, debe trazar con poses y movimientos un dibujo capaz de ayudar al espectador, no sólo a escuchar las palabras, sino a penetrar en el diálogo íntimo, secreto (Meyerhold, 1993, p. 1).

Es el director quien debe orientar al actor, este debe convertirse en un puente entre el espíritu del autor y el intérprete. El actor estará solo frente al público y es a partir de este encuentro que se enciende la verdadera llama del arte. El autor, el director, el actor y ahora el espectador se convierten en los cuatro creadores de un montaje teatral. (Sánchez, 1999, p. 289).

Si el director profundiza el tema y capta el diálogo interior de la obra, este puede proponer al actor movimientos que ayuden al público a advertir el diálogo como lo escuchan el director y sus intérpretes. (Meyerhold, 1993).

A este cambio de la actitud del espectador corresponde la representación de las actitudes humanas en escena; la eliminación del material mímico a cambio de las relaciones. El individuo pierde el protagonismo. Del individuo aislado no se deriva ninguna relación; entran por ello en escena los grupos, ellos cuales o frente a los cuales el individuo asume determinadas actitudes

que el espectador estudia, el espectador en cuanto a masa. O sea, que también desaparece el individuo en cuanto espectador y pierde el protagonismo, deja de ser una persona privada que asiste a la actuación ofrecida por las gentes de teatro, que hace que se le represente algo, que disfruta con el trabajo del teatro: ya no es un mero consumidor, tiene que producir. Sin su colaboración activa, la representación se queda a medias. El espectador, incluido en el acontecimiento teatral, es teatralizado. Así, el espectáculo tiene lugar no tanto dentro de él como con él, y así el teatro contemporáneo, en cuanto mera empresa de negocios que se beneficia de la venta de diversiones vespertinas, ha configurado un colectivo de compradores, consiguiendo un resultado meramente cuantitativo (...) (Sánchez, 1999, p 273).

Nada de esto significa que el espectador va a olvidar que tiene ante sí un actor y el actor no olvidará que tiene ante él una sala (Sánchez, 1999, p. 289). Afirma Marinis (1988) que en el happening existe el aspecto de la deconstrucción del público, una búsqueda de los artistas por tener un contacto distinto, mucho más íntimo y de participación con él. Una de las estrategias que más se utiliza para eliminar al público es incluirlo con una participación activa de lo que sucede en escena en la que se puedan activar no sólo los sentidos de la vista y el oído, sino también el olfato, el gusto y el tacto. Es válido utilizar como recurso, pedirle a los espectadores que realicen acciones determinadas, por lo general simples (como barrer el piso o leer el diario).

Meyerhold (1993) no dudó en introducir en los teatros recursos que le permitieran una mayor comunicación con el público, por lo que recurrió a la tecnología: escenarios giratorios, estructuras con ascensores, cintas transportadoras, proyecciones de cine o imágenes estáticas. (Sánchez, 1999, p36).

La atracción como aspecto teatral es todo aquello que lleve al espectador a una acción sensorial o psicológica, que están matemáticamente calculadas para obtener determinadas conmociones emotivas de los individuos que observan y que estas mismas conmociones lo lleven directamente a la conclusión final. Esto quiere decir que hay que situar al espectador, orientarlo en la dirección deseada. (Sánchez, 1999, p. 330).

El objetivo último de Artaud, como el de Schreyer, es la abolición de las distinciones y la unificación del espectador, el actor y el campo místico más allá del acontecimiento escénico en una transfiguración o purgación.

De este modo redefine Artaud el concepto de catarsis, invirtiendo claramente la intención aristotélica: es el efecto físico y no psíquico del espectáculo escénico el que provoca la transformación del público no por una liberación interior, sino por una liberación colectiva (Sánchez, 1999, p 39).

Sánchez (1999) comenta que el teatro a la italiana seguirá existiendo para representar aquellos dramas singulares de autores que escriben sus obras para este tipo de teatro, pero el teatro a la italiana no es el teatro del futuro y el dramaturgo del futuro no escribirá sus obras para un espacio tan limitado con aquel que cuenta con una cuarta pared.

MARCO METODOLÓGICO

III. EL PROBLEMA

a. Planteamiento del problema

A partir de la investigación se lograron identificar en la vida de Borges aspectos que se reflejan en sus textos, la propia vida del escritor es un laberinto y un espejo, en él los tiempos se mezclan y se bifurcan, las anécdotas de la vida se convierten en ficciones y llega un punto en el que a él mismo le cuesta distinguirlas. Una vez identificados estos aspectos en los que su vida y su obra se mezclan es posible crear una pieza a parte en la que sea posible desdoblar a Borges y convertir todas sus facetas en personajes, la ruptura de la cuarta pared es casi imprescindible, para Borges todos los destinos y tiempos convergen, es imposible presentar una pieza en la que se separe el destino y el tiempo de los espectadores y los actores, pues todos ellos son parte del laberinto que se dibuja en el teatro.

b. Objetivos

i. Objetivo General

Realizar un guión original para teatro con transformación de la cuarta pared basado en elementos recurrentes de la vida y obra de Jorge Luis Borges.

ii. Objetivos Específicos

1. Indagar en la vida y obra de Jorge Luis Borges
2. Estudiar la construcción de la obra dramática
3. Investigar sobre la cuarta pared en el teatro y aspectos afines

c. Justificación

La literatura produce sensaciones profundas en el ser humano, permite desbloquear emociones que sus dueños desconocen, gracias a ella se producen intensas reflexiones que pueden incluso afectar los modos de vida, las decisiones y la forma de pensar de sus

espectadores. En el ámbito social, el arte crea conciencia, de una forma muy intrínseca en algunos casos, de manera explícita en otros.

La sociedad actual parece tener la necesidad de recuperar la conciencia de sus emociones, es por ello que se busca explorar un camino para lograrlo, en este caso, el camino es Jorge Luis Borges. Cada expresión artística tiene su forma muy particular de lograr esta sensibilización dependiendo de los recursos con los que se cuente, cada una conecta con lo más primitivo y emocional del ser humano.

El objetivo de este proyecto es transportar todas esas reflexiones y emociones impresas en las palabras de Jorge Luis Borges a un guion para montaje teatral. Mediante la ruptura de la cuarta pared y utilizando las herramientas de la escena dramática, se sustituirán sus palabras por acciones que tendrán al final la misma repercusión en el público, que estará tan sumergido en la pieza que las sensaciones y reflexiones lo alcanzarán en todo momento. Más que un espectador, será parte de la emoción y sus consecuencias.

d. Delimitación

Para este trabajo de investigación se realizará un guión para teatro con transformación de la cuarta pared, estará basado en la obra del escritor latinoamericano Jorge Luis Borges. Se construirá un guión con los diferentes géneros literarios que el autor exploró en su vida. El guión será escrito a partir de personas reales entrelazadas con personajes de sus cuentos, que a su vez reflejarán facetas importantes de la vida y personalidad del escritor. Por otra parte los argumentos a tratar dentro de la pieza girarán en torno a problemas de distintas épocas, algunas importantes para el escritor y otras para las tesis. Su poesía y sus milongas serán el apoyo de muchas escenas, frases recitadas en momentos específicos impulsarán la sensación creada en el momento.

El producto está planteado como un guión para pieza teatral de entre 20 y 60 min de duración que abarque la obra de Borges desde sus inicios en 1923 hasta su final, 1985 y la manera en la

que sigue vigente. Con el movimiento de la cuarta pared se busca crear en el espectador sensaciones poderosas que enriquezcan y argumenten el hilo de la historia, incluyendo al público físico y sentimentalmente dentro de la misma. Se explorarán para ello otros elementos narrativos como la expresión corporal y la música.

IV. CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO

a. De la historia

Esta historia parte de la investigación de Francisco Acevedo, un periodista argentino que durante años de su vida se enfocó en la búsqueda de lo que él llamaba “El verdadero Borges”. Francisco, en la última etapa de su investigación, cubrió el rodaje en 1975 de un documental sobre Borges en el que el propio autor actuaba uno de sus cuentos más autobiográficos, “El Sur”.

El documental, “Borges: un destino sudamericano” fue proyectado en pocas ocasiones, siendo la última conocida en 2007, el 9 de mayo. No se pudo acceder a él, pero sí a grabaciones de voz de Acevedo en el último día de filmación. Para escribir el guion se tomaron como referencia estas notas de voz, sin embargo, su calidad no es la mejor y mucho del contenido se pierde, con el guion se quieren recrear estos momentos.

Se identificaron las voces de cinco personas, tres de ellas localizadas en registros (El director de la pieza, José Luis Di Zeo, la compañera sentimental de Borges para esa época, María Kodama y el periodista Francisco Acevedo) y otras dos que permanecen anónimas (Un tercer hombre y un muchacho que se presume, fungió de camarógrafo).

b. Del instrumento-autor

Para avanzar en la descripción de los instrumentos utilizados es importante destacar ciertas cuestiones con respecto la historia. Primero, quienes interactúan en el guión son personajes, no personas. A pesar de estar escritos partiendo de interacciones e investigaciones sobre personas, muchas de las acciones son ficción pues, aunque se intentó, el espíritu de Pierre Menard no se apoderó de las tesis.

Cada una de las personas fue convertida en personaje al asociarla (y enriquecerla) con tres elementos: un momento de la vida de Borges, uno de sus cuentos y uno de “los otros Borges” que se describen en el marco teórico. Esto permitió construir relaciones más claras entre los personajes creados a partir de las conversaciones escuchadas. Al entender cómo se relacionan entre sí y cómo conviven las diferentes caras de Jorge Luis Borges se logró desdoblarlo en 5 personajes distintos (aunque facetas de Borges hay muchas más) .

Como en el teatro de la crueldad de Artaud (1978), la escena está ocupada por acontecimientos en forma de personajes, por acontecimientos de la obra borgiana, por acontecimientos en sus textos, de su vida, cada personaje es un espíritu de una época, es un símbolo más que un personaje, el personaje es la obra total.

Los cinco cuentos principales utilizados fueron: *La casa de Asterión*, *Las ruinas circulares*, *La escritura del Dios*, *El Sur* y *Pierre Menard, autor del Quijote*. A cada persona se le adhirieron características de los personajes principales de las narraciones en dimensiones más superficiales como lo son el físico, las manías y el estilo de vivienda.

Las cinco etapas de la línea de tiempo de Borges fueron: 1800, el tiempo de sus antepasados gauchos; 1910, su infancia; 1953, año en el que comienza a escribir ficciones después de su accidente; 1986, sus últimos años y 2015, la contemporaneidad en la que Borges sigue vivo a través de sus escritos y a través de sus lectores. Junio de 1975 es la fecha de grabación del documental en la que confluyen todos los tiempos mencionados, a ese día de rodaje cada personaje transporta no solo sus conflictos personales sino también los conflictos de su época.

Los cinco Borges que se encuentran separados en el guión son: El Borges biográfico de la memoria, esto es, el escritor de herencia romántica, de cuentos de héroes y duelos, de milongas y antepasados militares; el Borges biográfico de la biblioteca, representando al niño frágil, asiduo lector, cuyo paraíso es una biblioteca, tímido, retraído, de padre anglosajón; el Borges narrativo que se explica por sí solo, el Borges simbólico y el Borges personaje. Las

dimensiones más profundas de los personajes, sus conflictos ocultos y sus móviles fueron desarrollados a partir de las características de estos Borges.

Al ser los personajes los guías de la línea narrativa y los portadores del conflicto en la pieza, es primordial la profundización de su estudio; Lajos Egri (2010) autor de “El arte de la escritura dramática” planteó tres dimensiones de los personajes: La física, la psicológica y la social, en base a ellas se construyeron los personajes, siguiendo la guiatra de los tres elementos mencionados anteriormente y la biografía real de las personas que participaron en la filmación.

Pero además de ello, se tomó en cuenta para la construcción del conflicto una cuarta dimensión que plantea Sergio Arrau: la dimensión teatral, se realizó, finalmente, un análisis cuadrimensional de los personajes.

Para este trabajo se ha realizado una reinterpretación de los niveles de conflicto propuestos por Cynthia Whitcomb (2002), en la que se busca realizar la construcción del personaje de afuera hacia adentro, a cada personaje se le han asignado cinco niveles, pero en lugar de ser un arco o recorrido, se ha planteado que sean capas que poco a poco los personajes irán perdiendo. Por ejemplo, al iniciar la pieza todos los personajes se encuentran en lo que se ha denominado nivel metafísico, es decir solo se observan los problemas más superfluos de los personajes, que, como Whitcomb plantea, contienen sus valores y creencias sin ser compartidas.

En el segundo círculo histórico-familiar, esta capa desaparece y vamos dando un vistazo a lo que son los personajes en su relación con el otro, la manera en que sus creencias chocan y cómo su historia los afecta. La tercera esfera va dirigida a lo social, la manera en la que los personajes (y la pieza en general) sacan lo mejor y peor de sí en una situación de crisis. El cuarto nivel va al conflicto que mueve realmente al personaje, aquel que no revela con facilidad pero que los demás pueden ser capaces de ver, el personaje se descubre en este círculo, nota qué cosas de sí mismo debe cambiar.

Por último, está la anécdota privada, eso que únicamente sabe el personaje de sí, aquello que nadie va a llegar a averiguar porque encierra en sí toda la verdad y toda la esencia, en ocasiones los propios personajes no son conscientes de ello, pero cuando lo ven llegan al nivel de divinidad y espiritualidad del que Whitcomb habla.

Estos conflictos de los personajes han sido creados a partir de los propios conflictos de los distintos Borges y siguiendo una estructura hacia adentro, desde los más superficiales hasta el más interno, aquel que la audiencia solo sospecha. Se va de lo macro a lo micro.

El arco de cada personaje, por su parte, se parece más a lo planteado por Edgar Ceballos (1995) en sus *Principios de construcción dramática*. Se va de una emoción a otra con los diversos matices que esto trae consigo.

La grabación del día de rodaje del documental tiene conflictos aparentemente irrelevantes, cambios que parecen triviales y naturales, formas de desenvolvimiento usuales en un rodaje, sin embargo, como Ceballos (2005) "(...)el más pequeño desorden crea pequeños incidentes (...) que obligan al personaje a darse a conocer" (p. 137) y uno de los objetivos primordiales es mostrar un amplio aspecto de los personajes, descubrir todas las dimensiones posibles, sus caras y reacciones, solo así se conocerán los aspectos que encierran todos estos trozos divididos de Jorge Luis Borges y solo así el periodista logrará su objetivo principal: encontrar al verdadero.

Para destacar los caracteres es importante elegir situaciones contrarias a ellos, es por ello que los conflictos se han creado partiendo de los personajes ya delimitados y diferenciados. El contraste entre personajes es también fuerte, tanto social como moralmente, la creación de cada uno de ellos estuvo ligada a su relación con los otros. Es decir, ¿cómo reaccionaría el Borges biográfico de la memoria frente al Borges biográfico de la biblioteca?, ¿esas dos partes de Borges se atraen o se repelen?, ¿se buscan inevitablemente el Borges personaje y el Borges narrador?, ¿es profundo el Borges simbólico?, ¿o es retraído?

Todas esas preguntas fueron contestadas para construir las relaciones que desencadenan los conflictos. Los personajes funcionan como una unidad, son parte del mismo todo, un personaje desdoblado en varios, Jorge Luis Borges dividido en todos sus demonios, sus ángeles y sus contrastes, todos diferentes y a la vez inseparables. “(...) como una partitura, orquestrará estos caracteres en grupos o individuos de modo que genere un gran movimiento donde existan otros más pequeños (...)” (Ceballos, 2005, p169)

Ceballos (2005) presenta las contradicciones interiores y exteriores del carácter como creadoras de conflicto y con su batalla constante es que se ha buscado introducir a la pieza diferentes intenciones y presiones. Para Ibsen, la fuerza, la determinación y la dirección del carácter central es lo que hace responsable el conflicto.

Para mostrar a los personajes, introduce el elemento de la perturbación, es decir, el carácter humano y aquello que le causa dolor, sufrimiento o incomodidad producen juntos el motivo, que conducirá a una intención (estas fuerzas deben ser pares) para lograr un objetivo (su objetivo dramático en la pieza, la dimensión dramática de Arrau) y ese objetivo produce un conflicto que desemboca en una lucha. Es este el proceso que se busca en todos los personajes del libreto.

En la pieza hay dos tipos de conflicto: complicaciones y contraintenciones, la primera es circunstancial, detalles del rodaje que se escapan de las manos de los participantes; y la segunda, es la intención de otro de bloquear el camino adrede.

Por supuesto, otro de los instrumentos utilizados fue la propuesta narrativa del mismo Borges. Edgar Ceballos (2005) habla sobre el estado inalterado (punto de partida, rompimiento del equilibrio) y el estado armónico (punto de llegada, de nuevo equilibrio), para realizar el texto dramático, se analizó si esos puntos existían en la obra de Borges y de existir, cuáles eran. Esta es una estructura utilizada en textos clásicos y siendo Borges un escritor clásico, en ellos se apoya.

En el nuevo lenguaje teatral para realizar una “creación total” que Artaud (1978) planteaba, debía encontrarse un método para anotar el nuevo lenguaje encontrado y en este caso el método es la transposición del lenguaje y los recursos narrativos de Borges a la obra, su eterno retorno, sus recursos literarios, su vida, su obra.

Usualmente en sus obras, como lo reflejan *Las Ruinas Circulares*, ese punto de equilibrio no es más que de eterno retorno, de volver al punto de inicio, el punto de partida y de llegada se unen, formando un ciclo. Es por ello que cada uno de los círculos en los que se divide la pieza vuelve al lugar en el que inició, la llave para entrar a la siguiente circunferencia del laberinto es llegar de nuevo al punto de partida, así, cada vez que se deja un círculo atrás se lleva al siguiente un fragmento de él, se desdobra y sigue presente en otra etapa.

Tal como sucede en “El Jardín de los senderos que se bifurcan”, se crea un laberinto de palabras y con ellas se marca el punto de entrada a una nueva etapa del laberinto, solo deja esto de ocurrir cuando se llega al centro, al último círculo: “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de los senderos que se bifurcan” (Borges, 1974, p. 472). Dice Borges en pocas palabras que le deja su obra a todos los porvenires, cada paso dentro del laberinto verbal en el guión arrastra consigo las palabras que le dieron inicio, arrastra porvenires y al llegar al centro ya no hay más nada, entonces como Borges, deja su obra a todos los porvenires, menos a uno.

Las repeticiones de palabras en los inicios y finales de los círculos funcionan también como el hilo de Ariadna sobre el que Borges también escribe, ayuda al lector a adentrarse en el laberinto y tal vez aquel que esté atento no llegue a perderse.

La puesta en escena está planteada de forma circular y la obra se desarrollará desde los extremos del círculo a su interior, los espectadores rodearán a los actores y cada circunferencia tiene solo una puerta de entrada, la cuarta pared existe, sin embargo, se cambia constantemente de lugar, cada puerta es un movimiento de la cuarta pared, lo que da la sensación de inexistencia de la misma al espectador, se quiere un intercambio con el público, un trueque, como en la compañía teatral de Barba.

Es lo que hace Borges en su obra, cambia de lugar la visión del lector sin que este lo note y logra perderlo en el laberinto. Lo hace en “Tlön Uqbar, Orbis, Tertius”, inicia el texto desde su perspectiva para luego adentrarse en un apartado único de la Enciclopedia Británica y convertirlo en un mundo, en una historia a parte, en metaliteratura, así, cada círculo es un mundo con su propio protagonista y su propia cuarta pared.

Se busca, como Kandisky (1912) indicaba, llegar al rincón más puro del alma humana, siendo esta un laberinto, la única manera de llegar a esa identidad es creando una obra que se asemeje al laberinto interno del espectador.

Se utilizó el montaje de atracciones de Eisenstein, con el que se intenta, a través de acciones no necesariamente vinculadas a un acontecimiento, vincular al público a un efecto temático final. No todas las acciones de los personajes siguen un camino estipulado, pero cada una de ellas se da en pro de un sentimiento general de la pieza.

Creando este vínculo en el que espectador sienta la pieza como suya, se logra el reflejo, el espejo. Hay en el fondo de toda obra artística una verdad secreta, Borges oculta en el centro de su laberinto su verdad y en “Los otros Borges”, la respuesta se encuentra en el centro del laberinto escénico y verbal planteado.

Ahora, volviendo a teórico de la dramaturgia, también se toma la premisa de Ceballos (2005) de que una historia es una serie de información sobre personas y hechos y con ella se justifica el uso de textos y personajes de Borges para construir los diálogos, las acciones y los caracteres, todos basados además, en momentos de la vida del escritor y en rasgos de su personalidad, todos están cuidadosamente delimitados pues la obra es : “el arte de la selección de información” y para ello se debe conocer muy bien toda la información que se tiene, esta pieza es casi biográfica.

Es de corta duración, pero tiene muchos elementos en su construcción, Es un teatro sintético, “Es decir, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos

innumerable situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos” (Marinetti y otros, 1915).

El concepto de división de conocimiento es también utilizado, cada personaje tiene y sabe algo que el otro no, pero en conjunto forman al escritor que los ha creado, en el que convergen, el periodista busca información que todos los demás poseen y solo puede completarla encontrando el trozo de verdad que sabe cada uno y desconocen los demás, cada uno es al final el propio Borges que los engloba.

La transición de Egri (2010), relaciona dos elementos opuestos mediante un arco por el que pasa el personaje y así, cada uno de ellos en el texto inicia en un extremo y termina en otro. El antagonista del periodista y de todas las personas-personajes, terminan siendo ellos mismos divididos en partes, el antagonista es el cúmulo de Borges (personajes) que no lo dejan acceder a sus verdades.

Borges, en su narrativa, siempre sorprende, sus finales, a pesar de ser anticipados con distintos recursos literarios durante todo el relato, suelen ser inesperados, como apunta Ceballos: “(...) hace preparativos secretos que conducen a algo inesperado”, sin embargo, no lo hace sin fundamentos, al releer, se nota que las pistas estuvieron durante todo el camino y esa característica de la sorpresa relativa es algo que se busca en la pieza a crear.

Con respecto al lenguaje, el instrumento será, una vez más, Borges, sus poesías, cuentos y ensayos servirán de base para conceptos a desarrollar y su tono narrativo será el utilizado, es esta una manera de unificar a los personajes contratantes. “El autor tiene que diferenciar a sus personajes por el lenguaje; pero sin olvidar que todos ellos están a la vez sujetos a una unidad” (Ceballos, 2005, p. 223). Se hace uso del oxímoron, una de las figuras literarias predilectas del autor.

Cada uno de los personajes del guión posee diferentes niveles de conflicto (metafísico, histórico-social, familiar, íntimo y la privada anécdota) estos crean círculos alrededor de ellos, van de afuera hacia adentro respectivamente, siendo la privada anécdota la dimensión más

secreta del personaje. La duración de cada escena es proporcional al tamaño del círculo de conflicto, la primera escena es más extensa que las demás por ser el círculo más externo y la última es la más corta de todas por tratarse de la última figura.

A su vez, la pieza tiene su galaxia de conflictos propio y cada uno de los anillos que la conforman están liderados por uno de los caracteres de la obra, corresponde este liderazgo al conflicto que domina de manera más clara al personaje.

Por ejemplo, Francisco, representado por *La casa de Asterión*, por el Borges personaje y por el año 2015, detona el conflicto metafísico de la pieza y durante su desarrollo es él el protagonista del momento, al introducirse a un nivel más profundo de conflicto el liderazgo es transferido al camarógrafo y así hasta llegar al más profundo..

Gráficamente estas intersecciones de círculos simbolizan al laberinto borgeano y el movimiento hacia adentro de los mismos que existe en la pieza; la llegada al centro del laberinto. Cada relación crea una posibilidad diferente de conflicto y de escena, los tiempos en la obra se entrelazan, se bifurcan y se unifican, la obra busca ser un *jardín de senderos que se bifurcan*, un laberinto de símbolos.

“Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos.” (Artaud, 1978, p. 102).

c. De los personajes

i. Francisco Acevedo

Este personaje está basado en “La casa de Asterión”, es un hombre de clase alta, que viene de una familia adinerada, (al igual que Asterión, hijo de una reina). Además,

representa la época en la que vivimos, los conflictos por los que un joven venezolano pasa, la migración, la violencia. Sin embargo, estos aspectos están camuflados bajo la situación Argentina de 1970, la guerra de guerrillas, los secuestros y desapariciones, el antiperonismo y peronismo. Lidera el conflicto metafísico.

Es un periodista que ha sufrido una pérdida (su hermano mayor, su ídolo, ha desaparecido), el periodista está seguro de que las guerrillas y la violencia se lo han llevado, las repudia por completo. Es antiperonista y un demócrata, sus reportajes en su periódico han sido cada día más críticos, están poniendo en peligro su vida y trayendo dificultades a su editorial, por ello, esta toma la decisión de sacarlo del país, él no quiere irse, pero tiene que hacerlo, por su seguridad.

Causalmente, Borges estuvo en la misma situación en la Argentina de Perón, Leonor Acevedo, en la correspondencia que mantuvo con una sobrina escribe: “Cerca de la una, cuando llamó una voz figurada que no puedo decir que era de mujer o de hombre: mañana su hijo será secuestrado, los de izquierda, ¿Te imagines mi terror en ese momento?”

Nadie sabe que el periódico le ha pedido a este periodista, casi exigido, que se marche de Argentina, él comenta su decisión de irse como personal. Pero antes de emigrar, le pide al periódico la oportunidad de hacer una última investigación, alejada de la política y luego se irá. Esta investigación es para honrar a su hermano, quiere encontrar al verdadero Borges, es así que llega a cubrir el rodaje de una película en la que el autor en personaje, interpretará uno de sus cuentos, “El Sur”.

Pero la verdad es que su único apoyo no está, su hermano está desaparecido y ahora se siente como Asterión, solo, en una casa que parece un laberinto, en la que todas las paredes y todas las puertas parecen infinitas. Dice Asterión: “La casa es del tamaño del mundo, mejor dicho, es el mundo”, y así se siente este personaje, que al igual que el minotauro, no sale de su casa, por lo menos si no es necesario, está, como Asterión, atormentado.

Sufre, sus noches se hacen largas sin su hermano, pensando si estará vivo, dónde estará, como Asterión, quiere una redención, quiere dejar de estar solo, de sentirse en un laberinto, tiene distracciones, pero eso no le quita la tristeza. Sueña en las noches con “otro Asterión”- su hermano- que viene a visitarlo y a charlar con él.

“Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocaremos en otro patio o bien decía yo que te gustaría la canalta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás como el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.” (Borges, 1970, pp.569)

ii. José Luis Di Zeo

Este personaje está basado en *Las ruinas circulares*, representa al Borges narrativo, el personaje creado por Borges para escribir, el hombre creado por otro hombre, como diría Borges en *Las ruinas circulares*. Es el director del rodaje, representa el momento en el que Borges se aventuró a escribir ficciones. Lidera la privada anécdota.

