

El actor, la construcción del personaje y la metaficción en *La memoria de Borges* de Hugo Burel

Silvia Viroga Suárez

“La memoria de Borges” de Hugo Burel (Florencio 2008 mejor autor y mejor actor) parte de una anécdota que conecta, al igual que la obra, ficción y realidad: En 1983 la BBC de Londres resuelve realizar un documental sobre el escritor argentino Jorge Luis Borges, pero la guerra de las Malvinas impide que la tarea de filmación se lleve a cabo en la Argentina. Este hecho, y la elección del actor nacional Roberto Jones para representar al joven Borges, hacen que el documental se filme en nuestro país. Es así que ambos, escritor (Borges) y actor (Jones), entablan una relación que queda documentada en escena, cuando hacia el final de la obra, se proyecta en la pared del fondo, parte de una filmación en la que aparecen Borges y un Jones joven, dialogando en la rambla montevideana.

Esta unión / des – unión, esta dualidad Borges – Jones, este Jones actor que se interpreta a sí mismo, pero que también se transmuta en Borges, es constante durante toda la puesta en escena y testimonia el quiasmo, el juego de espejos a que es tan afecto el autor argentino, así como evidencia, también, uno de sus temas preferidos: el del doble.

Asistimos a la representación de un desdoblamiento ficcional y, a la vez, generador de ficción. Borges se recuerda en diferentes instancias de su vida: niño, joven, adulto, anciano:

“Ya desde niño quiero ser otro y con los años comprendo que al otro Borges es a quien le ocurren las cosas y no a mí”.

“... me caí en la playa y un golpe brusco me desprendió la retina y quedé ciego para siempre”....

“Pienso que vivir se parece mucho a la ceguera y a la vejez: ambas se aceptan”.

Jones actor, por su parte, se desdobla, para generar el TE, en él mismo y en Borges. Solo Jones está presente en el escenario, solo él se mueve, gesticula, emplea los códigos semióticos ante los ojos del espectador; sin embargo, todos asistimos, por la magia de la representación, al monólogo – diálogo, por momentos duelo verbal, entre el

Jones que se representa a sí mismo y el que representa a Borges.

De los trece códigos señalados por Kowzan¹ son la palabra, el tono y el gesto los que logran la transformación de un personaje en otro: Jones es Borges cuando y porque mimetiza su decir y la gestualidad de su rostro con los del autor argentino y ciego.

El tema del doble se instala, pues, desde la misma concepción de la obra, ya que el guión original de Hugo Burel se transforma en el guión Burel – Jones sobre el cual se ejerce la certera dirección de Álvaro Ahunchain, quien, a su vez, establece un tercer texto con las indicaciones escénicas de luz y sonido (dos nuevos códigos, estos pertenecientes al afuera del actor) para su representación².

Roberto Jones introduce observaciones sobre el actor, el personaje, la técnica actoral, que no figuran en el guión original, por lo menos no con la claridad con que Jones lo hace.

El TD se transforma y adquiere profundidad, casi metafísica, al colocar en primer plano, no solo “la memoria de Borges”, sino también la memoria de un actor que ha “jugado” muchos roles y que ahora “juega” a ser Borges, pero poniendo en evidencia el oficio de actor. Ya no se trata solo de Borges, se trata también de Jones. Ya no es solo el autor, es también, y por sobre todo, el actor:

“Un personaje necesita de un actor que lo construya y lo sustente. El actor necesita del autor. Yo soy autor. ¿Pero cómo puede un autor ser personaje? Un actor, un actor...”

En este trabajo pretendemos abordar el TE y su punto de partida, el TD, desde una perspectiva que ponga en evidencia los aspectos metaficcionales que se establecen y la aparición de los mismos en el espacio escénico.

Comenzaremos planteando el juego especular que atraviesa la puesta en escena y que se constituye, a su vez, en el reflejo espec(tac)ular con la obra poética y narrativa de Borges.

