

# **Dos experimentos teatrales en la obra de Borges**

**Guillermo García**  
Facultad de Ciencias Sociales  
UNLZ

Borges solía aseverar que a ningún escritor le agrada deberle nada a sus contemporáneos. La afirmación entraña el reconocimiento implícito hacia una pléthora de operaciones de ocultamiento emprendidas por su escritura. A la pregunta por la procedencia de algunas ideas reelaboradas magistralmente en varios de sus textos, entonces, es lícito responder indicando que el itinerario a seguir no hay que buscarlo tanto en los maestros ‘visibles’ del escritor -autores canónicos perfectamente reconocidos por su obra y con los cuales entabla abiertos intercambios-, sino en otros algo más secundarios y de los cuales el Borges de las décadas del 30 y del 40 parece haberse nutrido de manera considerable. A este respecto, las paradójicas reseñas publicadas en la revista *El Hogar* entre 1936 y 1939 (y decimos paradójicas por corresponder a libros ‘ilegibles’ para la mayor parte del público receptor de ese medio, sobre todo por cuestiones de traducción) vienen a conformar un significativo sistema de lecturas apenas previo a la gestación de los primeros textos donde pueden ser rastreadas varias de las ‘perplejidades’ en ellos desplegadas.

De esta manera, resulta ilustrativa una reseña aparecida el 15 de octubre de 1937 [“‘Time and the Conways’, de J. B. Priestley]; en ella se perciben ciertas nociones relativas a las posibilidades de la representación teatral que algo después serán desarrolladas y adquirirán una clara función estética en textos como “Examen a la obra de Herbert Quain” y “El milagro secreto”.

Escribe Borges en *El Hogar*: “*La crítica se ha preguntado más de una vez: ¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la realidad? Las contestaciones son múltiples*”. Sigue una serie de ejemplos destinados a ilustrar casos de condensación, dilatación y alteración cronológica en obras literarias y cinematográficas, posibilidades de la construcción del relato que sin duda preocupaban a Borges por aquél entonces, como indudablemente quedó demostrado en varias de las críticas cinematográficas que por la misma fecha había elaborado para *Sur*.

A continuación precisa:

“J. B. Priestley acaba de trasladar a la escena esos anacronismos. Su drama (...) muestra la decadencia de una familia. El primer acto (1919) presenta una reunión en casa de la protagonista, Kay Conway, que cumple veinte años. El segundo presenta las mismas personas, en el mismo lugar, pero en 1937. (...) El tercero nos hace regresar al cumpleaños, y ya cada palabra es dulce y terrible, como son las palabras en el recuerdo.

El contraste brutal es el mayor peligro de ese argumento; Priestley -espontáneamente- lo salva”.

Algo más tarde, el 3 de diciembre de 1937, aparece en la misma revista una segunda reseña dedicada al mismo autor [“‘I Have Been Here Before’, de J. B. Priestley”]. En ella, Borges esboza el argumento de la obra dramática en cuestión: “*Hay cuatro personajes: uno de ellos, el doctor Gortler, sueña que una mujer desconocida le refiere la historia de su matrimonio infeliz, de su fuga con un tal Oliver Farrant, del suicidio de Walter Ormund, su esposo.*”

“Gortler, después, conoce a una mujer algo más joven, pero que es la misma del sueño. Está con ella su marido, el señor Walter Ormund. En el diálogo interviene un maestro de escuela; a Gortler casi no le asombra saber que se llama Farrant... No se ha producido aún la tragedia: la tragedia está por acontecer y uno de los personajes sabe cuál es y conoce los pormenores. Tal es, a grandes rasgos, el sobrenatural, pero no increíble, argumento de **I Have Been Here Before** (‘Antes ya he estado aquí’). No revelaré el desenlace; básteme adelantar que Walter Ormond no se suicida.

Esa conmutación o absolución parece invalidar el sueño premonitorio de Gortler y -lo que es peor- toda la concepción de la obra. (...) No hay tal error: la clave de esa imaginaria dificultad es la curiosa tesis de Dunne, que atribuye a cada hombre, en cada instante de su vida, un número infinito de porvenires, todos previsibles y todos reales”.