José Luis no sabe nada de Borges, no lo ha leído ni le ha interesado hacerlo, pero un día sueña con él y en su sueño, el autor le pide que lo filme. José Luis, creador por naturaleza (como el protagonista de ruinas circulares), se obsesiona con la idea, de la misma forma en la que el personaje de la historia lo hace.

“El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma (...)”(Borges, 1974. pp.451)

Es un director con una técnica muy particular, él creó su propio lenguaje audiovisual, al igual que Borges creó su propio lenguaje narrativo, como Pligia lo señala en sus conferencias. La verdad es que no es todo lo que aparenta, como fue Borges en esa exploración e las ficciones,

este personaje es seguro en apariencia pero muy inseguro en realidad con respecto a sus habilidades de dirección.

Tiene rituales particulares y guiños que nos recuerdan al soñador de las ruinas circulares, como besar todo lo que encuentra. Como este personaje, José Luis viene hasta Argentina de muy lejos, de un país nórdico, para ser más específicos, de Polonia: “(...) pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña (...)” (Borges, J., 1974, pp.451).

Desde pequeño estuvo obsesionado con sus sueños, sentía que todos eran realidad o posibilidad, se cree capaz de crear mundos y hombres tan solo cerrando los ojos, (como efectivamente hace el Borges narrador), pero llevándolo al extremo de la literalidad. Su hermano menor, Hernán, lo vio siempre como un Dios y el mismo José Luis se sintió así.

Hernán lo siguió en la realización de sus sueños por imprudentes que parecieran, hasta que un día su obsesión se salió de control. Los hermanos incendiaron una casa y las personas que estaban dentro salieron gravemente heridas, una de ellas falleció. Tanto *las ruinas circulares* como *La escritura del Dios* hablan del evento:

(...) se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza. Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos (...) (Borges, 1974, pp. 451).

iii. María Kodama

El personaje de la productora toma la figura de la pareja de Jorge Luis Borges, María Kodama, quien lo acompañó una larga parte de su vida, siendo confidente, compañera y

apoyo incondicional del escritor. El personaje representa al Borges biográfico de la biblioteca, al Borges en su intimidad, como persona y no como personaje. Lidera el conflicto familiar.

Esta productora es el Borges sin su máscara de autor, se escoge una mujer como símbolo porque Borges toda su vida estuvo rodeado de damas, era un hombre sensible y enamorado, delicado en sus sentimientos. Es el Borges lector, callado y soñador cuyo paraíso es una biblioteca.

Representa también el año 1910, la infancia de Borges, un periodo de fragilidad y de descubrimiento para el autor. Está representada por el cuento Pierre Menard, pues, a pesar de haber realizado una hazaña literaria, no muchas personas reconocieron a tiempo el esfuerzo.

Al Borges de la biblioteca no le gusta molestar ni ser molestado, sufre constantemente por sentirse una carga para los demás, pero es infinitamente feliz cuando está rodeado de libros. El personaje engloba manías y miedos del autor, como por ejemplo, su irracional miedo a los espejos, su aversión hacia el sexo y su temor por perder el control.

Al igual que Menard, Kodama ha escrito varios textos, pero junto a los de Borges, son opacados y muy poco reconocidos en el mundo literario, es perfeccionista y ambiciosa aunque en su timidez no lo exprese, en esto se relaciona con el mismo Borges, quien no dejó que se diera a conocer ni un boceto de sus textos, presentando solo versiones finales y ya pulidas.

Pierre Menard mantenía correspondencia con Borges sobre sus trabajos, era una de las personas a la que le confiaba sus textos, Kodama es igual con su compañero sentimental.

Durante la grabación, esta persona sufrió un accidente, curiosamente se golpeó la cabeza al igual que Borges, esta fue otra de las razones para atribuirle el papel de uno de los Borges biográficos. Fue una grabación llena de causalidades.

iv. Juan Dahlman

Este personaje está basado en el cuento de Jorge Luis Borges “El Sur”, según él mismo, su cuento más autobiográfico. El conflicto que lidera es el histórico-social.

El personaje representa al Borges biográfico de la memoria, esto quiere decir, a sus antepasados gauchescos, su herencia romántica y de guerreros. Está inspirado en el personaje Juan Dahlmann, el protagonista de la historia de Borges y cronológicamente representa el año de los antepasados del escritor. En las grabaciones se percibe que la nostalgia acompaña a la persona, por ello se le asoció a elementos con un dejo melancólico como el cuento y el pasado.

Está representado por el camarógrafo de la producción, es un hombre encantador, es también músico, apasionado y romántico como el Dahlmann del cuento: “Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir” (Borges, 1974, p. 527).

La milonga (por ser herencia gaucha) es su especialidad; la guitarra, su fiel acompañante, con sus rasgueos de cuerda suelta canciones como si fueran poemas dedicados a la mujer amada, en él se refleja también al Borges musical, un personaje muy poco explorado.

Al igual que Dahlmann, (y el mismo Borges) este camarógrafo trabaja actualmente en la biblioteca nacional, es un entusiasta lector, ama las aventuras, es honorable y sincero. Su familia materna tiene herencia militar.

Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. (Borges, 1974, p. 526).

Representa a todos los cuentos de duelos de Jorge Luis Borges y tiene varias experiencias que relata en forma de canciones, estas canciones son las milongas de Borges compiladas en su

libro “Para las seis cuerdas”. Formó parte de “las montoneras”, guerrillas a favor de Perón, es un peronista apasionado y tiene fuertes opiniones políticas, como bien expresa la persona en las grabaciones.

Como en el cuento “El Sur” y como en la propia vida de Borges, este personaje tuvo un accidente que casi lo mata, se golpeó fuertemente en la sien y estuvo varias semanas recluido. “algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. (...)” (Borges, 1974, p. 527).

La literatura de Borges se divide en dos ramas muy marcadas: la de las ficciones, textos filosóficos, fantásticos y reflexivos y la de duelos, héroes y muertes. El Juan Dahlmann, el camarógrafo, representa en todo su apogeo esta segunda herencia.

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavarón la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (Borges, 1974. p.532).

v. *Hernán Di Zeo*

Hernán en las grabaciones es el asistente de dirección. Está representado por el personaje del cuento “La escritura del Dios” y representa al Borges simbólico. La época a la que está asociado es a la de los últimos años de Borges. El conflicto que lidera es el íntimo.

Es hermano del director, desde pequeño lo vio como un Dios, al igual que Tzinacán (El protagonista de *La escritura del Dios*), creía ser el único capaz de entender el lenguaje divino de su hermano:

Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del Dios me daría acceso al

privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla. " (Borges, 1974. p. 599).

Lo acompañó en la realización de sus sueños (muy literalmente) y puso su vida en peligro muchas veces por él. Nunca analizó riesgos, solo siguió ciegamente a su hermano mayor. Al igual que el Borges simbólico en todas las palabras y objetos encontraba divinidad e historias, hermano para él era una fuente incesante de reflexiones filosóficas.

Cumpliendo uno de los sueños de su hermano, Hernán incendió una casa habitada y de ello resulta un hombre fallecido y varios heridos, a pesar de ser culpa de ambos José Luis logró salirse con la suya y Hernán fue encarcelado, por más que lo torturaron, nunca reveló el nombre del otro involucrado, al igual que Tzinacán, el incendio fue su prisión y su hermano, su Dios, la única fortaleza:

La víspera del incendio de la pirámide, los hombres que bajaron de altos caballos me castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido. Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios; pero éste no me abandonó y me mantuvo silencioso entre los tormentos. (Borges, 1974. p. 596).

Durante su reclusión, Hernán soñó todas las noches con un tigre (como el que hay en el cuento) y en sus líneas intentó encontrar las palabras de su hermano, creyó que se comunicaría con él de esa manera, pues a pesar de haber estado mucho tiempo en prisión, José nunca fue a visitarlo.

Al salir de su cárcel ya era un hombre derrotado, su ídolo había caído para él y ahora no podía perdonarlo, estaba en un momento de reflexión en su vida y a la vez de absoluta dependencia, como Borges en sus últimos años.

La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión (...). (Borges, 1974. p. 596).

V. LA OBRA

a. Sinopsis

Es 20 de junio de 1975, el último día de rodaje de un Documental sobre Jorge Luis Borges, en esta última pauta, el autor representará un fragmento de “El Sur”, su cuento más autobiográfico, sin embargo, las horas pasan y el escritor no llega al set.

El equipo es pequeño, muy privado, como lo solicitó Borges, está conformado por 4 personas y a este día de grabación acude una 5ta: Francisco Acevedo, un periodista al que le urge salir de Argentina por su posición antiperonista y que a la vez está obsesionado con la búsqueda de “El verdadero Borges”, este parece ser el momento para encontrarlo, pero solo tiene una oportunidad, su vuelo al exilio sale en unas horas.

María Kodama, la compañera del escritor, toma el papel de productora, durante la espera sufre un grave accidente que revela lo mejor y lo peor de la condición humana. El director y su hermano se relacionan en tensa calma, hay situaciones oscuras de su pasado que siguen latentes, pero no conversadas. El camarógrafo y técnico es un peronista romántico y musical que ameniza los momentos con milongas, precisamente de Borges.

El equipo espera, pero la inquietud por la ausencia de Borges hace que sus conflictos personales choquen, dentro del salón en donde se tiene previsto grabar ocurren accidentes y discusiones, contratiempos en el rodaje y Borges cada vez se siente más cerca y más lejos.

Francisco lucha por encontrar aunque sea con anécdotas, una visión más clara del escritor sin su máscara, pero muchas cosas se lo impiden, el tiempo se agota, el escritor ya ha llegado, pero ahora no quiere salir del auto. El director de la pieza pierde la paciencia y su hermano, irritado por su actitud, aprovecha la ocasión para hacerle confesiones que lo harán reflexionar.

Casi cuando todo estaba perdido, Borges decide grabar, sin embargo, nunca entra al salón, los demás personajes acuden a él.

LOS OTROS BORGES

Escrito Por:

Victoria Martins López
y Andrea Rosenschein Petrosini

PRIMER CÍRCULO: LA CASA DE ASTERIÓN

Se encuentra el periodista en un salón infinito. Con una amplia sala central en forma de círculo de la cual se desprenden numerosas, casi incontables, galerías hexagonales. El techo es alto y de cristal, en el centro hay una ventana abierta. Un enorme reloj está colocado junto a la puerta de entrada, de madera antigua. En el centro del salón hay un espejo. Alrededor del círculo hay estanterías de libros que no llegan a tener la altura de un niño, libros apilados en el suelo y cojines y mantas junto a ellos.

El periodista es un hombre alto y delgado, de unos 30 años de edad, tiene el cabello castaño y los ojos color miel, se ve cansado y un poco demacrado, en la mano lleva una libreta, un lápiz y una grabadora de voz, la enciende, encuentra un papel en el suelo, lo recoge y lo lee, piensa unos segundos, extrañado. Guarda el papel en su libreta.

FRANCISCO

Ehh... Nota 35 sobre Borges. Día 3 de rodaje.
(Casi para sí)
Última, casi última oportunidad.

Francisco se percata de que una mujer está en el set, parece reconocerla y se acerca a ella. María, la mujer, camina con apresurada calma junto a las paredes del lugar y revisa una lista.

FRANCISCO

Buenas

MARÍA KODAMA

(levanta la mirada de ardilla inquieta)

Buenas

FRANCISCO

Disculpe, qué pena... ¿usted es la compañera de Borges?

MARÍA

Ser recordada por ser algo de alguien más...

FRANCISCO

Ahhh, usted disculpe, señora Kodama... yo no quería (es interrumpido)

MARÍA

No, no se preocupe, me gusta ser reconocida así, ser compañera de un hombre como Borges no está nada mal, habla bien del genio de uno, ¿no le parece?

FRANCISCO
Supongo que sí...

*Entre los dos se esparce un sonoro silencio,
María Kodama continúa revisando requerimientos
en su lista.*

FRANCISCO
y, ¿dónde está él?

María Kodama deja su lista y lo ve un momento.

MARÍA
Usted es el periodista, ¿no?

Francisco hace un gesto afirmativo

MARÍA
No viniste a casa para las entrevistas

FRANCISCO
Ehh, no... no tuve oportunidad, trámites

MARÍA
Ya...

*Kodama se aleja, de lejos ve el espejo en el
centro del salón, suelta un corto grito ahogado
y se se estremece, camina hasta él sin verlo,
toma una manta de un mueble y lo cubre. Vuelve a
su posición inicial junto a las paredes.
Francisco la espera allí.*

FRANCISCO
Entonces... ¿Borges se tarda?

MARÍA
Depende, si prefiere los poemas de Borges, sí, se
tarda un poco, si le gustan más sus ficciones, pues
no tanto.

FRANCISCO
No, no me expliqué... digo si está por...

MARÍA
Allí está

*Francisco vuelve la mirada, al salón están
entrando dos hombres, ambos altos, uno delgado y
fuerte y otro un poco más corpulento y
enclenque, los dos tienen ojos azules muy
brillantes. El primero se acerca con paso
acelerado a María Kodama.*

JOSÉ LUIS DI ZEO
¡María! Ya estaba por extrañarte, tuve que soñar
contigo para soportarlo.

(Le da un beso por mejilla)
 Mi próximo film es tuyo.
 (Se da la vuelta hacia el periodista)
 Mucho gusto, José Luis Di Zeo, presumo que vas a ser
 el técnico del día de hoy.

HERNÁN
 José Luis, qué poco detallista.
 (Señala el grabador y la libreta de
 Francisco)

JOSÉ LUIS DI ZEO
 ¡Pero qué torpe! Francisco... Acevedo, si no me
 equivoco...

Francisco asiente y le tiende la mano
 Claro que no me equivoco, mi memoria no falla. Dígame
 compañero, ¿Qué nos privó de su presencia los días
 pasados?

FRANCISCO
 Trámites, Francisco Acevedo, mucho gusto (le tiende
 la mano al otro hombre)

HERNÁN
 Hernán Di Zeo, un placer

FRANCISCO
 Tenía entendido que la filmación iniciaba a las 9 de
 la mañana, ¿tengo bien mi información?

HERNÁN
 Sí, el tiempo se detiene, se acelera, se bifurca, en
 fin... no hay tiempo (sonríe).(1)

JOSÉ LUIS DI ZEO
 Lo que dice Hernán es...el tiempo no es nuestro
 fuerte. ¡Kodama! ¿Dónde está nuestro maestro?

MARÍA
 En camino, es difícil sacarlo de su biblioteca

HERNÁN
 O de su laberinto, que es lo mismo

JOSÉ LUIS
 ¿De su laberinto?

Todos lo ven
 Ahh, no importa, no importa, cuestiones irrelevantes,
 no es lo que necesitamos. Lo importante es que está
 en camino... no está perdido... ¿no?, ¿fue eso lo
 que...? No importa, no importa. Hernán ven a... No,
 mejor voy solo.

El director se aleja del grupo para realizar una meditación en otro de los extremo del salón. Respira profundo y reza. Pasa sus manos por los objetos y los besa.(2)

FRANCISCO

Este, señora Kodama, ya que tenemos un momento, me gustaría hacerle unas preguntas

HERNÁN

¿Sobre ella o sobre Borges?

María Kodama sonríe y se dirige a Francisco.

MARÍA

Intentaré contestar

FRANCISCO

Bien, ¿Cómo es vivir con Borges?

MARÍA

Pues, como vivir con cualquier otro hombre de 75 años

FRANCISCO

Ya... y...¿Al escribir sigue tan lúcido como en sus inicios?

MARÍA

No sabría decirle, no había nacido en sus inicios

Francisco se incomoda. El director se aproxima al grupo. Hernán solo sonríe mientras observa la conversación apoyado en una pared.

JOSÉ LUIS

¡María! Ven acá, tenemos cosas que discutir sobre este lugar.

HERNÁN

José Luis, la están entrevistando. Te vendría bien escuchar.

MARÍA KODAMA

O intervenir, ¿qué tanto puede saber una simple confidente de Jorge? El director de seguro tiene un ojo más crítico para responder sus preguntas.

FRANCISCO

(A José Luis)

¿Sí?, ¿conoce usted a Jorge Luis Borges?

JOSÉ LUIS

Pues claro, pasamos dos días estupendos grabando

FRANCISCO

Ya, ¿de qué temas le gusta hablar al erudito?

JOSÉ LUIS
Ehhh... pues de libros, claro está.

FRANCISCO
Sí, ¿ha hecho entonces con usted alguna crítica suave o emitido una opinión que resalte su carácter?, ¿cuál es la frase más sincera que ha dicho?

JOSÉ LUIS
Pues... no recuerdo. La verdad es que no conversamos tanto, el rodaje ha sido pesado y no da mucho tiempo. Pero lo conozco, claro que sí.

FRANCISCO
Es decir, lo ha visto.

MARÍA KODAMA
Lo ha visto como todos, conocer a Borges es eso, haberlo visto.

FRANCISCO
(a Kodama)
¿María Kodama conoce a Borges de esa misma forma superficial?

MARÍA KODAMA
No superficial, posible.

HERNÁN
(Curioso y con malicia)
¿Es la entrevista sobre el documental o sobre el autor?

FRANCISCO
¿No es lo mismo?

Hernán sonríe y hace una mueca cómplice, se reclina de nuevo en la pared.

MARÍA KODAMA
(A Hernán)
¿cree usted conocer a Borges?

HERNÁN
Pues ahora creo que solo conozco sus textos, tal vez el amigo nos pueda empapar un poco de sus averiguaciones.

FRANCISCO
No demasiado.

MARÍA KODAMA
También lo conoce de vista, entonces.

FRANCISCO
De vista sin haberlo visto

JOSÉ LUIS

Hoy es su oportunidad, compañero, va a conocer a Borges tal cuál es.

Kodama ríe casi imperceptiblemente, Francisco resopla y mira el reloj, Hernán voltea la mirada.

JOSÉ LUIS

Ya, ya, el tiempo corre. Kodama, acompáñame, las preguntas puede hacérselas al maestro cuando llegue, tenemos que aclarar detalles de este lugar.

La toma por los hombros y se aleja a otros extremos con ella. Hernán se acerca a Francisco, que vuelve a ver el reloj.

HERNÁN

Puede escribir su propio poema de los dones. (3)

FRANCISCO

(Sonriendo irritado)

Seguro la experiencia compartida me acerca más Borges.

HERNÁN

No es la mejor manera

FRANCISCO

¿Disculpe?

HERNÁN

De abordar a Kodama, no es la mejor manera. Muy directo, muy... normal

FRANCISCO

(ofendido)

Lamento que así sea mi trabajo... demasiado "normal" para usted

HERNÁN

Para mí no, yo estoy bien con cualquier forma de expresión. para Kodama... sí, es muy "normal" vive junto a un filósofo, o por lo menos junto a alguien con la apariencia de uno

FRANCISCO

Y ¿Qué sugiere usted?, ya que parece tener experiencia.

HERNÁN

¿No es obvio?

Francisco no dice nada, lo ve interrogante. Sea más borgiano.

FRANCISCO

(resopla)

La verdad es que no me interesa mucho la forma de hablar que tenga un hombre, si no lo que exprese y no estoy aquí para hacer un análisis lingüístico (4)

HERNÁN

Ah, ¿no? Curioso es que venga a descubrir a Borges y no quiera pensar en narrativa

FRANCISCO

Mire... ¿Hernán?, sí... creo que el verdadero Borges no está en sus palabras si no escondido tras ellas

HERNÁN

Ah, pero sí lo ha pensado, sí ha pensado en Borges

FRANCISCO

¿No sabrá si por aquí hay algún teléfono?, necesito realizar unas llamadas

HERNÁN

Conocer a Borges... usted planteó algo interesante. ¿Cree que hablando con él se conozca al hombre?

FRANCISCO

Habría que intentar

Hernán permanece pensativo, abstraído

FRANCISCO

Eh... el teléfono, ¿sabe si hay?

Hernán vuelve en sí y señala una galería del salón, Francisco agradece con un gesto y camina hasta el teléfono, mientras lo hace, Hernán le habla.

HERNÁN

Entonces con Borges hay que estar atento, ¿sabe? No lo había pensado, pero con él siempre pasa algo entre líneas (5), como usted dice

(Para sí mismo)

Pero supongo que su llamada es más importante.

Francisco está ahora en una de las galerías, marcando el teléfono. Espera en línea.

FRANCISCO

(Al teléfono)

Bien, a las 3 allí. ¿Está segura de que no hay inconveniente?

(espera respuesta)

Gracias, muchas gracias

JOSÉ LUIS

(Grita para todos y Francisco lo escucha, intenta cubrir la bocina del teléfono)

No se preocupen, esto debía pasar, así lo soñé. El maestro llegaba tarde en mi sueño, así debe ser entonces.(6)

FRANCISCO

(al teléfono)

No, no, en la calle, sí... no hay problema, a las 3 entonces.

Francisco cuelga el teléfono y mira su reloj, suspira y se acerca al grupo junto la pared una vez más.

HERNÁN

Entonces, todo lo que conocemos de Borges es irrelevante.

FRANCISCO

No es irrelevante.

HERNÁN

¿Lo has leído?

FRANCISCO

Pero ¿qué pregunta es esa? Claro que sí, mil veces. Mi hermano era gran seguidor.

HERNÁN

¿De siempre o de ahora?

FRANCISCO

De siempre, prácticamente me obligó a leerlo

HERNÁN

Ya, por eso cubre usted este evento.

FRANCISCO

No, aquí me hubiesen mandado solo por saber su nombre...

(Francisco ve a su alrededor y se estremece)

si por lo menos fuese un lugar menos encerrado, con menos galerías...(7)

El director y la productora se acercan a Hernán y a Francisco.

FRANCISCO

(A los recién llegados)

¿Tardará mucho en llegar, Borges?

Al set entra un muchacho joven, alto y atractivo, de cabello largo y desordenado. Llega a tiempo para escuchar la pregunta y contesta.

JUAN
Hay un carro afuera, sospecho que es el esperado maestro.

El director corre hacia la puerta. Pero se devuelve inmediatamente, agitado.

JOSÉ LUIS
Juan, muchacho ve a buscar las...

Corre de nuevo a la puerta, está entre salir a recibir a Borges y darle instrucciones a Juan, decirle salir del salón para ver al escritor, Kodama y el periodista lo siguen.

JUAN
Lo que hace un hombre, parecen Argentinos escapando de la patria.

Francisco se detiene ante el comentario. y se da la vuelta.

FRANCISCO
Joven, no escuché su nombre...

JUAN
Nunca se lo dije, Juan Dalhman (8)

Francisco mira a Hernán en busca de confirmación. Hernán le asiente sonriendo.

FRANCISCO
¿Como...?

JUAN
Como el mismo, causalidades. Y amigo, ¿su nombre es...? (Le extiende la mano a Francisco, él lo ve fijamente y no extiende la suya)

HERNÁN
Francisco Acevedo, es periodista.

JUAN
(Quita la mano)
Ah, caramba. ¿Periodista inconforme o periodista crítico?

FRANCISCO
Absolutamente inconforme con mis políticos, duramente crítico con sus prácticas, no son excluyentes.

JUAN
Ah, ya, es de los que atacan lo que odian sin dar la cara. Muy valientes son ustedes

FRANCISCO

Defiendo lo que creo desde que he podido hacerlo y con las herramientas que mis valores me permiten.

JUAN

¿Defendido cómo? ¿Con palabras? Luchar con palabras... eso es ficción, más les valdría escribir poesía. Se lucha por lo que se cree con la carne, no sentado en una lujosa habitación de hotel, lloriqueando sobre papel por aquello que otro hombre de verdad se atrevió a hacer.

FRANCISCO

Por favor... ¿lo que otro se atrevió a hacer? ¿Destruir?, ¿matar?, ¿dividir? Muchas gracias, pero prefiero lloriquear sobre papel antes de ser un asesino, un maldito guerrillero.

Los dos hombres tienen postura de enfrentamiento, uno frente al otro, Hernán los observa, tanto Juan como Francisco están en la misma posición, hacen casi movimientos de espejo. (9)

JUAN

Hay que ver cómo han cambiado las cosas... la valentía y el honor son ahora brutalidad

FRANCISCO

¿Y cómo eran "antes"?... ¡Dígamelo!, ¿cómo eran? ¿Valentía? No me haga reír, qué sabe usted de épocas y de valentía, es solo un niño.

María Kodama y José Luis se aproximan.

JOSE LUIS

Ya está allí el maestro.

(A Francisco)

Quizás deberíamos incluir lo de la frase esa que mencionó, la que lo describe, ¿no?, me parece que le daría más personalidad

Juan y Francisco siguen enfrentados, como un espejo, el director no parece notarlo, Hernán aprovecha la oportunidad para pararse entre ellos y separarlos con delicadeza.

HERNÁN

Podemos comenzar entonces

JOSE LUIS

No, aún no. En mi sueño comenzábamos a las 10:43, Borges no puede ver nada hasta esa hora, en mi sueño no ha aparecido.

HERNÁN

José Luis... faltan nada más unos minutos

JOSE LUIS

Sí, perfectos para preparar lo que falta de la primera parte, no estará hasta que sea la hora.

Francisco deja la libreta a un lado y se dirige al teléfono. Escucha discutir a Hernán y José Luis mientras marca. Espera unos segundos, mira la bocina del teléfono, cuelga y vuelve a marcar, no escucha nada, tranca y se apoya contra la pared, se pasa las manos por la cara y resopla. Camina hasta el grupo de nuevo. Kodama está incorporándose al grupo.

MARÍA KODAMA

José... Borges está... se siente tímido

JOSÉ LUIS

Sí, sí, es normal, es perfecto.

MARÍA KODAMA

No, no me explico... él... está un poco renuente a hacer esto hoy.

José Luis se queda en atronador silencio, Hernán ríe al ver la actitud.

FRANCISCO

¿Qué?, disculpe... Señora, ¿Qué tan probable es eso?

MARÍA KODAMA

No lo sé, él es cambiante, no sé si logre convencerlo

FRANCISCO

De ser así creo que es mejor que yo vaya a conversar con él y luego siga mi camino, debo llegar a un lugar hoy sin falta.

JOSE LUIS

¡No! ¡De ninguna manera! Para que esto se dé TODOS tenemos que estar aquí, en mi sueño éramos cinco, C-I-N-C-O

HERNÁN

Cálmate, José Luis, se va a dar, estoy seguro de ello. Respira profundo, de seguro está bien si nos retrasamos un poco.

MARÍA KODAMA

(Sonriendo a Francisco)

Además no es justo que el amigo vaya a buscar al Borges más allá de la vista y no comparta con nosotros la dicha de encontrarlo.

José Luis Camina de un lado a otro, sin escuchar a nadie. Hernán se aleja del grupo.

JOSE LUIS

¡Lo vamos a convencer!, ¡lo vamos a convencer a como dé lugar! A ver, a ver, Kodama, ve afuera con él. Tú lo entiendes, háblale... no, mejor voy yo... No, eso no tiene sentido. ¡Niño!, Juan, ¡tú! (Toma a Juan por el hombro) Ve a preparar las cosas (Le señala una de las galerías del salón) Kodama, ve a hablar con él... (se arrodilla y le besa la mano) de ti dependemos.