Jaima Alazraki³ escribe:

“Los textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte imágenes ya advertidas, pero además esas imágenes se repliegan y vuelven sobre sí mismas en busca de su propia reflexión: lo visible no es sino el reflejo de lo invisible”

¹ Kowzan, Tadeusz: El signo y el teatro. Madrid, Arco / Libros, 1997. Señala trece códigos de los cuales ocho corresponden al ámbito del actor (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje peinado, traje) y cinco a fuera del actor (accesorios, decorado, iluminación, mímica, sonido)

² Las tres versiones de la obra me fueron gentilmente cedidas por el Director Álvaro Ahunchain

³ Alazraki, Jaime: Versiones, inversiones, reversiones, .Madrid, Gredos, 1977

Y agrega:

“Si para Borges una obra literaria emerge de la lectura de otra, es comprensible que esta visión de la literatura se realice en una construcción que recuerda el modus operandi del espejo. La textura del relato deviene, así, un espejo en cuya superficie la materia prima se refleja para proyectar una imagen invertida o simplemente revertida del objeto primero. En esa “inversión” o “reversión” se define lo esencial de su creación poética”.

Como ya señaláramos, el TE obedece a la existencia previa de dos TD (tres si tenemos en cuenta el guión final que, salvo por algún pequeño cambio, respeta al TD 2): el de Hugo Burel (TD 1) y el de este autor, pero con los agregados y cambios que Jones consideró pertinente introducir (TD 2).

En el guión original la estructura está marcada por escenas:

Escena 1: El actor y Borges.

Escena 2: Padre E hijo.

Escena 3: Los espejos. Los compadritos. El tango.

Escena 4: Bioy – la ceguera – la muerte.

Escena 5: La ceguera. La Biblioteca. Perón.

Escena 6: El amor. El laberinto.

Escena 7: El actor.

En todas las escenas se indica que es Borges quien realiza el acto de enunciación, salvo en la última, donde se establece la alternancia de sujetos enunciativos (Borges – Actor).

En este mismo texto la primera didascalia establece la entrada del Actor “con el saco en el brazo, camisa con cuello desprendido y corbata y saco en el momento en que asume el discurso ficcional y se instala el “convivio”.

En el texto Burel – Jones (TD 2) estas didascalias desaparecen, al igual que las demás y solo queda el discurso dividido en unidades que podríamos asimilar a las escenas:

Unidad 1: Borges y Jones

Unidad 2: Borges y el Padre.

Unidad 3: El espejo.

Unidad 4: Borges y Bioy.

Unidad 5: Perón – Borges.

El TE que presenciamos se ajusta a éste creado por la conjunción Burel – Jones. Hay, por lo tanto, dos escenas que se suprimen, además del orden que se cambia con lo cual se logra una mayor unidad estructural. Comparemos:

Texto Burel (TD 1)

Texto Burel – Jones (TD 2)

Escena 1: El Actor y Borges.	Unidad 1: Borges y Jones
Escena 2: Padre e Hijo	Unidad 2: Borges y el Padre
Escena 3: Los espejos. Los compadritos. El tango.	Unidad 3: El espejo.
Escena 4: Bioy – la ceguera – la muerte.	Unidad 4: Borges y Bioy.
Escena 5: La ceguera. La Biblioteca. Perón.	Unidad 5: Perón – Borges.
Escena 6: El amor. El laberinto.	
Escena 7: El actor	

En el texto final, el TD 3 que será llevado a escena y transformado en TE, no hay división ni de escenas, ni de unidades, solo se indican la iluminación y el audio; es así que hay cuarenta y dos indicaciones de luz y veinte de audio.

La estructura marcada por Burel y la que, finalmente acuerdan Burel y Jones, mantienen ciertos elementos comunes. Borges se enfrenta, dialoga en ambos casos, con personajes clave de su vida: el Padre, Bioy, Perón. En ambos también, la presencia del Actor como personaje que cumple doble rol (Actor / Borges) adquiere especial relevancia al poner en evidencia el habitual tema del doble. En este sentido consideramos un acierto la estructura final de la obra, que es lo que el espectador ve, ya que allí, en el lugar de juego que es la escena, espejo, doble y laberinto señalan el sentido de la obra y de “la memoria de Borges” que, como toda memoria, es selectiva.

Borges y Actor, Borges y Padre, Borges y Bioy, Borges y Perón, constituyen el laberinto memorístico en el cual el personaje (Borges) se encuentra atrapado y en el que se enfrenta a esos seres que poblaron su vida y cuya imagen el espejo le devuelve, como figuras invertidas de sí mismo. Veamos esto con más detenimiento.

