

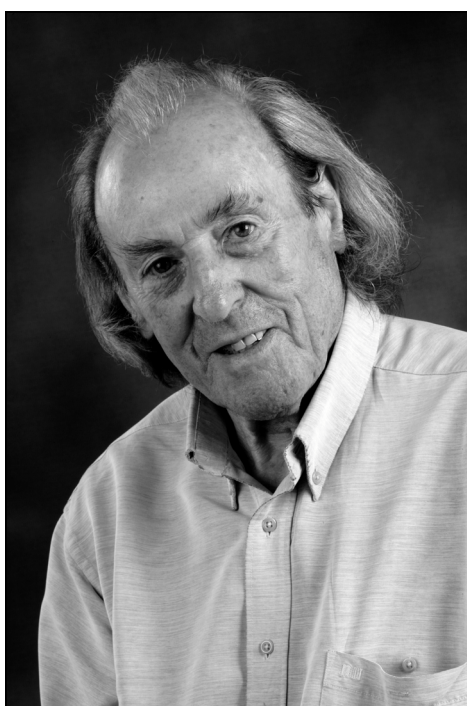
Estos rasgos adscritos en su mayor parte a la reiteración, unidos a la índole lúdico-humorística, otra constante de su obra, autorizan un rastreo por sus textos que intente ir subrayando las características dramáticas que forman parte integrante del pensamiento y del sentir de Borges.

Una idea preceptiva rígida, y por ello hace tiempo obsoleta, proclama que en caso de dotar a los textos de una trama o intención dramática debe ser de regla el adoptar las formas inherentes al género. Sin embargo, sabido es que todo gran dramaturgo inventa su propia forma en diapasón con su propia creatividad.

Puede que ciertos aspectos de la inspiración borgiana, como son los que se refieren a los temas gauchescos o las incursiones en el mundo orientalista, tiendan a ocultar esta veta profunda que late de manera casi permanente en la inspiración del poeta. Robert Louit<sup>2</sup>, al referirse a una de las inquietudes mayores que habitan a Borges, dice de él que «resulta irradiado por el tiempo». En consecuencia con dicha «irradiación» nos aparecen todas las divagaciones sobre la memoria y el olvido. «Se ve mal —apostilla su biógrafo Monegal— la coherencia de un sistema que se oculta.» Lo mismo podemos decir al referirnos a las constantes dramáticas. Por ello, algunos de sus escritos pueden parecer meros ejercicios erudito-lúdicos. No olvidemos que buena parte de la crítica lo ha considerado así. Pero si se observan de manera más particular, a la luz que puede arrojar un enfoque dramático, nos vemos en presencia de un hombre que, perdido en el laberinto que sea, o escrutando la Biblioteca del Universo, busca afanosamente el sentido de la existencia.

Sin desestimar la importancia que para este propósito revisten los demás textos, nos parece ser su poesía la que mejor conlleva su condición de «homo dramáticus». Las cualidades que más se hermanan con el drama son la concisión, su relación con una escenografía y su puesta en situación de unos personajes que, si «faltos de psicología», se presentan a través de una andadura altamente conflictiva, calcinados por el sol metafísico o heridos por la conciencia viva que poseen de su finitud. «El cobrador de deudas» camina cara a una muerte que le espera bajo la forma de una puñalada; va «el silbador de milongas» al mismo derrotero, marcado, como el anterior, por el sello implacable de la fatalidad. El ciego, especie de alter ego de Borges, vive y sueña desviviéndose en un universo de libros. Un rey transita hacia la muerte y, al igual que el rey, el «vago hermano» que ha dejado un verso para «la hora triste».

¿Qué le sucede al otro Borges, a ese del que «tiene noticias por el correo»? De todos modos, queda puesta en duda su identidad como le ocurre al mismo Quijano, quien, según el poeta, exclama «ni siquiera soy polvo» y, para cobrar alguna existencia, ha de implorar a Dios tras reconocer que, a pesar de todo, tiene «cara que no ha visto, que no proyecta el espejo». Pérdida o desguace de identidad igualmente el poema dedicado a Susana Bombal; búsqueda afanosa de esa condición agónica, falta incluso original de quien aspira a saber quién es en «All Our Yesterdays».



Martín Elizondo. Foto de Jean -Luc Sarda.

Los lugares dramáticos nacen con la aurora y extienden su territorio hasta «su sombra ulterior». Cuando no se multiplican en otros tantos laberintos de los que no se escapa ni el mismo Buenos Aires. Ni siquiera los espejos que espían a ese que ante su azogue «gesticula y se va». Laberintos rojos los de Londres, vericuetos para olvidar a «los hombres que fui». Lugar altamente conflictivo el paso que marca su huella «en el páli-

do polvo...». Allí, para mayor representatividad del insondable drama que surge dispuesto a atenazarle, para mayor fe de vida de la amenaza que se cierne, «el aire le ha traído en las cóncavas tardes un bramido desolado». «Las rectas galerías que se curvan en círculos secretos» representan otras tantas trampas, como lo es «la sombra en la que se sabe que hay otro.»

Acá y acullá la soledad, o más precisamente «las largas soledades», generadoras de tragedia y de locura. Ni siquiera el mismo Zeus puede «desatar las redes de piedra que le cercan».

Escenografía final para esa tarde de Heráclito, las márgenes del río donde el héroe no cesa de preguntar por su nombre y su destino. Quien igualmente da con «la soledad de su páramo incansable» es el bisonte, «antiguo toro de durmiente ira» y todo por no poder mirarse en esa otra escenografía que es la memoria.