El director la suelta y sale a caminar por el set, una vez más, le da besos a los muebles y a los implementos. Kodama se queda parada en el mismo lugar junto a Juan y a Francisco. Estos dos se miran fijo a los ojos hasta que el más joven se aleja a buscar los materiales. Francisco mira entonces a María y ella, al sentir su mirada, agacha la cabeza.

FRANCISCO

¿Dijo él que no quería salir... del laberinto?

MARÍA

(Baja la mirada y se ruboriza)

Me dio esto

Kodama extiende un papel a Francisco, este lo toma y lo lee, su cara se descompone, cuando alza la mirada ya Kodama no está. Francisco mira una vez más el teléfono, recoge su libreta y saca el papel que guardó antes allí, los compara. Abre la libreta y escribe algo.

FRANCISCO

Ehh... Nota 35 sobre Borges. Día 3 de rodaje... no.

(Francisco inicia una nueva grabación)

Nota uno sobre Borges. Casi última oportunidad.

SEGUNDO CÍRCULO: LOS DOS HERMANOS

Juan, ofuscado se adentra en el salón circular, en una de sus galerías. Tiene en la mano unos papeles y carga en la otra una guitarra. Escucha un ruido y se detiene, hay un punto ciego en el lugar, cambia de posición buscando el ruido y cuando lo hace ve a Hernán frente a los rollos de film. Este se sorprende al verlo y sus miradas se cruzan un momento.

HERNÁN

Entonces, ¿cansado?

(No obtiene respuesta, Juan escudriña con la mirada los rollos de grabación que tiene Hernán frente a él)

Nota 35 sobre Borges, dice el periodista. ¡Y es su primer día! ¿Cuántas habríamos hecho nosotros con 3 días de rodaje?

(Ríe nervioso)

JUAN

No sé... no he hecho ninguna.

HERNÁN

Estás a tiempo.

Hernán se levanta y sale del lugar. Le aprieta el hombro a Juan al pasar a su lado, Juan toma los rollos que Hernán dejó en la galería.

JUAN

Si quisiera hacer algo en este documental creo que sí, que esta es mi casi última... es mi última oportunidad. ¿no?

Hernán se detiene y lo ve, mira el los rollos y sigue su camino. Juan lo sigue. Francisco se mantiene en el mismo lugar junto a la pared, ellos están unos metros alejados de él, junto a los elementos técnicos. El director le pasa por al lado a Juan y entra a la galería en la que se encontraba.

Juan se sienta en uno de los bancos y comienza a rasguear la guitarra.

JUAN

Traiga cuentos la guitarra de cuando el fierro brillaba, cuentos de truco y de taba, de cuadreras y de copas, cuentos de la Costa Brava y el Camino de las Tropas.

Venga una historia de ayer que apreciarán los más lerdos; el destino no hace acuerdos y nadie se lo reproche ya estoy viendo que esta noche vienen del Sur los recuerdos.

Velay, señores, la historia de los hermanos Iberra, hombres de amor y de guerra y en el peligro primeros, la flor de los cuchilleros y ahora los tapa la tierra.

Suelen al hombre perder la soberbia o la codicia: también el coraje envicia a quien le da noche y día el que era menor debía más muertes a la justicia.

Cuando Juan Iberra vio que el menor lo aventajaba, la paciencia se le acaba y le fue tendiendo un lazo le dio muerte de un balazo, allá por la Costa Brava.

Mientras Juan canta Hernán aparece de nuevo, María Kodoma sale del salón y Francisco mira a Juan desde el otro lado del salón, entre ellos está el espejo cubierto. Juan finaliza la milonga mirando a Hernán a los ojos.

Así de manera fiel conté la historia hasta el fin; es la historia de Caín que sigue matando a Abel. (10)

José sale de la galería alterado, con rollos de film en las manos y los lanza con rabia en el suelo. Todos lo miran excepto Juan y Hernán que siguen mirándose a los ojos. Es Juan quien rompe el contacto cuando escucha gritar a José Luis.

JOSE LUIS
Se acabó el rodaje.

El periodista se levanta y se acerca al director.

HERNÁN
José Luis...

JOSE LUIS
Se acabó este documental, ya lo dije.

Francisco recoge los rollos del suelo y los revisa, hay algunos que están cortados. Hernán llega a su lado y los mira, José Luis camina por el lugar con las manos en la cara y golpeando todo lo que encuentra. Juan rasguea su guitarra.

HERNÁN
José Luis, basta. Hay cosas salvables

JOSE LUIS
¿¡Salvables?! ¿¡Salvables?! Está arruinado todo, ¡Hernán! ¡Todo!

HERNÁN
Son algunos cortes, lo demás está intacto.

JUAN

Hernán, por favor, no se meta con el producto de un director, él sabrá lo que le conviene.

JOSÉ LUIS

Es verdad, Hernán. Tú no entiendes, ¡no tienes idea de lo que es tener un sueño como los míos!

Juan canta fragmentos de milongas. María Kodama llega junto a ellos.

JOSÉ LUIS

Kodama, dile a Borges que puede irse. Ya no habrá film, no habrá destino sudamericano, no habrá Borges real, ya no hay nada.

HERNÁN

Por favor, hermano, no es para tanto, deja de obsesionarte tanto con tus sueños, no puedes destruir todo un trabajo por una escena insignificante.

JUAN

Kodama tardó tanto en convencer al maestro y ahora todo hacia atrás.

(A Kodama)

No es justo, mi dama, no es justo

JOSÉ LUIS

¿Insignificante?, no, Hernán, no. Una escena clave, la única escena que soñé y cómo la soñé.

HERNÁN

José Luis, no puedes cancelar el rodaje

JOSE LUIS

Lo estoy haciendo

HERNÁN

¿Y Borges?

JOSE LUIS

Borges ni siquiera quiere venir, ya no son las 10:43 Desde el inicio estábamos condenados a no lograrlo. Señora Kodama, supongo que no tendrá problema el maestro en disculpar el fallo de unos pobres mortales, indignos además de su grandeza.

JUAN

No

JOSE LUIS

¿Disculpa?

JUAN

No estoy de acuerdo
(Las miradas caen en él. Juan deja de tocar y se acerca.)

(MORE)

JUAN (cont'd)
Entiendo su molestia, pero somos cinco personas en esta sala. Y varias semanas de trabajo detrás de nosotros, si se va a cancelar esto por una traición, creo que es prudente que votemos al respecto.

FRANCISCO
¿Traición? Es un poco exagerado

JUAN
Más honorable sería detenerlo por una traición que armar este berrinche infantil por un capricho.

JOSE LUIS
Niñato, eso es lo que eres. Un niñato que no tiene ni idea de lo que es realmente luchar por lo que ama

Jose Luis se acerca amenazante hasta Juan y el muchacho no retrocede, lo enfrenta. Termina el director por volver a su lugar.

HERNÁN
Yo no estoy de acuerdo con detener el rodaje.

JUAN
(Hablando para él con voz clara y alta)
Y parecería lo contrario.

Hernán lo mira, Francisco hace lo propio desde la pared.

JOSE LUIS
Kodama, María... ¿tú qué dices?

MARÍA KODAMA
Pues es menester del director decidir estos asuntos, yo estaré bien con su palabra.

JUAN
No, nada de eso. Me duele tener que contradecirla en esta ocasión querida dama, pero sé un cuento que tal vez la haga cambiar de opinión. Es un cuento sin palabras, creo que Borges lo disfrutaría inmensamente.

FRANCISCO
Es tiempo para un cuento, claro que sí. El sentido común de los montoneros es inigualable.

JUAN
(riendo)
Nos nublan el valor y el romanticismo, claro que alguien que no ha pasado dificultades no sería capaz de entenderlo.

Francisco se acerca peligrosamente a Juan, María Kodama interviene.

MARÍA KODAMA

Me encantaría escucharla.

JUAN

Creo que todos convendrán en que las damas tienen la última palabra en estos asuntos, no puedo dejar de cumplir los deseos de una mujer.

Francisco resopla y se aleja. Juan toma su guitarra y puntea algunas notas, poco a poco baja la intensidad.

JUAN

En uno de mis tantos... viajes, llamémoslos así para no importunar a mi enemistado amigo, tuve un accidente feliz y doloroso que me procuró varios días de exhaustiva cama y soledad, estaba encerrado en un laberinto maloliente sin paredes, escuchando historias y proezas sin poder ser parte en ellas, atrapado en la sucesión del tiempo, la sucesión lenta y atormantante, la misma en la que había vivido siempre pero no había tenido el tiempo de notar, esto se los refiero porque lo que ocurrió a continuación nunca estaré seguro de si fue un sueño, una alucinación o un hecho borroso por mis dolencias.

Solo sé que salí de mi refugio, si es que a un encierro como aquel puede llamársele refugio y vagué por campos que no recordaba haber visto a mi llegada. Probablemente no los vi por la bendita sucesión del tiempo, por estar siempre pensando en lo que viene a continuación. Creo que en ese momento, en ese sueño o en esa alucinación estaba experimentando la infinitud del presente, la eternidad en la que viven los animales. (11)

No estaba apresurado ni adolorido. No estaba molesto, por primera vez en mucho tiempo me sentía ligero. No había nadie en esa colina, estaban quizás viviendo las aventuras de las que mi afección me privaba. No me importó, en ese perfecto presente no me interesó nada, solo caminaba y observaba, recuerdo haber pensado muy poco.

Llegué así, no sé en cuanto tiempo, a un precipicio que marcaba el inicio de la colina, un árbol lo adornaba. El único árbol en ese vasto espacio. Me acerqué a la sombra y allí vi a dos personas enfrentadas, como un espejo eran de la otra. Ceños fruncidos, hombros erguidos y mandíbulas apretadas, los brazos tensos, odio y concentración en las miradas, que curiosamente, no estaban clavadas en el oponente, como yo estaba acostumbrado a ver. Los dos hombres estaban mirando el tablero, batiéndose en un arduo y feroz duelo de ajedrez.

No dije nada, ni siquiera pensé. Me hipnotizó el juego, me dejé llevar. Los dos señores no hicieron
(MORE)

JUAN (cont'd)

cambios con mi presencia aunque estoy seguro de que me vieron. Movían piezas, destruían y construían jugadas, tumbaban a su oponente y este volvía a levantar, estrategias, errores, sacrificios, todo sin quitar la vista del tablero, usando a su conveniencia a las piezas, como si desde su creación les hubiesen pertenecido, como si del espíritu de la pieza fueran dueños.

Tanto me impresionó la manera en la que se apropiaban de su partida que no pensaba despegarme de ellos hasta que terminara. Pero, para mi sorpresa, y debo admitir, decepción, hubo un momento en el que ambos se levantaron, recogieron las piezas riendo, las dejaron en su caja sobre la piedra y se fueron caminando y charlando como si de los mejores amigos se tratase. El odio y el oponente habían desaparecido, se quedaban atrás en el tablero, junto con las piezas derrotadas y la partida incompleta.

No quise seguirlos, creo que en el fondo estaba molesto con ellos y su forma arrogada de mover las piezas sin respeto por los espectadores. Para aliviar mi irritación me senté al borde del precipicio, no era muy elevado, pero de todas maneras, yo nunca he temido a las alturas. Mis pies colgaban en la vastedad y yo respiraba profundo, pensando tan solo en la partida. Fue después de un rato que me percaté de lo que estaba debajo de mí.

Era un campo de guerra, de heridas y cuerpos. De dos bandos retirándose para continuar en otra ocasión.

Reí ante la horrible coincidencia que aquello representaba. Dos hombres juegan ajedrez en lo alto de una colina y millones de piezas se mueven a su antojo, millones de hombres a sus pies se envían a otra vida con una herida mortal.

Volví al día siguiente a la misma hora por pura curiosidad. Allí estaban los hombres, preparándo el tablero. Al principio no me atreví a mirar por el precipicio, pero mi espíritu curioso me impidió no hacerlo.

Los soldados aún no estaban peleando, pero ya estaban enfrentados. No les quitaba de encima la vista. Uno de ellos gritó una orden e inmediatamente se movió, solo un paso, una casilla.

Yo volví la vista y vi el tablero. Desaparecí de allí, no quise ver más. No tuve estómago en ese momento para ver cómo un peón se comía a otro, cómo un caballo acechaba al alfil, no pude ver a dos reyes intactos sobre una colina.

(MORE)

JUAN (cont'd)

Ese momento sirvió para reafirmar que ningún hombre iba a decidir por mí, que no sería movido como pieza de ajedrez. Por mis antepasados lucharía contra injusticias y dominadores, que pelearía por mis principios y que jamás dejaría que otro me tomase en su juego.

Pero sirvió también para darme cuenta de mi carácter de soñador soñado. De ser parte de un juego que alguien más juega, de participar yo mismo en tableros.

Juan finalizó la historia iniciando una melodía con su guitarra.

JOSE LUIS

Ja! Muchos cuentos he inventado yo como para saber cuándo alguien crea uno.

JUAN

No busco que me creas, es una historia, no importa lo que opines de ella, ya la piensas, por lo tanto existe.

MARÍA KODAMA

Creo entonces que sí deberíamos hacer una votación

JOSE LUIS

María, María, ¿vas a hacerme esto?

HERNÁN

¿Por qué peleaban los hombres?

JUAN

No lo sé, nunca lo supe.

FRANCISCO

Qué más da, son guerras, no importa nunca quién las dirija ni quien las pelee. En las guerras todos los seres humanos parecemos ser el mismo.

JOSE LUIS

Están hablando idioteces.

FRANCISCO

Yo quiero continuar el rodaje.

JUAN

Vaya, amiguito, pensé que tu compromiso telefónico era más importante

Francisco solo mira a Juan y suelta una sonrisa sarcástica.

FRANCISCO

Hay mejores viajes.

HERNÁN

Yo quiero continuar con la película, no pienso tirar el trabajo.

JOSÉ LUIS

No entienden, no entienden que no podemos, que es imposible hacerlo.

MARÍA KODAMA

Disculpe mi intromisión, don José, pero... esa escena, ¿qué contenía?, ¿por qué era tan relevante?

JOSÉ LUIS

Kodama, querida, una escena de Borges viendo la reproducción del documental, una escena que soñé cuando el maestro me pidió que lo grabara. Son prácticamente sus deseos.

HERNÁN

José Luis, no son sus deseos, son tus deseos en tus sueños.

JUAN

¿Qué más da?, el cerebro no distingue el sueño de la realidad

FRANCISCO

No veo razón para detener esto. Hemos estado casi tres horas aquí.

JOSÉ LUIS

Kodama, amada, dime. ¿Estás conmigo?

MARÍA KODAMA

Estoy de acuerdo con la votación, pero creo que mi opinión sigue siendo la que el director exprese.

José Luis se acerca a darle un beso en la frente. La abraza con efusividad.

JUAN

Kodama, espero que lo hagas por convicción y no por complacer.

Francisco la ve, María Kodama se encuentra con su mirada y desvía la suya.

HERNÁN

José Luis, la película sigue.

Juan mira a José Luis sentarse junto a sus films con las manos en la cabeza.

JUAN

¿Qué es tan importante?

José Luis levanta la mirada.

JOSE LUIS

Esto es un incendio, es prácticamente un incendio, todo son cenizas. (12)

JUAN

Conozco incendios de los que han salido grandes cosas. Conozco incendios también que han acabado con traidores

Esto último lo dice mirando a Hernán.

JOSE LUIS

De este no

Francisco se aleja, Hernán hace lo mismo. Juan toma la guitarra y se sienta junto a Kodama, le sonríe con ternura. Comienza a puntear la guitarra. José Luis levanta la mirada. Juan rasguea la guitarra con más fuerza) José Luis mira a su alrededor, no ve a los demás, mira los rollos de film. Juan sigue rasgueando, Kodama lo mira embelesada.

JUAN

Según su costumbre, el sol Brilla y muere, muere y brilla Y en el patio, como ayer, Hay una luna amarilla, Pero el tiempo, que no cesa, Todas las cosas mancilla-- Se acabaron los valientes Y no han dejado...

Juan detiene la guitarra y mira a Kodama, esperando para cantar con ella.

JUAN Y KODAMA

...semilla.

¿Dónde están los que salieron

A liberar las naciones

O afrontaron en el Sur

Las lanzas de los malones?

¿Dónde están los que a la guerra

Marchaban en batallones?

¿Dónde están los que morían

En otras revoluciones?

José Luis fija la mirada en los dos cantantes.

JUAN

Y cuando cuenta
(Comienza a cantar de nuevo)

El ruin será generoso

Y el flojo será valiente

JUAN Y KODAMA

No hay cosa como la muerte

Para mejorar la gente.

Juan sigue tocando la guitarra pero sin cantar esta vez, solo mira a Kodama que entrecierra los ojos siguiendo el ritmo de la guitarra con los dedos.

KODAMA

No la recuerdo... me faltan estrofas.

JUAN

La que venga a su mente será la justa, no lo dudo.

Juan hace una seña con la cabeza para que entre con la guitarra. José Luis se levanta.

KODAMA

¿Qué fue de tanto animoso?

¿Qué fue de tanto bizarro?

A todos los gastó el tiempo,

A todos los tapa el barro. (13)

Juan termina la canción y sonríe junto con María Kodama que aplaude. Le da la guitarra para que la sostenga y camina hacia la galería donde estaban los rollos de film, se cruza con Hernán.

Hernán llega hasta Kodama y José Luis, este está revisando los rollos de film.

JUAN

(Desde la galería)
¡José Luis! Creo que hay algo aquí que te va a contentar.

Todos levantan la mirada para ver a Juan aparecer con otro film en la mano. José Luis corre hasta él. Hernán mira a Juan.

JUAN

No puede hacerse nada con los cortes, pero el material no está todo perdido.

José Luis revisa los rollos que Juan consiguió. Francisco se acerca a ellos de nuevo. José camina hasta Francisco con los rollos y se los da.

JOSÉ LUIS

Que conste en tus notas de prensa que sea como sea vamos a grabar la escena maestra. Que conste en tus notas de prensa que José Luis Di Zeo no se detuvo y que esta película va a salir como la soñó.

Kodama se levanta y se aleja del grupo con la guitarra. Juan sonríe, le da a Hernán unas palmadas en el hombro.

JUAN

(A Hernán)

Entonces, ¿cansado? Podría comenzar ahora esas grabaciones que me dijo, ¿las cosas no se están poniendo interesantes en las tuyas?

HERNÁN

No sé, no he hecho ninguna.

JUAN

Estás a tiempo.

Juan bocetea una sonrisa, Francisco hace lo propio y camina hacia el teléfono del set.

TERCER CÍRCULO: BORGES Y YO

María Kodama está sola en una de las galerías más internas, sentada, rasguea la guitarra. Junto a ella hay una ventana abierta. La galería es de piedra y a su alrededor hay muchos estantes con libros, habla en susurros.

FRANCISCO

(a gritos silenciosos la llama)
¡Señorita Kodama!

Kodama sigue rasgueando la guitarra, pensando, el llamado lo escucha lejos, se da la vuelta y ve el espejo, se estremece y se vuelve de nuevo.

MARÍA KODAMA

¿Me duele lo que veo?
(Los gritos se escuchan lejos, sus pensamientos son más fuertes, susurra junto a la guitarra)
Estoy a tiempo, si quiero hacer algo en este documental estoy a tiempo. Sí, es verdad que está loco, está obsesionado. Pero yo puedo hacer algo, si quiero estoy a tiempo.

FRANCISCO

¡Kodama!

Llega junto a Kodama ruidosamente, se tropieza con libros y tumba una silla de metal junto a la mujer. María Kodama se sobresalta y se levanta, vuelve la cabeza rápidamente al lugar desde el que viene el ruido, sin percatarse de que la ventana abierta está muy cerca de ella. Su cabeza golpea la esquina del marco estrepitosamente (14) y María Kodama cae al suelo. Francisco mira a Kodama inconsciente con un hilo de sangre corriéndole por la sien. Intenta hacerla reaccionar, pero ella no contesta, la carga y sale de la galería, coloca a Kodama algo más alejada de los rollos de film en el suelo.

FRANCISCO

¡Ayuda! ¡Ayuda!

Juan se aproxima seguido por Hernán y José Luis. Inmediatamente toma la cabeza de Kodama. Camina hasta el espejo, quita la manta que lo cubre y la coloca en el suelo, para arropar a Kodama.

Hernán al ver lo que pasa corre de vuelta.

JUAN

Kodama, María, María.

Kodama no reacciona, Hernán vuelve con un botiquín de primeros auxilios.

José Luis está petrificado detrás de ellos.

Juan comienza a preparar el botoquiín para curar la herida de Kodama, sigue intentando que despierte.

HERNÁN

¿Qué pasó?

Francisco titubea.

JUAN

La manta, está helada, pásenme otra.

Hernán pasa la otra manta que cubre el espejo, este queda por fin descubierto. Cubren a Kodama con la otra manta. Juan hace distintas maniobras para comprobar que la mujer se encuentra bien, Francisco sigue viéndolo todo sin hacer nada, José Luis camina en círculos y Hernán asiste a Juan. Poco a poco Francisco reacciona y se sienta, Juan hace señas aprobatorias, cubre mejor a Kodama.

JUAN

Hay que llevarla a un doctor

HERNÁN

¿Es grave?

JUAN

Parece serlo, su pulso es débil, ¿qué pasó?, ¿la encontraste así?

FRANCISCO

No... (pausa) No... ella... se asustó

JUAN

¿Se asustó?

(Juan se levanta y enfrenta a Francisco)

¿Cómo va a ser esto un susto?

FRANCISCO

Grité... no sé qué pasó

Juan se acerca amenazador, Francisco no lo nota, no lo ve a la cara, mira a Kodama en el suelo.

HERNÁN

Ya, (se mete entre Juan y Francisco) no importa qué pasó. Tenemos que salir de aquí, ¿el carro de Borges sigue afuera?

FRANCISCO

Voy a ver, prepárenla.

Francisco da unos pasos, al igual que Juan y Hernán.

JOSE LUIS

NO, no, espera. Borges no está allí. El carro se fue.

FRANCISCO

¿por qué se fue?

JOSÉ LUIS

Kodama le pidió que volviera más tarde

HERNÁN

¿Cuándo?

JOSÉ LUIS

No importa, tenemos que resolver esto aquí.

JUAN

Habrà que llamar a una ambulancia, pedir ayuda, estamos muy lejos de todo para caminar con un peso muerto.

HERNÁN

Voy

FRANCISCO

No, las líneas están muertas, estaba cancelando mi vuelo y quedé hablando solo. Fui a buscar a Kodama para decirle que me quedaba en el rodaje, que no iba a salir de aquí.

HERNÁN

Sí escuché bien, te ibas de Argentina

FRANCISCO

No tengo otra opción

JUAN

Me encantaría soltar insultos al escapista, pero a veces la vida no puede esperar
(Juan intenta reanimar a María)

FRANCISCO

Hay que sacarla

JOSÉ LUIS

Vamos, vamos, en el maletín debe haber lo suficiente para curarla. Chico, tú pareces saber de heridas.

JUAN
No lo suficiente.

HERNÁN
José, tenemos que salir de aquí.

JOSÉ LUIS
¿A dónde vamos a ir? La civilización está a kilómetros, es mejor intentar reanimarla aquí.

HERNÁN
Hermano, no sé qué objetivo tienes, pero es la salud de una persona en riesgo...

JOSÉ LUIS
Borges lo entendería, Borges, ha tenido accidentes y como hombre fuerte que es los ha superado con muy poco, su compañera debe ser igual, Borges...

HERNÁN
¡Borges! ¡Borges! José Luis, deja de hablar de Borges, no hables de un hombre del que no sa(...)

JUAN
¡Ey! ¡Ey!

FRANCISCO
¿Kodama? ¿Kodama?

Hernán y José Luis se miran un rato hasta que el segundo rompe el contacto para acercarse a la mujer que está abriendo los ojos débilmente.

JOSÉ LUIS
Lo dije, debe ser más el susto que la afección real.

JUAN
María, querida, ¿cómo te sientes?

MARÍA KODAMA
No, no me, yo (Intenta levantarse pero se desploma en los brazos de Juan)

FRANCISCO
María, háganos

MARÍA KODAMA
Estoy mareada, pero ya me pasa, ya me pasa. No se preocupen por mí

FRANCISCO
María, quédate sentada, no sabemos la gravedad del golpe.

HERNÁN
¿Tienes cómo saber si Borges está en camino?

MARÍA KODAMA

¿Borges?, ¿Jorge... Jorge se fue?

Francisco hace ademán de querer preguntarle algo a José Luis, pero este lo interrumpe.

JOSÉ LUIS

María, María. Me alegra verte mejor, nos preocupamos mucho.

MARÍA KODAMA

No, no. No hay de qué preocuparse, José Luis. Fue un golpe tonto, ya mejorará, ya.

JUAN

Señorita, admiro su gallardía, pero uno debe reconocer cuando necesita un descanso. Ya mismo saldremos a procurarle una atención apropiada.

JOSÉ LUIS

No, pero, ¿no la escucharon?, se siente mejor, no es necesario que cancelemos todo por un golpecillo, ¿o me equivoco, María?

MARÍA KODAMA

No, no hace...

HERNÁN

José Luis, mírala, sigue sangrando. María, lo necesitas.

MARÍA KODAMA

No quiero que se retrasen por mí. Yo voy a buscar a Jorge, ya debe (...)

FRANCISCO

(Al director)

¿Pero no dijo que Bo(...)?

JOSÉ LUIS

Eso es, una mujer fuerte. Bien María. No hay porqué decaer con un golpecillo.

María se levanta de nuevo con la ayuda de Juan, parpadea más de la cuenta, dos metros más adelante ve el espejo descubierto, suelta un grito ahogado y se petrifica, cae de nuevo en los brazos de Juan. El muchacho la sienta lentamente y se levanta para darle vuelta al espejo.

JOSÉ LUIS

¡Uuup! Un sustito tonto, ya... ya está bien.

JUAN

Tu reloj (al periodista), lo necesito.

Francisco se quita su reloj y se lo extiende, mira el espejo volteado con curiosidad. Juan se coloca frente a María y con el reloj hace un juego de reflejos que pasa por los ojos de María. Uno de ellos no reacciona ante la luz.

JUAN
La visión está afectada.

FRANCISCO
Voy a salir, pedir ayuda.

JOSÉ LUIS
No, ¡nadie va a ningún lado!

Los tres hombres miran a José Luis.

HERNÁN
¿Qué?

JOSÉ LUIS
Ya lo retrasamos todo, estoy seguro de que es un golpe tonto, en cualquier momento va a estar bien.

JUAN
¿Este hombre se escucha hablar?

MARÍA KODAMA
No peleen por esto, por favor, es una tontería, José Luis tiene razón.

HERNÁN
María, por favor, deje de defenderlo.