Borges, que posee como escritor el poder de crear mundos imaginarios, ve reflejada la imagen del Actor, creador también, pero en un plano y nivel diferentes. Por eso el reconocimiento de la ajenidad de sí mismo y el reclamo con que se abre y se cierra la obra:

“Ya desde niño quiero ser otro y con los años comprendo que al otro Borges es a

quien le ocurren las cosas y no a mí” (...) “Yo soy autor. ¿Pero cómo puede un autor ser un personaje? Un actor, un actor...”

En cuanto a Padre, Bioy y Perón, estos se erigen en la imagen de los triunfadores ante la debilidad de Borges:

“Padre” ha decidido por él y le ha mostrado el camino a seguir, tanto que allí, en esa relación, reside la clave final de la obra. Las mujeres (su madre, María Kodama y otras) solo son aludidas tangencialmente y no precisamente por el supuesto complejo edípico no resuelto.

La memoria deja paso a la voz autoritaria de “Padre”:

“Serás lo que debas ser, Georgia. Serás un caballero, un católico, un argentino miembro del Jockey Club, un admirador de Uriburu y si no, no serás nada”...

Aquí también se hace notoria la imagen del espejo, la inversión de la figura deseada por el Padre y que el hijo no puede completar:

“Al destino le gusta tejer encuentros como el nuestro. No tenga miedo de ser Borges. Ser Borges, en realidad, es como ser nadie”.

También las actitudes autoritarias son recordadas y verbalizadas por el Actor:

“Su padre le impuso un calabozo repleto de libros de los cuales usted bebió y comió desde niño. Le impuso un burdel de la plaza Dufour en Ginebra como rito de iniciación sexual. La mujer sacerdotisa era frecuentada por Guillermo Borges, su padre. Su padre era un putañero que engañaba a su madre. La hombría y el goce le fueron arrancados en un solo momento siendo aún adolescente”

Bioy, amigo y cómplice autoral de Borges es, al igual que su padre, el triunfador en el plano de la conquista femenina; otra inversión especula de Borges:

“Con Bioy compartí una vida, conversaciones, almuerzos, escritura... No diga mujeres porque él se las levantaba a todas. Bueno, a casi todas”.

Perón, por su parte, es, en la versión definitiva que estamos analizando, solo una referencia histórica, alguien a quien ni siquiera se nombra. Se lo alude (¿elude?) a través

del decreto firmado por el Intendente de Buenos Aires en julio de 1946 en el que se nombra a Borges “ Inspector de Ferias de Pollos, Gallinas y Conejos de la Ciudad”. Así mismo el personaje Borges se refiere a él como “el dictador” que “encarnó el mal” y lo obligó a morir en Ginebra “para no ser velado en el zoológico”.

Todos estos personajes encarnan en el Actor, único ser visible y concreto ante nosotros, pero que es vehículo de la presencia de Borges y de los otros seres que habitan su memoria y terminan por poblar la del Actor. Este se desdobra y vuelve a desdoblarse en inversiones y reversiones especulares que proyectan imágenes que atraen y atrapan otras imágenes que, a su vez, atraen y atrapan otras, en un juego ficcional donde todo es fingido, pero también es real. Jones es el Actor, pero también es Jones, el que encarnó a Borges joven en el documental de la BBC y es, además, el actor que ha trabajado en el guión y que representa, para nosotros, la obra “La memoria de Borges” que tiene su correlato en “la memoria de Jones”.

Laberinto de espejos y recuerdos que pugnan por acercarse y alejarse al mismo tiempo, que desnudan y visten, juzgan y perdonan:

“Si yo pudiera cortar con usted como se cuelga el tubo de un teléfono... Pero no. Me arrastra. Me arrastra a reconstruirlo, a sostenerlo, una y otra vez me hace volver a pensar sus recuerdos. Me involucra en su estrategia para regresar una y otra vez”.

Ficción dentro de la ficción, mise – en – abîme, metaficción, en fin. Esta es una forma autorreferencial que trata los temas y mecanismos de la ficción, dentro de la propia ficción. Se le recuerda al espectador que está presenciando un trabajo de ficción, por lo tanto, ésta llama la atención sobre sí misma.

Linda Hutcheon⁴ dice que:

“La metaficción es ficción sobre ficción, es la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad”.