La trama, los argumentos, surgen de múltiples circunstancias. Cobran sobre todo forma dramática en las horas de duermevela, «en las altas horas del sueño». Allí aparece el Tango, poema caleidoscópico donde se encuentran las circunstancias arriba descritas, más otras; las que genera el malevaje o la simple «fábula del tiempo». Parricidio, cuchillos, fiesta y con ellos, «la resurrección de tanto muerto como vive en el tango». Melodía esta que dura más que el hombre quien solo es tránsito, paso de las horas.

Los primeros en incorporarse a este nutrido elenco desvelado en un «dramatis personae», son sus ancestros. El General Quiroga quien circula «en un galerón enfático, enorme funerario», «ya inmortal, ya fantasma», acompañado por «las almas en pena de hombres y caballos». El coronel Francisco Borges, ya solo reflejo evanescente, «una blancura el caballo y el poncho». Francisco Laprida en el *Poema Conjetural* huye ya «por arrabales últimos» mientras le acecha la «noche lateral de los pantanos».

## ■ UN RENUNCIO

¿Cuál o cuáles pueden ser las razones por las que Borges desestimó el teatro para dar forma a sus temas? Una respuesta a lo de Perogrullo sería declarar que no le convenía o que no tenía gusto alguno por el género. Si en estas razones nos pueden aparecer implícitas algunas de las causas de

su rechazo, nos parece más instructivo —sobre todo, claro está, más acorde con nuestra forma de contemplar la obra borgiana— bucear por otros fondos. Abrir en cierto modo una indagación de la que no está excluida nuestro rechazo por las manifestaciones teatrales al uso, lo mismo de nuestro presente que en las circunstancias que generaban un teatro endeble, falaz, que hallaba libre curso durante los años en los que Borges pudo acercarse a él.

Poner en tela de juicio las soluciones de la filosofía o intentar formular sus interrogaciones existenciales exigía por parte de Borges que inventara una metafísica que no fuera precisamente literatura sino más bien la expresión lúcida de sus angustias. Queda evidenciado pues que este sentido de la autenticidad, esta condición de escritor, consecuente con su forma de pensar, den un indicio cierto de lo poco idóneas que podían resultar para Borges las formas teatrales de aquel entonces y, posiblemente, de nuestro momento. En efecto, no existe ningún género más cercano a la artificialidad que el teatro, sobre todo el de «carpintería». Es preciso decir que si Borges empleaba la ficción, sobre todo para una forma de literatura fantástica, no era para en ningún modo evadirse de la realidad. Su propósito era ahondar en ella. Su literatura concitaba una mayor exigencia intelectual que la que creía que podía ofrecerle la ficción teatral que cobraba dudosa forma escénica en las salas que, en su tiempo, se dedicaban a este menester. Sabido es, por otra parte, que el teatro informa constantemente sobre la identidad de sus personajes, sobre su psicología. Dos cosas que condenaba Borges de manera sistemática. Ejemplo de rechazo de la identidad lo tenemos en las palabras que pronuncia John Vincent Moon en el cuento *La forma de la espada*: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los demás... Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es, en cierta forma, el miserable John Vincent Moon.»

Múltiples y variados son los procedimientos que emplea Borges para destruir el llamado realismo de ficción —o pretendido tal— y dotar a este de una serie de elementos fantásticos a favor de un viaje en el tiempo o también al ser vicio de un desdoblamiento. Enfoques muy alejados lo mismo de un teatro psicológico o de «bulevar» como de un teatro «comprometido», dos de las formas más frecuentes.

Para que los temas de Borges cobrasen fe de vida dramática —para encontrar su modo de expresión en el teatro— hubiera sido preciso inventar un «teatro otro», lejos de las viejas convenciones y asomado a

una especulación del tiempo y de la identidad. Tal vez un a modo de caleidoscopio, pongamos por caso, en el que irrumpieran una infinidad de lugares dramáticos por donde circulase un catálogo nutrido de personajes que, aunque «faltos de psicología», andarían más bien sobrados de enjundia metafísica, siendo muchos de ellos cómplices de otros héroes más o menos míticos, más o menos reales.

El procedimiento empleado en *Un Teatro para Borges* encuentra su base en la existencia de un admirador de la obra del autor argentino que se embarca en una serie de acciones de carácter monodramático a partir de un «barrido» de la escena anterior, a partir de una crítica radical lo mismo del repertorio que de las puestas en escena. Bautizado «adecuador», el actor que interpreta las acciones que tienen una duración normal trata por varios procedimientos, primero de comprender el rechazo de Borges por las formas teatrales y luego de componer un personaje que se le parezca. Finalmente, ante la imposibilidad de lograr estos objetivos, después de enfrascarse en una teoría de laberintos y espejos, pugna por alejarse de tan aplastante modelo para buscar una vía de liberación que le devuelva su identidad propia. Conflicto este hecho de acercamientos y de distanciamientos que le va dejando exangüe sin que, a pesar de todo, sepa si un día se verá libre de obsesiones nacidas al contacto de la obra del autor de *El hacedor*, del creador de un sinnúmero de ficciones fantásticas y del «ponedor de enigmas».

■ NOTAS

<sup>1</sup> *Magazine Littéraire*, n° 259, noviembre 1988.

<sup>2</sup> *Magazine Littéraire*, ya citado.