MARÍA KODAMA
Es que si no es nada, ya mismo salgo a decirle a Jorge que entre.

FRANCISCO
Borges nunca se fue...
(Mira al director con recelo)

MARÍA KODAMA
No voy a ser una carga, hay que seguir.

JUAN
No, señorita, no voy a dejar que un irresponsable la perjudique.

JOSÉ LUIS
Niñato, no me hagas decir cosas de las que me puedo arrepentir.

JUAN
¡No las diga entonces!
(Juan se levanta para pasar, pero José Luis se le atraviesa)

HERNÁN

¿Qué pasa contigo, José Luis? no vamos a dejarla allí por una película

JOSÉ LUIS

(Volviéndose hacia su hermano)

¡Hernán! No es una sola película, es un sueño, Hernán, ¡un sueño! Y Borges no aceptaría que no lo cumpliera

JUAN

¡Y anda con Borges! El hombre no quiere grabar su mediocre película, una mujer está convaleciente en su set, ¡nos vamos a ir!

Juan sostiene a Kodama y camina a la puerta, pero José Luis se interpone.

JOSE LUIS

Dije que no.

HERNÁN

Hermano, esto se está saliendo de tus manos.

JOSE LUIS

(Muy alterado hablando entre Juan y Hernán)

¡Dije que terminamos y que nadie salgas antes! ¡No me interesa si es de vida o muerte! ¡No me importa si quieren o no quieren hacerlo! Esta pieza se va a producir hoy.

Juan se acerca a José Luis y este retrocede, golpea el espejo sin intención y una parte de él queda a la vista de Kodama que suelta otro grito ahogado.

JUAN

(A Francisco)

¡Voltéalo!

Francisco le da la vuelta al espejo, pero el director lo detiene y le da la vuelta completa al espejo, lo saca del centro y lo acerca a Kodama y a Juan.

JOSE LUIS

No entiendo la irracionalidad con los espejos, ¡Míralo!, ¡míralo Kodama! No tiene nada, NADA. Solo sus estúpidos y frágiles reflejos.

Kodama cierra los ojos con fuerza y se refugia en Juan, casi sollozando. José Luis empuja el espejo lejos, Francisco lo detiene sin comprender, mira a Hernán en busca de apoyo, pero el asistente de dirección ya se ha avalanzado sobre su hermano, muy alterado

también. Toma el espejo y ahora lo coloca frente a José Luis.

HERNÁN

¡Devuelve ese espejo!, ¡devuélvelo! ¡Mírate tú en él! Mira tu reflejo, la obsesión andante en la que te has convertido, ¡no entiendes nada!, ¡nada! ¡Y tú sabes a lo que me refiero! ¡Mírate, José Luis, estás vacío!, estás lleno de sueños imposibles, de creencias que más nadie profesa. Buscas en tus sueños un Dios que no existe, rezas y duermes desesperadamente, engañándote, creyendo que avanzas, que puedes adentrarte en tu laberinto y salir campante. ¡Obsesionado! ¡obsesionado!

(Hernán empuja de nuevo el espejo)

No sé por qué me molesto... no entiendes las metáforas, no sabes de laberintos ni de espejos. No entiendes lo que dicen las rayas de los tigres (15), no has encontrado la biblioteca de Babel ni los tiempos bifurcados... (16)

(José Luis y Francisco solo lo observan, el primero se ha calmado un poco, aprieta los puños y el mentón le tiembla, traga repetidas veces)

Debo ser yo... tú estás bien siendo un sueño de otro hombre, soñando lo que otros ven. Debo ser yo que en ti me reflejo y me duele lo que veo. Estás loco, estás obsesionado, pero los locos parecen ser los más felices. (17)

Hernán se sienta, casi desplomándose. José Luis se acerca a él, intenta tocarle el hombro pero no se atreve. José Luis toma la una de las mantas y cubre de nuevo el espejo. Hay silencio, cada uno toma una posición en el salón, sentados en círculo, alrededor del espejo. Juan camina con Kodama hacia la puerta, José Luis los ve y no los detiene.

Poco después camina hacia ellos.

CUARTO CÍRCULO: LOS ESPEJOS

Hernán está frente al espejo, se acerca a él y lo descubre. No quita la vista de su reflejo.

HERNÁN

Me duele lo que veo, en definitiva.

FRANCISCO

Yo también tengo un hermano.

Hernán no despega la vista del espejo.

HERNÁN

¿Mayor o menor?

FRANCISCO

Mayor (silencio prolongado) No sabía que eran hermanos, pensé que el apellido era una feliz coincidencia.

HERNÁN

Ni tan feliz.

Hay un silencio de nuevo.

FRANCISCO

No se parecen mucho.

HERNÁN

Es lo contrario, creo que nos parecemos demasiado (por fin quita la vista del espejo para ver a Francisco) ¿Ya lo perdonaste?

FRANCISCO

¿A quién?

HERNÁN

A tu hermano, ¿ya lo perdonaste?

FRANCISCO

(mirando ahora el espejo)
No... no sé
(Se quiebra su voz)

HERNÁN

Creo que yo no he podido perdonarme ni a mí

FRANCISCO

¿Perdonarte qué?

HERNÁN

No sé, la gente dice que uno tiene que perdonarse, yo se lo digo a todos, pero no lo sé, perdonarme la existencia, supongo.

FRANCISCO

Perdonarnos por buscar razones por las cuales
perdonarnos

HERNÁN

sí, trabalenguas por el estilo.

FRANCISCO

Como laberintos verbales

HERNÁN

Como Borges (Silencio)

HERNÁN

Mi hermano fue un Dios para mí, el ídolo más grande de todos. Luchaba por entenderlo, me aprisionaba en mis pensamientos, soñé, hice muchas cosas por él, por sus ideas, por convertirme en mi Dios, fundirme. Mucho, demasiado, tanto que me perdí con él, creí que estaba bien, si estábamos juntos nada pasaba...

(Hernán levanta el brazo cubierto, lo destapa y una quemadura se ve)

Las llamas eran demasiado altas, pero la humillación fue más elevada aún... Mis padres, mi familia, la otra familia. No digo que fueron juegos, porque todo para nosotros era excesivamente serio, pero digo que se salió de control y claro, nada podía pasar si José Luis estaba conmigo, pero entre las llamas me perdí... me perdí y él no hizo nada por encontrarme. (18)

Francisco desvía su mirada al brazo cubierto de Hernán, él lo destapa y muestra unos números y varias heridas, los cubre de inmediato, con una triste sonrisa. (19)

HERNÁN

A José Luis le gustan mucho los tigres, es lo único, además de los sueños, que lo une a Borges. Todas las noches mientras sufría en mi círculo de piedra yo soñaba con un tigre y entre sus rayas intentaba encontrar a mi hermano... Yo lo hubiese buscado, pero él no intentó si quiera comunicarse conmigo.

Créeme que desde que salí de esa cárcel intenté entender por qué me dejó tomar la culpa por él. Intenté también perdonarlo por no sentirse mal por sus acciones. Pero sus sueños lo nublan, es todo lo que le importa.

Y yo no soy muy diferente. Mis sueños me atormentan, son miles de granos de arena, rayas de tigres, palabras, José Luis reflejado en mis espejos, sueños en los que aunque quiero no puedo separarme de él. Estoy aún en la cárcel de piedra, aún junto al tigre, en el frío, la llevo siempre conmigo. La cárcel se

(MORE)

HERNÁN (cont'd)
mueve con él y con él muchos secretos que lo
hundirían, pero que no me atrevo a decir.(20)

*Francisco se levanta y cubre el espejo con una
manta.*

FRANCISCO
Creo que ya está bien de reflejos.

HERNÁN
Nunca terminan, sin espejos los sigo viendo

*Francisco se queda parado frente al espejo
cubierto.*

HERNÁN
¿Y tú? ¿Qué pasó con tu hermano?

FRANCISCO
(Mira el espejo de nuevo)
No sé... Las guerrillas... es lo que yo creo.

HERNÁN
Ya...¿Hace cuánto?

FRANCISCO
Meses... años. Tampoco sé. Mi familia no hizo nada
por encontrarlo, no lo entendían.

HERNÁN
¿Tú sí?

Francisco asiente

FRANCISCO
Él me reflejaba... creo que ese es el conflicto.
Perdí mi reflejo, trata de no perder el tuyo.

José Luis entra en el salón.

JOSÉ LUIS
María está en el carro con Borges, Juan está con
ella. Está mejor...

FRANCISCO
Voy a verla

*Francisco sale. José Luis se sienta junto a
Hernán.*

JOSE LUIS
Hay algo que no te conté de mi sueño

Hernán hace ademán de levantarse, pero José Luis lo sostiene del brazo, sube la manga de su hermano involuntariamente en el movimiento. Ambos ven la quemadura y las heridas. José Luis la acaricia con su pulgar.

JOSÉ LUIS

Tengo un sueño recurrente, en él estoy en un laberinto y busco un cántaro de agua, quiero llegar al centro para encontrar mi tesoro, pero en el lugar hay otro hombre que me persigue. En sueños felices llego al cántaro y bebo agua... pero en este no fue así. El hombre que me perseguía se me adelantó. (21)

Hernán se sienta de nuevo junto a José Luis, deja su brazo descubierto.

JOSÉ LUIS

Soñe con Borges sin conocerlo, eso ya lo sabes. Pero no sabes que en ese sueño también estaba mi perseguidor, y que también buscaba yo el cántaro de agua.

Fue diferente a todos los demás, en esta ocasión llegué al cántaro de agua pero no lo tomé, porque justo frete a él estaba mi cazador, al fin veía de frente al otro hombre y fue un abominable darme cuenta de que estaba viendo mi reflejo, de que ese otro era yo mismo. No lo soporté, antes de llegar al cántaro de agua, morí.

Los dos hombres hicieron silencio. José Luis mira a su hermano.

El cántaro no era mío, por lo menos este no.

HERNÁN

Discúlpame...

JOSÉ LUIS

La verdad es la verdad.

HERNÁN

Pero hay maneras de decirla.

JOSÉ LUIS

Deja de cuidarme

Hay otro silencio prolongado en el que Hernán juega distraído con los rollos de film que están cerca.

HERNÁN

¿Vamos a continuar con la filmación?

JOSÉ LUIS

¿Por qué no le has dicho a nadie?

HERNÁN

No me corresponde hacerlo

José Luis ríe por lo bajo.

JOSÉ LUIS

Desde que puedo recordarlo has tenido el poder para destruirme... y nunca lo has hecho.

HERNÁN

¿Cómo lo sabes?

JOSÉ LUIS

Hernán, por favor, esconder unos rollos de film y cortar película no son terribles acciones. Creo que te he hecho más daño que eso

José Luis se levanta y toma los rollos de film que están más alejados. Los apila y se los da a Hernán.

JOSE LUIS

Yo no llegué al cántaro de agua.

HERNÁN

Es tu sueño

JOSÉ LUIS

Precisamente, yo no tomé del agua... mi perseguidor tal vez lo hizo. En mi sueño al fin llegué al centro y el secreto es que no hay secreto.

HERNÁN

Tú eres tu perseguidor, tú tomaste

JOSÉ LUIS

Jamás he leído a Borges, Hernán, un sueño me informó de su existencia, no lo conocía hasta ese entonces.

Hernán se levanta y pone las manos sobre los rollos de film de la misma manera en la que José Luis lo hace, intenta empujarlos hasta él, pero hay resistencia por parte del otro hombre.

HERNÁN

Precisamente, soñaste a un hombre, creaste a un hombre en tus sueños y resultó ser un hombre de carne y hueso, eso es increíble, mágico, si se quiere. (22)

JOSÉ LUIS

Y funcionó hasta un punto, hasta el punto en el que llegué a ver el cántaro. Hasta el punto en el que me encontré con mi reflejo

Ambos hacen silencio y se observan, levantados, de la misma estatura, viéndose a los ojos de igual forma y color, las manos sobre el film en la misma posición. José Luis empuja los rollos hasta Hernán, ofreciéndoselos. Hernán al fin los acepta.

JOSÉ LUIS

Kodama estaba mejor cuando volví, quedó esperando en el carro, no querían irse sin que yo decidiera si se cancelaba o no... ¿Vas a tomar el cántaro de agua?

Juan entra al salón con una sonrisa, tiene en la mano una cartera de licor, está sonrojado.

JUAN

Dígame entonces, estimado director. Borges ya está convencido, Kodama está descansando. Resulta que solo había que saber cómo hablarle

Da un golpecito a la cartera de licor y toma un sorbo. José Luis mira a Hernán.

HERNÁN

¿Qué hora es?

JUAN

Las 10:40

HERNÁN

¿Cómo? Imposible

JUAN

Pues no, creo que nuestros tiempos estuvieron adelantados desde el principio.

José Luis suelta una carcajada y le da una palmada en el hombro a Hernán.

JOSÉ LUIS

Seguramente descompusieron los relojes cuando cantaron, muchacho

Juan ríe y le ofrece a José Luis un sorbo de licor, él bebe y se lo devuelve, Juan levanta la cartera.

JUAN

¡Por la música! ¡Misteriosa forma del tiempo!(23)

Juan bebe. María Kodama entra en el salón junto con Francisco, apoyada en él.

FRANCISCO

Vale la pena haber perdido un vuelo ahora.

JUAN
Y si hubiese estado los días anteriores ni siquiera
hubiese considerado tomar el vuelvo.

KODAMA
Jorge tiene ese efecto, el de hacer querer perder
vuelos importantes, digo.

FRANCISCO
Ya está listo

KODAMA
¿Qué le digo?
(mirando a José Luis)

JUAN
Esperamos la palabra del director

JOSÉ LUIS
Yo estoy cansado, necesito una siesta

FRANCISCO
¿Qué?

*Juan ríe con sarcasmo, toma otro sorbo y le
ofrece uno a Kodama, que lo rechaza.*

JOSÉ LUIS
Y yo no sé demasiado de este cuento

JUAN
¿El Sur?, pero ¿cómo no? es prácticamente una
biografía borgiana en todos sus frentes.

HERNÁN
Creo que José Luis prefiere los ensayos

*José Luis le sonríe a Hernán y se aleja un poco
del grupo*

FRANCISCO
Ya... ¿Cómo quedamos el resto?

HERNÁN
El Sur es mi cuento preferido, casualmente.

KODAMA
Listo entonces, hay que llamar a Jorge

*María Kodama camina a la puerta, lento y
tambaleante, pero Juan se le adelanta.*

JUAN

*Yo voy por él, bella dama, usted tranquila.
Tengo una amiga que puede gustarle.*

Juan se apresura a la puerta del salón.

HERNÁN

!Juan! Un momento. El Sur no tiene sentido en este salón

Juan se detiene frente a la puerta.

HERNÁN

Vamos a trasladar las cosas afuera.

Juan hace un saludo militar y vuelve, Francisco lo ayuda a recoger lo que necesitan, Hernán los acompaña, los tres hombres salen del salón central hacia las galerías, Kodama y José Luis se quedan solos en el centro, ella se sienta junto a él.

JOSÉ LUIS DI ZEO

Supongo que en un ambiente más amigable me contaría por qué le teme a los espejos.

MARÍA KODAMA

Algo que me enseñó Borges, creo que es un miedo fundado por él.

JOSÉ LUIS DI ZEO

¿Borges les teme también?

Kodama lo ve y sonríe.

MARÍA KODAMA

¿Se vio hoy en un espejo antes de venir?

JOSÉ LUIS DI ZEO

Sí

MARÍA KODAMA

Y, compañero, ¿cómo sabe usted que hoy al salir de casa no ha dejado su reflejo pegado en ese espejo?

Hernán, Francisco y Juan pasan entre galerías recogiendo lo que necesitan. José Luis mira el espejo volteado que ahora está lejos de ellos. ¿Cómo podemos tener certeza de que no hay muchos nosotros pululando después de abandonarnos en el cristal? O, ¿cómo sabemos que no somos nosotros mismos viéndonos a la cara, pero que por falta de un espejo no nos reconocemos?

Juan, Francisco y Hernán ya están saliendo, Juan se queda parado en la puerta.

JUAN

¡Kodama! Ya vamos a comenzar.

María Kodama se levanta, se tambalea y José Luis la sostiene.

MARÍA KODAMA

(A José Luis)

Dijo Borges que los espejos y la cópula son abominables.

JOSÉ LUIS DI ZEO

¿Por qué los compara?

María Kodama se incorpora, Juan está junto a ella ya para ayudarla.

MARÍA KODAMA

(A José Luis)

¿Viene, director?

JOSÉ LUIS DI ZEO

No me corresponde, esto le toca a mi hermano.

MARÍA KODAMA

¿Hernán? No sabía que eran hermanos, no se parecen mucho.

JOSÉ LUIS

Nos parecemos más de lo que cree.

MARÍA KODAMA

Yo también tengo un hermano.

María Kodama se da la vuelta y junto con Juan dan un paso, pero Kodama se da la vuelta.

MARÍA KODAMA

Esto... esto me lo dio Francisco (le extiende un papel) espero que lo ayude.

José Luis toma el papel, Kodama y Juan siguen su camino, salen del salón.

EL CÍRCULO FINAL: LAS RUINAS CIRCULARES

José Luis camina en círculos. La manta que cubre el espejo se resbala. Va a recojerla, queda frente al espejo. Mira su refelejo un tiempo.

JOSÉ LUIS DI ZEO

Nos parecemos más de lo que creen... Ser hermanos es una feliz coincidencia... o ni tan feliz.

(Toma el papel que Kodama le dio. Lo abre, respira profundo)

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizás porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, si no del lenguaje o la tradición. Por lo demás, ya estoy destinado a perderme, definitivamente y solo un instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasqueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

Ya no sé cuál de los dos escribe esta página. (24)

José Luis aparta el papel y se ve en el espejo, se acerca, y al hacerlo, tropieza con algo. Baja la mirada, es la libreta del periodista. Está abierta y tiene un escrito que José Luis ojea, respira profundo y construye una carcajada, cierra los ojos y al abrirlos ve directo a los ojos de su reflejo, le habla.

JOSÉ LUIS DI ZEO

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real, yo, desgraciadamente, soy Borges. (25)

El reloj del set marca la hora. Son las 10:43.

FIN

NOTAS AL PIE DE PÁGINA

1. Referencia a El Jardín de los Senderos que se Bifurcan, de Jorge Luis Borges (1944), en donde se habla del tiempo, sus bifurcaciones y coincidencias.
2. Esas conductas se basan en los rituales iniciales del personaje principal de *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges (1944)
3. En su *Poema de los dones*, Borges se refiere a la situación paradójica de ser nombrado director de la biblioteca Nacional cuando ya había perdido toda su visión y dice "(...)Dios que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche" y se compara con la ironía de estar tan cerca de conocer a Borges y tener que partir.
4. Asterión, en *La casa de Asterión*, de Jorge Luis Borges se expresa de la misma forma.
5. Referencia a los barrotes entre los que se ve Tzinacán en *La escritura del Dios* de Jorge Luis Borges, barrotes que se convierten en rayas de tigre para entre ellas ver las palabras del dios.
6. Referencia al hombre soñado por otro hombre recurrente en la obra de Borges y más claramente en su cuento *Las ruinas circulares*. El director sueña con la realización de un documental sobre Borges y por lo tanto quiere crearlo.
7. Como Asterión, Francisco le teme a las innumerables galerías. Asterión es el minotauro y vive atrapado entre paredes. Referencia de *La casa de Asterión*, Jorge Luis Borges (1974)
8. Juan Dalhman, es el nombre del protagonista del cuento *El Sur*
9. Referencia al símbolo borgiano del espejo.
10. Jorge Luis Borges (1974). *Milonga de los dos hermanos* en *Para las seis cuerdas*.

11. El personaje principal de *El Sur* comenta también sobre la infinitud del instante.
12. Referencia al incendio final de *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges.
13. Jorge Luis Borges (1965). *Milonga ¿Dónde se habrán ido?* en *Para las seis cuerdas*.
14. Borges se dio un golpe en la cabeza que le valió semanas de cama, dicho accidente fue con una ventana.
15. En *la escritura del Dios*, Tzinacán ve palabras de un Dios (en este caso Borges) entre las rayas del tigre.
16. Otro cuento de Borges (1974) La biblioteca de Babel
17. De nuevo, los sueños soñados por otro hombre de los que Borges tanto habla.
18. En *La escritura del Dios* también hay un incendio que precede el encarcelamiento del personaje principal.
19. Tzinacán, en *La escritura del Dios* es torturado para dar información, no lo logran. Hernán ha quedado con cicatrices después de las torturas tras no querer delatar a su hermano.
20. Descripción de la cárcel de *La escritura del Dios*
21. En *El inmortal* Borges escribe: "Soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro y moría antes de alcanzarlo".
22. Hombre como el que creó soñado el protagonista de *Las ruinas circulares*, Jorge Luis Borges
23. En *Otro poema de los dones* Jorge Luis Borges hace esta celebración
24. Jorge Luis Borges (1960). *El hacedor: Borges y yo*.
25. Frase de *Nueva refutación del tiempo*. Jorge Luis Borges

c. Descripción de los personajes

i. Biografías

1. Francisco Acevedo

Luis Francisco Acevedo Vitervo nació el 24 de Agosto de 1945, es un periodista argentino que ha publicado distintos trabajos investigativos de relevancia, se destacó en su momento por ser fuerte opositor del peronismo y las guerrillas.

Trabajó como jefe editor en el periódico nacional argentino durante casi 5 años, sin embargo, distintas publicaciones controversiales lo empujaron al exilio durante el régimen peronista, pero antes de partir, hizo honor a su hermano mayor con una última investigación en su país: el descubrimiento del verdadero Jorge Luis Borges (autor preferido de su hermano).

Sus padres fueron Guillermo Acevedo y Leonor Vitervo, tuvo un hermano mayor, Adolfo, que desapareció durante la guerra de guerrillas en Argentina en 1972. Su familia era muy adinerada y el pequeño Francisco vivió su infancia con todas las comodidades posibles, viajó incansablemente a Europa y a América Latina, su hermano entablaba rápidas amistades en los lugares a los que iba, él, era más tímido y retraído, prefería escribir datos mientras estudiaba en silencio las culturas que lo rodeaban.

Francisco fue un niño problemático desde pequeño, sufría de ataques constantes de ansiedad que hacían que conseguir amigos para él fuera una tarea muy difícil. Su temperamento era volátil, si se sentía atrapado era agresivo. De esto se dieron cuenta en el primer colegio en el que estudió: en una clase de gimnasia unos niños lo encerraron en el cuarto de depósito y la frustración de Francisco fue tal que rompió no sólo los estantes del lugar y sus contenidos, sino que logró derribar la puerta de aluminio, buscar a sus captores y dejarlos con graves heridas. Esto le valió a su familia una considerable cantidad de dinero.

Desde ese incidente, la familia decidió que vivir en las afueras de la ciudad era lo más apropiado para calmar los ánimos de su hijo menor. Su relación con sus familiares, desde temprana edad, fue lejana y a pesar de poseer grandes riquezas y herencia, decidió irse de casa muy joven, a los 19 años, junto con su hermano mayor, Adolfo, se fue a probar suerte en un pequeño apartamento en la ciudad de Buenos Aires.

Sus estudios periodísticos tuvo que costearlos con trabajos pequeños en la ciudad, sus padres no apoyaban para él aquella carrera, desde niño Francisco fue crítico e irreverente y sus padres temían que aquella rebeldía los afectara si el muchacho decidía publicar al mundo sus opiniones crudas sobre la Argentina (como en efecto haría más adelante). La decisión, entonces, había sido clara: no pagarían para ver a su hijo arruinar su vida.

El clima político de Argentina era tenso para 1970. Las guerrillas secuestraban a empresarios adinerados para pedir rescate y costear sus actividades paramilitares, sin embargo, en ese proceso también desaparecieron varias personas. Su hermano, a pesar de no estar involucrado en protestas era un férreo antiperonista y al igual que él rechazaba la violencia que en su país tenía lugar. Estaba obsesionado con Jorge Luis Borges, sabía sus cuentos, poemas y ensayos casi de memoria y lo intrigaba sobremanera encontrar al verdadero hombre detrás de esas letras. Un día le comentó a su hermano que haría una película sobre el escritor, pero antes de cumplir su meta, desapareció.

A pesar de poseer importantes recursos económicos, la familia Acevedo Viterbo, no hizo mucho cuando su hijo mayor, Adolfo, desapareció sin dejar rastro, todos se lo atribuyeron a su espíritu independiente, restándole importancia y no interesó cuantas veces Francisco dijera que su hermano no se había ido por cuenta propia, nadie lo escuchó. El joven estaba convencido de que las guerrillas habían sido las culpables.

Francisco Acevedo, cubrió la grabación de un documental sobre Jorge Luis Borges rodado en 1975 llamado “Borges, un destino sudamericano”, antes de ello, realizó una profunda investigación sobre el escritor y puede decirse que se obsesionó con él, con encontrar a lo que él llamaba “El verdadero Borges”. La primera parte de su investigación ha sido encontrada

entre sus pertenencias en Argentina, sin embargo, de la parte escrita luego de la filmación no se tienen datos, se cree que en aquel momento descubrió” el verdadero Borges” que perseguía, pues en el ámbito periodístico dejó de saberse de él.

2. José Luis Di Zeo

José Luis Di Zeo, director de cine, nace en Argentina el 16 de Julio de 1925. Hijo de padres aristócratas, Luis José Di Zeo y María Contreras, y hermano de Hernán Di Zeo 3 años menor. José tuvo una vida con muchos lujos gracias a la gran suma de dinero que poseían sus padres. Asistió a la Goethe Schule, colegio Argentino- Alemán donde aprendió a hablar alemán e inglés.

Uno de sus pasatiempos favoritos cuando niño eran escuchar las historias de los abuelos que nunca conoció, las cosas que hacían, los bailes de alta sociedad y lo bien que vivían hacían a José soñar con estar en otra época.

En 1943 entró a estudiar periodismo en la Universidad de Buenos Aires, decidió tomar la vía del periodismo documental y de investigación. Sus primeros trabajos como periodista fueron cubriendo las protestas de 1945 y los efectos que tenían estas y el problema político en el recinto universitario.

Su madre murió en 1945 lo que fue un golpe duro para José, pues con ella mantenía un lazo fuerte. Pero la muerte de su madre no lo detuvo, siguió realizando sus investigaciones y documentando sucesos hasta el final de su carrera. En 1947 su hermano es encarcelado por ser el causante de un incendio en el que una persona muere y varios resultan heridos. A pesar de ser muy unido con él no lo visitó a la cárcel y prácticamente perdió el contacto con su hermano hasta que fue liberado años después.

En un trabajo que realizó en 1948 con un camarógrafo llamado Andrés Benítez con quien luego hizo un lazo de amistad; comenzó a asistir a proyecciones de trabajos documentales y se dió cuenta de lo interesante que le parecía el cine y sobre todo el cine documental.

