

“(Las) ruinas circulares”, una lectura intermedial del cuento homónimo de Borges: procedimientos de trasposición y transformaciones estilísticas y discursivas

“(Las) ruinas circulares”, an intermediate reading of Borges' short story of the same name: transposition procedures and stylistic and discursive transformations

Julio César González / julioinvestigacionser@gmail.com

Universidad de Los Andes

Facultad de Artes

Escuela de Artes Escénicas

Mérida, Venezuela

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2399-4501>

En *Esculpir en el tiempo*, Tarkovski reflexiona en torno a la inutilidad de adaptar un clásico literario al cine, aduciendo, con razón, que el resultado nunca podrá superar en calidad a la fuente original.

La práctica comparatista de hoy, en cambio, traslada el énfasis a otra dimensión: le interesa observar cómo una obra literaria puede ser traspuesta a otros dispositivos de lectura mientras se recrea, amplía y establece estrategias discursivas audaces y diversas en las que el lector se metamorfosea en público, por ejemplo, y el creador funda vínculos entre diversos medios artísticos que incorporan lo literario.

La obra teatral “Ruinas circulares”, así, se muestra como un hipertexto construido por Carlos Franco y Giuseppe Grasso. El primero en su condición de dramaturgo, productor y actor; el segundo como director de escena, ambos recreadores del cuento “Las ruinas circulares” de Borges.

El estreno ocurrió el 26 de junio de 2024 en el Centro Mucubarila, espacio La Plenaria en Mérida-Venezuela, con un

elenco de doce actores en escena y un equipo técnico y artístico limpio y preciso.

Para comenzar digamos que la dramaturgia respeta la estructura aristotélica original del cuento, también el diseño fractálico con el que Borges compone la historia: “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”.

Ahora bien, ¿cómo logra el espectador leer este sueño-cuento-escenificación, y su estructura de “cajas chinas” o “muñecas rusas” (un sueño dentro de un sueño, dentro de un sueño...)? Es aquí donde aparecen precisamente los procedimientos de trasposición y transformaciones estilísticas y discursivas, propiamente dramáticas y escénicas, plásticas y musicales, actorales y dancísticas, que lo hacen posible.

Demos cuenta de la necesidad que tuvo el dramaturgo de echar mano de recursos propios de su arte: la creación de un coro y de un grupo de mensajeros, la



incorporación del diálogo y la prosopopeya.

Una vez el director cuenta con el texto teatral, recrea la escena de forma especular: en el Sur acuoso está el Mago forastero (personaje principal en el cuento y aquí), y en el Norte oscuro su alter ego y antagonista: el pueblo del dios Fuego (en la obra original el antagonismo lo expresa el narrador en marca personal de tercera).

El público se encuentra dentro del escenario, compartiendo por instantes la escena con los actores, que lo tocan, establecen contacto visual, y a quienes pueden oler incluso. Mientras las gradas, que por tradición son herencia del público, aquí son territorio actoral.

Esta translocación, que nos avisa de la tendencia posdramática de Grasso, incita al espectador a abordar la obra, no como quien confronta una escena convencional, sino sumergido en la escena misma y dirigiendo la mirada en un orbe de 180°, por lo menos, lo cual propicia una desrealización de su conciencia que, en términos del teatro posmoderno, suele llamarse inmersión.

Se me ocurre que este *landscape play* fue incorporado con el propósito de borrar la postura arquetípica con la que, tanto en la literatura como en el teatro convencional, se “lee” la obra: con el libro y el escenario estrictamente al frente.

Tal recurso determina a su vez la postura física del espectador, pues para seguir la historia debe volver la cabeza constantemente en las dos direcciones en que se desarrollan las escenas: al Norte la pesadilla del pueblo que se ha quedado sin fuego; al Sur, al Mago soñando al hijo que deberá regresar la luz a aquél.

Al Norte prevalece el despliegue físico y agitado, coreográfico, dancístico-

actoral. Lo onírico es sugerido aquí por el vestuario de diseño cyber punk, incluyendo una serie de máscaras que aluden claramente a un bestiario pesadillesco.

En el Sur es el recurso audiovisual lo que vehiculiza los sueños antropogónicos del Mago, acompañado de la expresión corporal del actor, esta vez serena, metafórica de su papel de creador, poética en su psicología gestual.

El antefinal es marcado por un ejercicio circense realizado con un gran aro que recrea la unión del Mago padre y el sueño Hijo en el signo moderno del humano verdadero: el Hombre de Vitrubio, ilusión que por último quedará develada.

Una trasposición tan bien lograda en cada detalle y de tan alto alcance estético, anunciaba un final literario, y ocurrió. En este caso los procedimientos de trasposición y transformaciones estilísticas dieron paso al texto original, para que al unísono, todos los actores en escena dijeran con Borges:

Por un instante, pensó en refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez, y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, estos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

Coda: me pareció innecesario el epílogo posterior al cierre borgiano, pero no quiero poner objeciones a una obra que, en la versión presentada en Mérida, ha resultado monumental.

Julio César González: Lic. en Letras por la Universidad de Los Andes. Dr. por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor del Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.