El cambio de paradigma de la Modernidad supone un cambio de episteme. El sujeto se encuentra fragmentado y por lo tanto, su escritura, su discurso muestra “el espejo roto de la ficción”⁵

Entre los recursos de la metaficción encontramos, además de la mise – en-abîme

⁴ Hutcheon, Linda: *Ironie, satire, parodie*. París, Poétique 46, 1981

⁵ Pozuelo Yvancos, José María: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989.

ya planteada, la revelación del proceso productivo en el que se utiliza material autobiográfico con la finalidad de construir una ficción. El personaje demuestra, por tanto, ser consciente de formar parte de un trabajo de ficción con lo cual asistimos a un metalenguaje o invención de segundo grado.

Este recurso metaficcional reviste interés particular ya que posibilita la exposición del proceso de creación y, por tanto, la revelación de una poíesis, una poética, una teoría de la representación que evidencia los elementos que componen la ficción.

En “La memoria de Borges” el actor Jones, que compone los personajes de Borges y del Actor, pone en boca de éste lo siguiente:

“No es fácil ser Borges. Es una carga muy pesada. Es como penetrar espejos y recorrer laberintos”.

Luego agrega:

“Actuar es ser otro sin dejar de ser uno mismo. Nosotros somos personajes. Una construcción de un Dios, de un dramaturgo. El personaje no sabe lo que le ocurrirá a renglón seguido ni cómo será su final. El actor sí lo sabe pero no puede impedirle nada al personaje. Cuando termina la función, el personaje desaparece mientras que el actor permanece. Yo soy un Dios. Usted, Borges, es mi construcción”.

Y termina diciendo:

“Yo soy otro en otros y a la vez yo mismo. Mi instrumento soy yo. Mi obra soy yo. Ésa es mi esencia” (...) “Nada impide que yo actor, sea usted” (...) “Ahora tengo claro el objetivo. Y en el espacio vacío, sin paredes, y sin preconcepciones escénicas, el actor solo con su cuerpo, con su voz, superando su cansancio propio y sus creencias, lo pienso, lo siento, lo actúo”.

“Laboratorio” de la actuación, de la creación de personajes, de la función del actor.

La metaficción no solo se manifiesta aquí, sino que está presente en la relación de intertextualidad que se establece entre la obra de Burel – Jones cuyo personaje principal es Borges, y la obra del escritor argentino. Desde el comienzo de la representación, asistimos como espectadores a una obra que alude a otra. La escenografía así lo marca con la alfombra cuyo diseño es un laberinto. Signo de signo que transforma la

primeridad de Peirce (icono, metáfora) en una segundidad (índice, metonimia) y finalmente, en una terceridad (símbolo, metáfora reiterada en la obra de Borges autor, personaje de “La memoria de Borges”).

La primera versión, la de Burel, plante como escenografía:

“... una reproducción en gigantografía de una foto de los ojos de Borges que la iluminación irá variando en su color”...

Consideramos un acierto la escenografía planteada por Ahunchain ya que el laberinto alude, no solo a la obra de Borges, sino también a la vida del autor / personaje.

Las primeras palabras que pronuncia el personaje Jones – Borges al instalarse en la zona límite entre el espacio del espectador y el espacio lúdico que es el escenario, así parecen atestiguarlo:

“¿Qué hago aquí? ¿En dónde estoy? Siento que regresé aunque no pueda recordar dónde estaba”.

Laberinto de la memoria que se pierde y se encuentra sin saber dónde ni cómo. La memoria es el encuentro con uno mismo, es “mneme” o Mnemosyne, la memoria personificada de los griegos, que posee la omnisciencia, es decir, el conocimiento del pasado, del presente y del futuro; memoria con tantos recuerdos, habilitante de tantas reflexiones que, acumulados, dan la clave final de la obra. La memoria, recordemos, no es solo de Borges, es también del actor / Actor que lo encarna y lo encarnó en el pasado y con el que se entabla, a lo largo de todo el TE un diálogo que es con el “otro”, pero también consigo mismo.

Borges y Jones, Jones y Borges, dos caras de un mismo laberinto, de una misma ficción, de una misma realidad: del espejo. A la vez, dos ficciones, dos realidades. Laberinto de la memoria, del alma, del teatro, donde cada cosa es lo que es, pero además es otra. Laberinto polifónico de signos (parafraseando a Barthes) y de funciones:

“Un personaje necesita de un actor que lo construya y lo sustente. El actor necesita del autor. Yo soy autor. ¿Pero cómo puede un autor ser un personaje? Un actor, un actor...”