Decidió mudarse a Polonia (1949) para estudiar cine en la Escuela Nacional de cine, televisión y Teatro en Lodz, la cual apenas tenía un año de fundada, allí se dió cuenta que podía mezclar lo documental con la ficción y comenzó a hacer trabajos mezclando estas dos modalidades.

Realizó varios cortos, como *“Tocando el fondo”* (1950) y *“Bailando con la realidad”* (1954) y uno de sus largometrajes más representativos *“Queremos paz”* (1960).

Grabando uno de sus largometrajes (1966) se incendió el set gracias a una lámpara que se cayó, Di Zeo al correr se tropezó con una viga caída y se fracturó una pierna, desde entonces cojea y no puede caminar bien.

Para 1973 vuelve a Buenos Aires por la muerte de su padre y junto a su hermano recibe la herencia de la familia. Se sabe que José Luis era un hombre que creía fielmente en los sueños y su vida estaba guiada por ellos, durante este viaje sueña con Jorge Luis Borges y aunque nunca había leído nada de él, decidió que tenía que hacer un documental tal y como lo había soñado. Regresa a Polonia con esa idea y en 1975 vuelve a Argentina para comenzar el proyecto.

Di Zeo comenzó la filmación de un documental con ficción basado en el cuento el Sur de Jorge Luis Borges llamado *“Borges un destino Sudamericano”* (1975) producto que fue casi inédito (actualmente no hay manera de conseguir el material) y solo fue presentado una vez en 2008. El documental fue dirigido por José Luis pero durante el rodaje, salió a la luz su poco conocimiento sobre Borges y fue terminado por su hermano Hernán Di Zeo.

José Luis Di Zeo muere en 1980 por una enfermedad exótica que le dió después de haber viajado a África buscando más historias para seguir haciendo documentales. La herencia que le había dejado su padre lo ayudó a pagar todas las producciones en las que trabajó.

3. María Kodama

María Kodama nace en Argentina el 3 de marzo de 1945, hija de Ramón Kodama y Fernanda Flores, fue una influyente escritora, traductora y profesora de literatura, además de haber sido pareja del Argentino Jorge Luis Borges.

El bachillerato lo cursó en el colegio Nacional de Buenos Aires donde se graduó con las mejores calificaciones. En el 1963 entró en la Universidad de Buenos Aires a estudiar Letras y al finalizar la carrera hizo un posgrado en bibliotecología en la misma universidad.

Comenzó su vida laboral trabajando en librerías y bibliotecas pequeñas en Buenos Aires después de haberse graduado del posgrado. En 1970 consiguió trabajo como secretaria en la biblioteca nacional en la cual Jorge Luis Borges era Director.

Durante sus años de trabajo en la biblioteca Borges y Kodama mantuvieron una relación amorosa y que sin importar la diferencia de edades, se convirtió en matrimonio algunos años después.

Kodama trabajó de la mano con Borges, y lo acompañó hasta sus últimos días. Para 1975 fue productora de un documental dirigido por José Luis Di Zeo llamado “Borges un destino sudamericano” (1975). Durante el rodaje, Kodama recibió un golpe en la cabeza que pocos años después de la muerte de Borges, comenzó a producirle problemas de visión.

Para 1983 Kodama se dedicó profundamente a Borges, transcribió las últimas obras del escritor, ya que este no podía escribir por la ceguera. Se cuenta que se casaron por conveniencia, actualmente ella tiene todos los derechos de los libros del autor.

4. Juan Dalhman

Juan Dalhman Flores nació en Buenos Aires, Argentina un 24 de Agosto de 1947. Nace en una familia de excelente posición económica y con un alto estatus en la Argentina peronista. Sus padres son Johannes Dahlman, un pastor evangélico anglosajón que llegó en 1921 a Buenos Aires y Alicia Flores, una dama de sociedad hija del famoso general de infantería Francisco Flores.

Su abuelo materno estuvo muy presente en su vida y fue motivador de muchas de las decisiones de Juan, el padre nunca tuvo buena relación con la familia materna y poco tiempo después del nacimiento de Juan, no soportó el ambiente familiar y se marchó de vuelta a Inglaterra. Le pidió en numerosas ocasiones a su esposa Alicia que viniera con él, pero la mujer, tan ligada y dependiente de su familia como lo era, decidió no hacerlo.

La pelea por la custodia de Juan fue un evento que marcó su vida, Johannes amaba a su hijo y quería llevarlo con él, después de encarnizadas discusiones convenció a Alicia de que lo dejara partir con su primogénito tan solo 6 meses y que si el pequeño parecía más feliz en Europa, entonces se quedaría con su padre. La mujer accedió, pero al contárselo a su padre este entró en cólera. La noche antes de que Johannes partiera, Francisco entró a su casa y se llevó al bebé, cuando el padre intentó recuperarlo, el abuelo lo esperó con un arma larga y le advirtió que si volvía a acercarse a su nieto no escatimaría. Johannes voló a Inglaterra sin su hijo y no se supo más de él.

Francisco creció rodeado de beneficios, cursó sus estudios en el internado Ervin Goffman, donde la disciplina era estricta y las materias requerían alto nivel de rendimiento. Juan era un alumno brillante, pero con ganas de muchas aventuras, una de ellas le valió la expulsión del internado en 1961, a los 14 años, su abuelo se decepcionó tanto de él que le quitó el habla y de no ser porque su hija intercedió por su hijo, lo hubiese echado de su hogar.

Tuvo un año sin estudiar en el que se dedicó a trabajar como obrero para distintas personas, podía desarrollar sin problema casi cualquier trabajo manual, era un joven extremadamente

fuerte y con muchísima energía, su mente era vivaz, pues desde muy pequeño tuvo el hábito de la lectura. Su tiempo de libertad terminó cuando su abuelo decidió inscribirlo (aún sin dirigirle la palabra) en otro Colegio de renombre para que culminaran sus estudios básicos, el Colegio Goethe.

Juan volvió al mundo estudiantil, pero ya sus resultados no eran los mismos, el estudio había perdido sentido para él. Ya no tenía un ídolo al cual volver orgulloso. Se conformó con notas mediocres y una actitud despreocupada e indiferente. Al salir del colegio hizo un último intento por recuperar la aprobación de su abuelo y se enlistó en la academia militar, allí permaneció en duro entrenamiento durante dos años hasta que llegó una carta con la noticia de que su ídolo había muerto.

Francisco Flores falleció sin hablarle dicho una sola palabra más, Juan y su madre quedaron devastados, la mujer, desastrosa para la administración, no sabía cómo llevar los recursos familiares y logró, por unos meses, que Juan detuviera la carrera militar y se encargara de ellos, sin embargo, el muchacho no lo soportó y un día le dijo a su madre que la abandonaba. Había ahorrado suficiente dinero como para subsistir por algunos años.

Alejado de su burbuja familiar sus ideas políticas fueron tomando más forma y el muchacho terminó por convertirse en un férreo peronista, dispuesto a todo por su nueva figura paterna. Juan fue miembro activo de las llamadas montoneras, guerrillas en favor de Perón, a finales de los años 60 y principios de los 70.

En uno de sus enfrentamientos sufrió una grave herida y para recuperarse tuvo que salir de las filas por un tiempo, trabajó entonces en proyectos aislados que iban llegando a él. Gracias a su nombre no le costó conseguir oficios independientes y en poco tiempo consiguió un contacto que le consiguió un puesto en la Biblioteca Nacional.

Sin embargo, con este trabajo fijo no cubría sus necesidades y caprichos, así que se mantuvo participando en trabajos extras. El último de ellos fue de camarógrafo y técnico en un documental sobre la vida de Jorge Luis Borges: "Borges: un destino sudamericano", para ello

lo contactó la pareja del momento de Borges, una buena amiga de infancia de Juan, necesitaba a alguien de confianza y hacía no mucho se había enterado de que Juan estaba en Buenos Aires. El muchacho accedió con gusto, era admirado de la literatura borgiana y lo intrigaba sobremanera conocer al escritor.

Luego de la filmación del documental se perdió la pista de Juan Dalhman.

5. Hernán Di Zeo

Hernán Di Zeo fue el asistente de dirección y posteriormente director del documental “Borges un destino sudamericano” (1975). Hernán nace en Argentina el 13 de septiembre de 1928. Hijo de padres aristócratas, Luis José Di Zeo y María Contreras, y hermano menor de José Luis Di Zeo. Asistió a la Goethe Schule, colegio Argentino - Alemán.

Durante su juventud mantuvo muy buena relación con su hermano con quien compartía todas sus experiencias. En 1945 murió su madre, razón por la cuál Hernán y José Luis quedaron muy afectados, ambos cambiaron su actitud y comenzaron a comportarse de manera indebida, varias veces la policía les llamaba la atención cuando hacían travesuras con los vecinos, pero nada grave.

Pero para 1947 Hernán estuvo implicado en un incendio de un edificio cercano a su casa en el cual murió una persona y varios resultaron heridos. Di Zeo fue arrestado por asesinato y en el juicio de 1948 fue declarado culpable y sentenciado a 15 años de cárcel. Durante el período del juicio muchos intentaron sacarle información sobre lo ocurrido, pues sospechaban que el verdadero causante de la desgracia había sido José Luis y no él. Su abogado defensor tenía un fuerte caso presentando a José Luis como culpable, pero Hernán le prohibió usarlo. Policía nacional y altos funcionarios incluso torturaron a Hernán por información, pero él se negó a dar datos del incendio o a inculpar a su hermano.

Cumplió sus 15 años de cárcel y cuando salió el 7 de julio de 1963 tomó sus pocas pertenencias y se fue a recorrer el mundo, no tenía a donde llegar, no había hablado con su hermano ni con su familia desde su encarcelamiento, ahora estaba, o por lo menos se sentía, completamente solo. A partir de entonces no se posee información de Hernán hasta la muerte de su padre (1973) momento en el que volvió a Buenos Aires. En el país se reencontró con su hermano y este lo contrató para trabajar en sus producciones, el encuentro, según se sabe, fue casi usual, José Luis lo saludó como si nada hubiese sucedido y Hernán no tuvo el valor para reclamarle su ausencia.

Reclamó la herencia de su padre con intenciones de seguir viajando, pero se quedó en Buenos Aires, su hermano logró convencerlo de que trabajara con él cuando le dijo que su próximo documental sería sobre Borges, uno de los grandes acompañantes de Hernán durante su tiempo de cárcel.

Es así como Hernán Di Zeo en 1975 trabaja en el documental “Borges un destino sudamericano” como asistente de dirección, rol que desempeñó con tal capacidad que logró que su hermano le cediera el puesto como director de la pieza.

Al terminar el rodaje José Luis Di Zeo le propuso a Hernán que trabajaran juntos en otro proyecto, pero se negó y decidió usar el dinero de la herencia para seguir viajando por el mundo. No se le vio más hasta 2008 cuando estuvo en la proyección del documental que grabaron en 1975.

ii. Análisis cuadrimensional

1. Francisco Acevedo

Tabla 1

Aspecto físico	
Raza	Blanco
Edad	30 años
Sexo	Masculino
Altura	Alto
Contextura	Delgado
Color de cabello	Marrón
Color de ojos	Miel
Color de piel	Blanca
Rasgos fisionómicos	Es un hombre alto y delgado, de unos 30 años de edad, tiene el cabello castaño y los ojos color miel, se ve cansado y un poco demacrado.
¿Cómo es su voz?	Su voz es gruesa, pero habla con detenimiento y suavidad.
¿Tiene algún defecto o anormalidad física?	No
¿Quién es?	Es un hombre que nunca se ha sentido por completo parte de su familia, que tiene opiniones opuestas y una visión diferente. Se convirtió en periodista sin el apoyo de sus padres, de hecho, con un claro descontento por parte de ellos. Es un hombre joven que vive alejado del entorno en el que creció y que comparte momentos e intereses solo con un miembro de su familia: su hermano mayor.
¿Qué es lo que quiere?	Este periodista quiere realizar una investigación que nadie antes haya hecho, descubrir algo que nadie haya logrado develar. Al desaparecer su hermano mayor, quien siempre estuvo obsesionado con Jorge Luis Borges, decide encontrar al “verdadero Borges” en

	su honor.
¿Por qué lo desea?	Quiere honrar a su hermano, no quiere dejarlo ir a pesar de no tener noticias de él desde hace más de dos años. Investigar y descubrir a Borges es una forma de mantenerse junto a él. El periodista, se promete seguir adelante una vez que encuentre la verdadera naturaleza del autor, se irá de Argentina.
¿Qué es lo que se le opone?	Sus inseguridades, el miedo, (encontrar al verdadero Borges implicaría, además de un triunfo, tener que alejarse de ese único hecho que aún lo acerca su hermano); la personalidad del director del rodaje que está cubriendo (en el que actúa el mismísimo Borges), no le permite acceder a la información que él cree necesaria para encontrar a Borges y por último las diferencias políticas que existen entre él y uno de los miembros del equipo, hacen que necesite dejar a un lado su ira, su rencor, para poder aproximarse a información importante.
¿Cuál es su estado de salud? ¿Ha padecido enfermedades graves? ¿Tuvo consecuencias?	No, es un hombre sano.
¿Cómo se viste usualmente?	Camisa de botones y pantalones bota ancha.
¿Cómo camina?	Su paso es acelerado, pero el resto de sus movimientos es detenido.
Estado civil	Soltero, no tiene hijos, vive solo.
¿Tiene ahorros? ¿Sueldo o salario? ¿Cubre sus necesidades?	Cubre sus necesidades, no acepta dinero de su familia, vive con lo necesario, no es hombre de gustos exquisitos, pero tiene clase, su casa es modesta al igual que sus pertenencias.

Religión: ¿Es creyente? ¿Convencido? ¿Indiferente?	Indiferente
Viajes	sí, viajó mucho por Europa en su juventud, pasaba meses en Inglaterra, pero el viaje que más recuerda fue el que hizo muy pequeño, a Grecia, algo en ese lugar le producía nostalgia, una tristeza y a la vez una añoranza que solo experimentó de nuevo cuando inició su búsqueda del “verdadero Borges”.
Ideas políticas	Es un demócrata, antiguerrillas y antiperonista.
Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre? ¿Tiene alguna afición deportiva?	Es un cinéfilo, su hermano trabajaba en el medio y siempre lo instruyó sobre directores y películas clásicas, disfruta de ver películas solo.
Vivienda ¿Qué aspecto tiene su casa? ¿Qué aspecto tiene? ¿Cuántas habitaciones tienes? ¿Cómo está amoblada?	Vive en un apartamento modesto, tiene pocos muebles, solo los necesarios. Su casa no tiene cerraduras en las puertas. Tiene un sótano. Todas las partes de la casa son muy parecidas, es monótona y gris, pero se nota en ella la clase y el buen gusto, no es ostentosa, pero en ella se ha invertido buen dinero. “Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en egipto hay una parecida). Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?” (La casa de Asterión, Borges)
Aspecto Socioeconómico	
Nacionalidad	Argentina
País de residencia	Argentina
Año	1975

Lugar que ocupa en la sociedad	Es un periodista de investigación que está abriéndose paso en el medio con investigaciones pertinentes y profundas.
Estrato social al que pertenece	Alto, su familia es muy adinerada.
Sociabilidad	Estaba en desacuerdo con muchas situaciones sociales y políticas que lo rodeaban, su pensamiento siempre ha sido crítico, pero soportaba el medio en el que vivía. Sin embargo, a raíz de la desaparición de su hermano su inconformidad creció hasta el punto de querer desligarse por completo de su patria, el pensamiento crítico se convirtió en rencor y repulsión. Irse de Argentina implica alejarse del país que lo une a su hermano, pero promete dejarlo atrás cuando su última investigación finalice.
Ocupación, profesión, condiciones de trabajo, ¿coincide con sus aptitudes y su vocación?	Periodista de investigación, trabaja en varios proyectos independientes y fijo en un periódico nacional, de allí viene la mayor parte de sus ingresos. Le gusta lo que hace, le apasiona, tiene una mente perspicaz, es curioso, puede obsesionarse con un tema hasta el punto de leer e investigar únicamente sobre el mismo por semanas
Educación	Universitaria, su educación fue óptima, los mejores colegios para su juventud, la universitaria la tuvo que costear él, sus padres no querían la carrera de periodismo.
Vida Familiar	
¿Quiénes son sus padres?	Viven ambos, pero no habla con ellos, perdieron contacto desde que inició la universidad. Tanto él como su hermano fueron “ovejas negras” de su familia. No tienen buena relación. Ante la desaparición de su hermano no hicieron demasiado, a pesar de tener los recursos monetarios para realizar una búsqueda extensa, lo dejaron ir, decidieron que no había nada que hacer, lo dieron por muerto y siguieron con su vida, el periodista les tomó rencor, prometió nunca más acercarse a ellos, cortar relaciones por completo, puesto que le atribuyó la aparente apatía al desprecio por

	la profesión artística que había escogido su hermano.
Su hermano	Es mayor que él por 10 años, su relación era muy buena, compartían varias horas a la semana juntos, eran confidentes y un apoyo incondicional. Es su ídolo, su modelo a seguir. Es un director apasionado de cine. Desapareció en 1973, cuando el clima político de Argentina era tenso. Las guerrillas secuestraban empresarios adinerados para pedir rescate y costear sus actividades paramilitares, sin embargo, en ese proceso también desaparecieron varias personas. Su hermano, a pesar de no estar involucrado en protestas era un férreo antiperonista y al igual que él (el periodista) rechazaba la violencia que en su país tenía lugar. Estaba obsesionado con Jorge Luis Borges, sabía sus cuentos, poemas y ensayos casi de memoria y lo intrigaba sobremanera encontrar al verdadero hombre detrás de esas letras. Un día le comentó a su hermano que haría una película sobre el escritor, pero antes de ellos, desapareció.
¿Sabe algo de sus antepasados?	Su familia habló mucho de ellos, pero nunca le interesó escucharlo, sentía que aquellos antepasados era solo más frivolidad de la misma que ya vivía día a día.
¿Tiene algún gesto característico?	Suele suspirar mucho, un mecanismo para liberar estrés.
Aspecto Psicológico	
Normas morales por las que se guía, características	Muy ético, pacifista y democrático. La responsabilidad y el respeto son sus bases. Defiende sus principios, responsable, correcto, noble, honesto, justo, repudia la violencia, civilizado y elegante.

principales:	
Actitud hacia la vida. (Filosofía de vida):	Es positivo, defiende mucho sus principios, lo que lo mueve siempre es la incertidumbre, la duda. Reflexivo, prefiere observar antes que intervenir. Extremadamente crítico con el mismo y con los demás, se exige mucho, le cuesta entablar relaciones sólidas.
Ambiciones. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿Qué cosas le interesan?	Encontrar un tema para hacer una investigación trascendental. No tiene ni idea que esta investigación sobre Borges podría ser lo que busca.
Contratiempos. Desengaños	La desaparición de su hermano. La falta de apoyo de sus padres.
Temperamento	Serio, tranquilo, lo acusan de soberbio y a veces de misántropo pero en realidad es un poco inseguro. Le cuesta abrirse socialmente y por ello parece molesto o antipático. Defiende sus principios.
Complejos ¿Qué los ha motivado?	Cierta inseguridad sobre los temas de sus investigaciones y los ha motivado la falta de apoyo.
¿Carácter teórico-estético-económico-político-social o religioso?	Carácter teórico
Tiene alguna anomalía psicopática (Fobia, conflictos entre el querer y el deber, odia algo,	Fobia a los lugares cerrados, por eso sus puertas están siempre abiertas. También teme a la soledad.

somatizaciones, alucinaciones)	
Mecanismos de defensa que utiliza	Introversión.
Aspecto dramático	
¿Cuál es la parte de la obra en la que aparece el personaje?	Desde el principio, es protagonista.
¿Qué hace el personaje dentro de la obra?	Toma datos, intenta recopilar información, observa, motiva al resto a descubrir al “verdadero Borges”.
¿Qué sienten los demás hacia su personaje?	El director lo ve como una oportunidad de darle publicidad a la película. Lo acusan de soberbio, misántropo, a nadie le cae demasiado bien, excepto al asistente de dirección.
¿Qué siente hacia los demás personajes?	Curiosidad, desconfianza, les tiene un poco de temor, pero a la vez quiere acercarse porque lo intrigan.
¿Al iniciarse la obra, qué objetivo persigue su personaje?, ¿logra conseguirlo?	Encontrar al verdadero Borges, se da un indicio de que va conseguirlo, pero en la obra no sabemos si lo logra.
¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos?	Tiene un vuelo que debe tomar, tiene muchas cosas en la cabeza que le impiden enfocarse en lo importante, tiene mucha rabia hacia el peronista y no soporta la incompetencia del director.
¿Cuál es su reacción frente a	Se desespera pero trata de seguir adelante. No se enfoca tanto en los obstáculos, solo ve su objetivo, es testarudo.

las dificultades?	
¿En el desarrollo de la obra cambian los sentimientos hacia los demás personajes o viceversa?	Cambian los sentimientos de los demás personajes, comienzan a respetarlo y él, poco a poco, logra descubrirlos.

a. Niveles de conflicto

Nivel metafísico (Valores y creencias): Debe pasar sobre sus creencias políticas para hablar con un hombre que está involucrado en la filmación. Este hombre es peronista, apoya las guerrillas y ve a sus integrantes como héroes de la patria. Él lo rechaza por completo, cree que las guerrillas se llevaron a su hermano, las repudia, es antiperonista. Está en desacuerdo con la inestabilidad de su país, con la política y con la descomposición social que se vive.

Circunstancia histórica social: está viviendo un ambiente político inestable, la violencia está a flor de piel, la lucha por defender creencias es poco civilizada, sangrienta. Conceptos como el populismo y el socialismo y la existencia de guerrillas hacen que la democracia quede suprimida y sucia. Existe mucha incertidumbre. Después de la desaparición de su hermano sus reportajes se hicieron cada vez más crudos y el periódico para el que trabaja ha tenido problemas por ello, lo tienen señalado y presionado, sus libertades son cada vez menores.

Circunstancia familiar (política, social, histórica): No se dirige a su familia, con la desaparición de su hermano está prácticamente solo y eso lo aterra, no duerme bien, está deprimido, no deja que nadie se acerque a su casa, para él se convirtió en un laberinto.

Íntimo particular: Es tan crítico con él mismo que termina pocos trabajos, en el caso de esta investigación sobre Borges siente que no está capacitado, que no va a poder honrar a su hermano, que no es suficiente. No confía en sus habilidades y en muchas ocasiones quiere

darse por vencido, incluso hay miembros del rodaje lo desprestigian y lo desaniman, a él le cuesta no tomarlos en cuenta, es muy susceptible a las críticas, necesita aprobación incluso de aquellos a quienes no conoce.

Anécdota privada: En el fondo no quiere encontrar al verdadero Borges, en el fondo él no quiere terminar la investigación porque eso implicaría tener que dejar atrás a su hermano y seguir adelante con su vida, él no está preparado para hacerlo, no está preparado tampoco para dejar su país, que es lo único que lo une a él. La verdad, es que no se va por decisión propia, su compañía decide que ya no es de utilidad en Argentina, que sus reportajes causan problemas en la delicada situación en la que encuentra el país y le conceden una última investigación antes de trasladarlo, con cartas de recomendación a otro país.

2. José Luis Di Zeo

Tabla 2

Aspecto físico	
Raza	Blanco
Edad	50 años
Sexo	Masculino
Altura	Alto
Contextura	Contextura gruesa
Color de cabello	Marrón con canas
Color de ojos	Azul
Color de piel	Blanca
Rasgos fisionómicos	Es un hombre alto, grueso, un poco panzón. Tiene el cabello largo pero no muy abundante, ya hay indicios de calvicie.
¿Cómo es su voz?	Su voz es alta, gruesa, aturde.
¿Tiene algún defecto o anormalidad física?	Cojea de la pierna derecha, tuvo un accidente en un rodaje causado por un incendio (Vínculo con el personaje de las ruinas circulares) y su rodilla quedó afectada.
¿Quién es?	Un director no muy reconocido al que no le importa la aprobación de nadie, le apasiona su trabajo, pero es individualista, las críticas no las toma demasiado en cuenta, confía plenamente en lo que hace y en su visión, sus maneras son poco ortodoxas. Desde siempre fue apoyado y querido aunque no lo necesitara, nunca fue adinerado, pero vive una vida cómoda.
¿Qué es lo que quiere?	Terminar su película, porque se tiene que ir. Es su último día de rodaje en Argentina y siente que no le ha dado a su película un toque diferencial, lucha por conseguirlo ese último día de rodaje y no para de pensar.

¿Por qué lo desea?	Tuvo un sueño en el que Borges le hablaba y le decía que tenía que hacer un documental sobre su vida. Está obsesionado desde entonces.
¿Qué es lo que se le opone?	Borges no llega al rodaje. Considera que algunas personas del crew son incompetentes, lentas y no permiten que el documental salga como él quiere, además, esa pieza que siente perdida no parece llegar y se atormenta pensando en ello, hace que pierda la perspectiva, que no quiera guiarse por el tiempo e ignora las peticiones de la tímida productora sin saber que son extremadamente necesarias para traer a Borges al set.
¿Cuál es su estado de salud? ¿Ha padecido enfermedades graves? ¿Tuvo consecuencias?	En un rodaje tuvo un accidente y ahora tiene la rodilla afectada, cojea y el dolor en ocasiones es insoportable.
¿Cómo se viste usualmente?	Estilo hippie de la época.
¿Cómo camina?	Cojea, pero es de paso acelerado.
Estado civil	Soltero
¿Tiene ahorros? ¿Sueldo o salario? ¿Cubre sus necesidades?	Tiene ahorros, amigos generosos financian sus películas y alguna que otra tiene ganancias. Gasta más que todo en artículos ostentosos que por lo general no necesita, sus prioridades son diferentes, el lugar de artículos de primera necesidad prefiere otros que lo hagan ver bien, adinerado.
Religión: ¿Es creyente? ¿Convencido? ¿Indiferente?	Cambia mucho de religión, ahora es budista, quiere probarlo todo antes decide a qué aferrarse.