Borges publica “Examen de la obra de Herbert Quain” en *Sur* en abril de 1941 [Año X, N° 79]. El desconcertante texto, enmascarado tras el rótulo de ‘artículo’ y antecedido por “Pierre Menard, autor del Quijote [Id., Año IX, N° 56, mayo de 1939], “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” [Id., Año X, N° 68, mayo de 1940] y “La lotería en Babilonia” [Id., Año X, N° 76, enero de 1941], es, puntualmente, una sucesión de “notas sobre libros imaginarios”, según especificará a fines de ese año su autor en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*. Repasemos ahora el argumento general de uno de ellos, *The Secret Mirror*, la “comedia heroica en dos actos” y penúltima obra del hipotético escritor:

“El primer acto (el más extenso) ocurre en la casa de campo del general Thrale, C. I. E., cerca de Melton Mowbray. El invisible centro de la trama es Miss Ulrica Thrale, la hija

mayor del general. A través de algún diálogo la entrevemos, amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos desmienten el compromiso. La venera un autor dramático, Wilfred Quarles; ella le ha deparado alguna vez un distraído beso. (...) Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos.) Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo –con otros nombres. El “autor dramático” Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre es John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del Tatler o del Sketch. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable ‘casa de campo’ es la pensión judeo-irlandesa en la que vive, transfigurada y magnificada por él... La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra”.

Casi dos años después, en febrero de 1943, publica en la misma revista [Año XII, N° 101] “El milagro secreto”. Allí se detalla otro argumento teatral, el del “drama en verso” *Los enemigos*, obra del malogrado escritor checo de ascendencia judía Jaromir Hladík:

“Este drama observaba las unidades de lugar y acción; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo diecinueve. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una

vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una apasionada y reconocible música húngara.) A esta vivsita siguen otras; Roemerstadt no conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio –primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón- que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weideneau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. Éste, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae una apasionada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin”.

Indudablemente se impone la pregunta por la función que tales desarrollos argumentativos cumplen en el interior de esos cuentos y, más aún, en el contexto general de una serie literaria de carácter marcadamente reflexivo como es la de *Ficciones*. No constituye el cuerpo de una nota, empero, el espacio apropiado para ensayar la respuesta

apropiada que tal cuestionamiento exige. Conformémonos, a modo de sugerencia o punto de partida para elaboraciones posteriores, con apuntar lo siguiente: Primero, las dos ‘obras’ reseñadas aluden, por su mecánica constructiva, a la relación arbitraria propia de cualquier intento representativo respecto de lo que representa (de ahí lo significativo de haber elegido justamente el género teatral). Leemos, entonces, las menciones a aspectos vinculados con la alteración o discontinuidad temporal del relato. Años antes, Borges ya había meditado en torno a la posibilidad representativa del relato en cuanto a su disposición de ‘la realidad’ por él figurada. Ello resulta claro, sobre todo y como se apuntó al inicio, en las reseñas cinematográficas de *Sur*. El escritor rescató unos pocos textos de esta índole los cuales forman una secuencia temática en el libro *Discusión*: “La postulación de la realidad” (1931), “Films” [*Sur*, Año 1, N° 3, agosto de 1931] y “El arte narrativo y la magia” [*Sur*, Año 2, N° 5, mayo de 1932], aunque, lateralmente, también analizó aspectos narratológicos del cine en “Un film abrumador” [*Sur*, Año X, N° 83, agosto de 1941], “El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformados”, [*Sur*, Año XII, N° 87, diciembre de 1941] y, sobre todo, “Film and theatre” [*Sur*, Año VI, N° 26, diciembre de 1936], ecos del cual se perciben en el primer prólogo a *Historia universal de la infamia* (1936).

En segundo lugar, esos resúmenes argumentales se hallan cuestionando severamente la categoría de autor, en tanto no cesan de aludir al engañoso, difuso ‘lugar’ donde se embosca la instancia enunciativa de los mismos. Así, en el primer ejemplo se observan los vertiginosos desdoblamientos operados entre Quain autor, Quarles personaje del primer acto y autor dramático y Quigley personaje del segundo acto y autor del primero. Mientras que el segundo presupondría una figuración del narrador ligada a la locura, la identidad quebrada y la esfera materna (Jaroslav Kubin, el ‘nombre’ de la voz narrativa, se vincula a Jaroslavsky e, incluso, a Jaromir, apellido materno y nombre de pila, respectivamente, de Hladik, personaje central del cuento y ‘autor’ del drama *Los enemigos*).

Esas tramas paralelas, esas tramas que ‘no ocurren’, consisten en otras tantas formas de cuestionar el lugar de la instancia emisora en el mensaje literario y, finalmente, el estatuto de verdad de toda discursividad. Los ejemplos al respecto dentro de la serie de *Ficciones*

abundan. Remitamos al lector a que repase la complicadísima arquitectura enunciativa de “Tema del traidor y del héroe”, motivo de una próxima nota.

---

## **Bibliografía**

BORGES, Jorge Luis (1998), *Textos cautivos*, Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (1984), *Ficciones*, Bs. As., Emecé.

\_\_\_\_\_ (1999), *Borges en Sur*, Bs. As., Emecé.