Discurso, reclamo con el que comienza y también termina la obra. El laberinto

encuentra su salida que, como es obvio, coincide con la entrada.

Las identidades de Borges y de Jones permanecen, pero, a la vez, ambas se confunden. ¿Teseo y el Minotauro? En el relato de Borges (“La casa de Asterión”) “el minotauro no se defendió”. Otra vez el doble. ¿Existencia inseparable de creado y creador? Somos imagen y semejanza de Dios, pero Dios también ha sido creado a nuestra imagen y semejanza, por eso la tarea del actor tiene algo de divino:

“Yo soy un Dios. Usted, Borges, es mi construcción”.

Jones se construye como Actor, construye a Borges y reencuentra “la punta del hilo de Teseo”:

“... todo empieza con su padre, aunque la mayoría piensa que vivir toda la vida con su madre como hizo usted es un producto de una monstruosidad” (...) “La hombría y el goce le fueron arrancados en un solo momento siendo aún adolescente. Usted no pudo zafar del yugo y del mandato de su padre. Eso fue terrible. Goncourt dijo: “Debemos ser felices, aunque sea por orgullo”, pero usted no ha sido feliz y no lo ha sido por ser ciego, lo ha sido por miedo, miedo a los espejos, a los laberintos, a los libros, a la mujer”.

A su vez, el ser creado posibilita la existencia del creador:

“Creo que va a salvarme, a dejarme salir, al menos por hoy. Déjeme actuarlo, Borges acaso por última vez”

La obra se inicia con la luz, orden que elimina el caos e instala la creación del mundo, del universo; termina con “apagón lento”, vuelta al caos, a la nada, para volver otra vez, en otra puesta en escena, al orden, a la luz, a la creación. Si esto es posible una y otra vez, es gracias a la memoria de Borges y del actor que lo representa. Nuevamente juego de espejos en los que cada personaje se pierde y se encuentra en laberintos que se recorren una y otra vez y de los cuales solo es posible salir siendo uno y el otro:

“Un hombre es todos los hombres” (...) “Trate de actuarlo lo mejor que pueda. Comprenda, que mi memoria está en su memoria. Y, Jones, por favor, no me abandone” (...) “Me obsesiona pensar en la posibilidad de que alguien me sueñe, que yo sea el sueño de otro. Si despierta, yo desaparezco”

Borges y Jones desaparecen al finalizar cada representación y al iniciarse otra, reaparecen. El espejo multiplica, así, las imágenes hasta el infinito. La dualidad permanece y el actor sigue cumpliendo su función: crea personajes, crea mundos, es, al menos por un instante, Dios.

La obra se cierra con las mismas palabras con las que comienza. Esto es así en el TE, creación definitiva, en la que, junto a la mano de Burel, se percibe la de Jones. Otro acierto del Director, pero sobre todo de quien, como actor, sabe y conoce la circularidad de su hacer, de su creación y de su propio laberinto. El espectador tiene la sensación de que, una vez terminada la magia del TE, alcanza con esperar para que ella recomience. Por eso no hay telón, hay solo un “apagón lento” que sugiere, indica, en el sentido designo índice de Peirce, que todo recomenzará en una nueva puesta en escena.

Ese es el juego y ese es el pacto ficcional que todos acordamos, porque aunque sea por un momento “todos queremos ser otros”, para escapar al no ser, para adentrarnos en el laberinto y, tal vez, como el Actor, encontrar respuestas, aunque ellas no provengan de nosotros mismos, sino de nuestra imagen en el espejo.

Bibliografía

Alazrraki: *Versiones, inversiones, reversiones*. Madrid, Gredos 1977.

Burel, Hugo: *La memoria de Borges*

Burel, Hugo – Jones, Roberto: *Monólogo de Hugo Burel y Roberto Jones*

Dubatti, Jorge: *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2008

.

Hutcheon, Linda: *Ironie, satire, parodie*. Paris, Poétique N° 46, 1981.

Kowzan, Tadeusz: *El signo y el teatro*. Madrid, Arco / Libros, 1997.

Mirza, Roger (Ed.): *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo, Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Teoría y Metodología Literarias, 2007.

Pozuelo Yvancos, José María: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989.

Talens, Jenaro – Romera Castillo, José – Tordera, Antonio- Hernández Esteve, Vicente: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1988.

Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1989.