Viajes	Vive en Polonia, nació en Argentina, vivió en Buenos Aires toda su vida, sin salir del país, hacía viajes locales. Salió solo al irse a estudiar cine en Polonia y allí permaneció.
Ideas políticas	No le presta atención a la política. Vive desligado de ella.
Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre? ¿Tiene alguna afición deportiva?	Le gusta dormir para soñar. También le encanta escribir, lleva a todos lados una libreta en la que anota todo lo que pasa por su mente.
Vivienda ¿Qué aspecto tiene su casa? ¿Qué aspecto tiene? ¿Cuántas habitaciones tienes? ¿Cómo está amoblada?	Pretenciosa. Tiene cosas caras e innecesarias. No se ve el dinero puesto en cosas importantes como la cocina, o los muebles si no en artículos de arte que muestren, o intenten mostrar, prestigio y riqueza. En los elementos básicos del hogar que no están a la vista hay más bien cierto descuido.
Aspecto Socioeconómico	
Nacionalidad	Argentino
País de residencia	Polonia
Año	1975
Lugar que ocupa en la sociedad	Es un director independiente, ama lo que hace, no tiene muchos amigos porque vive alejado de la sociedad, vive para el arte, para el cine.
Estrato social al que pertenece	Clase media

Sociabilidad	Le gusta como vive, su estilo de vida se ajusta a sus necesidades, a pesar de no tener problemas realmente graves, cuando se presenta una molestia sale de sus casillas, en el fondo está conforme, pero su temperamento hace que explote y maldiga con facilidad todo lo que tiene y todo lo que le rodea.
Ocupación, profesión, condiciones de trabajo, ¿coincide con sus aptitudes y su vocación?	Director de cine, realiza películas independientes, no necesita demasiado porque sus planteamientos son abstractos y sin demasiada producción, adora lo que hace, el cine le da lo que necesita para expresarse y para producir, como tiene ahorros de su familia no necesita producir demasiado con sus películas, se enfoca en hacer lo que le gusta sin importar el éxito que vaya a tener.
Educación	Universitaria
Vida Familiar	
¿Quiénes son sus padres?	Sus padres están muertos, pero mientras vivían mantenían una muy buena relación. Siempre lo apoyaron en todo lo que hizo, los ahorros de sus padres son solo para él, no tiene hermanos ni familia cercana.
¿Sabe algo de sus antepasados?	Su familia era aristócrata, según lo que cuentan sus padres, él no conoció a sus abuelos, le encantaba escuchar historias sobre lo bien que vivían, sobre las actividades que realizaban y las fiestas de sociedad, soñaba con ellas.
¿Tiene algún gesto característico?	Cojea. Deja usualmente la mirada perdida.
Aspecto Psicológico	
Normas morales por las que se guía, características principales:	No tiene escrúpulos. Muy imprudente, no tiene filtro. No es mal intencionado, pero puede decir cosas hirientes en sus momentos de ira.

Actitud hacia la vida. (Filosofía de vida):	Emocionado por la vida, altamente temperamental, todo puede ser hermoso y al poco tiempo terrible, vive las emociones al máximo, no hay grises para él.
Ambiciones. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿Qué cosas le interesan?	Le gusta hacer películas, ver películas, soñar películas. No tiene mayores ambiciones en ese respecto, no sueña con ganar un gran premio ni con producir una película alucinante para el resto del mundo, mientras sea alucinante para él está bien, hace lo que ama y lo que le gusta sin pensar en la aceptación de otro. Solo espera tener tiempo suficiente para producir todas las películas que ha soñado.
Contratiempos. Desengaños	Siente que el mundo está en su contra. Es muy malcriado.
Temperamento	Malcriado, dramático y exagerado, pero muy alegre y noble, es como un niño, inocente.
Complejos ¿Qué los ha motivado?	De pequeño siempre tuvo lo que quiso, sus padres no lo castigaban ni le reprochaban demasiadas cosas, esto le hizo pensar que siempre eran los demás los que estaban en su contra o que si algo le salía mal la culpa no era enteramente de él.
¿Carácter teórico-estético-económico-político-social o religioso?	Carácter estético, ama las formas, los colores, las texturas.
Tiene alguna anomalía psicopática	Besa todo como para bendecirlo antes de utilizarlo, para agradecerlo. Se acuesta a dormir muchas veces al día porque dice que soñando es cuando le vienen las ideas.

Mecanismos de defensa que utiliza	Ira, ataques de ira cuando algo le sale mal, culpar a cualquier otra persona antes que a sí mismo.
Aspecto dramático	
¿Cuál es la parte de la obra en la que aparece el personaje?	Toda la obra.
¿Qué hace el personaje dentro de la obra?	Es el director de la película, intenta encontrar un factor diferencial para su obra. Está fastidiando a los otros personajes con sus extrañas peticiones, no le permite al periodista lograr su objetivo porque le quita tiempo de entrevistas y quiere además contarle todas sus ideas, siente que en el periodista está la clave que necesita, pero aún no lo ve claro, no lo deja solo ni un Segundo intentando averiguarlo.
¿Qué sienten los demás hacia su personaje?	Simpatía, pero molestia en algunas ocasiones.
¿Qué siente hacia los demás personajes?	Los ve como escalones u obstáculos para llegar a lo que quiere, es agradable con ellos, pero no entabla relaciones personales.
¿Al iniciarse la obra, qué objetivo persigue su personaje?	Terminar su película y encontrar el factor diferencial. No se sabe si lo consigue.
¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos?	Borges se retrasa. Tener que irse antes de lo que esperaba. El periodista obstruye el trabajo de los demás y lo hace todo más lento.

¿Cuál es su reacción frente a las dificultades?	Malcriadez, hacer pataletas. Gritar.
¿En el desarrollo de la obra cambian los sentimientos hacia los demás personajes o viceversa?	No cambia.

a. Niveles de conflicto

Nivel metafísico (Valores y creencias): No puede presentar algo que siente tan común, cree que este documental está demasiado normal, necesita ponerle algo especial, diferente. Darle otra profundidad u otro enfoque, algo que no se haya hecho antes.

Circunstancia histórica social: No vive en Argentina y se tiene que ir, sabe que la situación política y social no está bien. Quienes lo financian no le dieron suficiente presupuesto para rodar su película y debe volver a Polonia, ya no le quedan insumos para un día más de grabación.

Circunstancia familiar (política, social, histórica): La gente se molesta con él por su forma de ser y por esto tiene muchos conflictos, que de alguna manera no le permiten avanzar, su carácter tan temperamental aleja a muchas personas de él y hace que pierda colaboradores importantes.

Íntimo particular: Le da miedo probar cosas nuevas, por ello cambia de opinión demasiado rápido, no tiene mucho foco. No sabe tratar bien a las personas. Pasa de una idea a otra con

mucha facilidad, por lo tanto sus producciones terminan siendo una mezcla de propuestas y su frustración aumenta a la hora de rodar porque quiere llevar a cabo todas las ideas que tiene.

Anécdota privada: Nunca ha leído nada de Jorge Luis Borges, ningún poema, ningún ensayo, solo una ficción: “El Sur”, luego de leerlo soñó que Borges, (un Borges creado en su imaginación, pues tampoco lo había visto antes), lo instaba, casi le rogaba, que hiciera una película sobre él. Así fue como emprendió la tarea, pero sin leer ningún otro dato o escrito sobre el autor.

3. *María Kodama*

Tabla 3

Aspecto físico	
Raza	Blanca
Edad	39 años
Sexo	Femenino
Altura	Media
Contextura	Delgada
Color de cabello	Castaño oscuro
Color de ojos	Negro
Color de piel	Blanca
Rasgos fisionómicos	Una mujer delgada, pequeña, de corporalidad sumisa, pero mirada penetrante, parece frágil, es huesuda. Nariz puntiaguda y cara alargada, pómulos marcados.
¿Cómo es su voz?	Débil, quebradiza pero segura.
¿Tiene algún defecto o anormalidad física?	Su salud es frágil, es enfermiza. Se golpeó la cabeza fuertemente contra una ventana abierta y estuvo en coma alrededor de una semana, esto le está provocando problemas de visión.
¿Quién es?	Escritora, es la compañera de Borges, traductora y profesora de literatura. A petición de Borges es la coordinadora de su presencia en la producción.
¿Qué es lo que quiere?	Proteger y ocultar el lado vulnerable de Borges, no quiere que se aprovechen de él ni que abusen de su intelecto. Que no lo exploten.
¿Por qué lo desea?	Porque teme que se vayan a aprovechar de la fragilidad del Borges o de que le hagan daño a su integridad.
¿Qué es lo que se le opone?	La personalidad explosiva del director, las ideas que parecen comprometer a su amado, su propia incapacidad para hacerle frente a ello y las preguntas de investigación del periodista, quien cada vez se acerca más al verdadero Borges.

¿Cuál es su estado de salud? ¿Ha padecido enfermedades graves? ¿Tuvo consecuencias?	Tiene una mente muy brillante pero está comenzando a presentar problemas de visión.
¿Cómo se viste usualmente?	Fladas y vestidos de colores
¿Cómo camina?	Pasos muy cortos y pausados.
Estado civil	Pareja de Borges
¿Tiene ahorros? ¿Sueldo o salario? ¿Cubre sus necesidades?	Si cubre sus necesidades, gana dinero dando conferencias y clases de literatura en universidades de Argentina. Además, trabaja como secretaria en una biblioteca municipal.
Religión: ¿Es creyente? ¿Convencido? ¿Indiferente?	Mezcla lo que más le gusta de todas las religiones, tiene su propia religión.
Viajes	Ha viajado para dar conferencias a diversos lugares, pero nunca ha tenido unas largas vacaciones, está en los destino a lo sumo dos días.
Ideas políticas	Antiperonista, pero no comenta mucho sobre el asunto, solo lanza frases irónicas.
Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre? ¿Tiene alguna afición deportiva?	Le gusta leer y escribir. Leerle a Borges. Le gusta el cine policíaco y los western, no es amante del cine de autor o del cine extremadamente abstracto. Le gusta dictar poesía y leer y releer muchas veces lo que escribe.
Vivienda ¿Qué aspecto tiene su casa? ¿Qué aspecto tiene? ¿Cuántas habitaciones tienes? ¿Cómo está amoblada?	
Aspecto Socioeconómico	
Nacionalidad	Argentina
País de residencia	Argentina

Año	1975
Lugar que ocupa en la sociedad	Es una mujer muy reconocida en el círculo literario, además de ser la compañera de vida de Borges.
Estrato social al que pertenece	Clase media
Sociabilidad	Si, Borges es lo que necesita, el compañero que la apasiona, está conforme con lo que hace y cómo vive, nunca fue una mujer que necesitase grandes comodidades.
Ocupación, profesión, condiciones de trabajo, ¿coincide con sus aptitudes y su vocación?	Escritora, traductora y profesora de literatura. Trabajaba como secretaria en una biblioteca municipal, su salario alcanza para vivir, no es muy alto, pero es suficiente para sus necesidades básicas, trabaja por más de lo que gana, pero sus empleadores no son generosos.
Educación	Universitaria
Vida Familiar	
¿Quiénes son sus padres?	Su madre vive y se llevan bien. La adora. Su padre murió cuando ella estaba joven.
¿Sabe algo de sus antepasados?	Su abuelo paterno era un pastor de iglesia evangélica que había emigrado desde Alemania. Tiene entonces una línea de herencia de intelectuales europeos.
¿Tiene algún gesto característico?	Una media sonrisa cuando logra salirse con la suya sin ningún enfrentamiento directo con la situación.
Aspecto Psicológico	
Normas morales por las que se guía, características principales:	No meterse con nadie, no juzgar a la gente, siempre es mejor evitar un conflicto, prefiere ceder antes de chocar.
Actitud hacia la vida. (Filosofía de vida):	Prefiere no involucrarse demasiado, mantenerse con pocas amistades, disfruta de una buena conversación, es muy introvertida. No es conflictiva, pero manipula situaciones sin que nadie la vea.

Ambiciones. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿Qué cosas le interesan?	Solo tiene ojos para Borges
Contratiempos. Desengaños	El golpe que se dió en la cabeza la mantuvo más de una semana en coma y más de un mes en una terrible recuperación, la dejó con problemas de visión.
Temperamento	Tímida, sumisa, sensible. Dulce, muy callada, pero extremadamente inteligente, es gentil en su conversación con quienes le rodean, siempre coloca a las demás personas en un pedestal. Es melancólica, soñadora.
Complejos ¿Qué los ha motivado?	No se siente lo suficientemente importante como para exigir lo que merece.
¿Carácter teórico-estético-económico-político-social o religioso?	Social
Tiene alguna anomalía psicopática (Fobia, conflictos entre el querer y el deber, odia algo, somatizaciones, alucinaciones)	Le dan miedo los espejos, una especie de fobia a la sexualidad, a perder el control.
Mecanismos de defensa que utiliza	Se cierra. Todo lo convierte en una ficción, así la realidad es más llevadera.
Aspecto dramático	
¿Cuál es la parte de la obra en la que aparece el personaje?	Toda la obra
¿Qué hace el personaje dentro de la obra?	Tratar de ocultar una parte de Borges que nadie conoce, ella es la que crea el misterio alrededor de la figura del escritor. Es la que retrasa la llegada de Borges al set mientras encuentra la

	manera de hacer desistir al director de una idea que se ha metido en la cabeza.
¿Qué sienten los demás hacia su personaje?	Ternura, menos el director, él se siente frustrado con ella.
¿Qué siente hacia los demás personajes?	Respeto, es distante con ellos.
¿Al iniciarse la obra, qué objetivo persigue su personaje?, ¿logra conseguirlo?	Consigue su objetivo ya que nadie logra llegar a ver siquiera a Borges.
¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos?	E periodista quien trata de investigar más de la cuenta. Una decisión que el director no había pensado antes (Borges va a representar a su personaje de El Sur) Borges va a representar a Borges y ella no quiere exponerlo a eso.
¿Cuál es su reacción frente a las dificultades?	Una ardilla protegiendo su nuez. , nerviosismo, maneja las cosas de forma sigilosa, sin hacer frente a los problemas directamente si no rodeandolos. Trabaja bajo cuerda para lograr sus objetivos.
¿En el desarrollo de la obra cambian los sentimientos hacia los demás personajes o viceversa?	No

a. Niveles de conflicto

Nivel metafísico (Valores y creencias): siempre ha mantenido su vida privada con Borges fuera de los focos de opinión pública y esto la saca de su zona de confort.

Circunstancia histórico-social: Sus creencias la alejan, no le pagan bien, no la tratan como deberían, pero ella no hace nada al respecto. Tiene malos tratos con sus jefes, la denigran y a perjudican.

Circunstancia familiar (política, social, histórica): No le gusta depender de nadie, tiene problemas de salud y las personas que lo saben intentan cuidarla, ella no lo permite, no le gusta sentirse una carga para los demás. Su madre vive con ella y es una de sus principales cuidadoras a pesar de su avanzada edad.

Íntimo particular: Es extremadamente tímida, en lugar de tener opiniones fuertes ante el director cuando no está de acuerdo con algo se deja pisar. Eso trae problemas en la grabación porque aparenta algo pero en realidad siente otra cosa, tiene que idear formas bajo cuerda para que no se lleven a cabo los planes o ideas que no aprueba. Dice mentiras.

Privada anécdota: En realidad no quiere proteger a Borges sino protegerse ella. Quiere ser la única persona que tenga acceso al gran escritor.

4. Juan Dalhman

Tabla 4

Aspecto físico	
Raza	Blanca
Edad	28 años
Sexo	Masculino
Altura	Alto
Contextura	Delgada
Color de cabello	Castaño
Color de ojos	Miel
Color de piel	Blanca
Rasgos fisionómicos	Es un hombre joven, muy guapo. De tez blanca, cabello y ojos como miel. Facciones marcadas y sonrisa encantadora. Tiene cicatrices pequeñas en sus extremidades y algunas en su cara.
¿Cómo es su voz?	Gruesa y suave
¿Tiene algún defecto o anormalidad física?	No
¿Quién es?	Es un muchacho que siente que nació en una época equivocada, romántico y apasionado, nostálgico.
¿Qué es lo que quiere?	Conocer a su ídolo literario, ganar dinero para cubrir sus caprichos.
¿Por qué lo desea?	Conocer a Borges le daría prestigio, un carácter cultural elevado. Sus gastos son elevados y como nació en una familia adinerada está acostumbrado a las buenas cosas, ya no vive con su familia, pero sigue dándose sus gustos.
¿Qué es lo que se le opone?	Borges es muy tímido y retraído, no ha logrado sacarle información. El director no tiene dinero para pagarle.
¿Cuál es su estado de salud? ¿Ha padecido enfermedades graves?	Un accidente en una de sus batallas de guerrillas que lo mantuvo un mes entero en reposo. No tuvo consecuencias posteriores.

¿Cómo se viste usualmente?	Con jeans azules, de bota estrecha, franelas unicolores, blancas en su mayoría y chaquetas de cuero negro,
¿Cómo camina?	Con la frente el alto y el pecho hacia afuera, pausado.
Estado civil	Soltero
¿Tiene ahorros? ¿Sueldo o salario? ¿Cubre sus necesidades?	Tiene sueldo y trabajos aislados, cubre sus necesidades y sus caprichos.
Religión: ¿Es creyente? ¿Convencido? ¿Indiferente?	Cree en no creer. Cree solo en los hombres y su valor. Aborrece la religión y seguir a dioses que no son palpables e parece una idiotez.
Viajes	Nunca ha salido de Argentina.
Ideas políticas	Peronista, muchacho de izquierda. Socialista, apoya las guerrillas con pasión, reconoce que ha sido incluso militante en algunas, que tiene buenos amigos en ellas.
Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre? ¿Tiene alguna afición deportiva?	Tocar guitarra, leer poesía.
Vivienda ¿Qué aspecto tiene su casa? ¿Qué aspecto tiene? ¿Cuántas habitaciones tienes? ¿Cómo está amoblada?	Tiene pocos muebles, muchos libros, no tiene cama, duerme sobre un colchón en el suelo, los libros sirven como estantes, es un caos organizado.
Aspecto Socioeconómico	
Nacionalidad	Argentina
País de residencia	Argentina
Año	1975
Lugar que ocupa en la sociedad	Es trabajador ambulante y fijo a la vez, parte de una familia de renombre, tiene muchos contactos y amigos en todas partes de Buenos Aires.

Estrato social al que pertenece	Su madre es adinerada, su herencia materna es de mucho dinero.
Sociabilidad	Maldice mucho el capitalismo, a los ricos. Choca por ello con Francisco.
Ocupación, profesión, condiciones de trabajo, ¿coincide con sus aptitudes y su vocación?	Sí, ama lo que hace.
Educación	No terminó ninguna carrera universitaria, estuvo en dos colegios en su niñez e inició sus estudios en la Carrera militar, pero no los culminó.
Vida Familiar	
¿Quiénes son sus padres?	Su madre vive, es soltera. Tiene mucho dinero, vive con su abuelo. Su padre salió de su vida a temprana edad, quiso llevarlo con él, pero la familia de su madre se lo hizo imposible, no tiene contacto con él desde que se fue de casa a Inglaterra.
¿Sabe algo de sus antepasados?	Tiene una línea de herencia, de héroes y guerreros, hombres rudos y valientes.
¿Tiene algún gesto característico?	Una sonrisa sarcástica.
Aspecto Psicológico	
Normas morales por las que se guía, características principales:	Respetar a su prójimo (a menos que sea contrario a él), es generoso, romántico, peleón, abogado al otro, valiente y apasionado, se guía por sus instintos, hace únicamente lo que quiere hacer de verdad, no teme herir a las personas con sus palabras, es cordial y directo, honesto, a veces en extremo, es nostálgico y muy reflexivo.
Actitud hacia la vida. (Filosofía de vida):	Vive pensando que todo tiempo pasado fue mejor, que las cosas que pasan ahora no hubiesen sucedido antes, es un niño. El honor es todo lo que importa, respetarlo.

Ambiciones. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿Qué cosas le interesan?	La poesía, el arte, vivir de ello, la historia, la lectura. Vivir y sentir.
Contratiempos. Desengaños	Su abuelo era su ídolo y murió molesto con él, sin dirigirle una palabra. Su madre es una mujer frágil y le incomoda estar a su lado. No soporta que su familia sea renombrada y adinerada porque ello atenta un poco contra su forma de pensar a nivel social y político.
Temperamento	Es callado, muy discreto, solo se enaltece hablando de política, maldiciendo a los ricos, expresándose sobre el capitalismo.
Complejos ¿Qué los ha motivado?	Su odio hacia el capitalismo y hacia los ricos es en realidad una forma de contrarrestar lo culpable que se siente por haber nacido con todas las posibilidades monetarias cuando a su alrededor muchas personas sufren para alimentarse.
¿Carácter teórico-estético-económico-político-social o religioso?	Social
Tiene alguna anomalía psicopática (Fobia, conflictos entre el querer y el deber, odia algo, somatizaciones, alucinaciones)	Odia a los capitalistas, a los ricos, escupe mucho.
Mecanismos de defensa que utiliza	Se refugia en su guitarra y en sus canciones o la pelea física.
Aspecto dramático	
¿Cuál es la parte de la obra en la que aparece el personaje?	Él viene de ver a Borges en el carro, de ellos es que más cerca ha estado de él.

¿Qué hace el personaje dentro de la obra?	Reencontrarse con su hermano, darse cuenta de que aunque él lo dejó no se encuentra tan solo. Siembra curiosidad en los demás personajes, los hace interesarse por el tema.
¿Qué sienten los demás hacia su personaje?	Simpatía, lo justifican, el periodista lo odia.
¿Qué siente hacia los demás personajes?	Hacia Kodama una profunda atracción, cree que José Luis es un farsante, por Hernán siente una profunda simpatía, pero con distancia y al periodista lo ve como su enemigo principal, le agrada que esté allí porque le agrega a su trabajo un toque de Aventura e historia de enemigos y duelos.
¿Al iniciarse la obra, qué objetivo persigue su personaje?, ¿logra conseguirlo?	No involucrarse demasiado, conocer al Borges y partir a su vuelo.
¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos?	El director no tiene cómo pagarle, Kodama es muy reservada, Borges no baja del carro.
¿Cuál es su reacción frente a las dificultades?	La pelea física es su primera opción si se trata de una discusión, si es un evento que requiera rápida reacción, él les el indicado, actúa rápida y eficazmente.
¿En el desarrollo de la obra cambian los sentimientos hacia los demás personajes o viceversa?	Comprende a Francisco.

a. Niveles de conflicto

Nivel metafísico (Valores y creencias): Es peronista, guerrillero. Odia a los ricos, pero él es nacido en una familia adinerada.

Circunstancia histórica social: Siente que pertenece a otra época, todo lo que en esta ocurre le parece superfluo y poco honorable.

Circunstancia familiar (política, social, histórica): Está alejado de su familia, pero su nombre es reconocido en todos lados, quiere participar en el enfrentamiento político que se lleva a cabo, pero un accidente que tuvo se lo impide.

Íntimo particular: Juan se siente atrapado en un cuerpo que no es de su alma, siente inseguridades y miedo de descubrir por completo a esa persona, le teme a su esencia, no se acepta.

Anécdota privada: Unirse a las montoneras y al peronismo fueron solo excusas para alejarse de su familia, en realidad aborrece la violencia y le parecen abominables muchas prácticas que a los ojos del mundo aprueba.

5. *Hernán Di Zeo*

Tabla 5

Aspecto físico	
Raza	Blanca
Edad	47 años
Sexo	Masculino
Altura	Alto
Contextura	Delgada
Color de cabello	Castaño oscuro
Color de ojos	Miel
Color de piel	Blanca
Rasgos fisionómicos	Es un hombre muy guapo. De tez blanca, cabello oscuro y corto y ojos como miel. Facciones marcadas y sonrisa encantadora. Tiene cicatrices pequeñas en sus extremidades y algunas en su cara. Sus ojos son muy grandes y expresivos.
¿Cómo es su voz?	Rasposa, triste.
¿Tiene algún defecto o anormalidad física?	Tiene cicatrices de las torturas en su momento de prisión, la más marcada están en sus brazos, lugar en que también tiene tatuado el número de prisionero.
¿Quién es?	Es un romántico, un seguidor irracional de su hermano, un discípulo. Es un espíritu que necesita un guía, un ídolo a quién seguir. Pero es un hombre que lo nota y comienza a buscar a ese Dios que cree necesitar dentro de él. Es un ser con muchos conflictos, como todos, pero con conflictos que reconoce y quiere sanar, el problema es que aún no descubre cómo.
¿Qué es lo que quiere?	Decirle a su hermano todo lo que sintió al verse solo, al no sentir su apoyo, reclamarle que a pesar de que él dio su libertad por él, él fue incapaz de visitarlo o de agradecerle. Busca aprobación y buscar el amor de su hermano.

¿Por qué lo desea?	Necesita perdonarlo para poder perdonarse y continuar su búsqueda espiritual, siente que esa relación lo frena y debe soltarla.
¿Qué es lo que se le opone?	Su orgullo no le permite hacerlo, su relación siempre ha sido de obedecer y servir a su hermano, le duele tanto que para él nada haya cambiado que no quiere parecer débil diciéndole lo que en realidad siente.
¿Cuál es su estado de salud? ¿Ha padecido enfermedades graves? ¿Tuvo consecuencias?	No, tiene una salud muy estable, muy extraña vez enferma.
¿Cómo se viste usualmente?	Viste camisas de botones, serio y semiformal.
¿Cómo camina?	Casi no se siente su caminar, es muy delicado y silencioso.
Estado civil	Soltero
¿Tiene ahorros? ¿Sueldo o salario? ¿Cubre sus necesidades?	Vive de su herencia y del dinero de pequeños trabajos.
Religión: ¿Es creyente? ¿Convencido? ¿Indiferente?	Cree que hay un Dios, pero aún lo busca incansablemente, no lo encuentra.
Viajes	Es un viajero. Nómada. Conoce muchos países, es mochilero. En su infancia viajó mucho con sus padres.
Ideas políticas	Ya la política no le interesa, no está enterado de lo que sucede en ningún país y no le importa saberlo.
Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre? ¿Tiene alguna afición deportiva?	Reflexionar y leer. Medita por lo menos dos veces al día.

Vivienda ¿Qué aspecto tiene su casa?	No tiene casa propia, se queda en lugares en los que se lo permitan y para el momento del rodaje está viviendo con su hermano José Luis.
Aspecto Socioeconómico	
Nacionalidad	Argentina
País de residencia	No tiene.
Año	1975
Lugar que ocupa en la sociedad	Es mochilero, no hace ningún aporte económico importante a la sociedad, no tiene trabajo y vive del dinero de la familia y pequeños mandados esporádicos.
Estrato social al que pertenece	Su familia fue de clase alta, a él no le interesa el dinero más que para subsistir.
Sociabilidad	Está conforme con el medio que no rodea, pero no con él mismo, hay en él una constante incomodidad que no le permite estar del todo feliz y satisfecho.
Ocupación, profesión, condiciones de trabajo.	No tiene.
Educación	No inició su Carrera universitaria, antes de hacerlo, cayó preso.
Vida Familiar	
¿Quiénes son sus padres?	Su madre murió cuando él era aún un adolescente, sufrió mucho esa pérdida porque eran muy cercanos, su familia es pequeña, fue grande en un momento, pero para su nacimiento solo su padre, su madre y su hermano estaban en su vida, el resto de parientes era lejano y a muchos no llegó a conocerlos. La relación con su hermano era excepcional, lo seguía a todos lados, era su ídolo y su padre, aunque distante, siempre estuvo presente, dándole todo lo que necesitaba. Murió cuando ya Hernán era un adulto y su muerte lo tocó porque nunca lo visitó cuando pudo a pesar de saber que estaba muy enfermo.
¿Sabe algo de sus	Su padre contaba historias de sus abuelos y de los bailes y

antepasados?	eventos de alta alcurnia a los que acudían, sabe que eran una familia muy bien posicionada.
¿Tiene algún gesto?	Parpadea mucho, a veces murmura, habla solo.
Aspecto Psicológico	
Normas morales por las que se guía, características principales:	Todo lo que sucede es responsabilidad de cada quien, toda acción está justificada por algo más, todos los seres humanos cometen errores. La cordialidad y la solidaridad son los pilares de todo, los sueños deben perseguirse sin importar nada.
Actitud hacia la vida. (Filosofía de vida):	Es absolutamente servicial, cordial con todos y muy agradecido. Aprovecha de cada instante todo lo que puede y de cada momento intenta obtener un aprendizaje.
Ambiciones. ¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿Qué cosas le interesan?	Encontrar el motive de su infelicidad, entender por qué puede pensar de una manera, pero no llegar a sentirla. Quiere encontrar un Dios que se lo indique, pero el camino es cuesta arriba.
Contratiempos. Desengaños	Su hermano se olvidó de él mientras estaba en prisión, no lo apoyó a pesar de que Hernán sacrificó por él su libertad.
Temperamento	Es muy discreto pero conversador. Cordial y conciliador.
Complejos ¿Qué los ha motivado?	No se siente importante ni amado, se siente solo. Desde que se vio abandonado por su hermano en prisión y no recibió ni una disculpa cuando volvieron a encontrarse, cree que no significa nada para nadie.
¿Carácter teórico-estético-económico-político-social o religioso?	Espiritual
Tiene alguna anomalía psicopática (Fobia, conflictos entre el querer y el deber, odia algo, somatizaciones,	Puede aplicar su espiritualidad a todo menos al conflicto que tiene con su hermano.

alucinaciones)	
Mecanismos de defensa que utiliza	Comportarse como si nada le interesara, no de forma indiferente si no como si las cosas no se las tomara de manera personal aunque así lo fuera.
Aspecto dramático	
¿Cuál es la parte de la obra en la que aparece el personaje?	Llega con el director, aparece en la primera etapa.
¿Qué hace el personaje dentro de la obra?	Intenta “enseñar” a su hermano que sus sueños no lo son todo y que pueden hacerle daño a la gente, para ello crea obstáculos adicionales en el rodaje.
¿Qué sienten los demás hacia su personaje?	Simpatía, es un personaje neutral que no causa discordias visibles.
¿Qué siente hacia los demás personajes?	Odio hacia José Luis, hacia los demás una especie de cariño paternal.
¿Al iniciarse la obra, qué objetivo persigue su personaje?, ¿logra conseguirlo?	Busca hacer sentir a su hermano tan mal como se sintió él solo en prisión, quiere reclamarle y decirle cómo se sintió. Lo logra.
¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos?	No quiere parecer débil frente a su hermano, el orgullo no se lo permite.
¿Cuál es su reacción frente a las dificultades?	Pasarles de largo, hacer que no le afectan, buscarles el lado positivo pero solo para tapar lo malo, no para enfrentarlo o contra ponerlo.
¿En el desarrollo de la obra cambian los sentimientos hacia los demás personajes o viceversa?	A Juan le parece luego poco honorable. Él inicia el proceso de perdón y aceptación de su hermano.

a. Niveles de conflicto

Nivel metafísico (Valores y creencias): Sigue una serie de principios que no logra llevar a cabo, sus acciones y sus pensamientos están muy disociados, él quiere ser algo que no logra ser, quiere que lo rodee la espiritualidad, pero aunque diga que sí, no la encuentra. Intenta llenarse ayudando a personas que en realidad no le importan.

Circunstancia histórica social: Viene de una familia adinerada, nunca le faltó ni le falta nada.

Circunstancia familiar (política, social, histórica): No lo entienden, su familia nunca lo entendió, su hermano parecía hacerlo, pero en realidad tan solo lo utilizaba como alimento para su ego. Apreciaba su compañía. No tuvo amigos porque su manera de jugar era atípica, sus juegos no los comprendían, no parece encajar en la sociedad de ninguna manera y es por ello que no se asienta en ningún lugar.

Íntimo particular: Odia a su hermano, a pesar de no decírselo no le perdonó que lo abandonara y que ni siquiera se disculpara. Se sintió traicionado y aunque diga que quiere solucionar su relación, desea perjudicarlo. Sus acciones nunca son desinteresadas, en realidad busca aprobación, él se inculpó por su hermano solo porque creyó que José Luis también lo haría, porque para él, era el único que lo entendía.

Anécdota privada: Sabe que el causante de todo es él. Que es él quien desde siempre alimentó la mente de su hermano. Teme profundamente no encontrar al Dios que tanto busca, teme encontrarse y ser la persona a la que le huye con tantos símbolos y reflexiones, culpa a su hermano por su prisión, pero sabe es él el único responsable. “Yo, lamentablemente, soy Borges” (Borges, 1946)

VI. EL MONTAJE

a. Puesta en escena

i. Propuesta Visual

1. Espacio escénico

Para este guion se está planteando una puesta en escena para teatro experimental con espacio vacío y distribución no convencional de los elementos en escena. Todo esto para generar en el público interés y curiosidad por saber en qué se está adentrando, Tal como Borges lo hace.

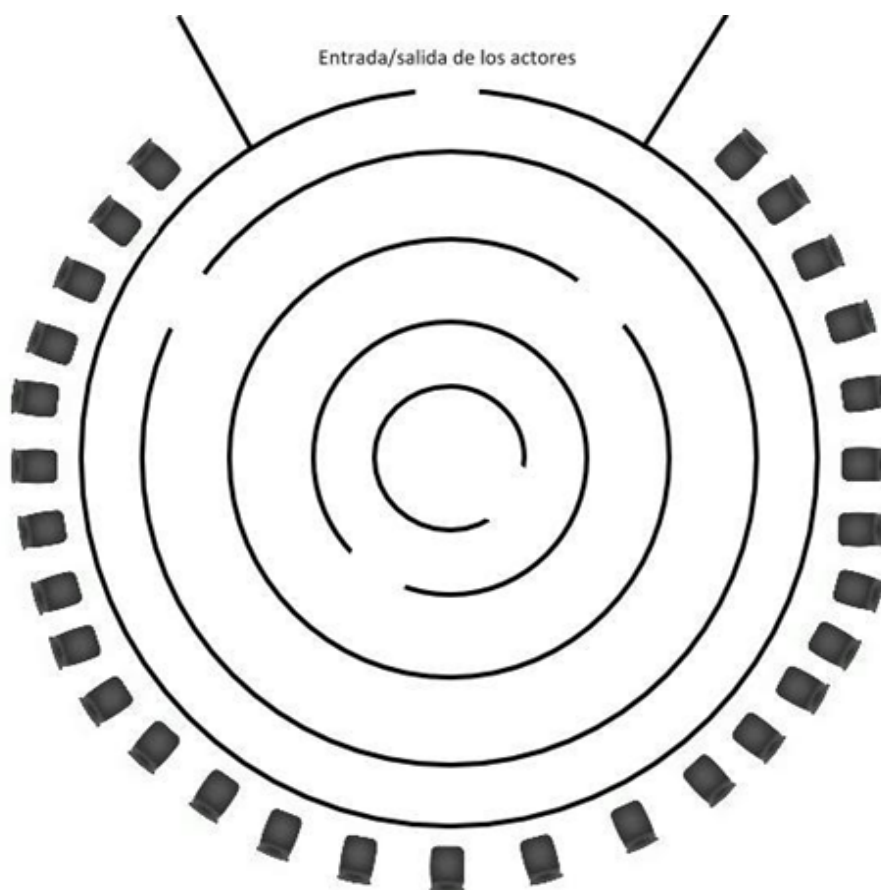
El espacio vacío juega con la imaginación del espectador, pocos elementos en escena que cada uno podrá ser utilizado para distintas cosas dentro de la misma obra. La disposición del escenario y cada uno de los elementos que van a ser utilizados, representan algo dentro de la vida y obra de Borges. Se libera al actor de la escenografía exagerada para que utilice todas las posibilidades de su cuerpo, que llene el espacio con sus acciones.

Kandisky (1912) tenía tres elementos que apoyaban el valor interno de la obra teatral: a) El tono musical y su movimiento; b) El sonido corporal-espiritual y su movimiento, expresado por personas y objetos; y c) El tono colorista y su movimiento.

La musicalidad de las palabras borgianas fue trasladada a la pieza, las milongas cantadas como transiciones y las frases poéticas del autor. En la obra, el sonido corporal y espiritual y su movimiento lo generan los personajes al moverse dentro de un laberinto sin saberlo, entran en galerías mediante llaves representadas por palabras, esa es la musicalidad, los objetos expresan y generan un movimiento en la pieza y el tono de la iluminación, (cada vez más cálida) apoya el discurso. En el guión se adentra al espectador, cada vez más, a la más pura dimensión del alma humana.

Se quiere, como Artaud (1978) plateó devolverle a los elementos físicos el protagonismo, la luz, el color y el actor, ordenándolos se quiere producir una alteración directa en la percepción sensorial, emocional e intelectual del público.

Ilustración 1



Para el montaje, el espacio escénico debe estar distribuido de manera circular, las sillas para el público bordean el espacio que está delimitado como se muestra en la imagen. Las líneas están dibujadas en el piso con pintura blanca y forman el laberinto por el que van a transitar los personajes durante las escenas.

Cada escena sucede en una de las franjas del laberinto y a medida que la escena va terminando los personajes se trasladan a la siguiente franja y así hasta llegar al centro en

donde la historia termina. Esto ocasiona que la cuarta pared vaya cambiando de posición constantemente y sea difícil determinar qué tan sólida y real es.

Aunque los personajes vayan cambiando de círculo a medida que la obra avanza, el protagonista de cada escena va a seguir orbitando en su espacio del laberinto y aunque puede salir y entrar en escena va a tener un espacio propio bien determinado.

2. *Elementos en escena*

El espacio, como ya se dijo anteriormente, va a estar vacío pero en cada uno de los círculos va a haber un elemento. Como cada círculo es una escena y cada escena tiene un protagonista, entonces el elemento que ahí se encuentre va a ser el más necesario para ese personaje protagónico.

Estos objetos específicos tienen alma propia, como Cezanne, se intentó ver el ser que tienen esos elementos y mediante estos se quiere crear la resonancia interior y abstracta, la importancia que tiene los objetos para cada personaje y para cada círculo busca reflejar lo divino, y esto es el punto más puro del alma humana, los objetos reflejan el espíritu de una época, la mencionada *estilización*.

Círculo 1: Un teléfono



Antiguos y usados (sf) [Página web en línea]

Círculo 2: Rollos de película



Pic Uk (sf) [Página web en línea]

Círculo 3: la silla



Etsy (sf) [Página web en línea]

Círculo 4: El espejo



Antiques Online (sf) [Página web en línea]

Círculo 5: El texto de un trozo de papel



Skinner (2016) [Página web en línea]

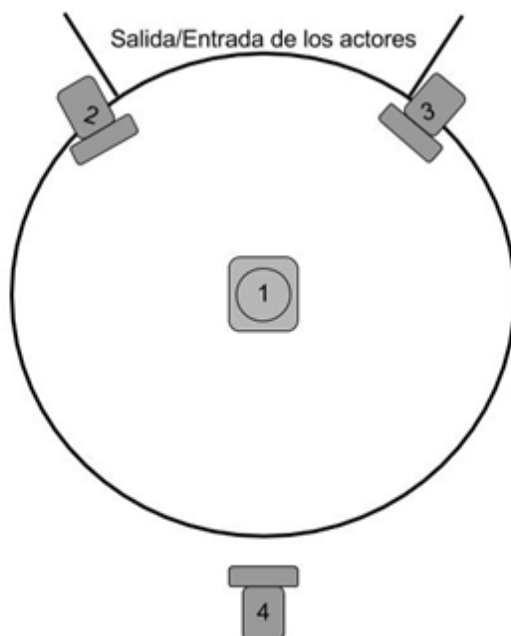
3. Iluminación

Las luces son las generadoras de atmósfera dentro de una obra de teatro, son las que crean el espacio y el ánimo del momento dependiendo del color y la intensidad. La tenuidad, los tonos particulares e incluso las sombras creadas o no, le confieren a la obra una sensación de frío, calor, soledad, miedo, etc.

Color (de más frío a más cálido), forma (de laberinto circular), movimiento (hacia adentro, cambiando la cuarta pared de lugar) y sonido (muy poco, muy natural), buscan la construcción de una “obra de arte total”

Se quiere colocar una luz central (1) totalmente cenital con gran capacidad de iluminación, dos luces a los lados (2 y 3) direccionadas al centro y una del otro lado del círculo (4) direccionada al centro también. Todo esto para lograr el efecto de luz cenital que ilumina todo el círculo pero que a su vez no genere sombras tan marcadas a los personajes en escena.

Ilustración 2



Lo que va a variar es la intensidad de la misma dependiendo de la atmósfera de la historia. La luz va a ir cambiando de blanco pasando por los tonos cálidos hasta que al final de la obra va a ser totalmente anaranjada (el naranja es el color que Borges cuando estaba ciego decía que veía)

4. Vestuario, maquillaje, peinado, accesorios

La caracterización de cada uno de los actores es muy importante dentro del montaje teatral, esta es la forma en la que nos presentan a cada uno de los personajes, es la primera impresión que tenemos de ellos y así el espectador puede darse una idea de quién es cada uno. No sola refiriéndose a qué rol representa en la obra sino más bien en cómo es su personalidad.

Los otros Borges es una historia que se desarrolla en los años 70, para esto se creó la siguiente paleta de colores característicos de la época.

Ilustración 3



Todos los personajes y los elementos en escena utilizarán los colores arriba señalados que son vivos y alegres pero sin ser demasiado brillantes. Estos van a permitir a la audiencia viajar a los años 70, además de dar la percepción de que el espacio no está totalmente vacío, se va a llenar con los actores, los colores y los diálogos.

Personajes

a. Francisco

Perfil:

Es un hombre alto y delgado, de unos 30 años de edad, tiene el cabello castaño y los ojos color miel, se ve cansado y un poco demacrado.

Maquillaje y peinado:

Lleva el cabello corto, desarreglado. El maquillaje lo hace ver demacrado.



You broke the internet (sf) [Página web en línea]

Vestuario:

El personaje va vestido con camisa de botones color blanca, lleva los botones de arriba abiertos y la camisa por fuera. Pantalón bota ancha color mostaza y zapatos marrones. Se ve desarreglado y la ropa le queda un poco grande.



Etsy (sf) [Página web en línea]



Wualla (2012) [Página web en línea]



Medialua (sf) [Página web en línea]

b. Juan Dalman

Perfil:

Es un hombre joven, muy guapo, de tez blanca, cabello y ojos color miel.

Maquillaje y peinado:

Cabello despeinado un poco largo.



Beatles number 9 (sf) [Página web en línea]

Vestuario:

El personaje va vestido con Blue jeans pegados (Skinny), franela blanca y chaqueta de cuero. Estilo punk. Lleva una guitarra.



El Rincón del Rock (2007) [Página web en línea]



Folkmusican (sf) [Página web en línea]

c. José Luis

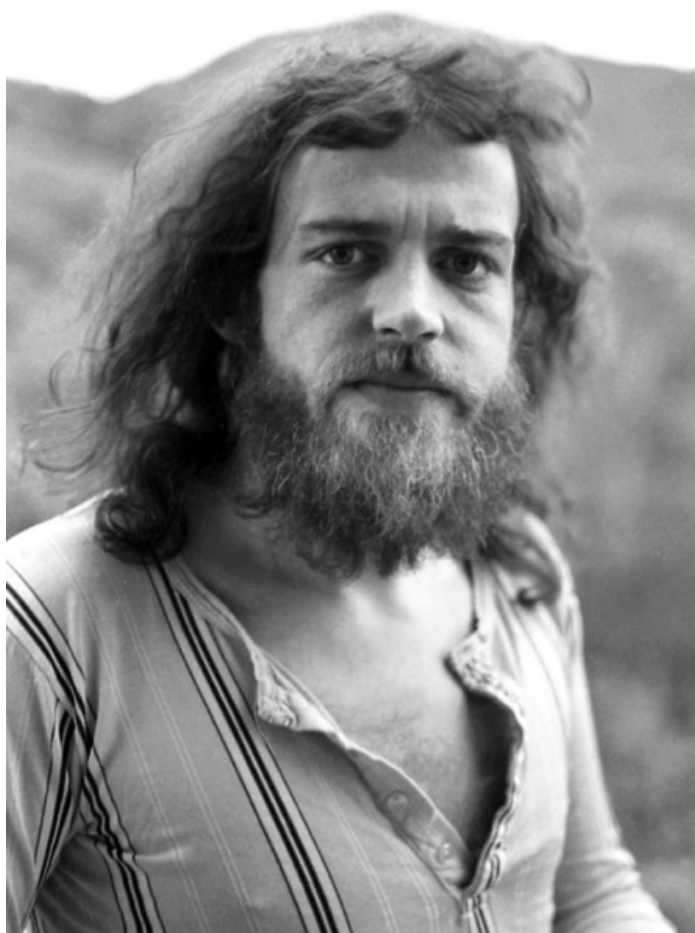
Perfil:

Es un hombre alto, grueso y panzón.

Maquillaje y peinado:

Tiene el cabello largo pero no muy abundante, ya hay indicios de calvicie.

Foto referencial del personaje



Dailyherald (2014) [Página web en línea]

Vestuario:

Se viste como un hippie de la época con pantalones holgados bota ancha, camisa con mangas largas y sandalias.



El Blog del aguijón musical (2012) [Página web en línea]

d. María Kodama

Perfil:

Una mujer delgada, pequeña, de corporalidad sumisa, pero mirada penetrante, parece frágil, es huesuda. Nariz puntiaguda y cara alargada, pómulos marcados.



Arcon de Buenos Aires (sf) [Página web en línea]

Maquillaje y peinado:

Utilizado un peinado típico de los 70 y poco maquillaje solo utilizando delineador alrededor de los ojos y mucha mascara de pestañas.



Dailymail (2015) [Página web en línea]



Southern Arround (2015) [Página web en línea]

Vestuario: Falda o vestido de colores.



LiveFast (2015) [Página web en línea]



Le Fashion (2015) [Página web en línea]

e. Hernán

Perfil:

Es un hombre de estatura baja, flaco, de ojos claros, no muy agraciado.

Maquillaje y peinado: Cabello largo y barba.



Books 'N Ammo (2008) [Página web en línea]

Vestuario:

Camisa de botones color oscura, blue jeans y zapatos marrones.



Rock Paper Photo (sf) [Página web en línea]

b. Propuesta Sonora

La música es el arte más abstracto, por lo tanto, el que más rápido llega a lo más interno del alma. Utilizar música grabada en teatro en cierta manera coarta su carácter puro. Es por ello que la música (las milongas escritas por el propio Borges), será sencilla, suave.

El personaje Juan Dalhman tendrá una guitarra, con la que interpretará con sonidos bajos las milongas borgianas, dando una clara sensación a la pieza, sensibilizando, llegando a los rincones de su audiencia, espectadores y personajes, que en esta puesta se busca que terminen por ser lo mismo.

Dice Hugo Ball (1927) en la compilación de Sánchez (1999) que “Los sonidos representan los motivos ocultos, lo no-articulado, lo fatal, lo determinante” (p. 152) y por ello con cada milonga cantada, Juan Dalhman quiere dar una pista de los secretos que él sabe y los demás no. A partir de una pieza existente cuenta los secretos de los demás personajes y tan solo aquellos atentos a las vibraciones que causa su música pueden descubrirlos.

En “Los otros Borges” no habrá música de ambiente, las escenas van a ocurrir con solo el sonido de los diálogos de los personajes y las milongas que son parte del texto, van a estar ocurriendo en el universo de los personajes.

Las milongas que se van a interpretar son:

Milonga de los Dos Hermanos

¿Dónde se habrán ido?

c. Procedimiento

No es tarea sencilla crear un personaje veraz y natural, para ello hace falta pasar por varios procedimientos: lecturas de guión, trabajo de mesa, exploraciones y en este caso, mucha investigación por parte de los actores. El director servirá entonces, como puente entre el autor y el actor, ayudará al descubrimiento artístico del segundo, lo impulsará para alcanzar su autonomía creadora.

En primera instancia se buscará familiarizar a los intérpretes con Jorge Luis Borges. Antes de entregar el texto teatral se dará un recorrido por la vida del autor y sus temas más relevantes, luego, a cada uno de los actores se les asignará el cuento que corresponde a su personaje y se les dará el tiempo necesario para familiarizarse con él.

Se tendrá una semana de reposo para que cada uno internalice las bases del cuento y estudie el objetivo de su personaje, su trasfondo temporal y su faceta borgiana. Se comenzará entonces con los ensayos, aún sin texto teatral.

Iniciarán todos cantando y tocando una milonga de Borges, para luego pasar al trabajo corporal, calentamientos, estiramientos y muchas actividades de contacto físico, pues es primordial el desarrollo de la química y la confianza entre las cinco personas que compartirán escena, darle movimiento al cuerpo es necesario también para el manejo de la emoción que la pieza pueda suscitar, para ello la biomecánica es una técnica fundamental.

Para entrar en el modo borgiano se asignarán al grupo frases del autor con el objetivo de que creen una representación física de la misma. A medida que avancen los ensayos se revelará más información sobre los personajes y su objetivo.

A esto le seguirán ejercicios de conexión y vinculación con el otro desde los zapatos del boceto de personaje que se ha creado hasta ahora. Lo más importante del montaje en cuanto a actuaciones es la conexión que logren los actores entre ellos. Todos están representando a la

misma persona en varias facetas, por lo tanto, la química es un elemento primordial. La creación de lugares en los que las interpretaciones converjan.

En estos primeros ensayos, sin aproximarse aún al texto teatral, se construirán personajes sólidos con relaciones marcadas entre ellos, muy seguros de sus conflictos y sus reacciones ante diferentes situaciones. Kandinsky (1912), ya intuyó que una obra creada a partir de un artista que como ser humano lleva una vida sutil y compleja, despertará en el espectador emociones que las palabras no pueden expresar. Meyerhold (1993) dice que para acceder a ese vínculo, se debe penetrar, descubrir la máscara interior del actor, ir “detrás de la acción en el carácter inteligible de la persona”.

Cuando ya los actores hayan logrado crear personajes que cuenten historias por sí solos, se iniciará la lectura del guion. A partir de este instante iniciará el montaje de la pieza a partir de improvisaciones de escenas en las que se les dará a los actores el objetivo y el nivel del conflicto en el que se encuentran para que ellos, a partir de su personaje, desarrollen la historia con emociones y contratiempos, la esencia de estos trabajos será luego llevada a la escena real.

A partir de ese momento en el que se revele el texto también se añadirán a los ensayos objetos de escenografía importantes, como libros y espejos, con los que los personajes deberán crear también sus relaciones.

La tercera etapa es para pulir el resultado y proponer desde el conocimiento que todos han adquirido. A los ensayos se irán sumando cada vez más elementos de escenografía, de vestuario y de accesorios hasta llegar a convertir un ensayo regular en uno general mediante un proceso orgánico y sin cortes marcados.

d. Presupuesto

Tabla 6

Los otros Borges UCAB, 2016	
Categoría	Teatro experimental
Dirección	Victoria Martins
Guion	Victoria Martins y Andrea Rosenschein
Producción	Andrea Rosenschein

1. Honorarios profesionales		
1.1	Dirección	70.000
1.2	Producción	55.000
1.3	Guion	45.000
1.4	Elenco	25.000
1.5	Iluminación	70.000
1.6	Producción Artística	95.000
1.7	Dirección musical	45.000
	Sub total	405.000

2. Gastos administrativos		
2.1	Fotocopias	20.000
2.2	Impresiones	17.000

	Subtotal	37.000
3. Transporte y Alimentación		
3.1	Transporte	30.000
3.2	Alimentación	30.000
	Subtotal	60.000
4. Pre-producción		
4.1	Promoción	65.000
4.2	Paquete gráfico	106.000
	Subtotal	65.000
5. Dirección de arte		
5.1	Escenografía	35.000
5.2	Vestuario	405.000
5.3	Maquillaje y peinado	45.000
	Subtotal	485.000
6. Producción		
6.1	Teatro	80.000
	Subtotal	80.000

Tabla 7

Código	Rubro	Descripción	Costo	Cantidad	Duración	Unidad	Subtotal	Iva	Total
1. Honorarios									
1.1	Dirección								
1.1.1	Director	Victoria Maritns	45.000	1	1	Temp	45.000		45.000
1.1.2	Asistente de dirección	Andrea Rosensch ein	25.000	1	1	Temp	25.000		25.000
Subtotal									70.000
1.2	Producción								
1.2.1	Productor	Andrea Rosenschei n	35.000	1	1	Temp	35.000		35.000
1.2.3	Asistencia de producción		20.000	1	1	Temp	20.000		20.000
Subtotal									55.000
1.3	Guion								
1.3.1	Guion	Victoria Martins y Andrea Rosenschein	45.000	1	1	Texto	45.000		45.000
Subtotal									45.000

1.4	Elenco								
1.4.1	Personajes principales	Hernán, Francisco, María, José Luis y Juan	5.000	5	1	Función	25.000		25.000
Subtotal									25.000
1.5	Iluminación								
1.5.1	Diseño de iluminación		70.000	1	1	Temp.	70.000		70.000
Subtotal									70.000
1.6	Producción artística								
1.6.1	Escenógrafo		20.000	1	1	Temp.	20.000		20.000
1.6.2	Vestuarista		50.000	1	1	Temp.	50.000		50.000
1.6.3	Peinado y maquillaje		25.000	1	1	Temp.	25.000		25.000
Subtotal									95.000
1.7	Dirección musical								
1.7.1	Dirección musical		45.000	1	1	Temp.	45.000		45.000
Subtotal									45.000
Subtotal honorarios									405.000

Tabla 8

Código	Rubro	Descripción	Costo	Cantidad	Duración	Unidad	Sub total	Iva (12%)	Total
2. Gastos administrativos									
2.1	Fotocopias	Guiones	2500	8	1	Temp.	20.000		20.000
2.2	Impresiones	Tomo	17000	1	1	1	17000		17000
Subtotal gastos administrativos									37.000

Tabla 9

Código	Rubro	Descripción	Costo	Cantidad	Duración	Unidad	Sub total	Iva	Total
3. Transporte y Alimentación									
3.1	Transporte								
3.1.1	Transporte	Vestuario,utilería, sillas	15.000	2	1	Viaje	15.000		30.000
Subtotal									30.000
3.2	Alimentación								
3.2.1	Refrigerios	Ensayos generales	30.000	1	1	Día	30.000		30.000
3.2.2	Refrigerios	Día de la presentación	30.000	1	1	Día	30.000		30.000
Subtotal									60.000
Subtotal Transporte y alimentación									60.000

Tabla 10

Código	Rubro	Descripción	Costo	Cantidad	Duración	Unidad	Sub total	Iva (12%)	Total
4. Preproducción									
4.1	Promoción								
4.1.1	Fotografías	Sesión Fotográfica de elenco	35.000	1	1	Sesión	35.000		35.000
4.1.2	Promoción en redes sociales		30.000	1	1	Temp.	30.000		30.000
Subtotal									65.000
4.2	Paquete gráfico								
4.2.1	Diseño gráfico	Programas de mano, logos y post para redes.	100.000	1	1	Temp.	100.000		100.000
4.2.2	Impresión de programas de mano		200	30	1	Función	6000		6000
Subtotal									106.000
Subtotal de preproducción									106.000

Tabla 11

Código	Rubro	Descripción	Costo	Cantidad	Duración	Unidad	Sub total	Iva (12%)	Total
1. Dirección de arte									
5.1	Escenografía								
5.1.1	Utilería	Antigüedades: Teléfono, espejo, silla, Mesa, Rollos de película. Grabadora.	5.000	6	1	Objeto	30.000		30.000
Subtotal									30.000
5.2	Vestuario								
5.2.1	Telas	Gabardina, Poliéster.	7.000	15	1	Metros	105.000		105.000
5.2.2	Confección	Trajes.	50.000	5	1	Vestuario	250.000		250.000
5.3	Maquillaje								
5.3.1	Maquilladora			1	1	Pauta	10.000		10.000
5.4	Peinado								
5.4.1	Estilista			1	1	Pauta	20.000		10.000
Subtotal									375.000
Subtotal de dirección de arte									375.000

Tabla 12

Código	Rubro	Descripción	Costo	Cantidad	Duración	Unidad	Sub total	Iva (12%)	Total
1. Producción									
6.1	Teatro								
6.1.1	Alquiler de sala		80.000	1	1	Día	80.000		80.000
Subtotal									80.000

e. Análisis de costos

Tabla 13

1. Honorarios profesionales		
1.1	Dirección	0
1.2	Producción	0
1.3	Guion	0
1.4	Elenco	0
1.5	Iluminación	0
1.6	Producción Artística	0
1.7	Dirección musical	0
	Sub total	0

2. Gastos administrativos		
2.1	Fotocopias	5000
2.2	Impresiones	17.000
	Subtotal	17.000
3. Transporte y Alimentación		
3.1	Transporte	0
3.2	Alimentación	10.000
	Subtotal	10.000
4. Pre-producción		

4.1	Promoción	0
4.2	Paquete gráfico	0
	Subtotal	0
5. Dirección de arte		
5.1	Escenografía	0
5.2	Vestuario	0
5.3	Maquillaje	0
5.4	Peinado	0
	Subtotal	0
6. Producción		
6.1	Teatro	0
6.3	Música	0
	Subtotal	0

VII. LA MUESTRA

Para la realización total de la puesta es necesaria una inversión importante de tiempo y recursos que no se posee en el momento. Se quiere presentar un producto de calidad, por lo tanto, lo expresado en este trabajo de grado se simplificará para disminuir posibles contratiempos y será reflejado en una muestra de 20 minutos de duración que englobará todo lo propuesto en el trabajo. Como Borges, presentaremos un cuento en lugar de una novela.

La muestra es un producto diferente al guión, no se presentarán fragmentos demasiado definidos del mismo, pero sí varios textos importantes, lo que se busca es reflejar más el espíritu de la pieza que las palabras que la contienen. Por lo tanto, la simplicidad y el espacio vacío propuesto se reflejan en la muestra.

En el producto final los cinco personajes serán reducidos a uno, el periodista Francisco Acevedo (el dueño de las grabaciones) y las tesisas participarán como personas-personajes en la puesta, tal como está planteado el guión original.

En el espacio permanecerá el esquema circular y de iluminación, pues el personaje principal hará igualmente un recorrido desde su capa más externa a el centro de su laberinto. Los elementos que representan cada esfera serán utilizados por el periodista, quien años después, cuenta su experiencia en el rodaje de aquel documental: *Borges, un destino sudamericano*.

El público se sentará en el escenario en círculo y la muestra se desenvolverá a manera de tertulia en la que se relatan dos experiencias distintas, primero, la de las tesisas, quienes estarán contando la trama borgiana en la que se vieron envueltas hasta llegar a las presuntas grabaciones del documental, el público puede realizar preguntas e intervenir y la segunda, la de Francisco Acevedo, que relatará la experiencia vivencial de ese último día de rodaje.

El periodista y las tesisas nunca se comunican directamente, hay una diferencia marcada entre persona y personaje, se utiliza aquí, como está planteado en la puesta total, el montaje de atracciones de Eisenstein: las tesisas y el personaje no parecen estar vinculados, hablan en

espacios escénicos separados, hay una pared que los divide, pero la sensación a la que dirigen al público busca ser la misma.

La cuarta pared será cambiada constantemente de lugar con los movimientos del periodista y el paso recurrente de una historia a la otra, el espectador, por lo tanto, se sentirá parte de la muestra, que se sentirá más como un conversatorio.

El público podrá interactuar con los objetos de escena a medida que hace el viaje hacia el centro del laberinto con los textos del periodista y aprende cómo las tesisas se vieron atrapadas en él. Se creará vínculo con los objetos, y cada círculo buscará reflejar lo divino de cada uno para acceder con mayor facilidad a lo más puro del alma de los espectadores, a su curiosidad y su análisis.

Artaud (1978) quería crear un teatro en el que el hombre estuviera en medio “del sueño y de los hechos”, esta muestra trae los hechos de la búsqueda del documental tal cuál las tesisas los vivieron y trae el sueño creado a forma de guión para sustituir todo aquello que no se encontró. Con dos historias contadas a manera de plática se perderá al espectador en el laberinto, tal como Borges lo hacía, no sabrán distinguir entre realidad y ficción.

Cuando la separación entre persona y personaje sea absoluta, el periodista y las tesisas (que hasta ahora parecían estar fuera del espacio escénico), se comunicarán directamente y terminarán juntos la pieza como personajes, creando una cuarta pared definida, se quiere crear una sensación de desorientación en el espectador, que lo haga cuestionarse todas las partes de la historia, pero que a la vez no pueda dejar de sentirla verdadera, tal como sucede con Borges.

Este es un efecto Pirandello, de *metateatro* (como la *metaliteratura* de Borges), el público se sentirá inevitablemente dentro del laberinto y cuando al fin llegue al centro, intentando descubrir lo que había, se dará cuenta de que allí no había nada, de que allí solo estaba su espejo.

a. Plan de producción

Agosto 2016

- Primera quincena

Realización del guion de la muestra creado a partir de “LOS OTROS BORGES”

- Segunda quincena

Casting de actores y lectura de guion con los actores

Septiembre 2016

- Primera quincena

Lecturas de ensayos con los actores

- Segunda quincena

Trabajo de montaje de la pieza

Armar escenografía

Ensayos generales

b. Equipo de trabajo

Ficha Artística

Francisco Acevedo

Carlos Abbatemarco

Tesistas

Victoria Martins

Andrea Rosenschein

Ficha Técnica

Dirección

Victoria Martins

Asistencia de dirección

Andrea Rosenschein

Producción

Andrea Rosenschein

Carmen Barroso

Diseño de iluminación

Daniel Oseches

Teatro Ucab

Septiembre 2016

VIII. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El teatro está en la vida cotidiana, en la simplicidad de las acciones diarias y es muy sencillo que se termine, como sucedió a las tesis, inmerso en una experiencia borgeana.

Comenzó el proyecto alejado de Borges, siendo un montaje teatral sobre cualquier otro autor en el que se rompiera la cuarta pared, pero de alguna manera *El Aleph* (El cuento, no el punto real), llegó y con sus infinitas posibilidades sedujo a las tesis. Borges las encontró. A partir de ese momento una investigación exhaustiva que no llevaba a ningún lugar hizo notar que no se estaba haciendo adecuadamente, pues para encontrar a Borges no puede buscarse como se buscaría a cualquier otro autor.

Borges tiene máscaras, miles de ellas y la verdadera investigación ya no fue sobre sus textos publicados, si no sobre su mejor obra: él mismo, el mejor personaje que Borges creó fue Borges y ¡de qué manera ha mantenido engañada a toda la comunidad!

Todos los conflictos de la obra de un autor fueron alguna vez suyos. En el caso de Jorge Luis Borges fueron y se mantuvieron suyos durante su vida y hasta luego de su muerte física. Son tan claros que es posible crear personajes innumerables a partir de ellos, caracteres con diversos conflictos, circunscritos a una historia con otros problemas.

Cuando se notaron las múltiples facetas del hombre, (porque llamarlo escritor sería reducirlo a un solo título), el objetivo fue encontrar la verdadera, entre tantos clones cuál era el original, ¿quién era el verdadero Borges?

Y así comenzó una investigación que continúa y continuará, pues se concluye que el verdadero Borges es inaccesible y de ser accesible, es definitivamente indescriptible, curiosamente, las palabras que tanto utilizó en su vida no sirven para definirlo.

El escritor es en sí un laberinto, es el *Jardín de los senderos que se bifurcan*, en él convergen los tiempos, aparecen y desaparecen. En Borges confluyen muchas épocas y muchas

tradiciones, en sus textos se ve su herencia, sus orígenes, pero se ve también el futuro. Se siente la gauchesca y la reflexiva biblioteca, la innovadora manera de hacer literatura, los símbolos nuevos, los chistes del presente, se saborea la música como milonga y la música de sus textos, pasa desapercibida la escogencia cuidadosa de las palabras, desaparece el barroco para dejar pasar la sinceridad y la pureza, no hay ego en sus textos, solo ansias de crear mundos. Se siente la voz de un hombre que lo tuvo todo, todas las bondades y beneficios, un hombre que tuvo que inventar tormentos y que los expresó en sus escritos.

Hubo un evento durante la investigación que emocionó de sobremanera a las tesis y fue el hallazgo del documental *Borges, un destino sudamericano*. En el mediodocumental Borges interpretaba al protagonista de su cuento más biográfico según él mismo, *El Sur*. Era Borges siendo Borges en un cuento de Borges, lo más real que podría ser, lo más vulnerable y puro. Ese era el Borges verdadero, o por lo menos lo más cercano a él, haber visto ese documental hubiese implicado ver el enigma frente a frente.

Pero por todos los medios se intentó conseguir y el documental parece haber desaparecido, incluso se hizo un contacto con la embajada Argentina en Venezuela, a su vez ellos se comunicaron con Buenos Aires y el documental aún no aparece en sus registros. Se ha contactado a agentes culturales argentinos y tampoco han dado con la pieza, el director, José Luis Di Zeo, ni siquiera posee una biografía en internet y la página de la última institución que lo proyectó no se encuentra operativa.

Se fue sin dejar rastro, se ha estado por creer que fue soñado, que Borges lo creó y lo puso allí solo para que sus lectores lo vieran, como lo hizo con *El Aleph*, como creó a *Pierre Menard* o a *Tlön*, solo existe *El Aleph* cuando se lee, y *Borges: un destino sudamericano* solo existe si se sueña.

Muchos de ustedes ya habrán notado, si estuvieron lo suficientemente atentos, que las presuntas grabaciones a las que se refiere el trabajo en su totalidad nunca existieron. Que en efecto el documental es real, pero de su último día de rodaje no se tiene más versión que la inventada para este guión.

Se vieron obligadas las tesis a crear todo aquello que no conseguían, como Borges, constuyeron el mundo que satisfacía su curiosidad y se agregaron todos los elementos de realidad posible para poder soñarlo con la misma nitidez con la que el forastero soñó a un hombre en *Las ruinas circulares*.

Claro está, se tomaron libertades con respecto a las personas, se pidieron prestadas identidades y sobre ellas se contruyeron nuevos personajes, no todo lo que se refiere sobre María Kodama y José Luis Di Zeo es cierto y ninguno de los textos expresados representan en ninguna manera opiniones reales de las personas. En cuando a los otros tres personajes siempre fueron eso, personajes que ahora viven como personas, son ahora reflejos vivos que se quedarán junto todo aquel que los lea.

Aunque se debe decir, Francisco Acevedo sí es en cierta medida el poseedor de las grabaciones, pues este periodista (y toda su investigación y vida, también inventada), no es más que un reflejo de las tesis, de sus anhelos, de sus pasiones y dolores viviendo en la sociedad Venezolana. Esas grabaciones, son por tanto, el guión, son creadas para crear, como un ejemplar único de la Enciclopedia Británica fue creado por Borges para a su vez construir dentro de él un mundo como Tlön.

Los textos borgianos están vivos en el pasado, en el presente y en el futuro. Borges es un autor cercano, que habla de lo cotidiano en un tono filosófico y aquello de lo que habla se aplica además a cualquier época, pues los mundos son creados y en ellos todos es posible.

Para leer a Borges la única recomendación posible es estar dispuesto a reflejarse, es estar atento a los guiños y a los chistes camuflados, es dejarse llevar por la prosa que es más poesía que prosa y por los ensayos que son más cuentos que otra cosa. La recomendación es dejarse sorprender, es dejar que Borges los pierda entre sus palabras.

Tantos años después de su muerte física, Borges se mantiene con vida, el instante en el que un lector toma un texto borgiano se convierte en uno de sus personajes, una vez que Borges toca

el alma no vuelve a dejarla. Lo que vemos en la calle son historias de “Georgie” tomando cuerpo, ya no es su lápiz que las escribe ni su voz la que las dicta, pero su espíritu en cada uno de sus lectores lo que las mantiene en desarrollo.

Borges es un autor universal y eterno porque es indescifrable. Porque tiene tantas caras como textos escritos, porque cada texto tiene por página un Borges distinto, cada palabra la dice otro hombre que no es él, todos los días despertaba un Borges diferente y el verdadero no es más que la suma de todos, la suma increíblemente armónica de todas sus vidas, privadas y públicas.

Es infinito porque cada palabra de sus textos la escribe quien lo lee, es infinito porque es un espejo y en él, como lo temía, se reflejan todos los seres, se reproducen todas las almas. De tanto evitarlo y huirlo terminó por hacerlo, Borges reprodujo el mundo en cada texto de diez páginas y en ellos dibujó nuestro perfecto retrato. Vio *El Aleph* tal vez, quizá aquel kaleidoscopio en el que se inspiró sí tenía en él todos los puntos del universo.

Y así como él engañaba y perdía al lector en sus laberintos, en este trabajo de grado se ha hecho lo propio, los personajes y la grabación son recursos de la imaginación, durante todo el tomo se creó una historia camuflada como investigación, con personajes irreales presentados como personas existentes, con unas notas de voz que en realidad nunca existieron salvo en la imaginación. Todo el guión es ficción, una ficción que intenta homenajear al gran escritor, a sus máscaras, sus facetas.

Este laberinto verbal buscó ser como el universo: Tiene un núcleo alrededor del cual giran galaxias y esas galaxias a su vez tienen núcleos que sirven de eje a otros planetas que también poseen cuerpos que los rodean y les pertenecen. La galaxia es un misterio y es un laberinto de historias que se mezclan, se cruzan o que nunca llegan a conseguirse.

Así como el universo es Borges: complejo, hermoso y de él por ahora solo conocemos una pequeña parte. Así, su laberinto interno y verbal debe entenderse desde su centro, porque

las bifurcaciones de sus tiempos y momentos pueden engañar, como ya ha sucedido, y llevar a lugares hermosos, pero contruidos, conducir a máscaras, imitaciones del Borges verdadero.

Para un periodista *El Aleph* era real, para Bioy Casares *Almostasain* fue un libro existente y Borges continuará siendo el reflejo de todos sus lectores, un laberinto infinito, eterno, que sobrepasa la vida física, que sigue creciendo y perdiendo a muchos en sus galerías.

Para no permear el disfrute de la ficción, se decidió no revelar este detalle hasta el final del trabajo, pues en sueños se disfruta con más pureza.

Y que Borges lo diga.

IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, J (1983) La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Ali, T y Blackburn, R (sf) The last John Lennon interview “Power to the people”. Beatles number 9: Lost Lennon. Recuperado de <http://beatlesnumber9.com/lostlennon.html>
- Almeida, I (1998). Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges. Variaciones Borges. 6. Pp. 33-51.
- Anónimo (2004). Jorge Luis Borges. Biografías y vidas: la enciclopedia biográfica en línea. Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/borges.htm>
- Anónimo (sf). 35mm Movie Cinema Feature: an American in Paris. Picclick: DVDS, Films & TV. Recuperado de <http://picclick.co.uk/35mm-MOVIE-CINEMA-FEATURE-FILM-AN-AMERICAN-IN-122105599043.html>
- Anónimo (sf) Vintage retro teak tull lengh floor standing cheval mirror 1960. Antiques-online: mirrors. Recuperado en <http://www.antiques-online.org/>
- Anónimo (sf) Sillas de comedor Antiguas. Etsy: hogas y decoración. Recuperado de https://www.etsy.com/es/listing/267326004/antiguas-sillas-cenando-sillas-sillas?utm_source=Pinterest&utm_medium=PageTools&utm_campaign=Share
- Anónimo (2016) Shaker one-drawer table. Skinneric: auctions. Recuperdado de

<http://www.skinnerinc.com/auctions/2898M/lots/70>

- Anónimo (sf) GPOY (sans cigarette). You broke the internet: you did it. Recuperado de <http://youbroketheinternet.tumblr.com/post/21829354794/gpoy-sans-cigarette>
- Anónimo (sf) Vogue 9168 patrón para hombres sin cortar FF Chaqueta bolsillos con tapa todo el hombre inferior pantalones. Etsy: listing. Recuperado de <https://www.etsy.com/es/listing/463450347/vogue-9168-patron-para-hombres-sz-42-sin>
- Anónimo (2007) La versión no oficial de la muerte de Jim Morrison. El Rincón del Rock. Recuperado de <http://www.elrincondelrock.com/2007/08/la-version-no-oficial-de-la-muerte-de-jim-morrison/>
- Anónimo (2012) Grabadora-cassette-panasonic q-309. Wualla: grabadoras. Recuperado de <http://www.wualla.com/musica/grabadora---cassette---panasonic-q-309.como-n-817/>
- Anónimo (2012) Joe Cocker. El Blog del Aguijón Musical. Recuperado de <http://elaguijonmusical.over-blog.es/article-joe-cocker-un-20-de-mayo-nace-la-leyenda-del-woodstock-efemerides-musicales-un-dia-como-hoy-en-l-105498206.html>
- Anónimo (2014) Images: Joe Cocker Through the years. Dailyherald: News. Recuperado de <http://www.dailyherald.com/article/20141222/news/141229575/>

- Anónimo (sf) BR-7AS Bujeridge guitar adirnadack. Folkmusician: Products.
Recuperado de <https://www.folkmusician.com/products/br-70as-blueridge-guitar-andirondack>
- Anónimo (sf) Espiral Lisa Bolsillo. Medialua: Libretas. Recuperado de <http://medialua.es/es/producto/espiral-lisa-bolsillo-2/>
- Anónimo (sf) Amores de Jorge Luis Borges. Arcon de Buenos Aires. Recuperado de http://www.arcondebuenosaires.com.ar/borges_2.htm
- Anónimo (sf) Eric Clapton by Andrew Kent. Rock Paper Photo. Recuperado de <http://www.rockpaperphoto.com/eric-clapton-by-andrew-kent>
- Anónimo (2008) EC Was Here. Books 'N Ammo. Recuperado de <https://dve27.wordpress.com/2008/06/26/>
- Ardito, E (Productor) y Molina V (Producor). (2015). Jorge Luis Borges “Memoria Iluminada” [Documental]. Argentina: Canal Encuentro.
- Artaud, A (1978). El teatro y su doble. Barcelona, España. Eldhasa.
- Baty, G (1926). La máscara en el incensario. París, Francia. Bloud et Gay.
- Benedetto, S (2009). Borges y las artes (y las artes en Borges). Universidad de Palermo.
Recuperado de

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=5098&id_libro=114.

- Bernal R., B. (2008) El arte como acontecimiento Heidegger-Kandinsky. Antioquia, Colombia. Editorial de la Universidad de Antioquia.
- Berti, E. (2002). Borges y el tango. Recuperado de <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=1810>.
- Borges, J (1974). Obras completas 1923-1972. Buenos Aires, Argentina. Emecé Editores.
- Borges, J. (1974). El Aleph. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 569-571; 596-600; 617-629.
- Borges, J. (1974). El Hacedor. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 808, 809, 814, 848.
- Borges, J. (1974). El Informe de Brodie. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 1039-1044
- Borges, J. (1974). Elogio de la Sombra. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 987.
- Borges, J. (1974). Ficciones. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 431-456, 465-472, 499-508, 525-533.
- Borges, J. (1974). Otras Inquisiciones. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 757
- Borges, J. (1974). Para las seis cuerdas. En: J. Borges, ed., *Obras completas 1923-1972*, 14ava ed. Buenos Aires: Emecé, pp.pp. 955-959.

- Borges, J. (1981). Inferno V, 129. En: *La cifra*. Buenos Aires: Emecé, p.14.
- Borja, R (2008). El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias. Bilbao, España. Artezblai.
- Capena, N. (s.f). La cuarta pared, ¿el espacio del diálogo? Proyecto de investigación “La Narrativa Interactiva. El relato hipermediático y las mutaciones del tiempo y el espacio escénico.” Director Martín Groisman. UNA / Artes Multimediales
- Ceballos, E (1995). Principios de la construcción dramática. México. Grupo Editorial Gaceta.
- Centeno, E (2005). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba. Scielo: Revista de Filosofía. Recuperado de (http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-11712005000200004&script=sci_arttext&tlng=es)
- Ciabattari, J. (2014). ¿Es Jorge Luis Borges el escritor mas importante del XX?. Recuperado de http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140911_vert_cul_borges_mejor_escritor_yv..
- Colin, S (2015) Clementine Cayón. Live Fast. Recuperta de <http://livefastmag.com/2015/12/sugar-high/>
- De Costa, R (1999). El humor en Borges. Madrid, España. Editorial Cátedra
- Egri, L. (2010). El arte de la escritura dramática. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Enrique, G (2006). Literatos y excéntricos, los ancestros literarios de Jorge Luis Borges, de Martin Hadis. Letras Libres: Libros. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/literatos-y-excentricos-los-ancestros-ingleses-jorge-luis-borges-martin-hadis>
- Fain, C (2015) Banging around. Southern Arround. Recuperado de <http://www.southernarrond.com/2015/01/banging-around.html>
- Field, S (1995). El manual del guionista. Traducción de Marta Heras. Plot.
- Forradellas, J. Y Marchese, A. (2013) Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Gache, B (2013). Biomecánica: taylorismo, futurismo y fábricas soviéticas. Caramelos de violetas: Biomecánica. Recuperado de (<http://belengache.net/caramelosdevioletas/2013/04/biomecanica-taylorismo-futurismo-y-fabricas-sovieticas/>)
- García, C., P. (2014), Jorge Luis Borges en el laberinto del ser. Letralia: Artículos y reportajes. Recuperado de: www.letralia.com/297/articulo05.htm
- Gutierrez, V., A (2006). El impulso poético. Barcelona, España. Recuperado de http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/tres/articulos/anguva.htm
- Jenn (2015) 45 incredible streets style shots from the 70s. Le Fashion. Recuperado de <http://www.lefashion.com/2015/09/1970s-street-style-photos.html?m=1>

- Kandinsky, V (1912). De lo espiritual en el arte. Zurich, Suiza. Colección Labor.
- Leger, F (1990). Funciones de la pintura. Barcelona, España. Paidós.
- Lejtman, R (Productor) [Marcelo SAG]. (25-01-2015). Biografías: Jorge Luis Borges. [Documental]. Colombia: Canal A. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GHnocGRBveM>
- Lema. H., A. (2011). Laberintos de Borges. Bogotá: Logos.
- López Ruíz, F (2011). La rebelión de las marionetas “teatro en el teatro” en Luigi Pirandello y Vicente Leñero. Universidad Iberoamericana. Mexico DF
- Marinetti, F et al (1978). Manifiestos y textos futuristas (1876-1944). Barcelona, España. Ediciones del Cotal.
- Marinis, M (1988). El nuevo teatro 1947-1970. Ediciones Paidós
- Meyerhold, V (1993). Meyerhold: Textos Teóricos. Madrid, España. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Molly, S (1979). Las letras de Borges. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana
- Nuño, J (1986). La filosofía de Borges. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Pantoja, M., J. (2012) .El tiempo en un cuento de Borges: El Jardón de los senderos que se bifurcan. Thémata. Revista de Filosofía número 45. Pp.303-318
- Pavlicic, P. (2006). La intertextualidad moderna y la posmoderna. México: UAM-X
- Pellettieri, O (2003). Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976) Galerna. Buenos Aires

- Pitoëff, G (1949). Nuestro teatro, textos y documentos reunidos para Jean De Rigault. París, Francia. Librería Bonaparte.
- Pligia, R. (2013). Borges por Pligia-Clase 1. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8
- Pligia, R. (2013). Borges por Pligia-Clase 2. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=kZX_gQLMxEM
- Puga, A (sf) Teléfono antiguo. Teléfono años 70. Antiguos y recuperados: ofertas y destacados. Recuperado de http://www.antiguosyusados.com/tel%C3%A9fono-antiguo-tel%C3%A9fono-a%C3%B1os-70_p36134
- Rodríguez, M., E. (1978). Borges, una biografía literaria. Dutton, Nueva York. Tierra Firme.
- Rodriguez, M., E. (1980). Borges por el mismo. Caracas: Editorial Arte.
- Ross Mcdonagh (2015). 'It's fast, it's dirty, it smashes you over the head': Olivia Wilde makes out with Bobby Cannavale in latest romping trailer for HBO's Vinyl. Dailymail: TV & Showbizz. Recuperado de <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3261267/Olivia-Wilde-makes-Bobby-Cannavale-latest-romping-trailer-HBO-s-Vinyl>
- Saitta,S (2000). De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno. Variaciones Borges. 9. Buenos Aires . Pp 74-83.
- Salvat, R (1983). El teatro como texto, como espectáculo. Montesinos. Barcelona.

- Sánchez, J (1992). Brecht y el expresionismo. Colección Monografías.
- Sanchez, J (1999). La escena moderna. Madrid, España. Ediciones Akal.
- Sarlo, B. (1995). Borges, un escritor de las orillas. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Schönberg, A (1928). Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario. Madrid, España. Alianza
- Schreyer, L (1916). Cuaderno 5. Alemania. Der Sturm.
- Sucre, G (1967). Borges el poeta. Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores.
- Vicente, H (1999). La ciudad invisible de Jorge Luis Borges. Caracas, Venezuela. Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Villalobos, F (2014). Borges: cuando la vida es libro y el libro es laberinto. Recuperado de http://losblogs.elfaro.net/la_biografia/2014/12/.
- Whitcomb, C. (2002). Writing your screenplay. The writer books: USA.
- Woodall, J (1998). El hombre en el espejo del libro. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Yagüe, J (2004). #12. Revista Acotaciones